

ISSN:2147-7361

e-ISSN:2147-7531

Doi:10.12975

RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Fikri Soysal

İlkbahar Sayısı Editörleri

Dr. Tolga Karaca & Dr. Hebibe Memmedova

Cilt IV, Sayı 1 (2016) İlkbahar Sayısı

Tokat - Türkiye

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Fikri Soysal

(Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuarı)

İlkbahar Sayısı Editörleri

Dr. Tolga Karaca

(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

Doç. Dr. Həbibə Məmmədova

(Bakü Musiqi Akademiyası)

Türkçe Editörü

Dr. Mustafa Uğurlu Arslan

Azerbaycan Türkçesi Editörleri

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

İngilizce Editörleri

Baki Enis Balakbabalar

Matematik - Fizik Editörü

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Saltı

Strateji Geliştirme

Doç. Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt IV, Sayı 1 (2016), İlkbahar Sayısı, 14 Nisan 2016

Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL

International Musicology Journal

Editor-In-Chief and Founder

Dr. Fikri Soysal
(Gaziosmanpaşa University)

Contributing Editors For Spring Issue

Dr. Tolga Karaca
(Gaziosmanpaşa University)
Dr. Həbibə Məmmədova
(Bakı Musiqi Akademiyası)

Turkish Language Editor

Mustafa Uğurlu Arslan

English Language Editors

Baki Enis Balakbabalar

Azerbaijan Turkish Language Editors

Dr. Azer Abdurrahman & Dr. Faiq Ahmedzade

Maths – Physics Editor

Dr. Mustafa Saltı

Department of Strategy Development

Dr. Fikri Soysal

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume IV, Issue 1 (2016), Spring

Tokat, Turkey

İlkbahar sayısı Hakkında

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Baskı,
Kurucu ve Baş Editör: Doç. Dr. Fikri Soysal

İlkbahar Sayısı Editörleri: Dr. Tolga Karaca ve Doç. Dr. Həbibə Məmmədova
Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile artabilir.

Website: www.rastmd.com, Yayınlanma Tarihi: 14 Nisan 2016, Tokat, Türkiye,
Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2016 Atıf yapılmadan kullanılamaz.

Dergimiz uluslararası olup EBSCO, RILM müzikoloji alan indekslerince taranmaktadır.

About Spring Issue

Cover Design, Website, Registration of DOIs, Print Editor, Founder and Editor-In-Chief: Assoc. Prof. Dr. Fikri Soysal

Contributing Editors: Dr. Tolga Karaca and Assoc. Prof. Dr. Həbibə Məmmədova
Submitted papers are examined with respect to originality, concept, academic quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By Reviewers.

Double-blind Journal

Rast Musicology Journal is published semi-annually (Spring and Fall)

Visit Website: www.rastmd.com, Publication Date: 2016, Tokat, Turkey.

Copyright © 2016 by Rast Musicology Journal

Rast Musicology Journal is a member of Crossref, Dergipark, ULAKBİM, EBSCO, RILM.

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ YAYIN KURULU

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar
Prof. Dr. Hakan Cevher
Prof. Dr. Fırat Kutluk
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Prof. Dr. Safa Yeprem
Prof. Dr. Ruhi Ayangil
Prof. Dr. Nezihe Şentürk
Doç. Dr. Ali Tan
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu

Prof. Dr. Kronig Richard (İsviçre)
Prof. Dr. Martin Stokes (İngiltere)
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunus)
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norveç)
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaycan)
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaycan)
Prof. Dr. Janos Sipos (Macaristan)
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaristan)
Prof. Dr. Feza Tansuğ
Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaycan)
Doç. Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaycan)
Doç. Dr. Aida İslam (Makedonya)
Dr. Raziya Sultanova (İngiltere)

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Fikri Soysal
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Devlet Konservatuarı

İlkbahar Sayısı Editörleri

Dr. Tolga Karaca
Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Devlet Konservatuarı

Doç. Dr. Həbibə Məmmədova
Bakü Musiqi Akademiyası

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Cilt IV, Sayı 1 (2016), İlkbahar Sayısı, Tokat, Türkiye

RAST MUSICOLOGY JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Turkey)
Prof. Dr. Hakan Cevher (Turkey)
Prof. Dr. Fırat Kutluk (Turkey)
Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal (Turkey)
Prof. Dr. Nilgün Doğrusöz (Turkey)
Prof. Dr. Songül Karahasanoğlu (Turkey)
Prof. Dr. Ş. Şehvar Beşiroğlu (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi (Turkey)
Prof. Dr. Safa Yeprem (Turkey)
Prof. Dr. Ruhi Ayanıl (Turkey)
Prof. Dr. Nezihe Şentürk (Turkey)
Prof. Dr. Feza Tansuğ
Dr. Həbibə Məmmədova (Azerbaijan)

Prof. Dr. Martin Stokes (England)
Prof. Dr. Mahmud Guettat (Tunis)
Prof. Dr. Kronig Richard (Switzerland)
Prof. Dr. Thomas Solomon (Norway)
Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Süreyya Ağayeva (Azerbaijan)
Prof. Dr. Fettah Halikzade (Azerbaijan)
Prof. Dr. Janos Sipos (Hungary)
Prof. Dr. Ivanka Vlaeva (Bulgaria)
Prof. Dr. Seadet Abdullayeva (Azerbaijan)
Dr. Raziya Sultanova (England)
Dr. Recep Uslu (Turkey)
Dr. Aida İslam (Macedonia)
Dr. Ali Tan (Turkey)

Editor-In-Chief and Founder
Assoc. Prof. Dr. Fikri Soysal

Contributing Editors For Spring Issue
Dr. Tolga Karaca
(Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

Assoc. Prof. Dr. Həbibə Məmmədova
(Bakü Musiqi Akademiyası)

ISSN:2147-7361

e-ISSN: 2147-7531

Doi:10.12975

Volume IV, Issue 1 (2016), Spring

RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Doç. Dr. Ali Tan
Doç. Dr. Fazlı Arslan
Doç. Dr. Mehmet Gönül
Doç. Dr. Başak Harmancı
Doç. Dr. Okan Murat Öztürk
Yrd. Doç. Dr. Hikmet Toker
Yrd. Doç. Dr. Seher tetik
Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu
Yrd. Doç. Dr. Sedat Tamay
Yrd. Doç. Dr. Arda Göksu
Yrd. Doç. Dr. Güneş Ayas
Yrd. Doç. Dr. Ozan Köroğlu
Dr. Tolga Karaca
Dr. Mehmet Söylemez

RAST MUSICOLOGY JOURNAL REVIEWERS

Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi
Assoc. Prof. Dr. Ali Tan
Assoc. Prof. Dr. Fazlı Arslan
Assoc. Prof. Dr. Mehmet Gönül
Assoc. Prof. Dr. Başak Harmancı
Assoc. Prof. Dr. Okan Murat Öztürk
Assis. Prof. Dr. Hikmet Toker
Assis. Prof. Dr. Seher tetik
Assis. Prof. Dr. Recep Uslu
Assis. Prof. Dr. Sedat Tamay
Assis. Prof. Dr. Arda Göksu
Assis. Prof. Dr. Güneş Ayas
Assis. Prof. Dr. Ozan Köroğlu
Dr. Tolga Karaca
Dr. Mehmet Söylemez

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Ayas, O. G.

*Turkish History Thesis as a Legitimizing Instrument in Music Debates of Early
Republican Turkey.* 1057-1076.

Birson, A. M.

*Issues of Musical Identity During The Foundation of The Turkish Republic (1923-
1950).* 1100-1110

Işıктаş, B.

*“Mûsikî İnkilâbı”nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası
Olarak Yorumlamak.* 1111-1126.

Köprülü, G.

Benâî ve Mûsikî Risalesinde Makam Kavramı. 1142-1152.

Özağaç, M.

*Türk Tasavvuf Mûsikisi İlâhilerine Yapısalcı Bir Yaklaşım: “İrfân-ı Aşk” Albümü
Örneği.* 1135-1141.

Özdemir, E.

*Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahveleri ve Bursa Âşıklar
Kahvesi.* 1153-1165.

Özden, E.

Music in Ottoman Higher Education. 1093-1099.

Söylemez, M.

Bestekâr Koca Osman.

1127-1134.

Turan, N. S., & Işıktaş, B.

*The Deadlock of Nation-state: The Problem of Nationalisation of Music During
the Early Republican Era in Turkey.*

1076-1092.

Turgay, N. Ö., & Ayangil, R.

Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar.

1165-1184.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00064

TURKISH HISTORY THESIS AS A LEGITIMIZING INSTRUMENT IN MUSIC DEBATES OF EARLY REPUBLICAN TURKEY*

Onur Güneş Ayas**

ABSTRACT

The goal of the early republican elite was to form a new national identity supporting westernization and the consciousness of secular Turkishness while excluding the Ottoman-Islamic legacy as much as possible. Turkish History Thesis was, above all, an ideological instrument for supporting and legitimizing these objectives. The influence of the Turkish History Thesis on music debates of the early republican period is reflected by the arguments on the Central Asian and archaic Anatolian origins of Turkish music, the alleged impact of this archaic Turkish music on the other great music traditions of the world such as Western music and the famous pentatonism thesis. In these debates, the Turkish History Thesis has been employed as an ideological instrument rather than a scientific explanation. The ideological background underlying the Turkish History Thesis and its various extensions in the field of music has dominated not only the official view but also the oppositional discourse, despite its weak scientific basis. This fact points to the extent of ideological hegemony exercised by the dominant cultural discourse on the oppositional one and also presents a good case of how the survival strategies of the oppositional culture against the attacks of an official discourse pave the way for the internalization of this dominant discourse by it.

Keywords: Turkish music reform, Ottoman music, Turkish folk music, pentatonism, sociology of music, Turkish History Thesis, Turkish modernization, Turkish national identity

* This article is the revised and expanded version of its Turkish draft first submitted to XVII. Turkish Congress of History organized by the Turkish Historical Society in 15-17th September 2014. I am deeply grateful to Bakî Enis Balakbabalar for his careful proofreading and helpful suggestions.

** Asistant Professor, Yıldız Technical University, Sociology Department, Turkey, gunesayas@gmail.com

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK TARTIŞMALARINDA MEŞRULAŞTIRICI BİR ENSTRÜMAN OLARAK TÜRK TARİH TEZİ

ÖZET

Cumhuriyet elitlerinin amacı Batılılaşmayı ve seküler Türklük bilincini destekleyen ve Osmanlı-İslam mirasını mümkün olduğunca dışlayan bir milli kimlik yaratmaktır. Türk Tarih Tezi büyük ölçüde bu amaçları destekleyen ve meşrulaştıran bir ideolojik enstrümandır. Türk müziğinin Orta Asya ve kadim Anadolu'daki kökenleri ve dünyanın diğer büyük müzik geleneklerine etkisi hakkındaki argümanlar ve pentatonizm tezi Türk Tarih Tezi'nin müzik tartışmaları üzerindeki etkisini yansıtmaktadır. Türk Tarih Tezi bu tartışmalarda bir bilimsel açıklama olarak değil de ideolojik bir enstrüman olarak kullanılmıştır. Bilimsel temelinin zayıf olduğu yaygın bir şekilde kabul edilmesine karşın, Türk Tarih Tezi'nin ideolojik arka planı ve müzik tartışmalarındaki uzantıları resmi söylemi olduğu kadar muhalif söylemleri de etkisi altına almıştır. Bu durum hâkim kültür söyleminin muhalif söylem üzerindeki ideolojik hegemonyasına işaret etmekte ve muhalif kültürün ayakta kalma stratejilerinin nasıl hâkim söylemin içselleştirilmesine yol açabileceğinin iyi bir örneğini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Musiki İnkılabı, Osmanlı müziği, Türk halk müziği, pentatonizm, müzik sosyolojisi, Türk Tarih Tezi, Türk modernleşmesi, milli kimlik

INTRODUCTION

Turkish History Thesis, the official historical doctrine of the early republican regime in 1930s, has been studied from various aspects until now. In most of these studies, it has been emphasized that the thesis is a part of the official efforts to provide the new republican generations with a new national identity rather than being simply a product of pure intellectual interests. The goal of the republican political elite was to form a new national identity supporting westernization and the consciousness of secular Turkishness while excluding the Ottoman-Islamic legacy as much as possible. Turkish History Thesis was, to a large extent, an instrument for supporting and legitimizing these ideological objectives. In this respect, there is a close similarity between the Turkish History Thesis and the debates on the Turkish music reform or the so-called Music Revolution (*Mûsiki İnkılâbı*). The main point in the debates on the Turkish Music Reform was not about the aesthetic choices or the specific problems of music. The official spokesmen of Turkish music reform aimed to legitimize the Westernizing-Turkist stance and exclude oriental elements in traditional culture from the field of legitimacy just as did the official spokesmen of Turkish History Thesis. In other words, it was not the music or the history but the national identity which was at issue. Therefore, it is important to note that these two debates are closely related with each other although they appear to be unrelated at first glance. For the very reason, during the heated debates on the Turkish Music Reform (which is popularly called alaturka-alafranga debate) both camps have referred to Turkish History Thesis in order to legitimize their arguments. In this article, I shall examine how some arguments of the Turkish History Thesis are reflected in the dominant and oppositional discourses employed in the music debates of the early republican period.

Republican Westernization and the Turkish History Thesis

Turkish History Thesis was formulated to a great extent as a response to the seemingly conflicting needs of the new Turkish Republic. In order to get rid of the Ottoman-Islamic legacy which prevents the new regime from making peace with the West, Kemalist elite had to bring the Central Asiatic origins to forefront. On the other hand, they had to find Anatolian ancestors in order to have a response to the Western-supported Greek and Armenian claims on Anatolia (Copeaux, 1998, 32). Moreover, they needed a new historical narrative that would be able to legitimize both the nationalist and Westernizing policies at once. The difficulty of this intellectual task stemmed from the complicated nature of the Kemalist regime. The young republican elites were deriving their legitimacy from the victorious national independence struggle led by them against the Western powers, though they themselves were mostly feverish proponents of Westernizing policies in Turkey. Adopting a nationalist ideology was an inevitable choice for the new regime whose legitimacy depended on the national struggle. Most probable others of this nationalist ideology were supposed to be the Western enemies against whom the nationalist leaders had fought during the national struggle. However, rather than the West, the new regime “otherized” the Ottoman-Islamic legacy for political and ideological reasons and took its recent enemies as a model for the new Turkey. In other words, the West which had been the historical “exterior other” of Turkish national identity became the very model to be followed, while the Ottoman-Islamic legacy which had been the deepest source of the national identity became the “interior other” itself.

The main source of the new national identity was supposed to be the so-called “Turkishness”. But this Turkishness had to be isolated from the Ottoman-Islamic legacy and transformed into something that is adaptable to the westernizing policies. It was the sociological concepts of Gökalp that provided the theoretical framework for such a westernized Turkishness. Through the culture-civilization distinction, the theoretical framework of Gökalp was not only legitimizing the westernization project but also dismissing the Ottoman-Islamic legacy from the formative sources of national identity. In order to push the Ottoman-Islamic legacy into the background, Gökalp gave prominence to the Central Asiatic origins of the national identity. The theoretical framework built by him in his masterpiece *Türkçülüğün Esasları* (The Principles of Turkism) shaped all of the patterns of thought in the official historical discourses. However, the advocates of the Turkish History Thesis were more daring than Gökalp was.

For the creators of the Turkish History Thesis, who argued that all the civilizations in the world, including the Western civilization, took their source from the Central Asiatic-Turkic pre-history, it was the Ottomans who were responsible for having broken the Turks’ connections with the West. Ottoman-Islamic parenthesis in Turkish history, they argued, had suspended Turks’ march towards the West and their guidance in the march of civilizations. Now it was time for Turks to close this parenthesis by cleaning up the remnants of the Ottoman and oriental elements in the contemporary Turkish culture and turning it back to its “genuine” source. In this sense, westernization was nothing but returning to the “genuine” source of Turkishness. As Deren (2007, 383) put it, “contrary to the fact that all the nations striving for westernization had to look to the future, it was sufficient for Turks to look their past” (but very distant past). Hence, the Ottoman-Islamic recent past was to be otherized while a new past

which is compatible with the West was to be invented in the depths of history.¹ It was in this context that the Turkish History Thesis took its shape.

Although there is a vast literature on the Turkish History Thesis², the summary presented by Reşit Galip, one of the prominent formulators and vigorous advocates of it, is sufficient for our present purposes. Reşit Galip (1933, 167-8) has outlined the Turkish History Thesis in the journal *Ülkü*, one of the prominent media organs of the new regime, as follows:

(1) Central Asia was the cradle of not only the Turks but also the entire humanity. (2) The first civilization in history was founded by the Turks who were also the indigenous population and the first inhabitants of Central Asia (3) “Turkish race belongs to Brachycephalic-Alpine type.” (4) “Throughout history, the great migrations have taken place from east to west, not the opposite.” (5) “As an outcome of the drought in Central Asia, Turks have spread across all over the world and founded the ancient civilizations there.” (6) “Anatolian highland has been the densest area of passage and concentration for these great migrations.” (7) “The oldest history of Turks” can be traced back not only to the Central Asia but also to Anatolia, “in racial terms one of the areas representing the Turkishness in its purest form without hybridism”. And lastly (8) “It is the accidental causes and factors that have brought about the present situation in which Turks have not been able to fulfill their mission of guidance in the progress of civilization for the last few centuries. However, since the republican Turkey has “a reliable racial fabric” and also has overcome the accidental problems leading to decline, through the modernizing reforms, there is nothing now to prevent Turkish nation from undertaking its historical mission of civilization once again.

The origins of this historical view emphasizing the secular Central Asiatic origins of Turks and finding them Anatolian ancestors as well while putting the archaic Turkishness to the very source of all civilizations, can be traced long before 1930s. For instance, in a book named *Pontus Meselesi* (Pontus Question) which was published even before the republican period, the writer claimed that Sumerians and Hittites were Turkic in origin. In the very early years of the republican period, Yusuf Ziya Özer, one of the prominent professors at the faculty of law, asserted that Hammurabi and even Greeks were also Turkic in origin (Berktaş, 1983, 50-1). By the way, that Hittite studies gained momentum in the beginning of the twentieth century was almost a blessing for Kemalists who was striving hard those days to prove the Turkic origins of Anatolia against the claims of various nations (Copeaux, 1998, 31-2).

It was only in 1930s that the Turkish History Thesis attained a state of programmatical integrity. *Türk Tarihinin Ana Hatları* (The Outlines of Turkish History), which was first

¹ As it is well known, peoples in Middle East conquered by the Arabs, Greeks and Romans, in order not be assimilated by them, have attempted to attribute the origins of the civilization of the conquerors to their own history, inventing certain cultural myths for this purpose. For those kinds of cultural myths see McCants, 2012. The difference of the Turkish History Thesis lies in the fact that it has invented an imagined national history located in a very distant past largely unknown, while otherizing the recent past which is still a living part of the collective memory. Moreover, the new Turkish state had been founded after a victorious independence war against the invaders, rather than conquered by them as it happened in the Middle Eastern cultural myth inventing processes. Şerif Mardin (1997, 180) compares the Turkish experience with the experience of most of the developed countries and particularly those in the Third World which have done their best to benefit from the legacy and social institutions of their recent history. In this sense, having attempted to exclude the brightest era of its past from the collective memory, Turkey presents an anomalous case of nation-building process.

² For comprehensive information on the literature see Behar, 1992.

started to be written by Afet İnan with Atatürk's order in 1929 and finalized by an official commission and printed 100 copies in 1930, was the manifesto of the Turkish History Thesis. The expanded introduction of this book (*Methal*) was printed thirty thousand copies and distributed among the teachers and students of public schools, though it was not introduced into the market owing to the fact that it was being criticized in terms of its insufficient documents, sources and methodology. However, the four-volume textbook of History (*Tarih I, II, III, IV*), which was written according to the main ideas in this outline, was approved as the official textbook and read by the students until 1939. The Turkish History Thesis also left its mark on the first two congresses of the Turkish Historical Society, one of the most important cultural institutions of the early republican Turkey. Therefore, despite the fact that it remained in force for a relatively short period of time, it can be said that the thesis has been the official historical view of the early republican period rather than being simply an eccentric experiment.

It is important to note that the Turkish History Thesis hardly gives a place to Ottomans and Arabs in its historical narrative, though it argues that the archaic Turkishness is the origin of all the civilizations in the world. As a matter of fact, since every nation in the world, in one way or another, originated from Turks according to this historical narrative, it could have led to a very humanistic worldview which has no "other". However, the Turkish History Thesis has created an "interior other" rather than an "exterior one". In this historical narrative even Romans were somehow an important part of the "Turkish" history, but Ottoman-Islamic past was almost completely left outside of it.

In terms of scientific knowledge, it can be said that the new historical view of the Kemalist regime, to a large extent, has freed Turkish historiography from being confined within the limits of the Ottoman-Islamic history and directed it to the new areas of Turkish and World history. However, it has certainly gone beyond the proper limits. For instance, *Türk Tarihinin Ana Hatları* (The Outlines of Turkish History), includes 622 pages and not more than fifty pages of it have been devoted to the Ottomans who ruled for over six hundred years. Even in the expanded introduction of this book (*Methal*), there is no mention of Ottomans either. In general, advocates of the thesis have attributed the great successes of the Ottoman history to an imagined and ambiguous Turkishness and all the failures including the decline of the empire to those Ottomans defined by them as the anti-thesis of Turkishness (Behar, 1992, 106-7). The greatest sin of the Ottomans was that they had blocked the historical march of Turks towards the West and destroyed the bridge between the Turks and "the civilization" (in other words the West).³

Turkish History Thesis and the Official Music Policy

Throughout its historical development, traditional (or so-called classical) Turkish music has been identified with the Ottoman culture. Therefore, it is not surprising that the Ottoman musical legacy has become one of the main targets against which the cultural-historical policy makers have directed their attacks. In early republican Turkey, the most essential pillar of the official position towards music was to exclude and otherize the Ottoman

³ This claim, which was insistently emphasized by Mustafa Kemal Atatürk in his speeches made against the Ottoman legacy (for example see *Söylev ve Demeçler* III, 65), would later form a basis for the historical narrative of Bernard Lewis (1968) on the origins modern Turkey. For a helpful summary of this approach of Lewis see Kasaba, 1997: 20-1.

musical legacy. This official position had been inspired by the “national music” formula expressed by Gökalp in his book *Türkçülüğün Esasları* (The principles of Turkism). As Tekelioğlu (1996, 202) compactly put it, Gökalp’s formulation was defining the problem and solution as follows: “The enemy is Eastern music, the source is folk music, the model is Western music and its harmony and the purpose is to achieve national music.” In this conjunction, republican elites claimed that the Ottoman music tradition in the cities and the folk music in the Anatolian villages were completely dissimilar in terms of their historical origin and the musicological and cultural features. On the other hand, they strived to discover some common traits between the Western and the Turkish folk music at every opportunity. In Gökalp’s formula, Ottoman music was not only “backwards”, “sick”, “somniferous” and “cosmopolitan” but also a “foreign” music taken from Byzantines. Gökalp argued that Ottoman music, which was “the remnant of the obsolete Byzantine culture”, had nothing to do with Turkishness. The pure and genuine music of the Turks could only be found among the Anatolian folk songs which had no connection with this “foreign” Ottoman music. Since the genuine Turkish culture (*hars*) and the new civilization (*medeniyet*) of Turks were represented respectively by the Anatolian folk songs and the Western music according to Gökalp’s model, these two were supposed to be compatible.⁴ The first thing to do for Turks to merge the music of this new civilization and the Turkish folk music representing the genuine pure Turkish culture into a modern-national synthesis was to get rid of the music of their old civilization. In this sense, adopting the Western musical system was a part of a broader civilization change project.

Inspired by the Turkish History Thesis, Ali Rif’at Çağatay (1934), one of the prominent spokesmen of the so-called Turkish Music Revolution, has argued that it is not even necessary to speak of a civilization change regarding the Westernization of Turkish music. For Çağatay, the archaic Turkish music has provided a basis for the polyphonic Western music; in just the same way as the archaic Turkishness defined by the Turkish History Thesis has provided a basis for the world civilizations. According to this line of thought, the westernization of Turkish music is in fact returning to the genuine source of Turkishness rather than a civilization change. As a result of this logic, even some official practices, like the banning of the Ottoman-Turkish music and the enforcing of the Western music in official institutions, paradoxically have been legitimized through a nationalist discourse. Moreover, they are the very musicians trained within the Ottoman musical tradition that have undertaken this legitimizing mission in the most sophisticated manner.

One of the most striking examples of legitimizing the Westernization policies in music through the Turkish History Thesis can be found in a newspaper article by Çağatay (1934) published just after the banning of Ottoman-Turkish music in the Radio. Before dealing with this more closely, we should first remember the political atmosphere of these days. As it is well known, the unfavorable stance of the new regime towards the Ottoman-Turkish music was not limited to the intellectual field. Policies to exclude the Ottoman music legacy were also put into practice. For example, as early as 1926 Ottoman-Turkish music education had been banned in official institutions. Turkish youth was learning and practicing only Western

⁴ For the famous Gökalpian formula of national music see Gökalp, 1923a, 342 and Gökalp 1923b, 130-1. For detailed information and analysis on the origins, impacts and implementation of Gökalp’s formula see Ayas, 2014, 71-145 and Ayas, 2015a.

music in schools. By the late 1934, Turkish music broadcast on the radio was also forbidden. For about two years, radio listeners had to listen to mere Western music. In the official commissions responsible for the Turkish Music Reform, some proposals were discussed for banning the Ottoman-Turkish music not only in the official institutions but also in the public realm as well, including the entertainment and record industry. Thankfully these proposals were rejected after long discussions, but for a very long period of time, insulting attacks towards the Ottoman music tradition and its members proceeded without an interruption through the statements of the official spokesmen and a kind of witch-hunt undertaken by newspapers.⁵

It was in this atmosphere that Ali Rif'at Çağatay attempted to legitimize all these practices on the grounds of the Turkish History Thesis. Originally trained in the Ottoman-Turkish musical tradition, Ali Rif'at Çağatay was a famous composer of this genre but also an advocate of the Westernizing approaches in music. The Turkish national anthem composed by him in makam Acemaşiran had remained in use until 1930. However, the official circles who found it inadequate on being Western decided to replace it with the composition of Zeki Üngör, conductor of the Presidential Symphony Orchestra. What is more closely related to my article is that Çağatay is also the writer of the chapters on music in *Türk Tarihinin Ana Hatları* (The Outlines of Turkish History), the main text of the Turkish History Thesis.⁶ What is all Çağatay does in this passages is to inform the reader about the general outlines of the musical traditions of various archaic peoples and, since he thinks that Turkish History Thesis already “proved” that almost all civilizations including Hittites and Sumerians were Turkic in origin, this assumption automatically makes all these musical traditions early examples of the Turkish music. For example, when Çağatay speaks of the music of the Hittites, he also speaks of the music of “Hittite Turks”. So automatically all the musical traditions become part of the general Turkish music tradition overnight. Not surprisingly, this is not applicable to the Ottoman music. There is not any reference to Ottoman music in *Türk Tarihinin Ana Hatları* (The Outlines of Turkish History). It is really hard to understand why a Turkish writer of an official handbook on Turkish history has considered the Hittite, Sumerian and even Greek music to be a part of the Turkish music tradition, but has been unable to find it necessary to mention the contributions of Ottomans even in a sentence.⁷

In 1934, just a few days after the banning of Ottoman-Turkish music on radio, this time Çağatay (1934, 6) made reference to the Turkish History Thesis with a more ideological emphasis in order to legitimize the banning decision and the Turkish Music Reform in general. Çağatay had discovered “twelve chromatic pitches in the double flutes played by the human figures in the cartouches available at the Hittite museums”. This fact, according to him, proved that “the octave which underlay the Western music had already existed in the music of Hittites

⁵ For detailed information on these practices and reactions against them see Ayas, 2014, Balkılıç, 2009. For an illuminative overview on the modernization efforts and music reforms in Turkey written in English see Komsuoğlu and Turan, 2005.

⁶ For the offprint of Çağatay's manuscripts which had been used in a much more concise form in the music-related passages of *Türk Tarihinin Ana Hatları* see Çağatay, 1933.

⁷ In the music-related passages of *Türk Tarihinin Ana Hatları*, Çağatay (1930, 247) includes many poorly-grounded “details” into his narrative such as the claim that Greeks borrowed not only their musical instruments but also their whole music theory from “HittiteTurks”. However he doesn't mention even once from the Ottoman music in the chapters devoted to the Ottomans who are claimed to be only soldiers having made no contributions to cultural and artistic fields.

who had emigrated Anatolia from Central Asia". This also meant that "the origins of the contemporary European music could be found in Central Asia and Anatolia". Since the "grass root of the Western music was the archaic Turkic music", it was fair enough to adopt it. The reason why the Turks to this day had not realized the need to adopt the Western music was that they were used to live in backward social conditions that "encaging the Turkish women" and "forcing the musicians to play music on bended knees in presence of their oppressive sultans". When the Ottoman music which conformed to neither "the genuine Turkish history" nor the requirements of the contemporary world, was replaced by the Western music, the Turkish music would return to its source and keep up with the modern world at the same time. In short, Çağatay makes effective use of the Turkish History Thesis to legitimize Westernization of Turkish music in a nationalist discourse.

The Turkish History Thesis also left its mark on the first Turkish opera (Özsoy) ever performed in the republican Turkey. Not surprisingly, in practical terms, the most important goal of the Turkish Music Reform was to establish a Turkish opera (Üstel, 1993, 43). The fact that the subject of the first Turkish opera ever performed in the republican period being the Turkish History Thesis itself is very important in terms of the main point of this article. It really shows what a central place the Turkish History Thesis occupies in the music debates of the early republican period.

The first national opera performed in Turkey, Özsoy was composed by Ahmet Adnan Saygun at the behest of Atatürk. The libretto of the opera written by Münir Hayri Egeli and inspired by the ideas of Atatürk, clearly reflects the Turkish History Thesis:

"History tells us: The river of "civilization"

found its very source in the brachycephalic race.

This race originated from Asia and spread all over the world.

This history was considered the beginning of the rise.

In Europe, Anatolia, Iran and the Middle West

Copper entered into the civilization with the great race."

(Refiğ, 2012: 61)

The subject and content of this opera was directly dictated by Atatürk and written by Münir Hayri Egeli (Refiğ, 2012: 24). So it was a direct expression of the official view. The relation between the Turkish History Thesis and the dominant music discourse and practice went beyond the rhetorical level. The Turkish History Thesis also played a key role in the classification and the evaluation of the musical genres and even in the shaping of the new official music of the republic. For example, pentatonism thesis proposed by Ahmet Adnan Saygun and Mahmut Ragıp Gazimihal was to a large extent inspired by the Turkish History Thesis. In his memoirs, Saygun (1982: 46-9) clearly states that just like the Özsoy opera, pentatonism thesis did too originate from the historical view of Atatürk. According to Saygun, Atatürk has emancipated Turks from being obliged to adopt the narrative that equates the Turkish history to the "Ottomans originating from four hundred tents". Owing to the new historical view of Atatürk, the Turks have realized that "the contemporary inhabitants of

Anatolia which has been the cradle of civilization throughout history are not only the inheritors of the creators of these civilizations but also their descendants, sharing a common Turkic origin with the Turkic tribes coming from Central Asia.”

The pentatonism thesis is a result of his attempts to adapt this historical view to music. Saygun asserts that there exists “a common pentatonical structure in the folk musics of Anatolian, Hungarian, Finnish and the Turkic people living beyond the Ural Mountains” and attempts to find out the dispersal routes of this structure all over the world. As Aksoy (2015) put it, “pentatonism was a racial element” according to Saygun (1936, 6) who argued that “wherever one encounters pentatonic elements, the stamp of Turkishness in music, he should conclude that the inhabitants of this place are Turkic in origin.”⁸ In his memoirs Saygun states that Atatürk, briefed by him about the thesis during the course of four and a half hours, has paid close attention to the pentatonism thesis and adopted it enthusiastically. Having seen the genuine national character of the pentatonic music and its noncompliance with the Ottoman music system, Saygun claims, Atatürk has concluded that Ottoman music is completely foreign to Turkish nation and just after a week made his famous speech in the parliament that has paved the way for the banning of the Ottoman-Turkish music.

As a matter of fact, the pentatonism thesis is a more sophisticated and technical variation of the Gökalpian formula that emphasized the contrast between the Ottoman and folk music. The aim of Gökalp was to show that, from the nationalist point of view, there was nothing wrong in Westernization since the Ottoman civilization had been just as foreign as the Western one. Pentatonism thesis not only created a contrast between the folk and Ottoman art music but also attempted to invent a shared history between the Turkish folk music and Western music. For example, Saygun (1936) claims that the genuine Turkish folk music which has Central Asiatic origins is pentatonic in character and the pentatonical elements observed in the world music have been spread all over the globe from Central Asia. In his book, there are also maps showing the dispersal routes of the pentatonism, reminiscent of the migration maps in the textbooks of Turkish History Thesis.

There is another key figure that encouraged the advocates of the pentatonism thesis by claiming Central Asiatic origins for the Hungarian folk songs: Bela Bartok (Balkılıç, 2009, 133). In just the same way as the European scholars embraced and acclaimed in the the history congresses like Eugene Pittard whose ideas were compatible with the Turkish History Thesis, the ideas of Bela Bartok were attached great importance by official circles probably since he was seen as a prominent Western musician and scholar who testified the Central Asiatic origins of the Western music. However, Bartok, though he himself was a Hungarian nationalist, was too serious a musician to manipulate music for political ends and had nothing to do with the Turkish History Thesis.

The argument that the pentatonic music as the genuine music of the Turks was spread throughout the world including Anatolia from Central Asia has been advocated not only by Saygun and Gazimihal but also other important figures such as Reşit Tanrıkut and İzzettin Tuğrul Nişbay (Balkılıç, 2009, 135). We can also see the impacts of the thesis on Muzaffer

⁸ It should be noted that, however, Saygun changed his mind afterwards. In 1986, he wrote that, since he was influenced by the Turkish History Thesis, he had thought in 1930's that the origin of pentatonism was Central Asia due to his imperfect knowledge and lack of experience but now realized that he was mistaken. For his auto-critic and revised analysis on pentatonism see Saygun, 1986, cited in Aksoy, 2015.

Sarısözen, the architect of the folk music policies of the state, who asserts that “the Turkish pentatonic folk music is the elementary form of the polyphonic Western music” and therefore “Turks have an important share in the beginning of the polyphonic music of Europe” (cited in Balkılıç, 2009, 143). However, there is not a necessary relationship between the pentatonism thesis and employing the Turkish History Thesis in music discourses. For example, Ali Rif’at Çağatay has criticized the pentatonism thesis severely, despite the fact that he has embraced the Turkish History Thesis. According to Çağatay, it is intolerable to consider a kind of music such as pentatonism, which is in fact one of the musical features of “primitive and savage tribes”, as the distinguishing feature of Turkish music.⁹ Nonetheless, as we have seen above, he too, though in a different way, claims Turkish music to be the origin of the Western music. Another example of employing the Turkish History Thesis in music discourse without referring to pentatonism is Mesut Cemil, son of the legendary tanbur player Tanburi Cemil Bey and also the director of the official Istanbul Radio, who claims, in order to legitimize Westernization, that “most of the instruments played by Western musicians in Europe and United States are Central Asiatic in origin.”¹⁰

The main goal of the pentatonism thesis was to find out a common origin between the Western and Turkish music. Until that time, in both foreign and Turkish music circles, it was widely agreed that Ottoman-Turkish makam music and the polyphonic Western music were two different music systems, one is modal and the other tonal, therefore contrasting each other in technical and structural terms. Ottoman-Turkish music, perhaps the most refined and sophisticated member of the Oriental makam music, has distinctive and rich micro-tonal pitches that almost inevitably should be eliminated when being transformed into a polyphonic structure. It is therefore very difficult to create a synthesis between these two music systems without destroying the distinctive features of the makam music. The pentatonism thesis is a response to this challenge. Since the problem rises from the Ottoman makam music, the advocates of the thesis argued that the Ottoman makam music should be abandoned and another native source that can be made adaptable to the Western music system should be found. This source has been found among the pentatonic melodies in the Anatolian folk songs.

However, there are very few examples in these melodies that can be considered pentatonic. The advocates of the thesis explained this problem again by putting it on Ottomans’ shoulders. According to this explanation, the genuine Turkish music was pentatonic but it had transformed into its present state because of the disruptive effects of the Ottoman culture. It was argued that the masters of Ottoman music had scorned the folk melodies, not finding them worthy of analyzing in theoretical terms. Due to this scorn and neglect of the Ottomans, the genuine Turkish folk music had disappeared from the cities and nearby villages (Gazimihal, 1936, 12 cited in Balkılıç, 2009, 137). As a consequence, the folk music performed in most of the cities and nearby villages was a deformed and degenerated form of the genuine folk music. It was therefore necessary to go to the furthest villages in Anatolia to discover the so-called “untainted” music of the Turks. For example, Gazimihal (1936, 37) argues that, it is not even enough to go far from İstanbul to find this music. Because, “if we go for instance to Konya”, he writes, “we see that the folk songs of the villages of Konya have already lost their

⁹ Ali Rifat Çağatay, *İlk Müsveddeye Karşı Yapılan Tenkitlere Cevap*, “Türk Tarihinin Ana Hatları” eserinin müsveddeleri, seri II, no. 6 / A, Akşam Matbaası, İstanbul, no date [193?], s. 4-7, cited in Aksoy, 2015.

¹⁰ See Mesut Cemil, 1936 and Mesut Cemil, “Folklorumuzun Hudutları”, *Radyo*, II (17) cited in Balkılıç, 2009, 135.

untaintedness and pureness because of their long relationship with the classical alaturka and Mevlevi music in the city". It is just the same problem that the members of the official research teams encountered when they first attempted to collect the so-called "pure" Anatolian Turkish folk songs. The reports in the *Halk Şarkularımız Defteri* (Notebook of Folk Songs) prepared by the collector-researchers and published by Darülelhan shows that the folk songs are very similar to the makam music in cities in structural and technical terms. While citing the observations recorded by Sabri Bey in the introduction of the second notebook, Gazimihal notes that the Anatolian villagers has come to prefer to play and listen makam music instruments such as violin (keman), lute (ud), zither (kanun) and tanbur, now more popular than bağlama in some places. According to him, some sophisticated forms of makam music have recently become widespread in Anatolia. The reason of this, Gazimihal (1928 cited in Ayas, 2014, 143) notes, is the effects of the Ottoman city culture which has penetrated into the countryside via the dervish lodges (*tekke*), military organizations and the modern media such as gramophone or radio.

Vahit Lütfi Salcı¹¹, an expert on Alevi-Bektashi music, through a somewhat conspiracist speculation and with a very little evidence, has come to the same conclusion. He claims that there are two different branches in Turkish-Anatolian folk music: A secret-esoterical folk music and a manifest folk music. The secret branch which belongs to the Turkish Alevi tribes reflects the genuine culture of Turks and contains polyphonic elements. They are such secret in nature that the folk songs collected by Bartok and even the Bektashi hymns (*nefes*) collected by the conservatoire are very far from this genuine Turkish music. That is why the Turkish folk music and the Ottoman makam music, misleadingly, appears to have a lot of things in common. However, in the secret and genuine Turkish folk music, there are in fact many elements that point out to polyphony. So this "secret branch" in folk music, Salcı (1940, 24-25; 39-49) claims, "exonerates Turkish music from the accusation of monophony". There is neither "feminine and somniferous elements" nor "something belongs to the Arab nation or religion" in this branch. All of its products are expressions of "the lively and pure Turkish spirit". They are not only "completely Turkish" but also "in accordance with the contemporary universal Western technique".

In short, according to these improved and enriched variations of the Gökçalpian formula, the "untainted" and "pure" samples of the Turkish folk music are the raw materials that are to be processed by the Western musical techniques. The only thing to do, then, is to get rid of the Ottoman-Oriental elements in Turkish music. In other words, the Ottoman makam music is the main enemy of the Turkish music reform and all the approaches attempting to legitimize it including those based on the Turkish History Thesis. However, it is interesting that some advocates of the Ottoman makam music have also made use of the same thesis in order to legitimize their case against the attacks of the Turkish Music Reform. Now it is time to see how.

The Impact of the Turkish History Thesis on the Oppositional Discourse

Above, we had seen how Ali Rif at Çağatay applied the Turkish History Thesis to the music debates in order to legitimize the Westernizing policies of the Kemalist government and the exclusion of the Ottoman makam music as well. On the contrary, a group of musicians

¹¹ For comprehensive information on Vahit Lütfi Salcı and a selection from his writings see Arslan, 2015.

representing the Ottoman-Turkish makam music have made use of the Turkish History Thesis in order to expand the legitimacy of it. Sadettin Arel and his follower Laika Karabey (1963, 8-9; 10-7), one of the most striking representatives of this approach, have not only attributed the origin of the Ottoman-Turkish makam music to Central Asia and even the Sumerians and the proto-Turks allegedly lived in Hatay thousands of years ago, but also discovered in Turkish music some elements supposedly more suitable for polyphonic music than the elements in Western music itself.¹² These representatives of the Ottoman-Turkish makam music who themselves were the targets of the official attacks based on Gökalp and the Turkish History Thesis created an alternative and revised version of these two approaches in order to defend the music they represented. As Bülent Aksoy (2008, 150) wrote, “Arel applied the cultural ethnicism to Turkish music and responded Gökalp with Gökalp”.

It is true that, in general terms, Arel has remained loyal to the Gökalpian framework although he has criticized his dismissive arguments against the Ottoman makam music. He is the first musicologist who has used the term “Turkish music” with an ideological emphasis. In his revised version, not only the Turkish folk music, as in Gökalpian formula, but also the makam music has come from Central Asia. Therefore, the Ottoman-Turkish makam music is ethnically as pure as Turkish folk music. In other words, there is again a “pure”, ethnically defined Turkish music but this time including the Ottoman makam music. Moreover, since this music has influenced the Oriental nations without being influenced by them, it cannot be classified as a branch of Oriental music anymore. Because the so-called Oriental music is itself a result of the Turkish influence on the region.

Arel (1949a, 3) argues that all of the key elements of the Western musical technique potentially exist in Ottoman-Turkish makam music whose material is even richer than Western music itself. “The Turkish music,” in his words, “contains ten times as many technical possibilities as the Western music does.” The only thing to do is to find out these riches and process them through the Western musical techniques. The formula is simple enough: “Western science in the service of Turkish Art”. This formula, which looks very familiar, is almost identical with the Gökalpian formula with the only difference that in Arel’s formula the Ottoman makam music replaces the Turkish folk music in the original one. Arel explains this (seemingly slight but, fundamentally very great) difference on the basis of the general assumptions of the Turkish History Thesis. Regarding his sympathy towards the Ottoman music and his critical views against the official music policies, Arel’s approach can be classified among the oppositional discourses. However, this oppositional discourse paradoxically has internalized almost all the general assumptions of the official discourse including the Gökalpian approach. Now let’s examine it more closely.

In fact, Arel, even though without referring to the word *Orient*, acknowledges the fact that there has been a common music culture among the Oriental nations throughout history.

¹² As a matter of fact, in a different context I had discussed Arel’s views in a more detailed way elsewhere (Ayas, 2014, 221-33 and Ayas, 2015, 329-44). However, in this article I had to repeat some of my findings since I thought it necessary to draw attention to the power of the ideology underlying the Turkish History Thesis by showing its influence on the oppositional discourses. It should be noted that Arel is not a marginal figure in the Turkish makam music circles. He is the creator of the contemporary Turkish makam music notation, director of the municipal conservatory of Turkish music, composer and teacher of many official and non-official prominent figures performing or representing makam music. So I think that he provides a typical example, particularly in the field of the history of Turkish music, although he has some marginal ideas not approved by the alaturka camp.

After all, this fact has already been acknowledged by the opposing *alaturka* and the *alafranga* camps both having associated the Turkish makam music with Oriental music though for different reasons. However, Arel draws a very different conclusion from this consensus. All the music traditions in the former Ottoman territories, Arel argues, have come into being as a result of the spreading of the Central Asiatic Turkic music in the region. In his words: “It is the Turkish conquests that have united three nations like Arabs, Persians and Byzantines, who have little in common in terms of geography, language, culture, nationality and race, in a single music journey” (Arel, 1990, 34-5).

In his masterpiece, *Türk Musikisi Kimindir?* (To Whom Does the Turkish Music Belong?) Arel (1990) has mobilized all the available materials in support of this “Turkish conquest thesis” without closely examining their coherence. For example, in the first chapter of his book, he attempts to show that the Persians have taken their music from Turks. Though this argument has not been supported by any strong evidence, he fails to follow up on further questioning and in the second chapter, on the basis of the Orientalist literature claiming that the Arabic music has been taken from Persians, Arel concludes that, since there is not such a thing as Persian music, Turkish music is also the source of the Arabic music. It is a similar reasoning that he employs when attempting to show that the Byzantine and even Greek music is also Turkic in origin.

Arel’s strategy in this book consists of two stages. In the first stage, he begins with the claim that all the Oriental nations from Middle East to Africa have had no music of their own and in the second stage he explains the wide currency of the common makam music tradition in this vast geography by attributing them to the Turkish migrations and conquests. Accordingly, while he rages against the Western orientalists who argue that “Turks have no music of their own”, he praises the argument of the same people when they claim that there is no such thing as Arabic music. Moreover, he uses these Orientalist arguments denying the existence of Oriental music traditions in one way or another, in order to prove the Turkic origins of Arabic music. After all these discussions, Arel concludes that “Turks, Arabs, Persians, Armenians and Jews have a common musical tradition... first owners of which are Turks who have distributed it to the inhabitants of the countries which they pass over.” Then, it means that there is not such a thing as Oriental music. According to this way of thinking, the music supposed to be Oriental, is in fact the very Turkish music that has influenced most of the music traditions in the world. (Arel, 1990, 98-100).

It is interesting to note that, according to Arel, Turks have succeeded to influence all these music traditions without being influenced by any of them. This is just the very miracle that is attempted to be proven by the Turkish History Thesis. “The fact that Turks have not taken their music from any nation but brought together from Central Asia”, writes Arel (1990, 235), “glitters like a sun over all the claims, deductions, discussions and comparisons.” A slightly revised version of Gökalpian explanation isn’t enough for Arel to prove this miraculous fact. He needs another instrument of legitimization, finding it in the Turkish History Thesis. Arel (1990, 234) writes: “For example, what would you say if I proved that the ancient Greeks didn’t give us their music but rather did take it directly from us?... Let me explain. We can trace back the origins of the civilizations of the Egyptians, Babylonians, Assyrians, Hebrews and Phoenicians to the Sumerian civilization, the origin of the Western civilization, from which the ancient Greeks have taken a good number of their cultural

elements and institutions.” On the ground that Sumerians are proto-Turks according to the Turkish History Thesis, Arel takes it for granted that this is enough to prove the Turkic origins of many musical traditions all over the world. He has written about this subject, which first appeared in a lecture given by him in 1941, in four successive articles published in the famous *Musiki Mecmuası* (Music Journal) in 1949. According to Arel (1949b, 4), there is no doubt that Sumerians are Turks migrated from Central Asia. Sumerian civilization, the origin of all the great civilizations in the world, has naturally influenced the Western civilization. Not only the Turkish music itself but also the Western musical forms and techniques as the notation and the opera, Arel claims, have come from Sumerians¹³. Although he acknowledges the fact that we have unreliable and insufficient information about the long centuries between us and the Sumerians, according to him, it will not be difficult to find out these evidences once our scientists proceed to excavate in Central Asia and the former Sumerian geography, finding new sources and evidences about the history of Turkish music (Arel, 1948b, 4).

As it can be remembered, the Turkish History Thesis has not only emphasized the Central Asiatic origins of the civilizations but also the Turkishness of the archaic Anatolian peoples. Accordingly, Arel (1948c, 3-4) has adopted the eccentric discourse of some official historians considering Hatay as a “millennial Turkish land”, claiming that the Western notation and the collective performance as an elementary form of Western choruses are both rooted in the musical practices of the “Hatay Turks” (Karabey, 1963, 8-9; 17-8).

According to Arel and some of his followers, Turkish music was not only the primordial source of the Western music but also could provide a fresh solution to its current problems. As it is well known, during early twentieth century, many composers, critics and intellectuals have pointed out the constraints and deadlocks of tonal music. They even discussed the possibility of exploiting the micro-tonal elements in order to bring a fresh blood to the Western music which was in a very serious crisis. Some of the Turkish intellectuals were following these discussions with great interest and very happy that the Ottoman makam music, which is humiliated in Turkey in those days, now could play a universal role as a potential rescuer of Western music. Fatih-Harbiye, the famous novel of Peyami Safa, which refers to these discussions on music in the dialogues of his heroes, presents a good example of this atmosphere. For example, one of the characters, in order to criticize the dismissive attitude of the official circles towards the Ottoman-Turkish makam music, quotes from a Western man of music (Eugene Borel) writing on the crisis of music in Europe. He writes that “The Western art music should take inspirations from Oriental art music traditions, most convenient of which is Turkish music in terms of proximity and perfectness” (Safa, 2000, 120). Hence, the theme of “Turkish music as a rescuer of Western music” developed later by Arel and followers is in fact not that much novel.

To see how this theme has been used for legitimizing purposes by the “alaturka” camp, we should turn our eyes to Osman Şevket Uludağ, who is both a follower of Arel and one of the leading spokesmen of the “alaturka” camp. In 1940, during the famous debates in the Turkish parliament regarding the music policies of the state, Uludağ defends the Ottoman makam music by giving its enemies a dose of their own medicine, reversing the Gökalpian formula. According to Uludağ, “European music has been trying to free itself from the cage

¹³ For the claim that the Western notation was rooted in Sumerians see Arel, 1949d, 3. For the claim that the opera is rooted in Sumerians see Arel, 1949c, 5.

of the major and minor tones.” This provides a very good opportunity for Turkish music to play a universal role. The Western music is in need of micro-tonal materials to overcome its crisis, while the Turkish music needs the Western musical techniques to modernize itself. Merging of the micro-tonal materials of the Ottoman-Turkish makam music and the modern Western musical techniques might be a good solution to the problems of both music traditions.¹⁴

It is noteworthy that in both the Gökalpian formula and this revised version of it, though the latter is more challenging and inclusive in a sense, the Turkish music is somewhat a raw material to be processed by the Western musical techniques. According to Gökalpian formula this raw material should include only folk songs. However, Arel argues that a musical modernization that confines itself to the folk songs is bound to fail since the makam music as a raw material contains elements much more convenient for this purpose in terms of richness and complexity. In his words: “The efforts of building a new music from the folk songs, while ignoring the rich material of makam music, resembles building a new modern architecture from the adobe huts, while scorning the architectural style of Süleymaniye Mosque for being a copy of Byzantine style” (1964, 20).

In short, Arel and his followers, through the instrumentality of the Turkish History Thesis, portrayed the Ottoman-Turkish makam music as a pure Turkish music which was rooted in Central Asia and not influenced by any musical traditions of the Orient. Thus they replaced the folk music in the Gökalp’s formula by its Ottoman counterpart. However, just as in the way that Gökalp did in the case of folk music, they saw the Ottoman musical legacy as a raw material only to gain its real value when processed by the Western musical technique. So the same group of people, who were the target of the official attack based on the Gökalpian thoughts, formed an alternative and revised version of this Gökalpism in order to defend themselves.

CONCLUSION

Now it is time to draw some conclusions from these discussions. First of all, it should be emphasized once again that the Turkish History Thesis has been employed as an ideological instrument rather than a scientific explanation in the music debates of the early republican period. For example, as Bülent Aksoy has noted (2015), the paradigm of the folk music studies in Turkey including the pentatonism debate has derived from the political and ideological views of the thinkers outside the field of music rather than being a result of “the curiosity and initiative of the music circles”. In this respect, “the motivations underlying the folk music studies in the early republican period and the studies of Bartok in Hungary are different from each other.” The main aim of the former is to provide cultural legitimacy for the musical practices, making them compatible with the political requirements of the new regime. This legitimizing role is twofold. A revised and more challenging version of the Gökalpian formula, the Turkish History Thesis, has both legitimized the Turkist policies and Westernization at the same time by claiming that all the great civilizations including the Western one is rooted in archaic Turkishness. More precisely, it has provided a Turkist legitimacy for Westernization. Hence, pentatonism thesis is a translation of the Turkish History Thesis and Kemalist ideology into a musical context.

¹⁴ *TBMM Zabıt Ceridesi*, Devre IV, c. 11, İçtima 1, 13 May 1940, p. 97.

Secondly, it is important to note that the ideological background underlying the Turkish History Thesis and its various extensions in the music debates have dominated not only the official view but also the oppositional discourses, despite its weak scientific basis. This fact points to the extent of ideological hegemony exercised by the dominant cultural discourse on the oppositional one. For example, Arel's arguments on the origins and influence of Turkish makam music influenced by the official historical view have been widely welcomed among the Ottoman-Turkish makam music circles. The followers of Arel, including important figures such as Laika Karabey and Yılmaz Öztuna have adopted his historical narrative on Turkish music.¹⁵ It is interesting to note that even a resolute defender and spokesman of the alaturka camp such as Rauf Yekta, who has played a very important role in transmitting the Ottoman-Islamic culture to the republican generations, has had to refer to the Shamanic origins of the Mevlevi rites though he himself was a high-ranking Mevlevi (Rauf Yekta, 1934 cited in Salcı, 1941, 8-11). However, it is not that much surprising when we take account of the political atmosphere of the 1930s. What is surprising is that, today, standard textbooks on the history or theory of the Turkish makam music still refer to Arel's general narrative when they argue for the Turkishness of the Ottoman makam music.¹⁶ So it can be said that the core of the dominant ideology in the official music discourse of the early republican period is still very influential although its practical aspects, particularly the strict measures against the makam music, are being widely criticized and rejected by nearly all parties involved in music debates. Another important fact that points to the extent of this ideological hegemony is that it has succeeded to unite very different and conflicting approaches in a general ideological framework. Ali Rif'at Çağatay is a harsh critic of pentatonism and a supporter of the Westernization policies. Gazimihal and Saygun are the advocates of pentatonism and use it to dismiss the Ottoman makam music and Arel is one of the prominent spokesmen and defenders of it. However, they all share the same ideological background reflected in the main points of the Turkish History Thesis.

Thirdly, the music debates related with Turkish History Thesis are significant in terms of the relationship between invented and living traditions. Inventing traditions, as Hobsbawm (1983) put it, is an inseparable part of nearly all nation-building processes. However, it should be remembered that each invented tradition is somehow rooted in a tangible cultural element already existed in the history of that society. Some of these elements keep on living and it is these very elements that shape the living traditions. However, as Eliassen (2014, 774) put it, "invented traditions," more often than not, "oppose and distort customary behaviors that are living traditions." The success of the nation-building or tradition-inventing process depends largely to the distance between the invented and living traditions. In the case of pentatonism, field studies have shown that pentatonic elements in Turkish folk music consist of a relatively very small part of its corpus in terms of living tradition and historical precedents as well. As a result of this wide gap between the invented and the living traditions, pentatonism thesis has failed to establish pentatonic elements in music as the key feature of national Turkish music culture as expected by Saygun, Gazimihal etc. As a result, after the strict ideological atmosphere of the 1930s has come to an end, it has been put on the shelf. Hence, it is not

¹⁵ Even his most ardent critics such as Cinuçen Tanrıkorur have referred to these arguments when arguing against the Westernist discourse claiming the Ottoman music to be non-Turkic in origin.

¹⁶ For one of the most widely circulated examples of this approach in educational music institutions see Özkan, 2003, 26-30

surprising that the pentatonism debate has almost been forgotten for a long time though the soft ideology underlying it is still in effect in one way or another. But this can be a subject of another article.

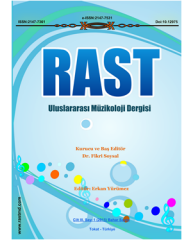
I wish the music studies influenced by the Turkish History Thesis could serve to draw attention to the cultural diversity and richness of the Turkish musical culture rather than attempting to find a monolithic source for national identity defined in strict ideological terms. Finally, what is left from these debates is not only a striking example of an ideological instrumentalization of the musical field but also a motivation to reconsider the place of Turkish music in universal music traditions. Even if the early republican attempts failed in terms of the latter, they can still inspire us to find a much more nuanced way to achieve this task today.

BIBLIOGRAPHY

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Aksoy, B. (2015). *Seksen Yıl Sonra Pentatonizm: Macarlar ve Biz*. <http://www.musikidergisi.net/?p=2810> (Access: 1 June 2015)
- Arel, H. S. (1948a). “Türk Mûsikisi Nasıl İlerler”, *Mûsiki Mecmuası*, 1: 3-5.
- Arel, H. S. (1948b). “Türk Mûsikisinin Tarihi”, *Mûsiki Mecmuası*, 3: 3-5.
- Arel, H. S. (1948c). “Yeni Türk Mûsikisinin Tarihine Dair”, *Mûsiki Mecmuası*, 4: 3-5.
- Arel, H. S. (1949a). “Niçin Türk Mûsikisine Taraftarım”, *Mûsiki Mecmuası*, 11: 3-5.
- Arel, H. S. (1949b). “Sümerliler ve Sümer Mûsikisi”, *Mûsiki Mecmuası*, 13.
- Arel, H. S. (1949c). “Sümerliler ve Sümer Mûsikisi II”, *Mûsiki Mecmuası*, 14: 3-5.
- Arel, H. S. (1949d). “Sümerliler ve Sümer Mûsikisi III”, *Mûsiki Mecmuası*, 15: 3-5.
- Arel, H. S. (1949e). “Sümerliler ve Sümer Mûsikisi IV”, *Mûsiki Mecmuası*, 16: 3-5.
- Arel, H. S. (1964). *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*, İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları.
- Arel, H. S. (1964). *Türk Mûsikisi Üzerine İki Konferans*, İstanbul: İleri Türk Mûsikisi Konservatuarı.
- Arel, H. S. (1990). *Türk Mûsikisi Kimindir?* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, F. (2015). *Vâhitname: Mûsikişinas-Halkbilimci Vâhit Lütüfî Salcı*, İstanbul: Mavi Yayıncılık.
- Atatürk, M. K. (1959). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Ayas, G. (2015a). “Bektaşî Nefesleri Özelinde Gökâlpci Hars-Medeniyet İkiliğine Eleştirel Bakış”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 22(73): 153-172.
- Ayas, G. (2015b). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, İstanbul: Tan Yayınları.
- Behar, B. E. (1992). *İktidar ve Tarih, Türkiye’de Resmi Tarih Tezinin Oluşumu (1929-1937)*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Berktaş, H. (1983). *Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Copeaux, E. (1998). *Türk Tarih Tezi’nden Türk-İslam Sentezine*, trans. Ali Berktaş, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çağatay, A. R. (193?). *İlk Müsveddeye Karşı Yapılan Tenkitlere Cevap*, “Türk Tarihinin Ana Hatları” eserinin müsveddeleri, seri II, no. 6 / A, Akşam Matbaası, İstanbul, no date.
- Çağatay, A. R. (1933). *Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri*, Seri: II, No: 26, Ankara, Türk Tarih Kurumu.
- Çağatay, A. R. (1934). “Garp Müsîkisinin Esası Eski Türk Müsîkisidir”, *Akşam*, 8 Teşrinisani 1934.
- Deren, S. (2007). “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt III Modernleşme ve Batıcılık*, ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1928). “Musiki Halkiyyatı”, *Milli Mecmua*, IX(104): 1677-9.
- Gazimihal, M. R. (1936). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*, İstanbul: Akşam Matbaası.
- Gökâlpc, Z. (1923a). “Bedii Türkçülük”, *Yeni Mecmua*, 30 Ağustos.
- Gökâlpc, Z. (1923b). *Türkçülüğün Esasları*, Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Hobsbawm, E. (1983). “Introduction: Inventing Traditions”, *Invention of Tradition* (ed. E. Hobsbawm and T. Ranger), Cambridge: Cambridge University Press.
- Karabey, L. (1963). *Garpli Gözüyle Türk Musikisi*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları.
- Kasaba, R. (1997). “Kemalist Certainties and Modern Ambiguities”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* (ed. S. Bozdoğan and R. Kasaba), Washington: University of Washington Press.
- Komsuoğlu, A. ve N. S Turan (2005). “Modernization Efforts and Music Reforms in Turkey (1923-1946)”, *Acta Asiatica Varsoviensia*, XVIII: 19-30.
- Lewis B. (1968). *The Emergence of Modern Turkey*, second edition, Oxford: Oxford University Press.

- Mardin, Ş. (1997). *İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- McCants, W. F. (2012). *Kültür Mitleri Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek*, trans. Merve Tabur, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mesut Cemil (1936). “Keman Saksofon Türk Çalgılarıdır”, *Akşam*, 26 Mart
- Özkan, İ. H. (2003). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Rauf Yekta (1934). “Önsöz”, *Mevlevi Ayinleri I*, İstanbul Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti, İstanbul: İstanbul Konservatuarı Yayınları.
- Refiğ, G. (2012). *Atatürk ve Adnan Saygun Özsoy Operası*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- Reşit Galip (1933). “Türk Tarih İnkılabı ve Yabancı Tezler”, *Ülkü*, II (9): 164-177.
- Safa, P. (2000). *Fatih-Harbiye*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Salcı, V. L. (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*, İstanbul: Numune Matbaası.
- Salcı, V. L. (1941). *Türk Dini Oyunları*, İstanbul: Numune Matbaası.
- Saygun, A. A. (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Numune Matbaası.
- Saygun, A. A. (1982). *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Saygun, A. A. (1986). “Türk Halk Musikisinde Pentatonizm Broşürü Üzerine”, *Orkestra*, 160.
- Tekelioğlu, O. (1996). “The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music”, *Middle Eastern Studies*, XXXII (2): 194-215.
- TTK Heyeti (1930). *Türk Tarihinin Ana Hatları*, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Üstel, F. (1993). “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, *Tarih ve Toplum*, XIX (113)



THE DEADLOCK OF NATION-STATE: THE PROBLEM OF NATIONALISATION OF MUSIC DURING THE EARLY REPUBLICAN ERA IN TURKEY

Namık Sinan Turan¹
Bilen Işıktaş²

ABSTRACT

From the early 1930s onwards, there has been an evolution of policies concerning music in Turkey based on the ends, which were targeted through cultural planning and national cultural building. The new republican regime that stood distant to tradition, tried to establish a national music, carrying the legacy of *Tanzimat reform era*; a music that is nationalist in character but based on major western influences. This period also reflects a time, which a major debate started within the intelligentsia regarding the place of music in state policies, radio broadcasting and education. In fact, this debate had surfaced the bitter discussion upon the cultural evolution, which started during the mid-19th century. Direct intervention by Mustafa Kemal in the search of a national music revealed this art form, in fact, was a major symbol in the process of building the new national character. The so called “*Music revolution*” as appeared in the written texts of the time, left deep influences on both public life and musical culture of the new nation. This paper aims to present the building of the nationalist character of the music during the early republican era of Turkey in relevance with the usage of political instruments and their reflections on public life. The article will also assess the Turkish experience in terms of 20th century nationalist culture building processes.

Keywords: Nationalism, Culture, Music Politics, Early Republic, Turkey

¹ Prof. Dr. Istanbul University Faculty of Economics, Department of Political Science and International Relations, nsturan@istanbul.edu.tr

² Lecturer Dr. Istanbul University State Conservatory, Department of Musicology
bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

ULUS DEVLETİN KÜLTÜREL AÇMAZI: TÜRKİYE’DE ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE ULUSAL MÜZİK SORUNSALI

ÖZET

1930’ların ilk yarısından itibaren Türkiye’de de Cumhuriyet’in kültürel planlamacılığı ve ulusal kültür yaratma hedefleri arasında müzik politikaları dikkat çekici bir şekilde dönüştü. Yeni rejimin gelenekle olan mesafeli ilişkisi ve Tanzimat’tan gelen sürecin de etkisiyle müzik Batılı ancak ulusal karakterde şekillendirilmeye çalışıldı. Bu dönem aydınları arasında, devletin resmi politikalarında, radyo yayıncılığında ve eğitimde müzik konusunda canlı bir tartışma ortamı oluştu. Aslında bu ortam 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha belirgin hale gelen kültürel dönüşümler üzerinden bir hesaplaşmayı beraberinde getirmekteydi. Bizzat Mustafa Kemal’in tavrında yansıyan yeni ve ulusal karakterde bir müzik arayışı yeni toplumun inşa sürecinde müziği kültür alanındaki en simgesel unsur haline getirdi. Dönemin metinlerinde “*müzik devrimi*” ifadesiyle karşılık bulan resmi politikalar müzik yaşamı üzerinde köklü etkiler bıraktı. Bu makalede erken Cumhuriyet’in ulusal müzik inşa süreci, bunun araçları ve toplumsal yansımaları ele alınacaktır. Söz konusu süreç 20. yüzyılda milliyetçiliğin kültürel kurumlar üzerindeki dönüştürücü etkisini dikkate alarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Milliyetçilik, Kültür, Müzik Politikaları, Erken Cumhuriyet, Türkiye

INTRODUCTION

“Nationalism closes the gap between music and culture more than any other form of identity. In so doing, it heightens the disjuncture created by conflicting musical processes for constructing the nation”³

Nationalism was the most successful political force of the 19th century. It emerged from two main sources: The Romantic exaltation of "feeling" and "identity" and the liberal requirement that a legitimate state is based on a "people" rather than, for example, a dynasty, God or imperial domination. The German Confederation was a loose association of 39 German states in Central Europe, which was created by the Congress of Vienna in 1815, to replace the Holy Roman Empire and to coordinate mainly the economies. Later in the 19th and 20th centuries, the Austro-Hungarian, the Ottoman and the Russian Empires succeeded by the former Soviet Union, dissolved into nation-states (Rice, 2005, pp. 117-122).

It stands to reason to interpret the 20th century with its dissolution of empires and the foundation of nations based on the paradigm of a nation-state. While building borders, institutions and public relations, nation-states aimed at fictionalizing their cultural structures due to their revisionist or “nationalistic” characters. The regimes evolving from the Balkans,

³ Bohlman outlines the comprehensive model of the relationship between music and nationalism relation that fits the Turkish case well. Güray, C. (2015). “A Change of Perception: The Rapprochement of the State with the Colours of Anatolia Through Traditional Musics”, In Which Direction is Music Heading? Cultural and Cognitive Studies in Turkey Edited by Firat Kutluk and Ugur Turkmen, Cambridge Scholars Press, p. 110.

Eastern Europe and also in the Near East tried to establish their neo-patrimonial national characteristics on Habsburg, Ottoman and Russian imperial legacies which also implied a multinational heterogeneous cultural pragmatism. While building up a national culture, music was a major phenomenon with direct impact on the nation-state. Therefore, music became an instrumental art including both the socio-cultural and ideological presentation of the nation-state (Barkey and Hagen, 1997).

Early Republic, Kemalist Nationalism and Music Life in Turkey

The Republic of Turkey was officially proclaimed on the 29 of October 1923 in Ankara. From the early 1930s onwards, the new republican regime under Mustafa Kemal Atatürk made a huge effort to reorganize culture politics and to adapt it to the needs of the young nation. The new republican regime kept distance from the Ottoman tradition and tried to establish a national music. Pursuing the legacy of the prior Tanzimat period (1876), the aim was to create and support a music which has indeed a nationalist character but is based on major western influences. Also, during this period a major debate started within the intelligentsia about the state's policy on radio transmissions. In fact, this debate mirrored the bitter discussion upon the cultural evolution which had started during the mid-19th century (Berkes, 1964, pp. 144-155).

Atatürk's direct intervention in the process of creating a national music shows that this art was regarded as a major corner stone of success during the process of building the new national character. The "Music revolution" as it was called in the publications of the period, deeply affected both public life and musical culture of the new nation.

During the 1930s worldwide economic crisis, Turkey pursued a liberal economic policy. Considering the political atmosphere of the period, this was not surprising. The opposition had been restricted, and educating the masses according to the principles of Kemalist revolution, had priority for the government (Tunçay, 1981, pp. 282-293). The single party system facilitated the process of forming the new Turkish citizen. The control over the musical life was also included in this new political system (Ahmad, 1993, pp. 63-64).

During the same time, the arts have also been controlled and regulated by the authorities in certain European countries. Germany, between the two World Wars, could be the most evident example for this kind of policy. The measures of Hermann Göring and Joseph Goebbels, filled in the people about the music regime and was regarded to be convenient and quite successful. The 'Reichsmusikkammer' was founded in 1933 and promoted "good German music". This means music composed by Aryans was seen as consistent with Nazi ideals, while 'degenerate music', which included atonal music, jazz and music by Jewish composers was suppressed. The institute extolled and promoted 'good German music', specifically those of Beethoven, Wagner, Bach, Mozart, Haydn, Brahms and Bruckner to legitimize the claimed world supremacy of Germany in terms of culture. 'Deutsche Musikkultur' was founded in 1936 by Peter Raabe, Fritz Stein and Christhard Mahrenholz, to head the music policy of the Third Reich. Composers like Paul Hindemith, Anton Schönberg and conductors like Otto Klemperer and Bruno Walter were some of the numerous victims of discrimination (Kutluk, 1997, pp. 19-21). Italy pursued a similar policy with the Syndicate of Fascist Musicians. Composers like Goffredo Petrassi advocated a

musical style which formed a strong ideological relationship with the regime (Kutluk, 1997, p. 28).

Although the political ideology in Russia differed from Germany and Italy, the communist regime pursued the same strategies to control the arts. Both the Association of Contemporary Music (ASM) and the Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM) were founded in 1923 in Moscow to create and promote a proletarian music culture. The associations were unified in 1932 with the Russian composers association. Those impacts on the musical life and the arts have also been successfully completed. Composers like Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev and Aram Khachaturian faced the criticism of the regime for not supporting enough of the ideology.⁴ As Howard S. Becker points out, political hymns and revolution songs have been essential for the development of the movement. Patriotic songs and movies strengthened the class consciousness. Music and art approved by the regime were used to inculcate the people (Becker, 2013, p. 211). In the Republic of Turkey, the introduction of Western classical music grew from a reform that comprised the very understanding of officially promoted culture, “resulting in conversion almost on a civilizational level” (Pohlit, 2010, p. 5).

During the 1930's, music became the most important propaganda material besides tournaments, cinema and propaganda posters. This development had already started during the First World War. One of the most serious problems with the Ministry of Foreign Affairs of the Ottoman Empire was to show the Allies during the First World War that they are a civilized nation. The public opinion in the West towards the Ottoman Empire was generally negative. To improve the image, an advertising campaign was started. Part of this campaign was to organize concerts and exhibitions abroad. The Mabeyn-i Hümayun (the orchestra of the Imperial Palace) under the direction of Zeki Bey, went with 80 musicians on a concert tour to Vienna, Dresden, Munich, Budapest and Sofia to perform works by Beethoven, Wagner, Schubert and Haydn. The ministry also organized exhibitions was headed by Celal Esad in Vienna and Berlin. The founders of the Turkish Republic pursued later the same image policy (Arseven, 1993, pp. 20-21).

The Turkish Republic had aligned itself with the West. But the beginning of the Westernization can already be tracked back to the Tanzimat era (Hanioğlu, 2008, pp. 94-96). The debate about ‘alaturka’ and ‘alafranga’ in music – the latter means ‘civilized’ Western music- was not a new topic in the young Turkish Republic which preferred the Western music (Hanioğlu, 2005, pp. 60-62). To finish the age-long debate, Muzaffer Reşid wrote 1933 in the *Varlık* that ‘alafranga’ would clearly be the winner in this debate. The term ‘alaturka’ would get automatically associated with the music of the mosques, Dervish lodges, Byzantine churches and other deeply symbolic sources of Ottoman arts (Hacıbrahimoglu, 2012, p. 267). So it would be impossible to consider ‘alaturka’ which reflects the multiculturalism and multireligiousness of the Ottoman Empire as a national music for the new Turkish civilization. He reasons that this music would be kept far from the people and could not cause any nationalist feelings in them (Güray, 2015, p. 4).

⁴ Şostakoviç D. (2010), *Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım*, çev. Volkan Terzioğlu, İstanbul: Yazılama Yayınları, also see Surovtsev Y. & Karagonov A. & Anastasyev A. (1978). *Sosyalizm ve Kültür Sovyet Sanat Tarihi Enstitüsü*, İstanbul: Konuk Yayınları.

The reform of Turkish music during the republic's early years and into the 1940s is a very interesting case. Reforms in music can be first detected in the idea of the 'imposed synthesis', developed by the young republic's leading ideologue Ziya Gökalp. In his well-known book 'Principles of Turkism' (1923), Gökalp provided the ideological foundations for the new republic, and to a certain extent was a manual for implementing 'the fusion' of Turkish ideas 'with those of the West'. He spoke of how Turkish music could become national and outlined a program for its future development. Gökalp divided existing music in the main Turkish lands into three classes: Eastern, Western and folk. 'Eastern' is the music of the elite during the pre-Republican era, although the peak of Ottoman cultural achievement in terms of music, was essentially Byzantine. The only 'healthy' music can be found in the folk music of Anatolia. 'Alaturka' could not be transformed into 'Alafranga' music because their essentials and souls would be completely different (Gökalp, 1339, p. 131). Simply to adopt Western music, according to Gökalp, is not a sufficient solution as it would not be possible to call it 'our music'. He writes: 'In order to create our own international music, we should work on our own melodies...and then polyphonize them according to the rules of Western harmonic music.' So it would not be a contradiction to be both Western-orientated and nationalist (Gökalp, 1959, p. 268). Cem Behar points out that this approach was already made before Gökalp and refers to Necip Asım's publication in the 'Türk Yurdu'. In his essay 'Our language' (Dilimiz), Asım suggests to collect the folk music of Anatolia and to make national operas out of it. He seconds the way Hungaria was establishing a national music style and advices to bring experts from Hungary to Turkey to receive necessary tools for creating a national music (Behar, 1987, p. 94-95). The idea of Anatolian folk music polyphonized with Western harmonies was supported broadly by the intellectual elite of the young Turkish Republic. The 1926 program of the 'Türk Ocakları' (Turkish Hearths) organization seizes the ideas of both Gökalp and Asım (Üstel, 1997, pp. 223-225). From Atatürk's direct environment, Falih Rıfki Atay also divides Turkish music into the three classes, Western music, early music and folk music. He claims that 'our music should be the Western music merged with the folk music'. Kemalists could never be able to name the Ottoman or early music a 'nationalist music' (Atay, 1938, p. 4).

Sadri Ertem, takes the composer Dede Efendi as an example to flesh out this thesis. Born in 1778, Dede Efendi was one of the musical geniuses of the Ottoman Empire and belonged to the Mevlevi order. Ertem compares the composer and his work with hut and garment of the Mevlevi dervishes. As the clothes of the dervishes would be inappropriate for going out, the old Ottoman music could not reflect the republican soul, he claims. For Halil Bedii, the case is very simple: Folk melodies should be enriched with Western harmonies. The Western composition technics according to him are the tools to educate the new nations soul (Ertem, 1941, p. 7). Halil Bedii is not free of orientalist ideas. Without giving names, he writes about an Ud player who tried to bring a musical reform on the way (Bedii, 1340, pp. 129-132). But Bedii blames the Ud player for his efforts. Such behavior makes it easy to understand why virtuosi of the Ottoman music like Şerif Muhiddin Targan emigrated to the United States (Işıktaş, 2013, pp. 49-50).

During the 1930's "Alaturka" was constantly downgraded. The most striking example, is the ban placed on Alaturka music from the radio in November 1934. "The model for Turkey should not be Radio Cairo, it should be a Western Radio", said the supporters of the ban (Üstel, 1993, p. 40). According to them, Turkish music would not help to learn

Western music. Chamber music and choirs performing polyphonic music should take over the place of Alaturka and Fasil (Mahmut Ragıp, 1935, p. 342). Radio was considered to be the most powerful tool to educate the ears and taste of the young generation. In the course of time, the sound of Ud, Ney and Kemeçe would be replaced in the ears of the nation with the music of Bach, Mozart and Beethoven (Yolcu, 2014, p. 204). So the polyphonic music would be the music of the Turkish nation in the end.

This ban placed on Turkish music has an exciting history of its own. Mustafa Kemal made his second public assessment of Turkish music in his opening speech at the 1934 session of parliament. He asked for a rapid program: “What is required is the collection of national expression that conveys fine thoughts and feelings, and without delay, putting it into music along the lines of the most modern rules. Only in this way can Turkish national music rise to take its place among the music of the world.” The impact of Ziya Gökalp is evident here. The connection made between the so called “Kemalist Renaissance” in Asia and the music in the early years of Turkish Republic deserves closer attention (Atatürk, 1989, p. 396; Atatürk, 1987, pp. 212-213). According to Selim Sırrı Tarcan, a nation would always own its own music and to superimpose the music of other cultures would cause a loss of identity. A possible solution would be to compare Western music with Turkish music, look what is missing there and make the necessary adaptations (Tarcan, 1935, p. 204).

This strategy was also assumed to help create a national Turkish opera. Adnan Saygun’s 1934 composed opera Özsoy is the earliest example for this kind of adaptation. The basic condition shows how authentic Turkish folk melodies can be woven together with the Western music system and becomes evident in the score. Or as Muzaffer Reşid says: “The harmony of the national soul was created by the young generation with Western technics within the first ten years of the republic and this is the way the basics of modern Turkish art were created.” (Yolcu, 2014, p. 205).

Mahmut Ragıp Gazimihal, the musicologist and folklorist is not as dogmatic as Ziya Gökalp and his supporters (Mahmut Ragıp, 1934, p. 154). He seconds indeed to complete the pureness of folk music with Western harmony. But the way to do it should be more flexible and not only be limited to Western music (Ayas, 2014, pp. 104-105). In his article, published in Milli Mecmua, he emphasizes that the Western harmonization of the folk songs (Türkü) should be an option. Inspiration for composers could come from other cultures and sources too. To impose restriction by only using Western techniques, creativity and flow in the arts would be blocked. Besides, he points out that incesaz, the music of the urban Ottoman upper class, could also be national music. “Alaturka” might have its roots in Byzantine culture and in Iran, but this music always had its audience. So a possible solution for creating a national music would not only be limited to research about the music of the village and its adaptation. The music of the urban elite could be adapted too. Gazimihal might not agree completely with Ziya Gökalp but he also sees the pureness of the folk music and its pentatonic system and certain national character. Cemal Reşit Rey experimented in 1926 and 1927 with the harmonization of Turkish folk music, he praised it to the skies and treaded in Belá Bartóks footsteps (Behar, 1987, pp. 98-103; Ayas, 2015, p. 161). In his latter published book, he claims the harmonization of the folk repertoire to be the best solution for a national music (Gazimihal, 2006).

Folk Music and Turkish National Identity

The connection between folk music and national music is the sense of creating a nationalist character, which deserves a closer look. Herder, argued in the 19th century that national identity and spirit was most authentically expressed in rural speech, folk tales, and folk songs.⁵ Supporting the search for a nation's patrimony, "musical folklorists" began to collect "folk songs" from villagers in the countryside. Transcriptions of these songs in musical notation were compiled in books that took their place alongside the ostensibly great works of literature and art music in the national libraries. Classically trained composers, often, collectors themselves, used the peasants' melodies to write "national music", typically orchestral tone poems, rhapsodies and operas expressed the national spirit for an urban bourgeois audience. This political impetus generated enormously valuable researches under the premise of urbanization, education and industrialization.⁶

So, "Invention of the tradition" could be selected as the keyword for describing the development of national music.⁷ All national culture is rooted in the folk culture. So researches about folk culture has priority. The reanimation of the ethnic roots and the village culture was a characteristic for the first years of the young Turkish Republic (Balkılıç, 2009, p. 10). Gellner, however points out that nationalism tends to develop a feeling of supremacy whose base would not be the real folk culture. Nationalists would rather put an invented folk culture over the real traditions (Balkılıç, 2009, p. 22). The cultural space of folk music responds to two broadly conceived sets of metaphors, temporal and spatial, respectively. By their very nature, the temporal and spatial metaphors of folk music's cultural space are mutually dependent. Folk music's temporal spaces are made possible because of its numerous narrative qualities, in other words, the capacity of folk music to tell stories. These stories may be tales about individual or communities, and they may generalize the moments that together form the narrative of human life. They employ fantasy to make characters and events larger than life, or they may take specific historical occurrences as points of departure. There are repertoires of folk songs that function in tandem with rites of passage, and there are others that, removed generations from historical events, create a narrative qualities are, they transform folk song and dance into stages on which the complex events that define a community, region or nation are performed (Bohlman, 2002, p. 71).

Studies about folklore and ethnography supported the development of a new Turkish identity. So the Türk Dil Kurumu (*Turkish Language Council*) and the Türk Tarih Kurumu (*Turkish History Council*) were founded in the 1930's and contributed to the growing Turkish national identity (Katoğlu, 2009, pp. 42-45). The Turkish identity has to

⁵ There is considerable evidence to support a view that Herder was able to develop an sustained interest in folk. Herder's role as an inventor of World music has music has also acquired significance because of its influence on several critical areas of Enlightenment thought and then beyond on the Romantic and modernist development of that thought. To Herder are attributed several fundamental critical formulations of nationalism; 19th-and 20th-century scholars extended his arguments about folk music to national music and ethnic music (Bohlman, 2002, pp. 40-41).

⁶ Each nation had its indefatigable collectors and activists, among the most famous of whom were Cecil Sharp (1859-1924), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), and Percy Grainger (1882-1961) in England; Nikolay Rimsky-Korsakov (1884-1908) in Russia; and Belá Bartók (1881-1945) and Zoltán Kodály (1882-1967) in Hungary (Rice, 2014, pp. 14-15).

⁷ For the invention of tradition, see Hobsbawm, 2006, pp. 1-18.

be defined according to the official meaning of the regime with the rural folk culture of Anatolia while Istanbul is still considered to be the symbol of the multiethnic Ottoman Empire (Ahmad, 2003, pp. 88-89). The researches about folk culture and language during the first years of the republic seem to have been without limit. The folksongs were researched with the technics of Western musicology. So Turkish national music was born out of the research of local traditions and Western musical knowledge. According to 'Çığır' and 'Varlık', young composers should be urged to visit Anatolia, and collect the folk songs and create a national music for the Turkish youth, following the path of Atatürk. According to Kösemihal, the development of Turkish national music would be empowered as more young composers produce and also criticize each other. Music would be the tool to show and teach the principles of the Kemalist revolution, like a bonfire, it would help to adapt to the new life style in the new republic. So national music would teach the correct behavior to the people. Dance was considered to have the same impact and strategies needed to develop a national Turkish dance which are similar to those of music (Yolcu, 2014, p. 206). In the process of making the Zeybek a national dance, the connection between Atatürk and Selim Sırrı Tarcan is worth a glance. Because national music is a music that a nation could perform together, the Zeybek is assumed to be a "social dance" that can be danced by the whole nation (Öztürkmen, 2006, pp. 128-129). According to Tarcan, the main characteristic of a national dance is a collective concept and not an individual improvisation. Tarcan's favorite dance is the Sarı Zeybek for which he also made a new composition. As Sarı Zeybek is danced both by men and women, it also fits the needs for a national dance of a modern republic.

Until the year 1957, several trips were made every year to Anatolia to collect thousands of folk tunes. Yusuf Ziya Demircioğlu from the Istanbul Conservatory travelled in 1927 four times to Anatolia and took the notation of 850 folk songs. The collection has been published in the 15 volumes "Halk Türküleri." The most serious effort was made in 1937 from Ankara Conservatory. The institution published a total of 10.000 folk songs by 1957 (Ülkütaşır, 1973, pp. 30-31). Muzaffer Sarısözen in Ankara and Sadi Ataman in Istanbul created two choirs named Memleket Havaları (Songs of the Country) and Yurttan Sesler (Voices of the Country) for the radio which made it easy to spread the new national music throughout the country (Üstel, 1999, p. 46). The radio had become the most important tool for people's education since the early 1930s. With the effort of collecting folk repertoire, the content of the radio program became more versatile, Western music and folk music appeared abreast. After the radio ban, some people could not find "their music" anymore and turned to radio transmitters in Cairo, Tehran or New Delhi. This case had an effect on the people's music tastes in the next period (Kütükçü, 2012, pp. 48-49).

The programs of the People's Houses (*Halkevleri*) mirrored the regimes cultural policies and served to fill in people with new ideas in the arts. It mostly happened through music or theatre (Tunçay, 1981, p. 299; Zürcher, 2003, p. 180). A speech from Necip Ali Bey emphasized this aim, claiming that the old Fasıl music has a lack of rules and a new musical style would catapult the national melodies finally to the international musical world (Alp, 1936, p. 184). In the end, Turkish music would have its own character like Russian or Hungarian music. Joseph Marx, director of the Vienna Music Academy, spoke at a conference, held in the Eminönü Halkevi in November 1932. Marx advised the people to add new and progressive elements to the national music without destroying its original

character. But it seems that his report did not get enough interest from people in power in culture politics.

The people's houses have also been a platform for experts from Europe to share their experiences about national music. So Belá Bartók took part in these conferences in the Halkevi in Ankara in November 1936. He shared altogether in three conferences his researches about Hungarian and Turkish music. The young Turkish composers Ahmet Adnan, Ulvi Cemal and Necil Kazım made field studies especially in the area of Ankara and Adana. The report of the Folk Music archive focuses on the pentatonic character of the Turkish folk music. At the same time, the theories about the "Asian pentatonism" in the Turkish folk songs, rooted in Central Asia, became popular and got a wide range of support among the Turkish intellectuals (Bartók, 1991, pp. 13-14).

"After looking at the repercussions of the double narration of Kemalist populism-nationalism on the acts of folk music during the Early Republican Period, another important reflection of Kemalist populist-nationalist comprehension should be analyzed, which is the issue of pentatonism. In other words, another important debate to shape the opinions and efforts of Kemalist cadres was seen in the issue of the pentatonic characteristic of folk songs. This point is very important to understand the acts of Kemalist cadres on folk music in terms of the fact that the opinions on the pentatonic characteristic of the Turkish folk music was highly related with the Turkish History Thesis. On the other hand, it should be claimed that the historical and theoretical backgrounds of the pentatonic features of the Turkish folk songs were very weak." (Balkılıç, 2005, p. 87; Balkılıç, 2009, p. 138)

As a conclusion, the pentatonic elements, whose place of origin was Central Asia, could be found in the Turkish folk songs. Already, the existence of pentatonism was strictly related with the high civilizations of Turks in Central Asia. Compatible with the logic of narration in the Kemalist history thesis, these elements were disseminated to various parts of the world with the expansion of Turks; in fact, these elements could be found in the ancient civilizations of Anatolia (Balkılıç, 2005, p. 92-93; Balkılıç, 2009, p. 140).

The performance of songs and working in choirs and bands together and also instrumental education in the Halkevleri was supported by the government. Especially the march which plays a chief part in the political and ideological education (Karpas, 2004, pp. 401-402). The topics of the marches helped to develop a sense of community. Examples are the Ziraat marşı (March of agriculture), Çiftçi marşı (March of Farmers) or Sanat ve İktisat marşı (March of Arts and Economics). According to Domenach, musical phrases can effect people deeply, even in very advanced and educated individuals (Turan, 1998, pp. 143-144). That enthusiasm reaches the highest point in national marches of the ruling party or the nation's iconic songs. Each sound is heard directly in the chest and repeated in a religious sense in the collective of the choir. Singing in the choir is equivalent to combining and coordinating the masses.⁸ According to Benedict Anderson the best tool to create a

⁸ The nation joins together as a singing nation. The Communal experience of music-making generates a feeling of cultural intimacy, what Michael Herzfeld describes as the "social poetics" of the nation-state. Significantly, it is not one genre or repertory of music that lends itself to cultural intimacy, but virtually all kinds. As concepts such as unisonance and cultural intimacy make clear, national music

corporate identity would be the march.⁹ Music could make the people feel equal for a while. Especially the military and religious institutions, they used the power of music as an indispensable tool during the foundation of nation-states (Fischer, 2010, p. 184).

The Creation of a National Opera

The year 1934 was the most important in the musical debate. Atatürk's speech before the parliament had, without a doubt, the strongest impact. The most important result was the foundation of Music Commission on 26th of November 1934. "*The Academy for National Music and Performance*" was founded on 25th of June according to the law 2541. "The national music in our country has to be raised and propagated according to academic principles and the performance has to be trained efficiently in all branches, and music teachers have to be educated." The foundation of the Ankara Conservatory is also an outcome of this law and began in 1935. In the same year, Cevat Dursunoğlu made a contract in Berlin with the composer Paul Hindemith who had been declared persona non grata by the Nazi regime. Turkish government consigned Hindemith with the establishment of a Western conservatory to help with the organization of the musical life in the country. In addition, Hindemith's reports "Suggestions on how to emancipate the musical life in Turkey" were published in March and May 1936, the Ankara conservatory was founded in the same year (Hindemith, 1983, p. 33; Kahramankaptan, 2013).

The process of establishing a Turkish national opera was also accelerated. Mahmut Ragıp writes about it: "*The opera... the national opera... it will be the first measure in Turkish music, the first step on a new way, everyone has to compose. This is a necessity.*" (Okuy, 2013, p. 52). Gazimihal brought up the need for the national opera since 1930 in his publications in Türk Yurdu: "*Symphonic concerts will bring honor to the country*". The Cellist Bedri writes in an article that all civilized countries will focus on the development of dramatic music so it will be a necessity to create a national opera as soon as possible (Vişyonist Bedri, 1930, pp. 31-32). He recommends that the Turks should also promote a national music as the Russians would do. So the value given to the opera by the national elite becomes evident. There is a parallelism with the development of the 19th century opera in Europe (Hutcheon, 2006, p. 242). Mustafa Kemal pointed this out on the occasion of his visit in Sofia when he connected the achievements of the Bulgarian nation with opera performances he attended there (Kinross, 1964, p. 60).

First serious efforts to establish a national opera have been made in 1934. Three operas by Ahmet Adnan Saygun and Necil Kazım have been performed in Halkevleri. Those operas have been composed with the encouragement of Atatürk. Saygun's first opera *Özsoy* was composed for the visit of Rıza Şah Pehlevi from Persia (Yalçın, 1995, pp. 41-47). It was performed on the 19th of June 1934, in the Halkevi in Ankara and its topic was selected by Atatürk with corrections in the libretto.¹⁰ The mythological topic can be

is also fundamentally collective. It is hardly surprising that choruses often take it upon themselves to perform a music that unequivocally projects nationalism. (Bohlman, 2002, pp. 94-95).

⁹ "It is not only the nation that shapes national music. Music, because of its performativity, can powerfully shape the nation. To explain this performative power of music Benedict Anderson has coined the term, "unisonance", the sonic moment that occurs when people from throughout the nation gather in a shared performance of music." (Bohlman, 2002, p. 94; Anderson, 1995, p. 163).

¹⁰ "İran Şehin Şah Hazretleri'nin Şerefine Verilen Temsil", *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1934.

interpreted as a historical emphasis in the relations between the two countries who were considered to be fraternal states (Atabaki and Zürcher, 2004, p. 221). The next opera with the character of a diplomatic mission was Saygun's *Taşbebek* in one act and Akses' *Bayönder*. The libretto for *Taşbebek* was written by Münir Hayri Egeli who also wrote the libretto for *Özsoy*. *Taşbebek* was composed for the celebration of the republic's 15th anniversary and Atatürk himself made the necessary corrections in the libretto. Akses' *Bayönder* was performed for the first time in Ankara on 28th of December 1934 (Komsuoğlu and Turan, 2007, pp. 5-30). So it becomes understandable that opera was unsatisfactory with the expectations from the beginning.

The article "Yarı Siyasal" (Semi-political), published in the *Ulus* newspaper on the 30th of December 1934, states that the current productions of operas would not be authentic. According to the newspaper, a national music has to be created firstly from the original repertoire and should not mingle with modern music. This mistake could be seen clearly in the first two operas. "The national motives can be found in the pure compositions of the shepherds in the mountains. Composers should not add their personal views to the composition." (Üstel, 1999, p. 44). It was clearly a kind of warning. For a successful musical revolution, an institutionalisation would have priority. Paul Hindemith gave in his report dating from 1936, advice on how to establish an opera system: an opera house has to be built first, then after, musicians, dancers, singers, and the technical staff should have a well-grounded education. The composers who create the national opera should be Turks. But the base would be provided by foreign experts (Hindemith, 1983, pp. 65-69). Prominent names among the foreigners who helped Turkey to establish the genre of opera and the education of young artists were from 1936 until March 1947, Carl Ebert, Dr. Praetorius, Eduard Zuckermayer and Markovits (Widmann, 1981, pp. 124-125).

The national operas were unable to meet the expectations. Because of this, Western popular operas were performed in the *Tatbikat Hall of Ankara Conservatory* starting from 1941. After attending Puccini's *Tosca* and *Madame Butterfly*, culture minister Hasan Âli Yücel stated that these performances opened a brand new chapter in Turkish humanism. Yücel had a holistic view about music. According to him, every kind of music would bring the mankind a new way of thinking and a new reception. So all compositions deserve respect. "The author and the composer may not be from us, but when we understand the words and the music, it will revitalize us. So the pieces and operas we are performing in the conservatory are ours too. They are Turkish and national. We actually educate our authors and composers in this way. The young artists and responsible people in the arts show their respect to the whole world". So Yücel wrote: "Although the writer or the composer may have another nationality, we are interpreting and shaping the words which means the dramas and operas performed by the State Conservatory belongs to us. They belong to the Turkish Nation. The writers and composers who prosper from this nation may only follow this lead. Young artists, you will implant the world's well respected names in to the Turkish nation's conscience by your success in art." (Arıkan, 2007, pp. 16-17).

According to Hasan Âli Yücel, the content of the national concept should be extended with humanistic thoughts. The young generation of composers should go abroad and when they return follow the new techniques of Western music and add local elements. As before, in Russia with the 'Russian Five', the composers Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal

Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun and Necil Kazım Akses formed the 'Turkish Five'. Their common aim was to use the colors of Turkish music while composing in the Western style. Cemal Reşit Rey, after 1926 used Turkish folk melodies, but after 1931, his music shows a more mystical character. Since the 1950s, he dedicated himself to bigger cyclic forms and composed symphonies in the style of an East-Western synthesis. His march for the Republic's 10th anniversary was used as a popular propaganda tool. Ulvi Cemal's Music shows influences of Turkish folk dance music, and traces of traditional modes and ideas of Islamic mysticism. Ferit Alnar's position is the most special one. He studied classical Turkish music and was a famous performer of the instrument called "kanun". After his education in Vienna, he turned to Western techniques and this synthesis is reflected in his work. He keeps the structures of traditional music and long improvised modulations (Taksim). In his 77 compositions, Saygun works mainly with folk songs but he was also inspired by fairy tales, epics and the mysterious chants of the Sufi tradition.

The musical politics in the first years of the Republic spent time developing strategies on how to educate the people. Since the Tanzimat period, an ongoing debate between alaturka and alafranga ended with the victory of alafranga. The 1930s were characterized by the debate over the national music in which Ziya Gökalp's cases prevailed. Those kind of eliminative measures resonated different in the environment of the classical Turkish music. First, the alaturka musicians started to organize themselves, especially about collective agreements. The 'Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu' (The Federation of Turkish Music Associations) which was founded by Ali Rifat Bey who also was the first president of the federation, is a typical example (Üstel, 1999, p. 42). The second reflex was to defend the origins and roots of the music. It is important to emphasize that in those published defenses the debate about Turkishness was excluded. Turkishness was regarded to be an ingredient according the rod of a multicultural empire as the Ottoman Empire was. The discussions in subsequent years are based on these developments (Arel, 1969). When the early Turkish Republic was building its cultural institutions through a national identity concept, musical life in other societies in progress of nationalisation, was transformed into an area of intervention field of the state.

The cultural and musical policy of the early republic era was, an attempt to create a powerful tool for the building of the new Turkish nation. This process symbolized the victory of the westernized elite over the alaturka-alafranga which had been ongoing since the Tanzimat period. During the 1930's, those arguments were replaced by debates over a national music. In the end, debates over the meaning of "national" and the approach of Gökalp's camp who labeled the classical Turkish music as "non national" prevailed. This excluding position caused various attitudes within the Turkish music circles. The first reaction came from the "alaturkacılar" group who had attempted to establish an organisation based on the recognition of common goals and rights of profession. "*Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu*", was formed under the presidency of Ali Rifat Bey in 1928, it constitutes an important example among such attempts. The second reaction was a defensive reflex against the critics that attacked the roots of the music. While such attempts aimed to carry the native Turkish music out of the scope of ongoing arguments, there was a tendency to present Turkish music as the product of the Turkish identity rather than a cultural heritage of a cosmopolitan empire (Ayas, 2014, pp. 289-294). It should be pointed out that the music revolution constituted a basis of the future partition within the music circles. While the early

republic built its cultural institutions over the terms of a national identity, the musical life became vulnerable to state intervention, a practice which occurred almost in any society that is in a process of nation building.

CONCLUSION

Recent studies on nationalism reveal the misleading comprehension of nationalist elite's intentional interpretation of an imposed culture on a passive society or a doubtful interpretation of the idea of nation building. National identity is a process that is embedded in the mechanized relations and routines of the society's interaction during daily life in which it is reproduced and discussed regularly. Nationalism leaves its mark upon many popular cultural practices, from sports to music (Özkırımlı, 2010, pp. 173-174). It affects the common norms that regulate the social behavior. Therefore it is natural to consider music as a part of the national identity. The political elites of the early republic intervened such details of the daily and personal life as a part of their modernization project. There was an attempt to reshape the society in terms of a modern and a nationalist character, not only with materialist symbols like clothing but also with solitary symbols like music. It should be noted that this situation was not only related to Turkey. It was related to a wider geography. Italian, German, British and Russian composers were influenced by romanticist nationalism and pursued the myth of national music. Such composers were searching for a music that was inspired by the "Volksgeist" which was a characteristic for every nation's own being. A naturally but slowly growing quest shaped the nationalistic character of the European music. In Turkey, the creation of the nationalist music was state-oriented. Music was an instrument of the Kemalist regime for creating solidarity and identity. While modernizing the society, its music was also recreated. Music books especially for kids were published after 1928 to spread the new musical style. The relation between music and the national state can be considered as a kind of "social engineering" project. Values have been discussed between the regime and the 'old society'. The debate about music not only mirrors the discussion about new social values, it is even its symbolic expression as Hobsbawm mentions. The modernization of the music is also reflected in the traditional music (Hobsbawm, 2006, pp. 14-15). So the Turkish makam Sultaniyegâh was changed to a Millî Yegâh. As G Minor is similar to the Nihavend makam, it has been called Nihavend Tango. The states' intervention however met a kind of passive resistance in the society. Music has still been produced according to preferences. It cannot be controlled completely by the state as people have their own cultural codes.

BIBLIOGRAPHY

- "İran Şehin Şah Hazretleri'nin Şerefine Verilen Temsil", *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1934.
- Ahmad, F. (1993). *The Making of Modern Turkey*, London: Routledge.
- Ahmad, F. (2003). *Turkey: The Quest for Identity*, Oxford: Oneworld.
- Alp, T. (1939). *Kemalizm*, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Arel, H. S. (1969). *Türk Musikisi Kimindir*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Arıkan, Z. (2002). *Tarih Günlüğü*, İstanbul: Arma Yayınları.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*, Ed. Ekrem Işın, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atabaki, T. - Zürcher E. J. (2004). *Men of Order: Authoritarian Modernization under Atatürk and Reza Shah*, New York: I.B Tauris.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları vol. I.
- Atatürk'ün T.B.M.M.'ni Açış Konuşmaları*, (1987). Ankara: TBMM. Yayınları.
- Atay, F. R. (1938). "Meselâ Musiki", *Ar*, 2, nr. 22-23 (I. Teşrin-II. Teşrin 1938), p. 4.
- Ayas, G. (2015). "Critical Overview of the Gokalpian Cultur-Civilization Dichotomy with Special Reference to Bektashi Hymns (Nefes)", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* / 2015 / 73, p. 153-171.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara: Tan Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2005). *Kemalist Views And Works On Turkish Folk Music During The Early Republican Period*, The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, Master Thesis, 2005.
- Barkey, K.-Hagen M. (Ed.). (1997). *After Empire: Multiethnic Societies and Nation-building: The Soviet Union and The Russian, Ottoman, and Habsburg Empires*, Westview Press.
- Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Beard, D. - Gloag K. (2005). *Musicology: The Key Concepts*, New York: Routledge.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Behar, C. (1987). "Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klasik Türk Musikisi", *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, pp. 93-106.
- Berkes, N. (1964). *The Development of Secularism in Turkey*, Montreal: McGill University Press.
- Bohlman, P. V. (2002). *World Music*, New York: Oxford University Press.
- Ertem, S. (1941). "Dede Efendi'nin Besteleri ve Bazı Sosyal Düşünceler", *Yeni Adam*, nr. 355 (16 Birinci Teşrin 1941), p. 7.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

- Gökalp, Z. (1339). *Türkçülüğün Esasları*, Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Gökalp, Z. (1959). *Turkish Nationalism and Western Civilization*, Ed. Niyazi Berkes, London: George Allen & Unwin Ltd.
- Güray, C. (2015). “A Change of Perception: The Rapprochement of the State with the Colours of Anatolia Through Traditional Musics”, In Which Direction is Music Heading? Cultural and Cognitive Studies in Turkey Edited by Firat Kutluk and Ugur Turkmen, Cambridge Scholars Press, pp. 109-122.
- Hacıbrahimoğlu, I. Ç. (2012). *Cumhuriyet ve Hümanizma Algısı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Halil B. (1340). “Milli Musiki”, *Darü’l-elhan Mecmuası*, 1 Haziran, no. 3, pp. 129-132.
- Hanioğlu, Ş. (2005). “Blueprints for the Future a Future Society: Late Ottoman Materialists on Science, Religion and Art”, *Late Ottoman Society: The Intellectual Legacy*, Ed. Elisabeth Özdalga, New York: Routledge, pp. 27-114.
- Hanioğlu, Ş. (2008). *A Brief History of the Late Ottoman History*, New Jersey: Princeton University Press.
- Kahramankaptan, Ş. (Ed.) (2013). *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.
- Hindemith, P. (1983). *Türk Kuş Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*, İzmir.
- Hobsbawm, E. (2006). “Gelenekleri İcat Etmek”, *Geleneğin İcadı*, Ed. Eric Hobsbawm-Terence Ranger, İstanbul: Agora Kitaplığı, pp. 1-18.
- Hutcheon, L. - Hutcheon M. (2006). “Yerinden Koparma ve Endişe: İmparatorluk ve Opera”, *Emperyalizmin 7 Rengi*, Ed. Balachandra Rajan-Elizabeth Sauer, İstanbul: Küre Yayınları.
- Işıқтаş, B. (2013). “The Innovative Nature of Şerif Muhittin Targan’s Music”, *Journal of Turcologia*, Paris, vol. 8, nr. 15, pp. 43-53.
- Karpat, K. H. (2004). “The Impacts of the Peoples’s Houses on the Development of Communication in Turkey 1931-1951”, *Studies on Turkish Politics and Society*, Leiden: Brill, pp. 401-418.
- Katoğlu, M. (2009). “Cumhuriyet Döneminde Yüksek Kültürün Kamu Hizmeti Olarak Kurumsallaşması”, *Türkiye’de Kültür Politikalarına Giriş*, Ed. Serhan Ada –H. Ayça İnce, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, pp. 42-45.
- Komsuoğlu, A. – Turan, N. S. (2007). “From Empire to the Republic: The Western Music Traditon and the Perception of Opera”, Paris: *Journal of Turcologia*, nr. 3, pp. 5-30.
- Kösemihaloğlu, M. R. (1935). “Halk İçin Musiki”, *Varlık*, nr. 46, vol. 2, 1 Haziran, p. 342.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*, İstanbul: Doruk Yayınları.

- Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Lord Kinross. (1964). *Atatürk: The Rebirth of a Nation*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Mahmut R. (1340). “Musikide Milliyet”, *Darü'l-elhan Mecmuası*, 1 Ağustos, no. 40, p. 154.
- Okyay, E. (2013). *Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özkırımlı, U. (2010). *Milliyetçilik Üzerine Güncel Tartışmalar: Eleştirel Bir Müdahale*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press.
- Pohlit, S. (2010). “Musical Life and Westernization in the Republic of Turkey Schismogenesis and Cultural Revisioning in Contemporary Music”, <http://www.celsius-europe.eu/wp-content/uploads/Musical-Life-and-Westernization-in-the-Republic-of-Turkey.pdf>.
- Surovtsev, Y. - Karagonov -A. A. (1978). *Sosyalizm ve Kültür Sovyet Sanat Tarihi Enstitüsü*, İstanbul: Konuk Yayınları.
- Şostakoviç, D. (2010). Bir Sovyet Sanatçısı Olarak Tarihe Tanıklığım, İstanbul: Yazılama Yayınları.
- Tarcan, S. S. (1935). “Milli Musiki Nasıl Doğdu?”, *Ülkü*, nr. 27, Mayıs, p. 204.
- Tunçay, M. (1981). *Türkiye’de Tek Parti Yönetimin Kurulması*, Ankara: Cem Yayınları.
- Turan, N. S. (1998). *Türkiye’de Çağdaşlaşma ve Müzik*, Unpublished Thesis, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Cumhuriyetle Birlikte Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*, Ankara: BKM. Yayınları.
- Üstel, F. (1999). “1920’li ve 1930’lu Yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı”, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Ed. Gönül Paçacı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Üstel, F. (1993). “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, *Tarih ve Toplum*, İstanbul, nr. 113, p. 40.
- Üstel, F. (1997), *Türk Ocakları 1912-1931*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Viyolonist Bedri (1930), “Opera ve Operaya Olan İhtiyacımız”, *Türk Yurdu*, vol. 4/ 24, nr. 29/ 223, pp. 31-32.
- Widmann, H. (1981). *Atatürk’ün Üniversite Reformu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları.

- Yalçın, E. (1995). “Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri: Özsoy Operası”, *Toplumsal Tarih*, vol. 4, nr. 24, pp. 41-47.
- Yolcu, S. (2014). *Türkiye’de Bir Politik Özne Olarak Gençliğin İnşası*, Unpublished Phd. Thesis, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zürcher, E. J. (2003). *Turkey, A Modern History*, New York: I.B. Tauris.

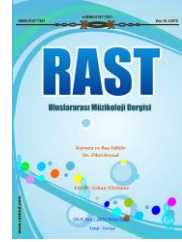


RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00066



MUSIC IN OTTOMAN HIGHER EDUCATION

Assoc. Prof. Erhan Ozden¹

ABSTRACT

The Imperial Edict of Gulhane (1839) brought unprecedented reforms to the Ottoman higher education. With the foundation of modern educational institutions, education of arts and sciences began to gain a more westernized look. During this transition, music education secured a better position in these modern colleges. The purpose of this study is to give an account of music education offered at Ottoman Higher Education institutions during the post 1839 reformation era based on the information revealed by the archive records of the Ottoman Ministry of Education.

Keywords: Academy of Sciences, School of Fine Arts, Schools of Arts and Crafts, Teacher Training Schools, Music Education

OSMANLI YÜKSEKÖĞRETİMİNDE MUSİKİ²

ÖZET

Tanzimat Fermanı (1839) ile birlikte Osmanlı yüksek öğretiminde önemli reformlar yapıldı. Modern eğitim kurumlarının kurulmasıyla birlikte fen ve sanat dallarının öğretimi daha Batılı bir çehreye bürünmüştür. Bu geçiş döneminde yüksek öğretim kurumlarında mûsikî eğitimi verilmeye başlanmıştır. Bu araştırmanın amacı Maarif kayıtlarına dayanarak Osmanlı yüksek öğrenim kurumlarında verilen müzik eğitimi hakkında bilgiler sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Darülfünun, Sanayi-I Nefise, Sanayi Mektepleri, Müzik Eğitimi

INTRODUCTION

Musical education in Ottoman Empire was undertaken for centuries by various institutions including the Ottoman Court School (*Enderun Mektebi*), the Janissary Band

¹ Turkish Religious Music Department of Istanbul University.

² Bu makale yazarın "Osmanlı Maarifinde Musiki" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

(*Mehter*), the Sufi lodges of *Mevlevi order*³ and the imperial military music school (*Muzika-i Humâyun*). During the reformation period beginning with the declaration of the *Imperial Edict of Gülhane*, newly founded schools affiliated with the Ministry of Education also began to offer music classes to students. Music teachers working at these schools were trained with a modern educational approach and thus they themselves started to abandon the master-apprentice system in music training in favor of a modern system involving modern curriculum and examination methods. As a result, a new generation of classroom materials and resources began to be used with modern teaching methods.

1. The Academy of Sciences and Music Education

Until the Imperial Edict of Gülhane (1839), Ottoman higher education institutions basically consisted of *Madrasas*⁴ and a couple of military schools. After the foundation of the Ottoman Ministry of Education in 1845, it was decided that a new higher education institution in association with the Ministry of Education would be opened to offer tertiary education following primary and secondary schools and this boarding school (*Darulfunun*)⁵ would admit students from all ethnic and religious backgrounds within the borders of the empire. As a result, an Italian architect was hired to build a three-storied building with one hundred rooms which would serve as the faculty of natural sciences. However, the construction process took about twenty years. (Karal, 1988)

The pressure by the religious scholars (*Ulama*) on the *Darulfunun*, which took eternally long to be built, withered away over time. In this period, thousands of schools were opened all around the country while the school started to become gradually more systematized. Although in the early years, the curriculum included only the classes offered in the Teacher Training Colleges (*Darulmuallimin*), it was expanded in the following years. However, the number of research studies at the faculty of sciences remained unsatisfactorily low as the education was still being given with traditional methods. Nevertheless, it can be seen that the curriculum was expanded in a short time to an extent where even teaching foreign languages was given a higher priority. Beside Turkish, Persian, French, English, German and Russian languages, Hungarian, Italian, Arabic, Greek and Chinese language classes were added into the curriculum during the Second Constitutional Era (Turan, 2000, p. 80). The number of international lecturers among the academic staff was quite high. Apart from giving lectures, these lecturers also tried to apply the higher education structure of their own countries to Ottoman higher education. It was in this period when the terms faculty, institute, discipline etc. started to appear in this school. Later on, this school was named the Faculty of Natural Sciences.

The Ministry of Education records show that, besides aforementioned classes, music classes were also given including piano and violin lessons. In this school where western music had a predominant position, music classes were given mostly by foreign lecturers. However, we were unable to see any documents on music classes given at *Darulfunun* like those for

³ Mevlevi Order is a traditional Islamic sufi order following the spiritual teachings of world-known sufi and mystic Mawlânâ Jalâluddîn Rûmî.

⁴ "*Madrasa*" or "*Madrasah*" is the Arabic word of any kind of educational institutions. Later on, the word acquired a more specific meaning and was used only for religious schools for the study of Islamic religion.

⁵ "*Darulfunun*" (lit. trans. "*The House of Sciences*") was the first western-style university in the Ottoman Empire

lower secondary (*Idadi*) and the higher secondary (*Sultani or Lycee*) schools found among the records of the Ministry of Education and other archives. Although we have no idea about the reason behind it, the following points might be helpful to get an idea to come to a conclusion.

1. The foundation of the *Darulfunun* was a very problematic process and it took a very long time. That is why music was unable to receive as much attention as the natural sciences and language classes.
2. Music classes given in *Darulmuallimin*, *Sultani* and *Idadi* high schools were seen adequate for public education.
3. As *Darulfunun* graduates were generally led to more technical areas whereas music and other fine arts classes received little attention from curriculum designers.
4. Because music was added to the curriculum only as an elective course, it did not have an intensive content.
5. It is obvious that the number of students who attended the elective classes was relatively low.
6. As it is stated above, the traditional *Madrassa* education had an impact on the educational approach in *Darulfunun* although it was founded as a modern faculty. The traditional approach of *Madrassas* prevented music from being thought officially and this was probably the case in *Darulfunun*, as well.

These assumptions might give us an idea on music courses at *Darulfunun*. One document found among the college records suggests that there were elective music classes albeit not a part of the curriculum. One letter of job application belonging to a *Darulfunun* graduate submitted to the Ministry of Education for a teaching position states that he had taken music courses in the college and he could also give piano classes to the students.⁶ No records of class schedules of *Darulfunun* show any signs of a music course but it seems almost impossible to assume that one could apply for a position to teach music without at least a 4 or 5-year music training. Apart from these, an anthem composed for *Darulfunun* attracts our attention. "*The Darulfunun Anthem*" composed by Mehmet Zati Bey was the official anthem of the college. On the cover of the lead sheets reads "Approved by the Ministry of Education" and the signature of the composer dated 1909. The lyrics belong to the esteemed Turkish poet, Tevfik Fikret. It was composed for voice and the piano. Among his countless compositions, Zati Bey also composed another school anthem whose lyricist was Ali Ulvi Bey.

2. Teacher Training Schools and Music Education

Intellectuals of the Constitutional Period were of the idea that the quality of education in Ottoman elementary and junior high schools could be improved with a modern teaching staff. The biggest problem in reforming these schools was the lack of pedagogically educated teachers. It was an urgent need to add teachers with a modern educational background into the system. That is why it was immediately decided that a school which would train modern teachers had to be opened as soon as possible. As it seemed impossible to employ these newly graduated teachers in thousands of elementary schools all around the country in a short time, the priority was given to meeting the staff needs of junior high schools.

⁶ BOA, MF. TLY. 673/41.

The teaching staff of the first Teacher Training College (*Darulmuallim*) opened in 1848 constituted mostly *Madrasa* instructors. With a staff comprised of even clerics, it seemed quite difficult to achieve desired goals. Science lessons were covered by teachers from military schools. This school which was founded to train teachers for five junior high schools (*Mekâtib-i Rüşdiyye*) in total was named "*Darulmuallimin-i Rüşdi*". The curriculum of the school was heavily loaded with theology classes, which was a common practice of the ministry of education at that time. After a while, a second Teacher Training College named "*Darulmuallimin-i Sibyan*" was opened in 1868 to train teachers for elementary schools (*Mekâtib-i Sibyan*). Located where Istanbul University Central Library stands now, the school was opened amid tension. Due to the ongoing slander by the *Ulama*, the school lost all its students and had to be closed. (Öztürk, 2007)

The biggest challenge the Ministry of Education had to face in the process of modernization of the education system was the education of girls. Girls enrolled in elementary schools were usually removed by their parents from school at the age of 9-10 years. One of the reasons for this was the fact that majority of school teachers were male. Sultan Mahmud II paid special attention to this issue and imposed certain sanctions. He made elementary schools compulsory to all children and thus took a step to help girls learn at least to read and write. Intellectual publications and the portrayal of a free public life during the reformation period helped promote educating women and thus sending girls to school. Establishment of girls' schools and the rise in the number of female students created a need for more teachers. Especially in boarding schools, having female teachers was necessary. As a result, a Teacher Training College for Girls (*Darulmuallimat*) was opened. The need for the establishment of a Teacher Training College for Girls to train teachers for elementary and junior high schools for girls was stated in the constitution of the Ministry of Education. The school started teaching in a wooden mansion in Sultanahmet in 1873.

Unfortunately, by the beginning of republican era, there were no separate schools left to train music teachers. The first school which trained music teachers was opened in September 1924 in Cebeci, Ankara. The school principal was Zeki Üngör. The main purpose of the school was to train teachers to teach western music. The school was transferred to Gazi Institute of Education, eventually becoming the Faculty of Music Education of Gazi University (Paçacı, 2002, p. 14). Like in the imperial era, several students went abroad to get a music education after the foundation of the republic. These teachers were employed as music teachers, as well.

Darulmuallimin and *Darulmuallimat* Colleges were divided into sections, which are, namely, Primary (*Ibtidai*), Junior High (*Rusdiye*) and Higher Education (*Aliye*) departments. Students of each department had music classes once a week in addition to piano and violin lessons. A weekly two-hour piano class during the preparatory year is also mentioned in the documents. Certain records show that there was music theory, vocal (*Gına*) and piano classes. It is stated in the course time table of a *Darulmuallimat* school that students had one hour music theory and vocal classes every week and preparatory students had one hour music class twice a week.⁷ Another document shows that the course was given by Cemile Hanım for two hours a week.⁸ The "*Aliye*" department of the school employed Süreyya Bey to give a one-hour music class every week.⁹

⁷ BOA. MF. ALY174/2.

⁸ BOA. MF. ALY. 174/6.

⁹ BOA. MF. ALY. 171/50.

The existence of piano and violin classes in the "Aliye" department of the school is stated in the records, according to which the music classes were given by Süreyya Bey, the violin by Kevser Hanım and the piano by سی داك (?) Hanım.¹⁰

3. School of Arts and Crafts and Music Education

Vocational education in the Ottoman Empire had been undertaken by the guilds until the reformation period. Training young children in a master-apprentice relationship in workshops and other workplaces started to become insufficient in meeting the need for skilled workers with the technological breakthroughs in manufacturing industry in Europe (Semiz & Kuş, 2004). As a consequence, it was deemed necessary to open a school of arts and crafts (*Sanayi Mektebi*) to supply the modern factories established during the reformation period with skilled workers. The main purpose of this school was to enable its students to be employed in accordance with the branch of occupation for which they were being trained. There were similar attempts before the establishment of the first school of arts and crafts in 1868. Yet those schools had to be closed for various reasons (Ergin, 1977, p. 627). The first of these schools founded thanks to the huge efforts of Mithat Pasa was a boarding school with five classrooms. The curriculum had included ironwork, machinery, architecture, carpentry, tailoring and painting classes. Other art classes including music were added into the curriculum in time, as well. After a while, the school was renamed "*Mekteb-i Sanayi-i Şahane*" (Ergin, 1977, p. 636).

3.1. School of Arts and Crafts for Girls and Music Education

Among the schools of arts and crafts established during the reformation period, the Schools of Arts and Crafts for Girls (*İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*) stand out as a very important development in education and inclusion of women in the workforce. The schools mainly focusing on textile industry included *Üsküdar* and *Selçuk Hatun* Schools of Arts and Crafts for Girls. It is clear that extensive music training was being given in these two schools. Historical documents show that the former school included music, the piano and the violin classes in its curriculum.¹¹ A more detailed curriculum of the latter suggests that students received music training every year during their five-year education. Furthermore, some course syllabi contain course evaluations. Although for the most part these evaluations only claim the syllabus has been covered in class, they are quite important for our understanding of music classes in schools of arts and crafts. Courses offered at these schools are basically as follows.

Music courses added to the school curriculum some time later as the records do not mention about any kind of music education in the initial school constitution.¹² The courses given at *Selçuk Hatun* School include piano and vocal classes. Examination schedules of the years 1921-1922, again, mention vocal and piano classes.¹³ This shows that there were three distinct music classes offered at this school. It is a very positive development for the school to offer these courses although they were not included during the initial years of the school's history.

Holy Koran	Theology	Ottoman Turkish
------------	----------	-----------------

¹⁰ BOA. MF. ALY. 169/12.

¹¹ BOA. MF. TLY, 677/29.

¹² see the constitution of the Arts and Crafts School for Girls, BOA, MF. ALY, 2/56.

¹³ BOA, MF. TLY, 688/27.

Calculation	Geometry	Geography
Nature	Morality	Calligraphy
Painting	Dyeing	Sericulture
Sewing	Physical Education	Music

*The Course List belonging to the School of Arts and Crafts for Girls*¹⁴

However, it is impossible to see the same practice at all such schools in the country. That is because we were unable to find records of any kind of music education at *Mekteb-i Sanayi-i Şahane* or any other previously founded arts and crafts schools. The intensive courses given at *Selçuk Hatun* School prove its relatively more established system compared to other schools. This conclusion stems from the wages music teachers earned as they, on average, could make the least amount of money among teaching branches at the time. From this point of view, we can easily conclude that a school fared financially well if it could hire more than one music teacher.

One document, dated 1909, mentioning the lack of teachers to give musicology classes and also plans to establish a music school for girls proves that important steps were being taken in giving a music education to women in that period. In this petition bearing the signature of a woman called Madame غاجی فوطی (?), it is stated that children from muslim and non-muslim families around that area had to go to Beyoğlu to attend music classes and establishing a music school in that area would remove the necessity of attending the one in Beyoğlu. It is also stated that Madame غاجی فوطی was a music teacher who got her education in Europe.¹⁵

3.2. School of Fine Arts and Music Education

The School of Fine Arts (*Sanayi-i Nefise*), today known as Mimar Sinan University of Fine Arts, was another important school that offered music courses in 19th century. Unlike other schools of its time, this school had an extensive curriculum for music and a special classroom for music classes. Some records indicate that equipment such as violins, pianos, note sheets etc. needed in this classroom was constantly supplied.¹⁶ Furthermore, while other arts and crafts schools were inviting guest trainers from other schools, *Sanayi-i Nefise* hired its own full time teachers. There was music, violin and piano classes. We also see solfège classes in several syllabi. The courses were given one day a week and included all the subjects stated above.¹⁷

The one and only record on the teachers of the school belongs to Galata Post Office teller, Hacı Arif Efendi. Giving music lectures at the school once a week, he would pick talented kids and bring them to the music venues and societies in the city.¹⁸ Some records also show that concerts accompanying art shows or other types of ceremonies were given in the conference room of the school.¹⁹

¹⁴ BOA, MF. TLY, 687/101.

¹⁵ BOA, DH. MKT, 126/11.

¹⁶ BOA, MF. MKT, 918/11.

¹⁷ BOA, MF. MKT, 918/11-9.

¹⁸ BOA, MF. MKT, 918/11-21.

¹⁹ BOA, MF. ALY, 161/62. (In the document, it is mentioned that the school published a newspaper. However, we have been unable to find any records of this newspaper. Here, we should mention two newspapers named "Şeştar" and "Musiki" published by the Ministry of Education, at that time. We have found the licenses of these newspapers among the archive records but no published issues.)

CONCLUSION

During the reformation period following the declaration of the Imperial Edict of Gülhane, music education underwent an unprecedented systematization process thanks to modern curriculum and teaching methods used at the newly founded higher education institutions within the borders of the empire. This study aims to shed light on this transformation based on the information recorded in archive documents. Further research on archive records at a larger scale will definitely uncover more details on the subject. We hope that the documents and records used in this study will contribute to the study of the history of music education in Turkey.

REFERENCES

- Ergin, O. (1977). *Maârif Tarihi. (Vol. 2)*. İstanbul: Eser Matbaası.
Karal, E. Z. (1988). *Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
Öztürk, C. (2007). *Atatürk Devri Öğretmen Yetiştirme Politikası*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
Paçacı, G. (2002). Osmanlı'nın Mûsikî Tâliminden Cumhuriyet'in Müzik Terbiyesine. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 7, 10-19.
Semiz, Y., Kuş, R. (2004). Osmanlı'da Mesleki Teknik Eğitim. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 15, 275-295.
Turan, K. (2000). *Türk-Alman Eğitim İlişkilerinin Tarihi Gelişimi*. İstanbul: Ayışığı Yayınları.

ARCHIVE SOURCES

- BOA, DH. MKT, 126/11.
BOA, MF. ALY, 2/56.
BOA, MF. ALY, 161/62.
BOA. MF. ALY. 169/12.
BOA. MF. ALY, 171/50.
BOA. MF. ALY, 174/2.
BOA. MF. ALY, 174/6.
BOA, MF. MKT, 918/11.
BOA, MF. MKT, 918/11-9.
BOA, MF. MKT, 918/11-21.
BOA, MF. TLY. 673/41.
BOA. MF. TLY, 677/29.
BOA, MF. TLY, 687/101.
BOA, MF. TLY, 688/27.

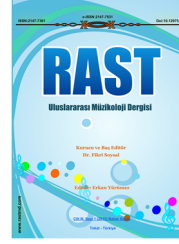


RAST MÜZİKOLojİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi: 10.12975/rastmd.2016.04.01.00067



ISSUES OF MUSICAL IDENTITY DURING THE FOUNDATION OF THE TURKISH REPUBLIC (1923-1950)

Adem Merter Birson¹

ABSTRACT

In the early years of the Turkish Republic, music was a central topic in the cultural reforms that aimed to guide Turkey in the modernism and progressivism that defined the first half of the twentieth century. Several issues were involved, including the “change of civilizations” from an Ottoman and Eastern identity to becoming more like a Western European nation-state. This was a period that saw the establishment of Western-style music conservatories and the employment of musicians and musicologists to help establish a national classical music based on Turkish folk elements. At the same time, media outlets such as radio helped to shape and disseminate a national folk musical style. Private music making and cultural exchange with the West also played an important role in shaping a new Ottoman style. All of these elements worked together to form a rich and complex fabric of musical identity during the early days of the Turkish Republic.

Keywords: Turkish Republic, National Identity, Cultural Reforms, Classical Music, Folk Music

TÜRK CUMHURİYETİ KURUMLARINDA MÜZİKAL KİMLİK MESELESİ (1923-1950)

ÖZET

Yirminci yüzyılın ilk yarısında müzik, Türkiye’yi erken Cumhuriyet döneminde çağdaşlık ve ilerici konusuna yönlendiren önemli bir alan olarak tanımlanmıştır. Osmanlı ve Doğu kimliğinden Batı ve Avrupa ulus devletine dönüşüm, uygarlıkların değişimi gibi birçok konuyu içeriyordu. Bu, Batı stili müzik konservatuvarlarının kuruluşu ve Türk halk kültürüne dayalı ulusal klasik müziğin oluşturulması amacıyla müzisyenlerden ve müzikologlardan faydalanılmasını içeren bir dönemdi. Aynı zamanda, özellikle radyo gibi medya kaynakları milli halk müzik stilinin şekillenmesi ve yayılması konusunda yardımcı oldu. Yeni Osmanlı müzik stilinin oluşmasında özel müzik yapımı ve Batı ill kültürel etkileşimler önemli rol oynamıştır. Bu öğelerin tamamı erken Cumhuriyet döneminde zengin ve kapsamlı bir müziksel kimlik dokusu oluşmasında ortak olarak çalışmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Türk Cumhuriyeti, Milli Kimliği, Kültürel Reformları, Klasik Müziği, Halk Müziği

¹ Director of Ipek University Conservatory.

INTRODUCTION

The years leading up to and after the establishment of the Turkish Republic in 1923 constitute one of the most significant periods in Turkish history. This was a period that saw intense ideological reforms manifested on many fronts: certainly on the political and economic fronts, but also to a great degree on the cultural front. Not least of these cultural reforms was the battle waged over identity in music, which was crucial for the founders of the Republic in terms of establishing a sense of Turkish identity that was separate from the powerful sense of Ottoman identity that had dominated social life in the region for centuries. The Republicans sought to reform Turkish national culture in such a way that it would be situated within the social and political ideological structure of the West. This meant a strict breaking of ties with Eastern modes of thought, including Islam, as well as anything having to do with the nation's Ottoman past.

PHILOSOPHICAL CONSIDERATIONS

Assuming a lead role in the dissemination of this new philosophy was the intellectual and poet Ziya Gökalp (1876-1924), whose influential volume *The Principles of Turkism*, first published in 1920, was widely read by the revolutionary Turks. These Young Turks, led by Mustafa Kemal (1881-1938), were eager to follow the example put forth by Turkish intellectuals like Gökalp; it is astounding to see how many of Gökalp's ideologies came to fruition during the early years of the Republic. For this reason, the material laid out in the pages of *The Principles of Turkism* can be said to have represented a practical model for the extensive socio-political reforms of the Atatürk regime in the beginning of the twentieth century. Music was a key factor in determining this new sense of Turkish identity during such volatile years. The debate revolved around three concepts of music making: that of the West, which was embodied in the classical tradition, that of the East, which was represented by the Ottoman court, and that of the Turkish folk, comprised by the peasant class from the Anatolian countryside.

The aristocracy had adopted Western influences even in Ottoman times, as exemplified during the Tanzimat Reforms of 1839-78, initiated by Sultan Mahmud II (1785-1839), and codified by Sultan Abdülmecid I (1823-1861). These reforms were employed with the goal of instilling certain European infrastructures within the Ottoman political system—in large part by lessening the emphasis on religious law—while maintaining the essential components that provided the sultan with absolute power. The Republican period advanced this concept to the extreme, as it was to lead in time to a new Turkish government and society that had become completely westernized.

According to the Turkist philosophy laid out by Gökalp, there was a great difference between the definition of culture and that of civilization. The former was said to be the true spirit of the people, while the latter was the system in which culture was said to operate. This is a crucial distinction to make, for the transfer of Turkish culture from Eastern to Western, or from Ottoman to European, civilization could, in theory, have been completed with relative ease. The split between culture and civilization could be illustrated by the existence of two quite distinct kinds of music, one pertaining to the Ottoman elite and the other to the rural *halk*, the folk. In Gökalp's view, Turkish folk music could easily be separated from Ottoman music, which was less a type of music than a technique based on rules as they were taken from the Byzantines. Thus, Turkish culture was to remain much as it was deemed always to have been,

whilst the civilization only was to effect the change from oriental to occidental:

Civilization is the sum total of concepts and techniques created consciously and transmitted from one nation to another by imitation. Culture, however, consists of sentiments which cannot be created artificially and cannot be borrowed from other nations through imitation. Hence, whereas Ottoman music is a technique based on specific rules, Turkish music consists of melodies unfettered by rules, systems and technique, of sincere songs which express the heart of the Turk. Because of its source, Byzantine music is part of the culture of ancient Greeks (Gökalp, 1968, p. 24).

He continues:

The Tanzimatists attempted to reconcile Ottoman with Western civilization, but two conflicting civilizations cannot live side by side. Since their systems are opposed to each other, each corrupts the other. For example, Western and Eastern music cannot be reconciled, nor can Western pragmatism and Eastern scholasticism live together in harmony. A nation is either Eastern or Western. Just as individuals cannot have two religions, so a nation cannot have two civilizations. The Tanzimatists failed in their reforms because they did not understand this point. The Turkists will succeed in their efforts, however, because they want to discard entirely the Byzantine civilization of the East and [completely] adopt Western civilization. Turkists wish to enter Western civilization completely and unreservedly, while remaining Turks and Muslims. Before we do so, however, we must discover and expose our national culture (Gökalp, 1968, p. 33).

Gökalp believed, however, that only one kind of music could exist as the true, national music of Turkey, and this was to be achieved through a synthesis of Turkish folk music and the musical techniques of Western civilization. It was of paramount importance to Gökalp that the new Turkey should be able to produce musical genius of the caliber of the Western masters (Stokes, 1992, p. 33). In order to accomplish this, Gökalp first had to discredit the accomplishments of the musical high culture of the Ottoman court. His first strategy was to attack its religious nature:

The rhythmic music of the East is a musical technique which al-Farabi borrowed from Byzantium and transposed into Arabic. This music penetrated the *havas* class of Arabs, Persians, and Turks but remained restricted to that class, for it was never able to penetrate the lower strata of the people. This is why Muslim nations have never been able to demonstrate in music the originality that they have in architecture. The Turkish lower classes have created a national popular music by continuing the techniques they had developed under Far Eastern civilization, and the Arab and Persian lower classes also continued to use old techniques. As a result, Eastern music has not become the national music of any Eastern nation. Another reason for not calling this Islamic music is the fact that it is used not only by Muslim nations but also in the religious ceremonies of the Orthodox nations, the Armenians and the Jews (Gökalp, 1968, p. 42).

The *havas* class represents the religious upper class prevalent during Ottoman times. Gökalp is careful to distinguish between upper and lower class in order to demonstrate the lack of authenticity of the Ottoman music as a true barometer of the people. He demonstrates that al-Farabi, an intellectual belonging to high civilization, artificially borrowed techniques that were

used only by the religious aristocracy, but had no bearing on the nature of the music made by the lower classes, where the true forms of Arabic, Persian, and Turkish culture were to be found. Furthermore, these lower classes based their national popular music on the continuation of Far Eastern techniques that predate the artificial incorporation of Byzantine techniques brought by al-Farabi. In this passage, Gökalp discredits both the religious aristocracy along with their “false” interpretation of Byzantine musical techniques, neither of which can speak to the hearts of the folk. His next discussion on music continues this logic, taking it a step further and revealing the motivation behind his argument:

Byzantine and Roman civilizations did not diverge one from the other during the Middle Ages. Muslims were unable to impose great transformations on Eastern civilization, just as Christians were unable to effect great changes in Western civilization. Only two innovations, in fact, were instituted in Europe during the medieval period: opera appeared in feudal chateaus, and respectful and chivalric love and salon and female aesthetics arose in the southern areas of Western Europe. The first innovation led to the perfection of musical techniques and the creation of modern Western music. Not being suitable for opera, the quarter-tones of the ancient Greek musical technique were abandoned. Simultaneously, monotone melodies were also dropped under the influence of opera and the element of harmony was added (Gökalp, 1968, p. 43).

It is here where Gökalp reveals his belief in the superiority of Western music, as it represented the proper way of interpreting Byzantine musical techniques. Opera, for Gökalp, demonstrated a capacity to internalize Byzantine source material and create something out of it that was emotional, powerful, and, most importantly, an honest reflection of the heart of the Westerner. This was achieved through the abandonment of the modes of Byzantine music, to be replaced with harmony, what Gökalp understood to be the greatest Western musical achievement. Conversely, it is in this way that Ottoman music failed. Its insistent use of quarter tones became archaic, backward, and therefore incapable of expressing the emotions of the people. In order to identify precisely what the *halk* style is, and in order to ensure that the government of the new Turkish nation institutionalizes this sense of identity, a position created to administer the identification of the Turkish *halk*, the “directorate,” is suggested:

The Directorate General of Statistics will differ from the special statistical organizations that already exist in each ministry. The latter are concerned only with the statistics required by their respective official procedures, whereas the Directorate will be a manifestation of our national culture and will thus concern itself with all aspects of national life. Once the Directorate, which will be administered by a European specialist, had been organized, all statistical organizations now attached to the ministries and to various semi-official institutions will be placed under its control so that all will operate according to the same methods and procedures. It is only after a comprehensive centralized statistical organization has been established that it will be possible to determine from statistics our social deficiencies and aptitudes. Only a study of facts brought to light by basic statistical compilations can indicate which of the proposed reforms and innovations will be harmful and which beneficial.

The national cultural institutions discussed above are merely those that will have the task of searching for, and finding, our national culture. There are numerous other

national cultural organizations which, once the national culture has been discovered, will have the task of integrating its various branches with European civilization. These include the...*Türk Darüelhan* (Turkish Conservatory)...

Let us take the *Türk Darüelhan* as an example. The *Darüelhan* which now exists in İstanbul is a conservatory of the monotone system, i.e., of Byzantine music. It attaches no importance to real Turkish music, the primitive elements of which are reflected in the sincere melodies of the people and which will acquire a modern and Western character after having been harmonized in accordance with European musical techniques (Gökalp, 1968, p. 70).

Finally, in a summary of the above points leading to their logical conclusion, Gökalp lays out his agenda for establishing a Turkish music in which melodies derived from the rural *halk* would provide the basis for a Western art music tradition:

Today, we are thus confronted with three kinds of music: Eastern, Western, and folk. I wonder which of them is our real national music? We have already noted that Eastern music is both sick and non-national, whereas neither folk nor Western music is foreign to us since the first is the music of our culture and the second is that of our new civilization. I submit, therefore, that our national music will be born of a marriage between folk and Western music. Our folk music has given us many melodies. If we collect these and harmonize them in the Western manner, we shall have both a national and a European music. The music committees of the *Türk Ocağı* clubs are among those who will carry out this task. This, essentially, is the Turkist program in the field of music; the rest is up to our national musicians (Gökalp, 1968, p. 99).

Gökalp had thus laid the foundations for the creation of a nationalist musical agenda for music based on that of the Turkish folk, completely modernized and westernized, along with the methodology with which to carry it out.

HISTORICAL ANALYSIS

Western Conservatories, Folk Music and a Turkish Classical Style

A direct consequence in the 1930s was the foundation of conservatories—where Western music could be taught—and teacher training schools, all of which led to the institutionalism of operas, ballets, orchestras, chamber and choral music in the 1940s (Say, 1995). The establishment of the Turkish Republic put Ottoman music, or “Turkish classical music” as it was now called, into a new situation. As a consequence of the secularist reforms put into place by Atatürk, the closing of the dervish lodges in 1925 removed one of the most important patrons of traditional art music from the Ottoman period (Feldman, 1996, p. 16). Finally, the “Turkish Nation State” model, conceived by Gökalp and enacted by Atatürk’s regime, clearly stated that making references to Asian and Anatolian history would form the identity of the young Turkish Republic. Wanting to build its new identity on “its own culture,” the Republican ideology was of course obliged to define those cultural elements that were “its own” (Duygulu).

Folk music in Turkey is considered by its proponents and practitioners to play a specific role in creating a culturally unified and cohesive nation-state (Stokes, 1992, p. 20). With the defeat of the Ottomans and the occupation of Anatolia by British, Greek, French, and Italian

forces, and the eventual formation of the Ankara resistance, these diffuse currents of Turkist philosophy were sharply focused in the figure of the leader, Mustafa Kemal Atatürk (Stokes, 1992, p. 24). In order to establish a sense of pride in a Turkish nation, a break had to occur with its Ottoman past, and so the Kemalist republic had powerful incentives for emphasizing the differences between itself and the empire. In order to achieve this split, Mustafa Kemal emerged as the undisputed leader of the national resistance movement in the years 1919-1922, and his primary goal was for the new Turkish Republic to gain recognition and prestige in Europe (Zürcher, 2004, p. 99). This was evidenced by the fact that, within a short space of time, the religious apparatus of the Ottoman state had been dismantled, and the new government had endorsed the Gregorian calendar, the employment of metric weights and measures, the compulsory adoption of surnames, reforms of dress codes, language, and every expression of cultural identity (Stokes, 1992, p. 24-5). As we shall observe from analysis of Ziya Gökalp's *The Principles of Turkism*, music was considered a vital element in this larger social transformation, and it was specifically Turkish folk music that would enable the people to affect this transformation musically.

As stated earlier, the degree to which these Turkist philosophies came to fruition during the first half of the twentieth century is astonishing. The establishment of a Turkish folk style to be expressed in a Western musical model was carried out in a variety of ways, perhaps most important of which was the enlistment in 1935 of Béla Bartók to conduct a research trip in rural Turkey. This was a venture designed not to directly establish a national opera or symphony orchestra, but to instigate a systematic and scientific collection of folk music (Stokes, 1992, p. 37). For Bartók, presumably this venture presented an opportunity to expand his repertoire of material for his own composition; for the Turkish Republic, to document the existence of a uniquely Turkish style of music: this collection was a systematic attempt to extract a purely Turkish identity from the music of the Anatolian countryside. He travelled, at the subsequent invitation of the Ankara *halkevi* (house of the people) to İstanbul, Ankara, and then Adana in the south of Turkey. His research was conducted through the use of an Edison phonograph and his own written transcriptions. Bartók's folk music was however considered a success in terms of the example he set, particularly in his painstaking techniques of notation and transcription (Stokes, 1992, p. 37).

As has been established, the cultural policy from the founding of the Republic to 1950 supported Western music. Musical education in Turkey during this period was based on the principle that such training in this field is compulsory for everyone, as music is the leading element of common general culture (Say, 1995, p. 275). The *Darülelhan*, mentioned by Gökalp as an institution in need of reform, was the first Turkish conservatory. It was closed in 1921, to be re-opened in 1923 with Turkish and Western music departments. The Istanbul Municipal Conservatory was established in 1923, and two years later, a Teachers' Academy was set up in Ankara to train music teachers in the new Turkist musical style. The increasing demand for musicians trained in accordance with the most recent techniques resulted in the establishment of the third conservatory, this time in Ankara in 1936. That same year, preparations were begun for the development of a Turkish opera within the conservatory in Ankara. The establishment of so many conservatories in so short a time is indicative of the importance placed on education of musicians who could become well versed in the Western musical style. It also created an environment that fostered further development of this style through the research and cataloging of Turkish folk music.

In particular, the Turkish cultural authorities sought to bring out a Turkish musical language that could blend well with Western harmonies, and in order to accomplish such a synthesis, the system of *makam*, adapted from the Arabic musical modes, had to be dispensed with. The quarter tones present in the *makam* were impossible to harmonize using Western chord structures. It was perhaps for this reason that Turkish national intelligentsia aimed to align itself more closely with the nation's Asian musical heritage through the use of the pentatonic scale. This mode, consisting of five notes that coincide with pitches found in Western major and minor scale structures and had already been used by Western composers, provided a compatible basis from which to ultimately establish a Turkish national operatic and symphonic music.

The Turks saw as potential models the various nationalist schools of composition that arose throughout Europe in the nineteenth century: the Czech school of Smetana and Dvořák, the Finnish school of Saint-Saëns, the Spanish school of Albéniz, Granados and Fallas, and, the most direct model for the Turks, the "Russian Five" of Balakirev, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Cui, and Borodin. In order to achieve success similar to that of the national music school of Russia, Cemal Resit Rey, who had received music education in France, was invited to Turkey. Other talented young musicians, such as Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar and Necil Kazim Akses were sent to schools in Paris, Vienna, and Prague ("Songs of Passion", p. 7). These composers, in a manner similar to the Russian five, would become the leading figures of Turkish symphonic and operatic music in the twentieth century.

Indicative of the degree to which these composers adhered to the nationalist agenda is Ahmed Adnan Saygun's 1934 report to the Historical Society at the Teachers' Academy in Ankara, which was later developed and published as a treatise, *Pentatonism in Turkish Folk Music*, in which he states the following:

1. In the musical journey of mankind, pentatonism is not something which all races have in common. It has a completely racial quality.
2. Pentatonism is the stamp of the Turk in his music.
3. Wherever pentatonism is present:
 - a) the people living there are Turks
 - b) Turks, founding a civilization in those places in ancient times left their influence on the local people.
4. The homeland of pentatonism is Central Asia, the homeland of the Turks.
5. Its directions of diffusion are those of the Turks.
6. Comparisons of various pentatonic characters will provide us with very important results. These comparisons will make it possible for us to determine the origins of Turks who are living far from their homeland (Duygulu; Saygun, 1934, 1936).

This treatise reads as though a realization on musical-theoretical terms of Turkism as laid out by Gökalp. In fact, Saygun's *Yunus Emre Oratorio* (1942) won international acclaim for its combination of *makam*, Western harmonic progressions, and pentatonism in the same piece.

Mass Media: Turkish National Radio and National Folk Music

Up until now, we have observed the ways in which Ziya Gökalp's *The Principles of Turkism* has been manifested in Turkish culture and society during the first half of the twentieth century. However, there are modes of cultural interaction that Gökalp did not anticipate in his philosophical volume. Mass media outlets, such as radio and recordings, gave the Turkish people ways of spreading culture that both supported and subverted the techniques of nationalist cultural manipulation. Initially, the period of Western reforms was helped by the radio. Groups and ensembles founded to research, preserve and perform traditional music between 1923 and 1950, were established at Istanbul and Ankara Radios, and presented most successfully traditional music retaining its authentic features (Say, 1995, p. 261). Thus research, collection, performance, and state media policy became tightly interconnected with the operation of a national radio broadcast.

Seminal in this process was the formation, by Muzaffer Sarısözen, of the *Yurttan Sesler* (Voices from the Homeland) chorus for a radio program of that name in 1948 (Duygulu). Sarısözen had been connected with the Ankara state conservatory archives from the late 1930s, and used these archives as material for his teaching and performing repertoire at the state radio station in Ankara (Stokes, 1992, p.40-1). *Yurttan Sesler* put forth a monumental effort to broadcast these local styles countrywide, and realize its fundamental goal of uniting the entire country. Sarısözen explains the ideology behind *Yurttan Sesler*:

“The broadcast of folk songs, which the Radio has held onto fervently and performed successfully, is not only about providing a pleasant time for the listener nor simply giving an idea about our folk song types. *Yurttan Sesler*'s foremost goal is to unite our hearts and create a single feeling throughout our country. It hardly needs explaining any more that the artists working for *Yurttan Sesler* are creating an entirely new kind of fortress, and even the most modern agents of destruction will not be able to knock the tiniest piece from it.” (Duygulu).

This statement falls in line with the rhetoric of the nationalist reform movement. Moreover, the chorus was crucial in establishing a sense of Turkish pride through its inclusion and performance of all the folk styles throughout Turkey, which could now be contained within a single entity of public radio broadcasting.

Ottoman Traditions

However, since the early 1900's the recording industry also turned towards this new concept of folk music. There were thus two fundamental groups with a stake in the folk music practice of this period. On one side was the musical practice founded on the control principle of radio stations, which highlighted Turkish identity and heeded local styles; and on the other was commercial folk music, which behaved completely according to market demands (Duygulu). The market demands in turn provided a wild card in the establishment of pure Turkish identity since they operated largely out of government control. Thus began an evolution in style that represented in many ways a continuation of Ottoman musical styles that were adapted to suit the tastes of the new Turkish middle class. This more Ottoman-friendly style of music became characterized as *alla turca*, as opposed to the Western *alla franca*, and was censored by the government within their spheres of influence. The overall social change imposed upon these musicians not only created new musical practices such as how and where music is made, but

also the audiences. Music was not the preserve of cultural elite anymore, it was now being heard in social clubs, concert halls, and commercial establishments (“Songs of Passion”, p. 8). These changes were being recorded and disseminated throughout Turkey.

This process of change taking place within the *alla turca* style ultimately gave way to new and popular genres that had their basis in Ottoman musical tradition. However, the decline of Ottoman Classical music had been underway for decades before the establishment of the Republic. This, coupled with the shift in patronage from the court to the middle class population of Turkey necessitated certain adjustments to the music. These adjustments included moving from the meter of *divan* literature to the syllabic meter of folk literature, leaving the classical forms of the *fasıl* and moving towards simpler forms in an effort to address large audiences rather than an elite class (“Songs of Passion”, p. 11). The transformation of the *fasıl* from a courtly to a bourgeois tradition resulted in the reinterpretation one of the more popular forms in Turkey, the *şarkı*, or song form.

Şarkı represents the synthesis of folk content and Ottoman tradition. While *divan* literature of Ottoman times employed couplets, this form was based on stanzas (“Songs of Passion”, p. 9). A highly problematic characteristic of this genre from the nationalist point of view was its adherence to principles of *makam* as it related to the structure of the song. *Makam* has had a long history within Turkish musical tradition, dating back as long as the fifteenth century, when a *fasıl* suite of compositions was used to explore all the possible melodic aspects of a single *makam*. In the more modern sense, a typical *şarkı* usually consisted of stanzas of four verses, each of which revealed a different segment of a given *makam*. In a song that has four verses, the first verse displays the characteristic melody of that *makam*, the second verse is patterned with the most striking melodies of the *makam*, the third verse is the locus of transition or at least, expansion, and the fourth verse is again refrain, based on the melody of the second one. Thus, in terms of simplicity of lyric content and song structure, the *şarkı* offered an accessibility and lightness appreciated by the general public. In terms of its remaining situated within the *makam* tradition, it provided a way of reconnecting with an Ottoman past.

In the early twentieth century, these folk style *şarkı* that were performed by *fasıl* musicians became increasingly popular. This established a musical movement that in many ways countered and balanced the extreme Westernization and nationalistic music supported by the early Republic. The records of Münir Nurettin, a singer who performed as much in the old *divan* lyrical meter and *fasıl* tradition as he did the more popular *şarkı*, were in great demand (“Songs of Passion”, p. 9). There also existed a faction within Turkish musical intelligentsia that wanted to use the Western style conservatories to promote Ottoman music. Foremost among these people were scholars and musicians like Rauf Yekta, Mildan Niyazi, Dr. Suphi Ezgi, Husein Saadettin Arel, and Rusen Ferid Kam, who sought to catalog the *makam* and transcribe Ottoman classical compositions (“Songs of Passion”, p. 9). At the same time, the spread of recordings from the West introduced waltzes, mazurkas, fox trots, jazz bands, and fantasies, elements of which found their way into the *şarkı*. In these ways, the recording industry’s responses to bourgeois popular taste facilitated its own musical identity, one that operated outside of government censorship yet had the ability to interact with and affect the nationalist style of music.

CONCLUSION

From the founding of the Turkish Republic in 1923, we observe a period of intense

musical metamorphosis from a music that had its basis in the Ottoman style to one that was systematically extracted from these roots and supplanted within a Western idiom that was more aligned with the politics of the new regime. This shifting of foundations during the tumultuous first half of the twentieth century was largely successful, as evidenced by the coming to fruition of nearly every one of Ziya Gökalp's ideas concerning Turkist musical reforms. An orchestral tradition accompanied by an academic institution to support and expand it was established along Western lines, while a sense of pride in Turkish culture and folk tradition came to the fore with research institutions and performance entities such as *Yurttan Sesler*. However, to say that the Turkist philosophy was all encompassing would be inaccurate. The development of the *şarki* was subversive to this political agenda in the sense that it went against the official policy of the Republic to reject Ottoman influence on moral and historical grounds. In any case, the creation of a government funded national music had significant consequences on a musical culture that had been significantly altered from its form just a few decades prior. The landscape thus became a blank canvas onto which the struggle for identity and individual expression was played out for the most part between Western, Eastern, and folk idioms.

REFERENCES

- Ahmad, F. (1993). *The making of modern Turkey*. London: Routledge.
- Aksin, S. (2007). *Turkey, from Empire to Revolutionary Republic: The Emergence of the Turkish Nation from 1789 to Present*. New York: NYU Press.
- Atabaki, T., and Zurcher, E. J. (Eds.). (2004) *Men of Order: Authoritarian Modernization Under Atatürk and Reza Shah*, London and New York: I.B. Tauris Publishers.
- Balfour, J.P.D., and Kinross, B. (1964). *Atatürk. The Rebirth of a Nation*. Weidenfeld & Nicolson.
- Duygulu, M. "Turkish Folk Music in the Process of Social Change and Globalization: Identity, Style, Technique." *Turkish Music Portal*, <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=22&lang2=en>, (accessed 13 February 2016).
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Vol. 10). VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Gökalp, Z. (1968). *The Principles of Turkism* (translated from the Turkish and annotated by Robert Devereux). Leiden: Brill.
- Karpat, K. H. (Ed.). (1973). *Social change and politics in Turkey: A structural-historical analysis* (Vol. 7). Leiden: Brill.
- Keyder, Ç. (Ed.). (1999). *İstanbul: Between the Global and the Local*, Maryland: Rowman & Littlefield.
- "Love and Melancholy," from *Turkish Music from Past to Present*. Turkey: Türkiye İşbank Cultural Productions.
- Say, A. (1995). *The Music Makers in Turkey*, Turkey: Music Encyclopedia Publication.
- Saygun, A. A. (1936). *Türk halk mûsikîsinde pentatonism*. Nümune Matbaası.
- Schick, I. C., and Tonak, E. A. (Eds.). (1987). *Turkey in Transition: New Perspectives*. New

York and Oxford: Oxford University Press, 1987.

Schulze, K. E., Stokes, M., and Campbell, C. (Eds.). (1996). *Nationalism, Minorities, and Diasporas: Identities and Rights in the Middle East*. London and New York: I.B. Tauris Publishers.

Signell, K. L. (1979). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*.

“Songs of Passion.” *Turkish Music from Past to Present*. Turkey: Türkiye İşbank Cultural Productions.

Sterling, P. (Ed.). (1993). *Culture and Economy: Changes in Turkish Villages*, England: The Eothen Press.

Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate*. Oxford: Clarendon Press.

Zurcher, E. (2004). *Turkey: A Modern History, Revised Edition*. New York: I. B. Tauris.



RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00068



“MÜSİKÎ İNKILÂBÎ”NI OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KÜLTÜREL ve SİYASİ MİRASI OLARAK YORUMLAMAK

Bilen Işıktaş¹

ÖZET

Osmanlı-Türk modernleşmesi 19. yüzyılda sosyo-ekonomik ve siyasal zorunlulukların sonucunda ortaya çıkan sancılı bir süreç olmuştur. Batı'nın etkisi yalnızca devletin siyasi kurumlarında değil, kültürel anlamda da hissedilmeye başlanmıştır. Müzik, mimari ve edebiyat başta olmak üzere, Batı'dan gelen düşünsel ve estetik unsurlar, özellikle müzik kültürü üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Geleneksel müziğin patronaj ve icra kaynaklarını yitirmeye başlaması Osmanlı-Türk müziğinin yaşadığı dönüşümde etkilidir. Bütün bu süreç, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen kültürel planlamanın ve müzik politikalarının altyapısını oluşturmuştur. Bu makalede amaçlanan 1930'larda “musiki inkılabı” olarak tanımlanan sürecin süreklilik anlayışı içinde Osmanlı dönemindeki altyapısı ve düşünsel mirasına işaret etmektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Batılılaşma, Müzik Reformu, Türkiye

INTERPRETING THE "MUSIC REFORM" AS THE HERITAGE OF THE CULTURAL AND POLITIC OF THE OTTOMAN MODERNISATION

ABSTRACT

The Ottoman-Turco modernization during the second half of 19th century, which was based on the socio-economical change and political necessities, was a troublesome process. The Western influence was not only limited to the scope of political institutions but also the cultural spheres. There were several Western intellectual and ethical motives on Music, architecture and literature, but a special emphasis on Music can be put forward. The Westernisation process contributed to the era in which the patronage and the performance of the traditional music was declining. So it was the effects of the modernisation which had enabled the new Republic to constitute a new cultural policy on music. This article aims to analyze the management of the so-called "Music Reform" of the 1930s by emphasizing the relevance with its Ottoman infrastructure and Ottoman heritage.

Keywords: Ottoman, Westernisation, Music Reform, Turkey

¹ Öğr. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı - Müzikoloji Bölümü.
bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

GİRİŞ

Erken Cumhuriyet döneminin kültür politikaları içinde en çok ses getireni dönemin basınında “musiki inkılabı” olarak yer bulan müzik reformu çabalarıdır. Özellikle Sosyo-kültürel dönüşümlerin hız kazandığı, tek parti rejimin kurumsallaştığı 1930’larda müzik yaşamı, hükümetin ve dönemin sanat çevrelerinin kültürel inşa sürecindeki rolü sonraki dönemde bir hayli tartışılmıştır. Döneme dair anlatılar içinde en çok atıf yapılan mesele ise 1934 yılında Atatürk’ün TBMM’nin açılış oturumunda yaptığı konuşma ve bunun yarattığı sonuçlardır. Bu konuşmadan birkaç gün sonra radyolarda Türk müziği yayınlarının durdurulması, Türk müziğine yönelik siyasi otoritenin tepkisinin en ileri göstergesi olarak sunulur. Konuya dair yapılan çalışmaların bir kısmında Türk müziğinin yozlaşmasında hatta 1960’lardan itibaren baskın bir tavır haline gelen arabeskleşmede bu yasağın ve dönemin müzik politikalarının etkisinin büyük olduğu ileri sürülmektedir (Özbek, 2003, s. 141-142). Türkiye’de müzik politikalarının müzik yaşamına yansımalarının incelendiği bazı çalışmalarda yasaklama kararının arkasındaki iradenin aslında Atatürk olmadığı iddia edilerek dönemin bürokratlarının ve özellikle içişleri bakanlığının rolüne işaret edilir. Buradaki tavır daha çok Atatürk’ün süreçteki müdahalesini hafifletmeye yöneliktir. Bütünüyle bakıldığında ise 1930’ların resmi müzik politikalarına dair genel kanı Batı müziği kurumlarıyla ilgili kazanımlara rağmen Türk müziği üzerinde olumsuz etkiler bıraktığına yöneliktir. Oysa söz konusu çalışmalarda belli belirsiz değinilse de ihmal edilen mesele erken Cumhuriyet’in müzik politikasının bir başlangıçtan çok 19. yüzyıldan itibaren yaşanan modernleşme hareketinin yarattığı ikilemin bir sonucu olduğudur. Bu çalışmada amaçlanan tarihsel bir süreklilik içinde Türkiye’de müziğin toplumsal değişimler karşısındaki niteliksel dönüşümün köklerine işaret edebilmektir.

Toplumsal Dönüşümün Gösterge Alanı Olarak Müzik

Platon’dan Schopenhauer’a kadar birçok düşünür toplum ve müzik arasındaki ilişkiye dikkat çekerken toplumsal değişimlerin müziği ne şekilde dönüştürdüğüne işaret etmiştir. Örneğin Konfüçyüs’e göre bir toplumun müziğinin bozulması toplumsal anlamda da pek çok şeyin bozulduğunun göstergesidir. Her toplumsal düzen kendi kültürel kurumlarını ve müziğini yaratır. Müzik hem bireyin iç dünyasının yansıması hem de bağlı bulunduğu toplumsal yapının tarih, edebiyat ve diğer kültürel kodlar gibi kolektif ortaklıklarının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda toplumsal zihniyet, siyasal kurumlar ve düzenin değişimi müzik yaşamını doğrudan etkileyecektir. Yine Schopenhauer’a göre “müziğin olaylar dünyasıyla bir ilgisi yoktur”; müzik “iradenin bir kopyasıdır”; müziğin etkisinin öbür sanatların etkisinden daha güçlü ve yoğun olmasının nedeni de budur. Çünkü öbür sanatlar bir şeyin gölgesini dile getirirken müzik özünü dile getirir. Hegel’e göre, “müzik en öznel ve özgür bir iç yaşantıyı içerir”(Fischer, 2010, s. 184).

Müzik ortak duyguları uyarma amacını güder. İlk zamanlardan itibaren insanları çalışmaya ve mücadeleye iten kışkırtıcı bir işlev üstlenir. Ses düzenleri ve ses imgeleri otomatik çağrışımlar yaratır. Müziğin insanları bir süre için duyguca eşit yapabilmesi, özellikle askeri ve dinsel kurumlarda çok işe yaramıştır. Ancak zaman içinde müzik bu işlevlerin üstünde birleştirici ve ortak hedefe, yeni bir toplumsal düzene hizmet edici misyonlar üstlenecektir. Hobsbawm’ın

Devrimler Çağı olarak nitelendirdiği 19. yüzyılda devrim kendi müziğini üretmiştir.² Napoleon'a *Eroica* adlı üçüncü senfonisini ithaf eden Beethoven, iç dünyasının olduğu kadar aynı zamanda devrimin de müziğini yazmaktaydı. 1815'e gelindiğinde Avrupa'nın hemen her yerinde belirgin olan kabarmış ulusçuluk duygusu, bir ölçüde düpedüz siyasal anlamda kendini koruma güdüsünün bir parçasıydı. Napoleon Savaşları bunalımında, İspanyollar pek doğal olarak kendi kimliklerinin, Almanlar Almanlıklarının vb. daha çok bilincine varmışlardır. Bununla birlikte Romantik geçmişe dönüş eğilimi, her ne kadar Fransız Devrimi ve Napoleon'la yoğunluk kazanmışsa da gerçekte 1789'dan önce başlamıştır. Filozoflar ortaçağların her şeyin üstünde dinle uğraşmalarından nefret ediyorlardı. Elbette Romantikler filozofların kızdıkları ne varsa onu yücelteceklerdi. Alman yazar Herder³, bir kültürel ulusçuluk kuramı geliştirmişti.⁴

Romantik başkaldırı döneminde müzisyenler halk ezgilerini ve kendi geçmişlerinin öykülerini aramaya koyuldular. Opera ve şarkı bestecileri, renk ve dram öğeleri elde etmek için sıklıkla Shakespeare'in oyunlarına, Scott'un romanlarına ve Goethe ile Puşkin'in şiirlerine başvurdular. Bu evrimde en büyük rol Beethoven'e aittir. O, Bach, Haydn ve Mozart'tan kalan büyük geleneği yeniden biçimlendirmiştir. Beethoven'in Viyana'daki çağdaşı Franz Schubert, yüksek bir sanat düzeyine ulaşmıştır. Von Weber, gerçek bir Alman operası yaratmaya çabalarken, Rus besteci Glinka da ülkesinin kilise dışı müzik sanatında o zaman kadar egemen olan İtalyan etkilerini bir yana itmiştir. Ruslan ve Ludmila operasının konusunu Puşkin'in bir şiirinden almıştır (Knight, 2005; Kindarman, 2009, s. 61-92).

Osmanlı İmparatorluğunda Değişimin Öncüleri ve Müzik Yaşamı

Avrupa'da edebiyat, müzik kültürel kurumlar burjuva devrimleri sonucunda dönüşürken, Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Selim ile birlikte siyasal, kültürel yapı değişime uğramaya başlar. Fransa'daki devrim rüzgarının Avrupa'yı sarmakta olduğu, insanların özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sloganları etrafında feodal monarşilere ve üretim ilişkilerine başkaldırdığı bir dönemde Osmanlı tahtına çıkan III. Selim, I. Mahmud ve I. Abdülhamid döneminde görülen reform çabalarını daha ileriye taşımıştır. Siyasi kimliğinin ötesinde bakıldığında Selim'in entelektüel davranış, incelik, his, düşünce ve reformculuk zaruretini anlama açısından Avrupa'da aydınlanma dönemi hükümdarlarıyla benzerlikler göstermesi şaşırtıcı değildir. İlhami mahlasıyla, şiirler yazmış, Kırımizâde Kamil Efendi'den müzik eğitimi almıştır. Sır Kâtibi Ahmed Efendi'nin verdiği bilgiye göre opera izleyen ilk hükümdardır. İzlenimleri olumlu olmasa bile Batı müziğine olan meraklı tavrı devam etmiştir. Lale Devri'yle başlayan müzikal tarz ve ifade III. Selim'in de katkılarıyla gelişme gösterir. Birçok eser besteleyen Selim döneminin bestekârları arasında Sadullah Ağa, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Numan Ağa ve nihayet

² Devrim sonrası romantik tepkinin kültür yaşamına etkilerinin incelendiği bir çalışma için bkz. Işıktaş, B. (2015). "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar" Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 8, Sayı 2, s. 158-172.

³ Romantizmde bireyin kendi bireyselliğini ifade edebilme isteği merkezdeydi. Hiçbir şey bireysel coşku ve duygunun en yoğun ifadesini oluşturan güzellik, doğa, hayal ve acı gibi duyguların önüne geçemezdi. Herşeyin temeline "ben kültü"nü yerleştirdiği bu dönemde Almanya'da Herder (1744-1803), Descartes'in "Düşünüyorum, öyleyse varım" sözüne karşılık "Hissediyorum, öyleyse varım" şeklinde uyarılama yaparak bu sözü Romantik dünya görüşüyle uyumlu hale getirdi (Van Der Loo ve Van Reijen 2014, s. 81).

⁴ 19. yüzyılın toplumsal dönüşümleri ve kültürel yansımalarına dair bkz. (Hobsbawm, 2009).

İsmail Dede gibi büyük isimler dikkat çekmektedir. Bu devirde saraydaki küme fasıllarının aranılan isimlerinden biri de Sultanın tanbur hocası İzak’tır. Viyana Sefiri Ebubekir Râtib Efendi’nin Nizam-ı Cedid olarak tanımladığı değişimler Sultanın büyük bağlılık duyduğu müzikte de etkilerini gösterecektir. Birçok makam terkiib eden Selim, Rast-ı Cedid, Hüzzam-ı Cedid gibi makamları yeni bir müzikal anlayışla düzenleyecektir.⁵ Bununla birlikte III. Selim’in müzikal dünyası gelenekle içiçe ve ondan beslenmektedir. III. Selim, aydınlanma dönemi hükümdarlarından biri olmakla birlikte devrimci bir kimliğe sahip olmayıp radikalizmden uzak durmuş ve kültürel kurumların gelişim sürecine sert müdahalelerden kaçınmıştır (Beydilli, 2010, s. 31-34). Ancak II. Mahmud’un reformları siyasal ve kültürel kurumlar üzerinde daha radikal neşter vuruşları içerecektir.

Sultan II. Mahmud dönemi her anlamda Hobsbawm’ın “gelenek icadı” olarak tanımladığı süreçle uyum göstermekteydi.⁶ Geleneksel bir Akdeniz İmparatorluğu kurumlarını Batılı bir modelde dönüştürürken kültürel anlamda da yeni semboller yaratmakta gecikmiyordu. Osmanlı arması ve flama gibi kartografik unsurların yanı sıra Mehterhâne’nin kapanmasıyla yerine kurulan Muzika-i Hümayun imparatorluğun yeni imaj tasarısının da unsurları haline getirilmişti.⁷ Belki Dede Efendi’yi “*oyunun tadı kaçtı*” derirtecek kadar buruklaştıran yeni kültürel atmosfer henüz toplumun geniş kitlelerince paylaşıyor değildir ancak Sultan Mahmud bazı yerleşik kalıpları sarsma konusunda radikal bir tavra sahiptir.

Muzika-i Hümayun Türkiye’de müzik yaşamı üzerinde derin etkiler bıraktı. 1826 yılında Yeniçeri Ocağının kaldırılması Mehterhâne’nin, geleneksel ordunun müziğinin de işlevini yitirdiğinin düşünülerek kapatılmasıyla Osmanlı dönemi müziğinin üretim kaynaklarından birine darbe indirilmiş oluyordu. Bülent Aksoy, mehter musikisinin yitirilmesini Osmanlı musikisinin kayıplarından biri olarak değerlendirirken haklıdır. Bu durum geleneksel mehter musikisinin repertuarının kayıp olmasına, sazlarının terk edilmesine hatta icra biçimlerinin unutulmasına yol açmıştır.⁸ Mehterhâne gibi 19. yüzyılda sarayın himayesindeki eğitim kurumu Enderun’un fonksiyonunu kaybetmesi de Osmanlı müziğinin bütünlüğünü sağlayan en önemli kaynaklardan

⁵ Bu konuda geniş bilgi için bkz. *III. Selim Döneminin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Sanat Müziği, (Beşiroğlu, 1993). ayrıca bkz. *agy.*, “III. Selim’in Bestekarlığı”, *Nizâm-ı Kadîm’den Nizâm-ı Cedid’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İSAM Yayınları, İstanbul (Beşiroğlu, 2010, s. 654-664).

⁶ “İcat edilmiş gelenek” alenen ya da zımnen Kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normları aşılama çabasına çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler” (Hobsbawm, 2006, s. 2).

⁷ 1826’da Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhânenin de kapanmasıyla bando kurulmuştur. Daha III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ordusunda trambet kullanılması bunun başlangıcını oluşturmaktadır. Muhafazakar çevrelerden yükselen tepkiler karşısında Ubeydullah Kuşmâni kaleme aldığı bir risalede bu yeni enstrümanı savunmak durumunda kalmıştır. O trampeti Batılı ordulardaki disiplin ve düzenin bir parçası olarak görmekte ve Yeniçeri ocağından gelen tepkiler karşısında trambet kullanılmasının “*ehemm-i mühimmât ve elzem-i levâzımât*dan” olduğunu belirtmektedir. (Turan, 2011’de atıfta bulunduğu gibi).

⁸ Bülent Aksoy’un (2008) işaret ettiği gibi 1911’de kurulan mehter artık orijinaliyle bir ilgisi yoktu. Ali Ufki ve Kantemiroğlu’nun yazdıkları olmasa mehter havaları ve mehter dağarının ne olduğu konusunda bir fikir sahibi olunması mümkün değildi. 1952’den sonraki mehterler ise kayıpları telafi etmek bir yana hamasi törenlere hizmet etmekten öte bir anlam taşımamıştır (s. 234).

birinin yitirilmesi anlamına geliyordu.⁹ Yeni kurulan bandoyla aynı zamanda farklı bir müzik anlayışı ve repertuvar alanı hayata geçiriliyordu. Aslında bu geçiş süreci çok da başarılı değildi. Nitekim Atâ tarihinde anlatılanlar İstanbul'da bugünkü Teknik Üniversite'nin Taşkışla bölümünde kurulan ve Enderun Ağalarından Nokta Mehmed Efendi'nin başkanlığındaki bir heyetin idaresine bırakılan Muzika-i Humayun'da beklenen sonuçların hemen alınamaması üzerine Yurtdışından uzmanlar çağrıldığını göstermektedir. 1828'de Fransa'da gelen M. Manguel, başarısız olunca bu defa İtalyan şef Giuseppe Donizetti II. Mahmut tarafından İstanbul'a davet edildi (Umur, 1987, s. 186). Daha sonra Donizetti Paşa olarak anılacak olan Giuseppe Donizetti 17 Eylül 1828'de geldiği İstanbul'da 28 yıl hizmet edecekti. Donizetti, yeni dönemin resmi müzik anlayışının mimarıydı. Göreve başlamasından bir yıl sonra bestelediği Mahmudiye Marşı 1846 yılında Abdülmecid için yeni bir marş yapınca kadar resmi marş olarak kullanılmıştı. 1856'da ölümü üzerine yerine getirilen Necip Paşa başarılı olamayınca Abdülaziz, İtalyan Müzisyen Guatelli'yi bu göreve atadı.¹⁰ Donizetti ve Guatelli Paşa Osmanlı'da resmi müziğin dönüşümü üzerinde belirleyici olan en önemli isimlerdir. İlk başta Batı müziği merkezi hükümetin resmi ve diplomatik protokollerinde, törenlerde yer alırken zaman içinde başında Halife-Sultanın yer aldığı bir geleneksel monarşide dini anlamda en önemli protokollerden biri olan Cuma selamlığına kadar girecektir.

Batı müziğinin Osmanlı resmi çevrelerinde ve seçkinler arasında yer edinmesi kamusal alanda özel alanın aksine protokole dair tüm organizasyonların içinde yer alması köklü bir değişime işaret ettiği gibi söz konusu süreç geleneksel müziğin üretildiği ortamların dönüşümünde de etkilidir. Seçkinlerin Batı uygarlığının müziğine olan ilgisi saray ve konaklardan Batı müziğinin sedasının yükselişi yeni yaşam biçiminin sonucu olarak geleneksel müziğin bestecilerine ve icracılarına karşı da bir koruma kalkanının ortadan kalkmasına neden olmuş, Türk müziği Boğaziçi'ndeki Rum tavernalarına ve Topkapı'daki meyhanelere sığınmak durumunda kalmıştır (Öğün, 2000, s. 434). Cumhuriyet döneminde önyargılı kimi yazarların bu müziği düşük bir meyhane müziği olarak nitelendirmesinin ardında yatan tarihsel durum buydu.¹¹ Oysa Ayas'ın (2014) da işaret ettiği gibi saray ve tekke gibi iki önemli eğitim ve icra kurumunun yanı sıra toplumun kültürlü üst sınıfları arasındaki hamilerini de kaybeden müzik geleneğinde bir seviye düşmesi kaçınılmazdır. Bununla birlikte geleneksel müzik çevrelerinin millete sığınarak halk zevki içinde kendisine bir sığınak bulması, yalnızca seviye düşmesine değil, popüler formlar çerçevesinde özgün sentezlere de yol açmış ve halktan kabul görmüştür (s.193).

Aynı dönemde geleneksel müziğin yalnızca icra platformları değil, müzikal içerik ve fonksiyonları da değişime uğramaktadır. Ağır formlar, büyük usuller modernleşmenin değiştirdiği zaman algısı içinde eski cazibesini yitirmekte ve yerini eğlenme-oyalanmaya yönelik kolay icra edilebilir, hafif formlar ve usullere bırakmaktadır. Şarkı formu artık çok zengin makam ve usul geçkileri içeren kârların yerini almaktadır. Batı müziğindeki sonatlar gibi uzun süreli

⁹ Enderun Osmanlı İmparatorluğu'nda yalnızca bürokrat yetiştiren kapıkulu sınıfının üretildiği bir mektep değildi. Aynı zamanda burada edebiyat, çeşitli ilimler ve musiki de öğretilirdi. Bu konuda bkz. İnalçık, H. (1994). *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, London: Phcenix, s. 78-79.

¹⁰ Donizetti Paşa'nın müzik yaşamı üzerindeki etkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

¹¹ Söz konusu yaklaşımı dönemin yayın organlarında görmek mümkündür. Behzat, E., (1934). Ankete Cevap: Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp, *Nota Dergisi*, sayı 29, 15 Haziran

eserler daha kolay tüketilebilen kısa süreli ve akılda daha kolay kalan hafif eserlerle mücadele edememektedir. Batılı orkestrasyon geleneksel müziğin icrasında henüz iltifat görmemektedir; bununla birlikte viyola, viyolonsel hatta piyano gibi enstrümanlar Mevlevihanelerde, tekkelerde ayin gibi dini formların icrasında kullanılmaktadırlar. Sultanın hizmetindeki müzisyenler yeni dönemde yeni arayışların da ilk ürünlerini vermektedirler. Vasat bir besteci olmasına rağmen Guatelli, bestelediği pek çok marşın yanı sıra bazı klasik Türk müziği parçalarını çoksesli hale getirmiştir. Çok sesli armonize ettiği besteler arasında çağdaşı olan Şevki Bey, Hacı Arif Bey ve Rifat Bey’e ait çok sayıda eser bulunmaktadır. Batı müziği armoni sistemiyle düzenlediği 24 şarkı ve türküden oluşan *Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni* adlı eseri İstanbul’da yayınlanmıştır (Turan, 2008, s. 86-87). Tanzimat’a giden süreçte müziğin içeriği ve yerleşik kalıpları değişirken bunun toplumsal ve kültürel yansımaları da daha görünür olmuştur. Kısacası Cinuçen Tanrıkörür’un bozulma ve çöküş olarak tasvir ettiği bu dönemde III. Selim’in başlayıp II. Mahmud’un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellalzâde, Kazasker, Osman Bey ve Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik eserlerdeki formların yerini şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı. III. Selim’in keşf ve himaye, II. Mahmud’un itibar ve taltif ettiği İsmail Dede’yi müzikte Donizetti’nin eğittiği Abdülmecid, sarayında tutmayı başaramayacaktı (Tanrıkörür, 2011, s. 43). Güneş Ayas’a (2014) göre Batı müziği saraya ilk geldiğinde, Batı müziğinin hafif eserlerinin karşısında Osmanlı müziğinin sanat düzeyi eserleri vardı. Çok geçmeden bu durum değişmiş, alıcısını kaybeden her yüksek sanat gibi Osmanlı müziğinin de halk beğenisine yaslanarak ayakta durmaya çalışırken, Batı müziği bu süreçte kurumlaşmaya ve sanat seviyesini yükseltmişti (s. 90).

Tanzimat’ın Tanzim Ettiği Kültürel Kurumlar İçinde Müzik

Tanzimat’ın kurucuları, Mustafa Reşit Paşa ve onun takipçileri, Batı’nın askeri ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu’na aktarırken Batı’nın günlük kültürü de ikinci defa etkin biçimde imparatorluğa girmişti. Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler “Avrupalı” olmuştu. Son dönemin büyük âlimi, hukukçu ve tarihçi kişiliğiyle döneme damga vuran Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895), bu hayat değişikliğinin eski Osmanlı değerlerini nasıl kösteklediğini anlatır (Mardin, 2012, s. 23). Onun eleştirel bakışına rağmen İtalyan seyyah Edmondo de Amicis’in İstanbul’a dair notları Tanzimat sonrası değişen şehir kültürünü, yeni bürokrat sınıfın ve bunların oluşturduğu toplumsal yapının taleplerine göre biçimlenen bir yaşam anlayışını gözler önüne serer. De Amicis’in tanık olduğu Osmanlı toplumu I. Wallerstein’in işaret ettiği gibi 19. yüzyılda kapitalizme eklemlenme mücadelesi veren bir imparatorluğun tebaasıdır artık. Geleneksel yapı sarsılmış ancak yeni düzenin oturması sanıldığı kadar kolay olmamıştır. İtalyan seyyah, İstanbul halkının yaşamını yansıtırken, “eski” ve “yeni” tabirlerini özellikle kullanır. Ona göre yeni İstanbul’da biçimlenen bir Türk’ün evinde duvarda asılı duran udun yerini piyano almıştır. Evin hanımı ya da çocuklar Pera’da bulunan bir müzik dükkanından alınan notalara rağbet etmektedir. Dahası, artık bir musiki muallimi bu yeni yaşamın parçası haline gelmiş olan piyanoyu öğretmek üzere özel derslere gelmektedir. Bu yeni ev “*Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hıristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir*” (De Amicis, 1986, s. 259). Sarayda şehzadelerin eğitiminde yer verilen müzik derslerinin içeriği de artık Batı müziğinin aktarımı şeklindedir. Hanedan mensupları alafranga yaşamın etkisiyle yalnızca mobilya ve kostümlerini değiştirmekle kalmamışlar, aynı zamanda zevkleri de değişmiştir. 1847 yılında İstanbul’u ziyaret eden Macar virtüöz Franz Liszt, bu yeni yaşam biçiminin Doğu’nun egzotik başkentine çektiği ilk isim değildir elbette. Kendisi

İstanbul'daki dinleyicilerin ilgisinden ve ağırbaşlı konser takiplerinden bir hayli etkilenmiştir. Bunu, yazdığı mektuplarda dostlarına bildirmekten geri kalmayacaktır. Hanedan üyeleri arasında Batı müziği formlarında eserler ortaya koyanlar yine bu dönemde ortaya çıkacaktır. Avrupalı birçok bestecinin vals ve polka besteleyerek, ithaf ettiği monarklar arasında artık Boğaziçi'ndeki Sahil Saraylarında bütünüyle Batılı bir yaşam sürmekte olan Osmanlı Hükümdarları da vardır (Egecioğlu, 2012). Ancak bu anlatılanlar Osmanlı toplumu arasında Batı müziğinin büyük tevecüh gördüğü anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte seçkinlerin Batı müziğine olan ilgisinin ardında da onu çok iyi anlayıp özümsemeleri değil, dahil olmak istedikleri dünyanın kültürel unsurlarından biri olarak görmeleri etkilidir.¹²

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemleri yeni toplumsal baskı gruplarının geliştiği dönemlerdir. Doğmakta olan *intelligentsia* 1840'lı yıllardan kalkarak gelişmeye başlayan basınla, özellikle bu yolla merakını anlatır. Toplum batından alınan tiyatro, roman, felsefi deneme gibi edebi türlerle tanışır. Schiller ile Victor Hugo çevrilir, Molière uyarlanır; seyirciler sosyal yergi ve burjuva dramının temalarıyla içli dışlı olurlar bu sayede. Osmanlı başkenti Batılı opera kumpanyalarını ağırlamaya başlar. 1840'da Abdülmecid'in izniyle Bosco Tiyatrosu kurulur. Bosco, 400 kişiye hizmet verebilecek kapasitedeki tiyatroyu açtığında her sınıftan insana seslenebilecek bir oyun türü olarak operayı düşünmüş, İtalya'dan bir grup çağırarak temsillerine başlamıştır. Kasım 1841 devletin resmi gazetesi *Ceride-i Havadis*'te tiyatro ve opera sanatıyla ilgili bir habere yer verilmiştir. Haberde opera ve tiyatronun ne olduğu anlatılmış, bunların nasıl seyredileceğiyle ilgili uzun öğütlerde bulunulmuştur.

Bosco Tiyatrosunda oynanan oyunlar İtalyanca olup izleyiciler genellikle yabancılar, yabancı dil bilen Hıristiyan ve Müslüman yerli halktı. Ancak yabancı dil bilmediği halde gazete ilanlarından etkilenerek temsillere katılanlara her zaman rastlanıyordu. *Ceride-i Havadis*'in 19 Nisan 1842 tarihli nüshasında yer alan, Donizetti'nin Belisario Operasının librettosunun Türkçe olarak yayımlandığı ve halka altışar kuruşa satıldığı yolundaki haber dikkat çekmekteydi. Operanın ve Batı müziğinin yüksek sınıf arasında gördüğü ilgi sarayı memnun etmiş benzemektedir. Abdülmecid, Beyoğlu tiyatrolarında yabancı sanatçılardan dinleyip seyrettiği bu müzikli sahne sanatının Türk gençlerine öğretilmesini istemiş, bunun üzerine Donizetti harekete geçmiştir. Tüm bu gelişmeler aynı zamanda Batı müziğinin seçkinler arasında algılanışının da bir göstergesidir. Turan'a göre Batı müziği, Batılı toplumlar gibi olmanın ya da o şekilde algılanmanın araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu konuda verdiği örnek önemlidir. 1844'de Bosco Tiyatrosu'nu devralarak işletmeye başlayan Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi'nin tiyatrosunun yanması üzerine hükümetten istediği yardım talebine karşı Meclis-i Vâlâ tarafından bir mazbata hazırlanır. 29 Safer 1846 tarihli belgede konuyla ilgili aşağıdaki satırlar yer almaktadır. “Söylemeye lüzum yoktur ki bu opera ve tiyatro Avrupa memleketlerinin çoğunda bulunduğu padişah sayesinde İstanbul'da da kurulması güzel bir şey ve Avrupa'ca da hoş karşılanacak olduğundan Mihail Naum'un tiyatro inşası ve temsiller vermesi uygun görülerek izin verilmişti... Tiyatro sahibinin taksitle geri ödemek şartıyla 250.000 kuruş kredi istediği biliniyorsa da söylendiğine göre bu şahsa inşaat için yabancı elçilikler tarafından para yardımında bulunulacakmış. Padişahımız tarafından da yardımda bulunulması dost devletler elçileri ve onların tebaasına karşı bir çeşit saygı gösterisi olacağı gibi devletimiz tebaasında olduğu halde Osmanlı Devleti tarafından yardım edilmesi saltanatın şanına uygun düşmeyecektir...” (Turan, 2008, s. 90-91).

¹² Tanzimat toplumunun alafrangahlığı için çarpıcı bir tahlil için bkz. Ortaylı, İ. (2014, s. 229-261). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Batılılaşmanın Göstergesi Olarak Müziğin Sunumu ve Türk Müziğinin Oryantalist Yorumu

Osmanlı modernleşmesi kültürel kurumlarda telifçi bir nitelik taşıyan imparatorluğun imajının tasarımı ve onu Batılı değerleri benimsemiş bir Avrupalı monarşi olarak gösterme gayreti Batıcı bürokratların gündem maddeleri arasına girdi. Batılılaşma kültürel ve edebi anlamda da yeni türler ve kavramları Osmanlı toplumunun gündemine soktu. Basın ve matbuat kamuoyu oluşturmada etkili araçlar olurken, yeni edebi türler ve tiyatro geleneksel türlerin yerini almaya başladı. Müziğin önemli bir farkı bulunuyordu. Öncelikle kamusal temsili, resmi protokol ya da gündelik yaşam içindeki yeri daha fazla hissediliyordu. Bu nedenle imaj tasarımı kullanılması daha kolaydı. Tanzimat sonrası Osmanlılık geleneğinin yıkılması sonucunda ortaya çıkan dört ana uçurum içinde Niyazi Berkes, devlet ve halk arasındaki ayrışımından bahseder (Berkes, 2013, s. 254). Devlet ve halk arasındaki uçurumun gözlemlendiği kültürel alanlar içinde yeni dönemin imajını belirleyen unsurlardan olan müzik de vardır.

Batı müziğine fazla ilgisi bulunmayan Abdülaziz döneminde bile imparatorluğun imaj tasarımı Batı müziği bir kültürel form olarak kamusal alanda kullanılacaktır. Küçük formlarda birkaç bestesi de bulunan Abdülaziz için Batı müziği aynı zamanda kendi reklamını yapmanın aracıdır. 1867’de Paris, Londra ve Viyana’yı kapsayan bir dış geziye çıkan Abdülaziz burada onuruna düzenlenen toplantılarda klasik Batı müziğinin bestekarlarının eserlerini dinleyecektir. Saltanatının ilk günlerinde saray tiyatrosunun ödeneğini kısıyan, Dolmabahçe’deki yangınla harabeye dönen saray tiyatrosuyla ilgilenmeyen Abdülaziz, Richard Wagner’in Bayreuth opera binası için açtığı yardım kampanyasına 3000 thalerlik 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 coşkun tezahüratları arasında, sağlı sollu yerleştirilmiş alay bandolarının İngiliz Ulusal Marşı *God Save the Queen*’i eşliğinde tiyatroya gelir, Meyerbeer’in *L’Africaine*’ni izler. Yabancı misyon şeflerinin ve Osmanlı devlet ricalinin katıldığı bu gece Osmanlı başkentinin yaşamakta olduğu değişim sürecini gözler önüne serer (Kosal, 2003, s. 35-42; Aracı, 1998, s. 30-33). Abdülaziz Batı müziğine büyük bir ilgi duymasa bile onu himaye etmiş, icracılarına ihşanlarda bulunmuştur¹³ (Toker, 2012, s. 247-269).

Batı müziğinin kamusal alanda, resmi törenlerde hatta dini Cuma selamlıklarında bile yer buluşu, seçkinler arasında gördüğü itibar zaman içinde geleneksel müziğe yönelik bir aşağılama hatta açık bir ifadeyle oryantalist bir söylemin inşasında da etkili olacaktır. Aslında bu oryantalist söylem en az alaturka-alafranga çekişmesi kadar kültür tartışmalarında belirleyiciydi. Tekseslilik ve çokseslilik, gelişmişlik ve az gelişmişlik hatta ilkelik kavramları üzerinden toplumsal bir profil çizmeye dayalı bakışlar geleneksel makam müziğine yönelik bir önyargının oluşumuna hizmet etti. Bu konuda Osmanlı dönemi müziği üzerine yazan yazarların etkisi de unutulmamalıdır. Örneğin Charles Fonton’a göre Doğu müziği Asya’nın ruhuna uygun olarak cansız ve gevşektir. Onda Batı müziğinin hızıyla hayatiyet bulunamaz. Doğu müziğinin en büyük

¹³ Hikmet Toker, *Sultan Abdülaziz Döneminde Osmanlı Sarayında Musiki*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012, s. 247-269.

kusuru ona göre monotonluğudur. Oysa bir müzik her türlü izlenimi yaratıp tüm duyguları harekete geçirebilmelidir. Doğu müziğine egemen olan tekdüzelik ise buna engeldir ve yine bu müzik ne denli güzel olursa olsun, eğer tek düzeyse dinleyende hep aynı izlenimi yaratıyorsa dinleyicinin ruhunda uyku duygusu yaratır, onu uyuşturur (Fonton, 1987, s. 58). Osmanlı müziğine yönelik bir diğer önyargılı oryantalist tez ise bu müziğin kökenine dairdir. Türklerin müziğini geliştirmiş ve kuramsal olarak değerlendiren Toderini dahi “Türk musikisi modern Farsçadır” diyerek kökeni hakkında polemikçi bir tavır sergilemiştir (Toderini, 2012, s. 119). Bu tavır sonraki dönemde Ziya Gökalp başta birçok yazarda etkisini gösterecektir.¹⁴ Oryantalist paradigmanın 19. yüzyılda yerleşen bir diğer yaklaşımı ise tekseslilik esasına dayanan Doğu müziğinin insanların çok sesli düşüncelerine fırsat vermediği, bu nedenle eleştirel ve çoğulcu bir yaklaşımın Doğulularda gelişmediği konusudur. Osmanlı müziğinin Batı müziğiyle uzlaşmazlığını ve “geriliğini” açıklamak için sıklıkla müzik dışı ölçütlere başvurulduğu görülmektedir. Aynı doğrultuda çokseslilik Doğu despotizmiyle, tek tanrıcılıkla, bağınazlıkla özdeşleştirilmiştir. Jules Rouanet “Müslüman müziği” olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğini tekseslilik olarak belirttikten sonra, bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine” ve tevhid inancına bağlamaktadır (Arel, 1969, s. 57). Antoine Murad dahi Batılıların Osmanlı müziğine yönelik önyargılarını kırmak için kaleme aldığı çalışmasında Doğu müziğinde keder ve hüznün ön planda olmasını despot hükümdarlara karşı halkın çaresizliğinin bir ifadesi olarak yorumlamıştır (Aksoy, 2003, s. 175). Söz konusu yaklaşımın etkilerini günümüzde dahi Bernard Lewis gibi oryantalist yazarlarda görmek mümkündür. Bunlara göre demokrasiyi bir türlü içselleştiremeyen Doğulular tek sesli bir kültüre sahiptir ve bu müziklerine kadar sirayet etmiştir¹⁵ (Lewis, 2002, s. 148-149).

Tanzimat sonrasında Osmanlı yazarlarının yorumlarında görülmeye başlayan oryantalist söylemlerin yarattığı algılamayı bireysel düzeyde ortaya koyan en etkili örneklerden biri II. Abdülhamid’in görüşleridir. 19. yüzyılın son dönemine otoriter siyaset anlayışıyla damgasını vuran, muhafazakâr siyasal söyleminin yanında modernleşmeci tavrıyla imparatorluğun dönüşümünde pay sahibi olan Abdülhamid’in Türk müziğine dair görüşleri Osmanlı modernleşmesinin kültürel yansımalarının seçkinler arasındaki ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kızı Ayşe Sultan ve Beylerbeyi Sarayı’ndaki gözetim yılları boyunca yanında bulunan doktorunun notlarında geleneksel müziğe dair anlattıkları Sultanın dışa yansıtma da özellikle büyük gayret sarf ettiği muhafazakâr imajıyla çelişir niteliktedir. “Doğrusu alaturka musikiden hoşlanmam, insana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim, bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Araplarınmış. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış” (Osmanoğlu, 1960, s. 25-26).

Fransız Alexandre Efendi’den piyano dersleri alan, müzik bilgisini geliştirmede Guatelli Paşa’dan ve Paul Dussoppe’den yararlanan Sultan Abdülhamid’in tam bir Batı müziği özellikle de opera hayranı olduğu bilinir. Hacı Arif Bey başta olmak üzere, Rifat Bey ve İsmail Hakkı Bey

¹⁴ Dönemin diğer önemli fikir adamları için bkz. Akıncı, L. K. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Müziği*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları, s. 29-42.

¹⁵ Bernard Lewis’in tezlerine yönelik eleştirel bir yorum için bkz. Turan, N. S. (2005). Bernard Lewis’in Düşündürdükleri, *Andante: Müzik ve Toplum Eki*, Eylül-Kasım, sayı 18, s. 12-15.

gibi dönemin önde gelen Türk müziği bestekârlarına ilgi göstermekle birlikte Batı müziği icracılarına ayrı bir ilgi duymuştur. Keman, piyano ve viyolonsel onun hayranlık beslediği enstrümanlar olduğundan bunların icracıları onun özel ilgisine mazhar olmaktaydılar. Örneğin kemancı Vondra Bey’i eğitim amacıyla Paris’e göndermiş, dönüşünde ise sarayda bir davet düzenletmiştir. Kendisinin de katıldığı bu törende şehzade Burhaneddin Efendi (piyano), Abdürrahim Efendi (viyolonsel) ve Muzıka-i Hümayun’dan Tefvik Efendi mini bir konser vermişlerdir. Muzıka-i Hümayun kumandanlarından Safvet (Atabinen) Bey’i flüt tekniğini geliştirebilmesi için 1908’de bir yıllığına Paris’e gönderen Sultan, Hacı Arif Bey’in viyolonsel çalan oğlu Cemil Bey’i de desteklemiş, sıklıkla saraya davet ederek dinlemiştir. Çocuklarının müzik eğitimi konusunda hassasiyet gösterdiği anlaşılan Abdülhamid’in oğlu Burhaneddin Efendi bu konuda büyük bir yetenek ortaya koyarak 1894’te 7 yaşında iken bestelediği Re Major çok sesli bir marşı (Bahriye Marşı) babasına ithaf etmiştir. Burhaneddin Efendi Alman İmparatoru II. Wilhelm’in oğlu Prens Albert ile birlikte Sultanın önünde küçük bir konser vermiştir. François Lombardi Şadiye Sultan ve Ayşe Sultan’a piyano öğretirken Mehmed Selim Efendi (piyano), Naime Sultan (piyano), Mehmed Abdülkadir Efendi (keman), Abdürrahim Efendi (viyolonsel ve nefesli sazlar) üzerine eğitim almışlardı. Ayşe Sultan mükemmel piyano çalmanın yanı sıra güftesi de kendisine ait olan ilk eseri Hamidiye Marşı’nı 12 yaşındayken Abdülhamid’e 25. cülus yıldönümünde (31 Ağustos 1901) hediye etmişti. Dahası Sultan operalar seyredilemek için Yıldız Sarayının içine bir tiyatro inşa ettirmiş, burada Maria Malibran, Çalyapın gibi ünlü yıldızları, Avrupa’dan gelen opera kumpanyalarını misafir etmiştir. Dindar bir hükümdar portresinin özenle korunmasına büyük hassasiyet gösteren Sultan, Cuma selamlıklarında Avrupalı bestecilerin eserleri eşliğinde Yıldız Camii’ne teşrif etmiştir¹⁶

Batı müziğinin kamusal alanda kazandığı mevki, seçkinler arasında gördüğü itibar bir zaman sonra modernleşmenin Osmanlı edebiyatına kazandırdığı yeni formlardan romanda da ona yönelik temaların kullanımına fırsat sağladı. Bununla birlikte Tanzimat romancılarının Batı müziğine yaklaşımları çok bilinçli sayılmaz. Batı müziğinin romanda yer alması bu müziğin toplumun yeni tanıdığı Batı kültürü ve Batılılaşma çabasının bir sonucudur. Piyano bu dönemde Batı müziğinin en tanınan ve sembolik enstrümanıdır. Bazı aileler tıpkı Mehmed Rauf’un Eylül romanındaki Suad’ın babası gibi çocuklarını ud ve kanundan men ederek onları piyano çalmaya teşvik etmişlerdir. Mizancı Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserinde müzik bahsi çok sınırlı olsa da Zehra’nın piyanosunda çaldığı ve Fransızca olarak söylediği bir romans, onu işiten Mansur’u Zehra’ya bir anda aşık eder. Halid Ziya’nın olgunluk döneminin ilk eseri olan *Maî ve Siyah*’ta yazarı temsil eden Ahmed Cemil, tıpkı Halid Ziya gibi klasik batı müziğine düşkündür. Yazar *Aşk-ı Memnu* adlı romanında ise Nihal’in piyanoda mürebbiyesinden öğrenerek çaldığı parçalara değinir. Mehmed Rauf’un, Eylül romanında müzik iki insanı birbirine bağlayan, onlar arasında duygu alışverişini sağlayan bir konuma sahiptir. Romanın asli şahısları olan Suad ve Necib’in müziğe duydukları büyük aşk zaman içinde birbirlerine karşı derin hisler beslemelerine neden olur. Batı müziği artık romanlarda Batılı yaşam biçiminin, “*asriliğin*”, hatta görgülü olmanın bir aracı olarak sunulmaktadır.¹⁷ Ahmet Mithat Efendi’ye göre Batı müziğine aşına olmak, bu konuda bir şeyler söylemek hem sosyete terbiyesi, hem de bir kültür göstergesi gereğidir (Okay, 1991, s. 340).

¹⁶ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Turan N. S. (2012). “Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid”, *Evrinsel Kültür*, Ocak, sayı 241, s. 28-29.

¹⁷ Tanzimat ve Servet-ı Fünun romanında müzik temasının işlenişi üzerine yapılmış ayrıntılı bir çalışma olarak bkz. Üner, A. M. (2006). *Roman ve Musiki*, İstanbul: Simurg Yayınları.

Batı müziğinden Çoksesli Milli Musikiye

Osmanlı 19. yüzyılıının Batı müziğiyle irtibatı daha çok Avrupa kapitalizmiyle eklemlenme süreci içindeki şehirli küçük burjuvanın yaşamında bir eğlence aracı olarak başlayıp, en uç noktada toplumsal görgü ve seçkin sınıf üyesi olmanın göstergelerinden biri şeklinde algılanmasıyla sürdü. Meşrutiyet döneminde aile, kadın, evlilik, hukuk gibi toplumsal konuların yanında kültürel konulardaki tartışmalara müzik de eklenir. Özellikle Ziya Gökalp'in yaklaşımı müziğin bir kültürel form olarak milli bir karakter içinde yeniden inşasına yöneliktir. Bu dönemde Türk müziğinin kökeni üzerine tartışmalara girilir. Kimi yazarlara göre Türk müziğinin kökleri İran'da kimine göreyse Bizans ya da Arap müziğindedir. Örneğin Klesewetter, Türklerin müziği olduğu iddiasına karşı çıkmış, bu müziği İran müziği olarak nitelendirmiştir. Meşrutiyet döneminin Türkçü aydınları bu düşüncelerden etkilendiği anlaşılmaktadır. Türkçü aydınlar özellikle ulusal bir müzik meydana getirebilmek için yabancı kökenli müziğin bırakılarak halk müziğinin işlenmesi gereği üzerinde durmuşlardır. Necip Asım *İkdam* ve *Türk Yurdu*'nda çıkan yazılarında Türk müziğinin Yunan kaynaklı olduğunu, Araplar aracılığıyla Türklere geldiğini ileri sürerek ulusal bir müzik oluşturmak için Macarların yaptığı gibi, halk havalarını Batı müziği tekniğiyle düzenlemek gerektiğini savunmuştur. Ancak bu konuda en can alıcı tartışmayı *Türkçülüğün Esasları* adlı yapıtında sürdürecektir (Ayvazoğlu, 1996, s. 48).

Ziya Gökalp, ilk olarak kültür ve uygarlık kavramlarını birbirlerinden ayırarak tartışmaya girer. Ona göre kültür bir ulusun "*dini, ahlaki, hukuki, muakalevi, bedii, lisani, iktisadi ve fenni*" yaşamlarının uyumlu bir toplamıdır. Uygarlık ise aynı "*mamure*"ye dahil birçok ulusların toplumsal yaşamlarının toplamıdır. Kültür ulusal, uygarlık ise uluslararasıdır. Buradan hareketle ülkede bir arada yaşayan iki müziğin olduğunu söyleyen Gökalp'e göre, bunlardan birisi halk arasından doğan "*kaidesiz, usulsuz, fensiz melodilerden oluşan Türk müziği, diğeri ise Farabi'nin Bizans'tan tercüme ve ıktibas ettiği Osmanlı müziğidir. Bunlardan birincisi kültürümüzün ikincisi ise uygarlığımızın müziğidir*" (Gökalp, 1965, s. 33-36). Gökalp, yüksek bir zevkin ürünü olarak gördüğü Osmanlı müziğiyle ilgili artık yeni bir şey yapılamayacağını ileri sürerek, halk müziğinin nağmelerinin Batı tekniğiyle işlenerek çokseslilik anlayışıyla ancak yerelden hareketle bir ulusal müzik oluşturulabileceğini savunur. Gökalp, Hars ve Maarif başlıklı makalesinde de "*Rousseau'nun 'tabiata rüçü edelim!' kaidesi, bize konuşulan lisana, türkülerde terennüm edilen vezinle musikiye... çağırıyor*" der (Gökalp, 1972, s. 97-98). Avrupai bir müziğe sahip olmanın yolu ona göre bellidir: "*Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizde halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz.*" (Gökalp, 1972, s. 152-154).

Aslında milli bir romantizm için taşraya yöneliş, folklor 1780'lerden itibaren Britanya'dan İskandinavya'ya dek geniş bir coğrafyada görülen bir yönelimdir. İlk keşif ve karşılaşmalardan itibaren otantik bir kültür merakı gelişmiş, yerel kültürlerin evrensel medeniyetten daha öncelikli olduğuna yönelik temalar türemiştir. Bu andan itibaren Aksakal'ın da belirttiği gibi folk kültür, "Aydınlanmanın diyalektiği" doğrultusunda doğanın akıl ve kâr uğruna tahrip edilmesine karşı çıkan; içinde bulunulan hale itiraz eden tüm entelektüeller için muazzam bir fikri sermaye olmuştur (Aksakal, 2014, s. 104-105). Edebiyat ve müzikte bu ulusalcı romantizmin etkileri daha çarpıcı görülebilir. Bunun en tipik yansımasını Rus beşlerinde bulabiliriz. Beşler ulusal olan, ulusunun tarihini ve halkının karakterini ve büyüklüğünü temsil eden bir müziğin yaratılması için büyük bir adanmışlıkla mücadele ettiler (Finkelstein, 1996, s. 90). Alman klasik ve romantik bestecilerinden öğrendikleri çalgılama, armoni, kontropuan ve

biçim anlayışını, Rus ulusal müziğini yaratmada kullandılar. Başka ekollere yanaşmadıkları gibi, üsluplarına yabancı öğeler karışmasına da izin vermediler. Yerel kaynaklar onların beslendiği ana damardı. Rus halk müziğinde bu yaşanırken 19. yüzyılda vatanseverlik ve folk müzik arasında coşkulu bir ilişki kurulmuştu. Schubert, çağının halk müziğiyle popüler müziğin lirik tohum özlerini birleştirdi. Chopin’in müziğinde halk müziğinin kaynaklarından yararlanması, onun vatanseverliğine ve ulusal özgürlük çağrısına bağlıdır. Birçok eserinde salt kişisel bir kederi değil halkın çektiği acılara tercümanlık etmiştir. Chopin ne kadar Polonya ise Liszt’in müziği o denli Macardır (Finkelstein, 1995, 135-162). Müzikte ortaya çıkan bu ulusal etki ulus devletin kuruluşu sürecinde erken Cumhuriyetin siyasi elitlerince de dikkate alınacak, kültür politikalarına referans kabul edilecektir.

19. yüzyılda Osmanlı-Türk modernleşme hareketinin müzik yaşamı üzerinde yarattığı etkiler cumhuriyetin ilanı sonrasında kültürel politikalar için altyapıyı hazırlamıştır. Yeni bir toplum oluşturma, cumhuriyetin yurttaşını inşa etme arayışı, başka bir ifadeyle toplumsal mühendislik kültürel alanda da devletin planlamacılığını beraberinde getirmiştir. Yalnız burada bir fark bulunmaktadır. Osmanlı modernleşme hareketi içinde müzik dönüşüp yeni içerikler kazanırken devletin bunu halkın geniş kesimine götürme gibi misyonu yoktur. Oysa 20. yüzyılın başlarından itibaren kitle iletişim araçlarında radyo yayıncılığı ve plak sektöründe gelişmeler yaşanmıştır. Müziğin ideolojik ve ulusçu paradigmadaki birleştirici rolü tüm bu teknolojik imkanlarla daha önemsendir olmuştur. Artık okul gibi devletin ideolojik aygıtlarıyla da kitlenin eğitiminde yeni ve ulusal bir müzik arayışı kurucu kadro arasında tartışmaya açılmıştır. Bu konudaki en veciz ifade Atatürk’ün dilinden yansımaktadır. 1 Kasım 1934’te TBMM’nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplantı Yılı’nı açarken söyledikleri devrim, güzel sanatlar ve gençlik arasında kurulan ilişkinin yansımasıdır. “Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesi istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır.” Atatürk müzik politikası konusunda sıkıntıya dikkat çektikten sonra gençliğe aşılacak müziğin hangi kıstaslarla yapılacağını da şu şekilde ifade eder: “Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerinde özen vermesini, kamunun da buna ona yardımcı olmasını dilerim.”¹⁸

Müzik ilerlemenin göstergelerinden biri olarak algılanmaktadır. 30 Kasım 1929’da Vossische Zeitung gazetesi muhabiri Emil Ludwig’e verdiği demeçte Atatürk’ün altını çizdiği nokta budur: “Montesquieu’nun ‘bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz’ sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz.” Bu röportajda dikkat çekici olan Atatürk’ün geleneksel müziğin kökenine dair yaklaşımıdır. “bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1989, s. 128). Söz konusu yaklaşım Atatürk’ün içinde yetiştiği Tanzimat modernleşmesi sonrasındaki kültürel atmosferden ne denli etkilendiğinin göstergesidir. Toplumsal ilerleme ve müzik arasındaki ilişki devrimci bir liderin dikkatinden kaçacak bir realite değildir. Sofya’da seyrettiği operadan

¹⁸ 1934 yılında gerçekleştirilen bu konuşma sonraki dönemde müzik politikasının rotasını belirlemesi açısından son derece önemli bir role sahiptir. Tam metni için bkz. *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 1, s. 396.

etkilenmesi ve onu daha önce aşağılanan, köylü olarak görülen Bulgar toplumunun medenilik seviyesinin bir yansıması olarak görmesi gençlik döneminden itibaren bu konuyla ilgilendiğine işaret eder. Bu nedenle müzikte olduğu gibi operada da ulusal bir kimlik ortaya konulması gerektiğini düşünür. Opera Osmanlı son döneminde Batılı yaşam biçiminin rağbet gösterdiği müzikal formlardan biridir. Ama cumhuriyet dönemine gelindiğinde onun politik bir mesaj verme ve ideolojik anlamda kullanılma kapasitesi de keşfedilmiştir. Beethoven'den Wagner'e kadar birçok büyük bestecide çoğu zaman üstü kapalı, ya bir masal ya da fantastik bir olay çerçevesinde işlenen mesajlar kitleyi eğitmede cumhuriyet kadroları için kültürel araçlardan biri olarak görülmektedir. 1934'te İran Şahı Rıza Han'ın Türkiye ziyareti sırasında konusu bizzat Atatürk tarafından belirlenen Özsoy operasının eski Türk ve İran dostluğunu mitolojik olaylara dayalı olarak anlatması ve temsili için seçilen siyasi konjonktürü göz önünde tutmak gerekmektedir (Turan ve Komsuoğlu, 2007 s. 5-30). Bununla birlikte Cumhuriyet'in müzik görüşünü Türkçülüğe indirgemek de mümkün değildir. Musiki inkılabı Türkçülüğü gölgede bırakacak biçimde Batıcı politikalara yönelerek halk müziğini dışlayabilmiş, bazen de geri adım atıp Osmanlı müziğiyle uzlaşmalar arayarak, Türkçü sentezi daha esnek hale getirecek çözümler üzerinde çalışmıştır. Bu iniş çıkışlarda geleneğin direnci de etkilidir (Ayas, 2014, s. 96). 19. yüzyılda Osmanlı modernleşmecilerinin Batı müziğine yükledikleri simgesel anlam Cumhuriyet döneminde daha ileri götürülerek simgeselliğin de ötesinde yeni toplum ve devletin kültür politikalarının rotasını belirlemiştir. Başka bir ifadeyle Cumhuriyet dönemi müzik politikasının belirlenmesinde Osmanlı son yüzyılının entelektüel mirası belirleyici olmuştur. Aradaki fark radikalizmin kültür politikasındaki yönlendiriciliğinde gizlidir.

SONUÇ

Türkiye'de 1930'lu yıllardan başlayarak dönemin basınında daha yoğun tartışılmaya başlanan ve devlet politikası olarak benimsenen "musiki inkılabı" Türkiye'de müzik yaşamının dönüşümünde önemli bir kırılma olarak görülmekle birlikte söz konusu sürecin kökleri daha eskiye dayanıyordu. Geç 18. yüzyılda Osmanlı toplumun yaşadığı değişim ve modernleşme olgusunun kültürel yansımaları müzik yaşamı üzerinde de derin izler bırakmıştı. Mehterhane'nin kapatılması, Enderun gibi bir eğitim kurumunun işlevini yitirmesi geleneksel müziğin üretildiği ve aktarıldığı kurumları yok ederken, içine girilmeye çalışılan Batı uygarlığının müziği Osmanlı yüksek sınıfı arasında ve resmi alanda kendisine yer edinmeye başladı. Batı müziği Osmanlı seçkini ve aydını için yeni uygarlığının sesiydi. Bununla birlikte Tanzimat'ın toplumsal ve siyasi alanda yarattığı ikilem müzik alanında da kendisini gösteriyordu. Batılılaşma dönemi Osmanlı-Türk musikisi üzerinde köklü etkiler bırakırken toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında görülmeye başlayan "alafrangalaşma" eğilimiyle geleneksel değerler, alışkanlıklar ve anlayışlar yabancılaşmış ve bu yabancılaşma süreci musiki alanını doğrudan etkilemişti.

Osmanlı döneminde başlayan toplumun değişimine yönelik modernleşme hareketi Cumhuriyetle birlikte ulus devletin geleceğe yönelik beklentilerini içeren siyasi bir Batılılaşma hareketine dönüşecektir. Bununla birlikte arada yaşanan kopuşlar kadar süreklilikler de mevcuttur. En belirgin fark 19. yüzyılda Osmanlı Batılılaşmasının taklitçi niteliğine karşın Cumhuriyet'in, Batılı normlarda bir ulus devlet ve onun kültürünü yaratma arayışında oluşudur. Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimin en özgün niteliği, Taner Timur'un da ifade ettiği gibi her türlü taklitçiliğe kaşı olma ve kendisine has bir kültür yaratma hedefidir. Mustafa Kemal'in II. Mahmud ile başlayan Batılılaşma hareketine karşı olumsuz bir tavır takınmasının nedeni budur. Ona göre Sultan Mahmud ülke idaresini ilerletmek için teşebbüste bulunmak istemiş fakat bu daha çok Avrupa'yı taklit şeklinde gerçekleşmiştir. Oysa kurucu liderin konuşmalarında Batı uygarlığından çok çağdaş uygarlık kavramına vurgu yapılmaktadır. Tarihi anlamıyla Türk

Devrimi, geleneksel Osmanlı kültürünün çözülmesi ve II. Mahmud’tan itibaren başlayan Batılılaşma hareketleriyle ortaya çıkan “kültür ikileşmesi” sorununu çözmek zorundaydı. Yapılanların bir taklitçilik şeklini almaması için bilimsel temele dayalı ve ulusal bir kültür siyaseti benimsendi (Timur, 1968, s. 149-156).

Cumhuriyetin ulus devlet sürecinde kendinden önceki dönemin imparatorluk kültürünü ve onun unsurlarını ötekileştirdiği doğrudur, ancak bu durum yalnızca Türkiye’ye özgü bir gerçeklik değildir. Her şeyden önce ulus devlet kurma aşamasındaki toplumlarda tarihin, geçmiş algısının ve kültürün algılanma biçimi böyledir. Rusya’da, Balkanlarda ya da manda rejimleri sonrasında Arap dünyasında yaşananlar benzer şeylerdir. Kültürel dönüşümler ve süreklilikler üzerine düşünürken müziğin tarihsel ve toplumsal altyapısına mutlak bakmak gerekmektedir. Türkiye özelinde değerlendirildiğinde Tanzimat’tan itibaren başlayan modernleşme süreci müzik üzerinde de etkiler bırakmış, tercihler, beğeniler, tavırlar ve nihayet geleneksel müziğin icra anlayışının ve estetik unsurlarının değişiminde etkili olmuştur. Eğitim, alfabe değişikliği, kıyafet reformları modern bir devletin temelini oluşturan hukuk reformları gibi müzik de kültürel dönüşümün bir parçası hatta en simgesel yönü olarak görülmüştür. Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları ve bunların toplumsal sonuçlarının böyle bakış açısıyla yaklaşıldığında bir başlangıca değil tüm bu birikim sonucunda gelinecek bir sonuca işaret ettiği görülebilir. Ancak bu sonuç Tanzimat’la başlayan taklitçi bir tavırdan yana değil, ulusa yerel nitelikli bir kültür ve müzik inşa etme anlayışından yola çıkacaktır. Kimi uygulamalarında radikalizme savrulmasının ardında dönemin toplumsal koşulları belirleyici olacaktır. Bununla birlikte Türkiye’de müzik yaşamının yeni koşullara göre biçimlenmesinde dönemler arasındaki süreklilik ve müdahaleler etkili olup, sonraki dönemin müziğinin karakterine yön verecektir.

KAYNAKÇA

- Karabey A. L. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Müziği*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları.
- Aksakal, H. (2014). *Tanzimat’tan Günümüze Türk Politik Kültüründe Romantizm*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Aracı, E. (1998). “Abdülaziz Şerefine Verilen Konser”, İstanbul: *Toplumsal Tarih Dergisi*, sayı 49, s. 30-33.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 1.
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 3.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayvazoğlu, B. (1996). *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Berkes, N. (2013). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2010). “III. Selim’in Bestekarlığı”, *Nizâm-ı Kadîm’den Nizâm-ı Cedîd’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları, s. 654-664.

- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1993). *III. Selim Döneminin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beydilli, K. (2010). “III. Selim: Aydınlanmış Hükümdar”, *Nizâm-ı Kadîm ’den Nizâm-ı Cedîd’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları, s. 27-58.
- De Amicis, E. (1986). *İstanbul*, çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Egecioglu, Ö. (2012). *Müzisyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ercüment B. (1934). Ankete Cevap: Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp, *Nota Dergisi*, sayı 29, 15 Haziran.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları.
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Yay. Haz. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayınları.
- Gökalp, Z. (1965). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1972). “Hars ve Maarif”, *Hars ve Medeniyet*, Ankara: Diyarbakır’ı Tanıtma ve Turizm Derneği.
- Hobsbawm, E. (2009). *Devrim Çağı 1789-1848*, Ankara: Dost Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2006). *Gelenekleri İcat Etmek, Geleneğin İcadı*, Eric Hobsbawm/Terence Ranger, (Ed.). çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, s. 1-18.
- İnalçık, H. (1994). *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, London: Phcenix.
- Kindarman, W. (2009). *Beethoven*, Oxford University Press.
- Knight, F. (2005). *Beethoven ve Devrim Çağı*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kosal, V. (2003). *Westliche Klassische Musik in dem Osmanischen Reich*, İstanbul: EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Lewis, Bernard (2002). *What Went Wrong: Western Impact and Middle Eastern Response*, Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (2012). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2004). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osmanoglu, A. (1960). *Babam İkinci Abdülhamid Han*, İstanbul: Gücen Matbaası.
- Ögün, S. S. (2000). “Türk Musikisinde Bireyselleşme ve Tanburi Cemil Bey’in Virtuozitesi”, *Türk Politik Kültürü*, İstanbul: Alfa Yayınları, s. 434 vd.

- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur, T. (1968). *Türk Devrimi: Tarihi Anlamı ve Felsefi Temeli*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Toderini, G. (2012). *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)*, çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları.
- Toker, H. (2012). *Sultan Abdülaziz Döneminde Osmanlı Sarayında Müzik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, N. S. & Komsuoğlu, A. (2007). From Empire to the Republic: The Western Music Tradition and the Perception of Opera”, Paris: *Journal of Turcologia*, sayı 3, s. 5-30.
- Turan, N. S. (2005). Bernard Lewis’in Düşündürdükleri, *Andante: Müzik ve Toplum Eki*, sayı 18, s. 12-15.
- Turan, N. S. (2012). “Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid”, *Evrensel Kültür*, sayı 241, s. 27-31.
- Turan, N. S. (2011). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelenek İcadı ve Müzik”, *Evrensel Kültür Dergisi*, sayı 237, s. 21-24.
- Turan, N. S. (2008). *Türkiye’de Çağdaşlaşma ve Müzik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Umur, S. (1987). “Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi’nde Donizetti Ailesine Ait Evrak”, İstanbul: *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, sayı 2, s. 186.
- Üner, A. M. (2006). *Roman ve Müzik*, İstanbul, Simurg Yayınları.
- Van Der Loo, H. & Van Reijen W. (2014). *Modernleşmenin Paradoksları*, çev. Kadir Canatan, İstanbul: İnsan Yayınları.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00069



BESTEKÂR KOCA OSMAN Dr. Mehmet SÖYLEMEZ¹

ÖZET

Türk Musikisi ile ilgili kaynaklarda adı sıkça karşımıza çıkan Koca Osman veya Kasımpaşalı Koca Osman XVII. yüzyılda yaşamış olan en önemli musikişinaslardandır. Musikişinaslığının yanında hocalığı ile de kaynaklarda adı geçmektedir. Koca Osman'ın öğrencileri arasında adı geçen Hâfız Post'un güfte mecmualarında ve sonraki dönemlerde yazılmış olan güfte mecmualarında Koca Osman'ın bestelerine sıkça rastlanılmasından hem meşk silsilesindeki yerinin önemi hem de fasıl musikisindeki yeri anlaşılmaktadır. Dimitri Kantemiroğlu ise yazmış olduğu kitabında musiki eğitiminin Koca Osman'ın öğrencilerinden eğitim aldığı belirtmiş ve musiki için önemini vurgulamıştır. Çalışmanın ilk kısmında Koca Osman'ın hayatı üzerine kaynaklarda belirtilmiş bilgiler üzerinde durulurken, tereke defterleri ve şair tezkirelerinde Koca Osman olma ihtimali olan kişilerin bilgileri verilecektir. Bu kişiler zaman ve mekân açısından değerlendirilerek Koca Osman ile ortak yanları üzerine durulacaktır. Çalışmanın son kısmında ise Koca Osman'ın yaşadığı dönemde notaya alınmış olan eserinin tanıtımı yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Devleti, Türk Musikisi, Koca, Osman, Mecmua, XVII. yüzyıl.

COMPOSER KOCA OSMAN

ABSTRACT

Koca Osman was one of the most important names in Turkish classical music during the XVII. century. He was not only a musician but also a teacher. He had numerous famous students such as Hafız Post and Buhurizade Mustafa Itri Efendi. Historian, musician and statesman Dimitrie Cantemir, in his book, marked that he was trained in Turkish music by Koca Osman's students Tanburi Angeli and Kemani Ahmed. We can see his composition firstly a lyric book (güfte mecmuası), written by Hafız Post. In our article firstly indicate materials which including informations about Koca Osman's life. After that giving informations about persons who possibility being Koca Osman from inheritance registers and poetry book. We will see some people who can be Koca Osman. At the end of the article it will be included in a composition which registered by Ali Ufki Bey.

Keywords: Turkish Music, Koca Osman, Mecmua, XVII. century, Musiki, Ottoman

GİRİŞ

Zamanının en önemli musikişinaslarından birisi olan Koca Osman aynı zamanda kendinden sonraki dönemin de en önemli hazırlayıcısı olup Türk Musikisinin kendisinden sonra gelen önemli isimlerinin de hocalığını yapmıştır. Gerek yaşadığı dönem içerisinde gerekse de sonraki dönemlerde tezkire, güfte mecmuası ve nota mecmualarında adının sıkça geçmesi

¹ Gaziantep Üniversitesi TMDK, msöylemez@gantep.edu.tr

hocalığının yanında fasıl musikisi ve Türk müziğinin geleneksel öğrenim yöntemi olan meşk içerisinde önemli bir yere sahip olduğunu bizlere göstermektedir. Koca Osman adının karşımıza ilk çıktığı isim Evliya Çelebi'nin Seyâhatnâme adlı eseridir. Burada hanendeleri anlatırken Kasımpaşalı Koca Osman adına da yer vermiştir. Sonrasında ise Hâfız Post yazmış olduğu güfte mecmualarında Koca Osman eserlerini kayıt etmiştir. Hâfız Post ve sonrasında yazılan güfte mecmualarının büyük kısmında Koca Osman adı karşımıza çıkmaktadır. Hayatı ile ilgili bir takım bilgiler ise Dimitri Kantemiroğlu'nun Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi" adlı kitabında ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin yazmış olduğu Atrabü'l Asar adlı musikişinaslar tezkiresinde karşımıza çıkmaktadır.

Bugüne kadar yapılan çoğu araştırmada Koca Osman'ın eserleri sadece isimleri veya meşk silsilesi üzerinden geçerek notaya alınmış eserleri kapsamıştır. Bu çalışmamızda bir taraftan Koca Osman'ın hayatı sorgulanıp ortaya konulurken Başbakanlık Osmanlı Arşivinde bulunan belgelerin onun hayatıyla ilgili olup olmadığı, diğer taraftan Ali Ufki'nin yazdığı Mecmua-i Saz u Söz adlı eserde bulunan bir bestenin Koca Osman'a ait olup olmadığı sorgulanacaktır.

METODOLOJİ

Koca Osman'ın hayatı gerekli kaynaklar tespit edilmiş ve taranmıştır. Taramaların sonucunda elde edilen bilgiler bulguları teşkil etmiştir. Çalışmamızda nitel araştırma tekniği ışığında bilgi fişleme (arşiv belgeleri) tarama (kaynak bilgileri) sistematik müzikoloji; bilgiyi sınıflandırma metodu uygulanmıştır. Çalışmamız Koca Osman'ın hayatı ve Ali Ufki Bey tarafından notaya alınmış eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Koca Osman'ın Hayatı Üzerine

Koca Osman'ın doğum tarihi ile ilgili olarak kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu konu ile ilgili olarak Şeyhülislam Esad Efendi (1685-1753) Atrabü'l-Asar adlı eserinde bazı ipuçları vermektedir. "kemal-ı iştiharı zaman-ı avatıf-resan-ı Sultan Murad Han" (Behar, 2010:262) diyerek şöhretinin en olgun çağının Sultan Murat Han² (1612-1640) zamanında yaşadığını söylemiştir. 1612 yılında doğmuş ve on bir yaşında yani 1623 yılında tahta çıkan Sultan Murad'ın idareyi tam olarak ele alması yaklaşık 1633 yılıdır. Hem memuriyette hem de sanattaki mevkii göz önüne alındığında Sultan Murat tahta çıktığında Koca Osman otuzlu yaşlarının ortalarında olmalıdır. Bu bilgiler ışığında Koca Osman'ın doğum yılı on altıncı yüzyılın sonu on yedinci yüzyılın başı yani 1595 ile 1600 yılları arasında olma ihtimali yüksektir.

Hayatı ile bilgileri çoğunlukla öğrencilerinin veya kendisinden sonraki dönemde yazılmış olan tezkire ve güfte mecmuaları gibi kaynaklardan ulaşılmaktadır. Evliya Çelebi' (1611-1682) nin Seyahatnamesinde Koca Osman için "Atlas-ı Felekte melek gibi imam bir pir ve usta idi" diyerek. Seyahatname yazıldığı sırada hayatta olmadığı anlaşılmaktadır. Kendisi de bir musikişinas olan Evliya Çelebi'nin pir ve usta gibi sözlerle Koca Osman'ı anlatmasından kendisini tanıdığı düşünülebilir. Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723) "Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi" adlı kitabında Koca Osman için "İstanbullu bir soylu" (Çobanoğlu, 1999:461) olarak söz etmiş ailesinin hem soylu bir aileye sahip olduğunu hem de İstanbullu olduğunu yazmıştır. Günümüze ulaşmış olan müzik hakkındaki en önemli kaynaklardan birisi olan Şeyhülislam Esad Efendi' nin (1685-1753) Atrabü'l-Asar'da, "Koca Osman Çelebi" unvanı altında değerlendirilip İstanbul'un Kasımpaşa semtinden olduğu

² Osmanlı Padişahı (1612-1640) 1623 ile 1640 yılları arasında padişahlık yapmıştır. (İA, Ziya Yılmaz, 2006, c.31, s.177)

yazılmıştır. IV. Murad zamanında şöhret olduğu ve müteferrika³ olduğu açıkça belirtilmiştir. (Konstantiniyettü'l mahmiyyede Kasımpaşa ve kemal-i iştiharı zaman-ı avatıf-resan- Sultan Murad Han olup güruh-ı enbuh-ı müteferrikadır). Yine Atrabü'l Asar'da, "Henüz yakıcı gençlik günlerinde çeşitli maharetlerin gösterildiği oyun yerine gitmekte iken şarkı söylemeye ve rebab çalmaya heves etmiş, büyük bir gayret ve titiz çalışmayla mevcut olan terane söyleyen irfan sahiplerinden edvar ilmini öğrenmiş ve neşe şiarlı sırlarına nüfuz etmiştir." diyerek, çok erken yaşlarda çalgı çalmak, şarkı söylemek ve musikinin ilmi tarafını öğrenip çok değerli hocalardan eğitim aldığını belirtmiştir. Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723) Osmanlı'da zamanla gerileyen musikinin, "Sultan Mehmed zamanında salt canlanmakla kalmayarak, İstanbullu bir soylu olan Osman Efendi'nin sayesinde en mükemmel biçimini bulmuştur" (Çobanoğlu, 1999:461) diyerek dönem musikisi adına Koca Osman'ın önemini belirtmiştir. Kantemiroğlu ayrıca "Kitabu 'ilmi'l musiki 'ala vechi'l- Hurufat" adlı eserinde bu önemli bestekârın bazı eserlerinin notası olmasa da musiki form ve yapılarını anlattığı kısımlarda değinerek onun eserlerinin eğitici ve musiki yapılarının tanımlanmasındaki önemini ortaya koymuştur (Kantemiroğlu, Tura, 2001:175,177,182,183).

Koca Osman'ın ölüm tarihi ile ilgili olarak elimizde tam bir kayıt olmasa da aynı dönemde yaşamış olan ve bulundurduğu özellikler itibari ile Koca Osman olma ihtimali olan kişiler üzerinden bazı tahminlere varılabilir. Koca Osman ile aynı dönemde yaşamış olan ve bir tezkiresi bulunan Mehmet Salih Yumni Efendi (ö.1663) "Pendi" mahlası başlığı ile ele aldığı Kasımpaşalı Osman Efendi'nin kanımıza göre Koca Osman olma ihtimali yüksektir. Yeniçeri kâtibi olduğu belirtilen bu şahsın tezkire içerisinde birde şiirine yer verilmiştir. Safayi (ö.1725)'nin tezkiresinde "Pendi" mahlası ile geçen bu şair için ölüm tarihi olarak "1070 hududunda fevt olmuştur" diyerek vefat yılını 1659-60 olarak vermiştir. Bu tarih araştırmacıların tahmin ettiği yıllarla örtüşmektedir. Fakat daha sonra yazılmış olan İsmail Belig'in (ö.1729) Nuhbet-ül- Asar Li – Zeyli Zübdeti'l – Eş'ar isimli eserinde yine aynı şair bu sefer "Bendi" mahlası ile kayıt edilmiş ve Kasımpaşalı olup Yeniçeri Katibi olduğu belirtilmiştir. Fakat ölüm tarihi "Bin yüz yigirmi dördte fevt oldı" denilmiş yani 1712 yılı vefat tarihi olarak verilmiştir. Bu tarihin doğru olmadığını Mehmet Nail Tuman (ö.10 Nisan 1958) Tuhfe-i Naili isimli eserinde "Pendi Osman Çelebi, Kasım-paşalı, yeniçeri katibi" demiştir ve "Belig'in vefatını 1124 yazması doğru değildir" diyerek ölüm tarihini "H.1070/M.1659" olarak Yumni ile aynı tarihi kullanmıştır. Safayi bu bilgilerin yanında Kasımpaşalı Osman için "asrın şu'arasından bir şa'ir-i şirin-zebandır" diyerek, döneminin tatlı dilli bir şairi olduğunu söyleyerek şairi anlatmayı bitirmiştir. Bu sözlerin bir benzeri Esad Efendinin Atrabü'l Asar'da yazmış olduğu "lehçe-i dil pesend ü mümtazı belagat-nümayende olup kava'id-i fenn-i merkum levha-i derun-ı ma'arifdisarında yegan yegan mevcut u mersum idi" (tatlı sesi gönle hoş gelici olup temiz lehçesi yüksek seviyedeydi) sözlerini hatırlatmaktadır.

İstanbul için düzenlenmiş "Tereke Defterlerine⁴" bakıldığı zaman Koca Osman olma ihtimali olan bir isim göze çarpmaktadır. İstanbul Şer'iyeye sicilleri koleksiyonları arasında yer

³ Osmanlılar'da hükümdarla vezirlerin maiyetinde bulunan bir tür hizmetli sınıfı. Osmanlı sarayında çeşitli işler yapmakla görevli kimselerin genel bir adlandırması olup diğer hizmetlilerden farklı olarak soy ve mevki açısından seçkin şahıslardan seçilenler ve muayyen bir işle değil değişik hizmetlerde görevlendirilenler için kullanılır. Ayrıca vezir ve beylerbeyilerin maiyetindeki hizmetlilere de müteferrika denilmiştir. (İslam Ansiklopedisi, Afyoncu, 2006: c.32 s, 183)

⁴ Ölen kişilerin varislerine terk ettiği her türlü mal, eşya ve diğer servet kalemlerinin ayrıntılı dökümünü ve tereke toplamından çeşitli masraf ve haramalar düşüldükten sonra kalan metrukatın mirasçılar arasında İslam Miras hukukuna göre taksimini içeren tereke defterleri, Osmanlı sosyal tarih araştırmalarında önemli bir kaynak serisini oluşturmaktadır. (Bozkurt, Tarih Dergisi, 2011: 94, İstanbul)

alan Said Öztürk (d.1964) tarafından incelenmiş olan “Askeri Kassam defterlerinin”⁵ beşincisinde El-Hac Osman b. Abdullah tereke kaydı (Öztürk, 1995:468) dikkatimizi çekmektedir. Keçeci Piri Mahallesine kayıtlı olan bu zatın Kasımpaşalı Koca Osman olma ihtimali yüksektir. Kayıtlı olduğu Keçeci Piri Mahallesi Kasımpaşa semtinin yanında olup aynı zamanda Kasımpaşa Mezarlığını da bir kısmını içinde barındırmaktadır. Terekenin düzenlenmiş olduğu Hicri “15 Cemaziyelevvel 1071” tarihi miladi olarak 16 Ocak 1661 yılına denk gelmektedir. “Keçeci Piri Mahallesi” zaman ve mekân açısından makul görülmektedir. Yine bu kişinin eşinin adı “Saliha bt. Durmuş” olarak kayıt edilmiş ve mehir⁶ miktarı 10.000 akçe olarak verilmiştir. Eşi dışında aynı zamanda bir oğlu olduğu da belirtilmiş ve miras listesinde yer almıştır. Bunun dışında Reiszade adından birinde de 49270 akçe alacaklı olduğu not düşülmüş ve değeri “10000” akçe olarak verilmiş bir cariyesi olduğu kayıtlara geçmiştir.(Öztürk, 1995:353,363) Tereke defterindeki bilgileri dikkate alırsak babasının adı Abdullah, eşinin adı Saliha’dır. Aynı zamanda bir oğlu ve bir cariyesi olduğunu öğreniyoruz. Bu iki adın Koca Osman ile zaman ve mekan açısından çok benzer özelliklere sahip olmaları Koca Osman ile aynı kişi olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Bunun net olarak söylemek elimizdeki verilerle çok mümkün durmamaktadır.

Öğrencileri

Koca Osman’ın yaşadığı dönemde sadece müzisyenliği ile değil aynı zamanda hocalığı ile öne çıktığını Kantemiroğlu “*Osmanlı İmparatorluğu’nun Yükselişi ve Çöküşü Tarihi*” kitabında belirtmektedir. Bunun yanında “*Kitab-ı İlmi’l-Mûsikî âlâ Vechi’l-Hurûfât*” adlı kitabında nazariyat ve şekil konusunda bilgi verirken Koca Osman’ın eserlerini kullanmasının ana nedenlerinden birisi hiç kuşkusuz kendi hocalarının hocası olarak Koca Osman’ın adını zikretmiş olmasıdır. Kantemiroğlu Koca Osman’ın öğrencileri olduğunu belirttiği “Kemani Ahmed ve Ortodoks Angeli’nin kendisine on beş yıl öğretmenlik yaptığını söylemiştir”. (Çobanoğlu, 1999:461) Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723) “Osmanlı İmparatorluğu’nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi kitabında Koca Osman’ın musiki eğitimindeki yerine de değinip öğrencileri hakkında bazı bilgiler vermiştir. “Osman Efendi, kendisinden sonra, hem sazlı, hem de sözlü musiki alanında birçok sanatkâr bırakmıştır. Ses sanatçılarından Kömür lakabını taşıyan Hâfız, sonra Buhurcuoğlu (Buhurizade), Memiş Ağa, Küçük Müezzîn ve Tespihçi Emir ün salmışlardır. Sazlı sanatçılar içinde ise, iki Rum vardı: Biri, dinini değiştiren Kemani Ahmed, öteki Ortodoks Angeli’dir.” (Çobanoğlu, 1999:461) Bunun yanında Çelebiko adında bir Yahudi müzisyenin adı da Koca Osman’ın öğrencileri arasında sayılmıştır. Bu isimler dışında Hâfız Post adı da araştırmalarda öğrencisi olarak geçmektedir. Araştırmalar içerisinde bu bilgi ilk defa R.Ferit Kam’ın (ö.1981) Radyo Dergisi’ndeki makalesinde Hâfız Post’un eğitimi ile ilgili olarak “Pir’i cihandide Kasımpaşalı Osman Ef. Bu zat hakkında Şeyhülislam Esad Efendi’nin musikişinaslar tezkiyesinde şu sözler vardır: Üstatlık tarikatının piri, ehliyet vadisinin rehnüması olup birçok musiki üstadlarının üstadı olmuştur. İşte Koca Osman’ın ‘Ehliyet vadisindeki rehnümalığı’ Hâfız Post’un da musikiye olan kabiliyet ve istidadını açtı, genişletti ve onu, devrinin en büyük üstad bestekârı mertebesine yükseltti.” bilgisini vererek musikiyi öğrendiği kişinin devrin büyük musikişinas hocalarından Koca Osman olduğunu bize bildirmektedir. (Kam, 1947:9) Eğitmenliği konusunda Esad Efendi Atrabü’l Asar’da “Üstatlık tarikatının piri, ehliyet vadisinin kılavuzu olup Anadolu üstatlarının çoğunun üstadı adı geçen ilmin hakikatler

⁵ Said Öztürk tarafından “İstanbul Tereke Defterler” adı ile Nisan 1995’de çıkmış olan kitaptan alınmıştır.

⁶ Mehir, İslam Hukukunun, kocaların eşlere nikah akdi nedeniyle ödemekle yükümlü tuttuğu mehir; terekelerde iki durumda bulunmaktadır. Vefat eden kadın ise terekesi içerisinde alacak olarak kaydedilmekte, eğer vefat eden erkek ise terekeden eşine ödenmesi gereken borç olarak harcama kalemleri arasında yer almaktadır.

ortaya koyan olgu kişisi olmuştur.” Diyerek, Esad Efendi Koca Osman’ın öğrencilerinin isimlerinden söz etmese de kanımızca onun bu yeteneğinin ve aktardığı bilgilerin zamanında görmüş olduğu değer üzerinden hareket ederek çoğu üstadın ustası olduğunu söylemiştir. Gerek Kantemiroğlu’nun vermiş olduğu isimler gerekse de Esad Efendi’nin vermiş olduğu bilgilerden bugün klasik musiki anlamında XVII. yüzyıl deyince akla gelen çoğu ismin Koca Osman’ın öğrencisi veya öğrencilerinin öğrencisi olduğu sonucu çıkmaktadır.

Besteleri

Atrabü’l Asar’da ayrıca Koca Osman’ın iki yüzden fazla eseri olduğu ve buselik makamında ve Türkidarb usulünde Niyazname adında sanatlı bir kar tasnif emiştir ki eğer bir tek bendi Gulam Şadi’nin kulağında küpe olsaydı; o konuda onun kölesi olmayı can ve gönülden kabul ederdi.” Buradaki övgülerden sanatının ne kadar üst seviyelerde olduğunun anlaşılması mümkündür. XV. Yüzyılın en önemli musikişinaslarından biri olan “Gulam Şadi” ile bu kıyaslamanın ölümünden yaklaşık elli yıl sonra ele alınan bir eserde bile yapılması öğrencilerinin veya hocası olduğu kişilerin öğrencilerinin eser yazıldığı sırada dönemin en iyi müzisyenlerinden olduğu gerçeğini bize göstermektedir. Yine Atrabü’l Asarda söz edildiği üzere “Hâce-i Acem’in kendisinden neşe ortaya koyan musiki ilmi hakkında ders almaya; Farabi’nin de şarkı fenninin inceliklerini öğrenmeye layık olduğu musiki erbabınca malum ve meşhurdur.” (Behar, 2010:262) “Koca Osman Çelebi’nin sanat gücünden söz edilirken “Hâce-i Acem” denerek bu bestekâr Abdülkadir Meragî’ye benzetilmiş ve eğer yaşasaydı Gulam Şadi’nin ona öğrenci olacağı söylenmiştir”. (Uslu, 2009:217)

Koca Osman’ın elimizde adı bulunan bestelerinde çeşitlilik göze çarpmaktadır. Besteleri noktasındaki önemli kaynaklarımızdan birisi olan Hâfız Post Güfte Mecmuasında kâr, beste, semâî, nakış, şarkı, gibi formların adının geçmesi Koca Osman’ın çok farklı yapılarla beste yaptığının önemli bir işareti sayılabilir. Kantemiroğlu’nun kâr ve nakış konusunu anlatırken Koca Osman’ın bestelerinden örnekler vermesi özellikle bu formlar da usta olduğunun bir göstergesi olabilir. (Kantemiroğlu, Tura, 2001:175,177,182,183)

Koca Osman’ın yaşadığı dönemdeki musiki üzerinde oldukça etkin olmuş ve gerek sanatı gerekse de öğrencileri ile musikiye etki ettiği görülmektedir. XVII. yüzyılın önemli kaynaklarından olan Ali Ufki Bey’in Mecmua-ı Saz ü Söz adlı eserinde, Hâfız Post’un Güfte Mecmualarında ve sonraki dönemde yazılmış olan çoğu güfte mecmuasında Koca Osman’ın eserleri karşımıza çıkmaktadır. Bu kaynaklardan özellikle Ali Ufki Bey’in Mecmua-i Saz u Söz adlı eseri dönemin musiki eserlerinin sözlerini notaları ile kaleme almasından dolayı oldukça önemli kaynaklardan birisidir. Bugüne kadar Koca Osman’ın eserleri Türk Müziğinin geleneksel eğitim metodu olan meşk ile kulaktan kulağa gelip belli dönemlerde müzik yazısına alınmış eserlerinden oluşmaktaydı. Fakat araştırmalarımız da Koca Osman’ın yaşadığı dönemde de eserlerinin notaya alındığı göstermiştir. Bu eserin hem Turc 292 olarak geçen yazmada hem de Mecmua-i Saz u Söz’de notaya alındığı görülmüştür. Eserin bu mecmualarda bestecisinin adı verilmesi de hemen sonraki dönemde yazılmış olan Hâfız Post’a ait güfte mecmuasında Koca Osman adına aynı makam ve usul ile kayıt edilmiştir. Hâfız Post’a ait iki eserinde benzer şekilde bestecileri belirtilmeden notaya alındığı tespit edildiğinden Ali Ufki’nin yazmalarında bu tip bir durumu daha önce bir başka bestekâr içinde olduğu görülmüştür.

فان لم يكن لي في الدنيا منسول فيج انتم يا بني ابيك رسول
 بادولت واقبالسان مجتيد برحمت الله وسيدار شده جيو

وارصافي
 پنجاه اولوش
 او فری

چ دوف
 معما
 سوطح بیرو رو کچ قنار
 کون دو جزیستور توات

رقص
 بسته علی انما اتقی
 دو وزن بحر اربع
 مقام راست پنجاه
 اووش دور دولن
 رانی
 المعنى اهلنا ع

پتر جور ایلدک بن ناتوانه دای امان ای چرخ ظالم ول لکدن ولی مرادم اوزره دور اتم زمانه دای امان ای چرخ ظالم
 نی درد و غم و مجریله پامال بریشان خاطر مآسفته احوال یدوب ترک دولت اولیم ابدال مان
 دو شمنی اوستمه ایلدک مغزور بن کرپان ابدک آغیار مسرور بی چاره قالدیم عاقبت یارمدن دور امان
 بکوب جورله قلدک قامتیم نون کوزمدن یاش اقرماند جیون ایشتمز آه ایدرسن بلغزی خون امان
 ایدرسن دشتمه عردم کرتار غنی مجریله محروم دیدار نیجه بر بکایچه بر جوروزار امام

ای یاری صورت دیدارک مشتاقم کجانم درو شهلم سود کم کل کل اخدم اشوه بازم تو ظالم کل
 دی خورنلک سیرت دیدارک مشتاقم کل ایضا
 جو سبه لیکدن یو اوارک مشتاقیم کل ایضا

Nota 1: Ali Ufki Bey, Mecmua-i Saz ü Söz, s.222 (Şükürü Elçin).

293

راست پنجاه اولوش او فری

پتر جور ایلدک بن ناتوانه دای امان ای چرخ ظالم و اولک دنه دای و اوم اوزره دور اتم زمانه دای امان ایضا
 کوزله سیم اوزره تازه وانی صاف اول وقت صحیح بانی کور غمز اولرین اول چشم برانی امامه
 بی درد و غم مجریله پامال بریشان خاطر مآسفته احوال ایوب ترک وطن اولیم عبدال امامه
 کوزله حسنوک صاف اوله مغزور بنی کویا ایوبه اغیار مسرور بنیچ یارمده ایلدک عکلب دور
 بکوب جورله قلدک قامتیم نون کوزمده یاش اقرماند جیون ایشتمز آه ایدرسن بلغزی خون امان
 ایدرسن دشتمه عردم کرتار غنی مجریله محروم دیدار نیجه بر بکایچه بر جوروزار امامه

تم

Nota 2: Ali Ufki Bey Turc 292, v:293a.

SONUÇ

Türk Musiki kaynaklarında adı oldukça sık anılan ve çok musiki için çok büyük önem taşıdığı belirtilen musikişinasların eserlerinin büyük bir kısmı müzik yazısı kullanımı çok kısıtlı olduğundan günümüze ulaşamamıştır. Günümüze ulaşanlar ise meşk yöntemi ile geldiği için kişilerin duyumsamalarına bağlı olarak değişikliklere uğramıştır. Bu durumdan ötürü notası tespit edilebilen bütün eserler büyük önem taşımaktadır. Koca Osman gibi hem eğitimciliği hem de musikişinaslığı ile yaşadığı dönemin en önemli isimlerinden birisinin bazı eserlerinin notalarını tespit edebilmek dönem musikisini anlamamız için büyük önem arz etmektedir. Çalışmamız içerisinde Koca Osman'ın hayatına dair bazı ayrıntılarında ortaya çıkması için yapılmış olan kaynak taramalarında Koca Osman olma ihtimali olan ve arşivlerde karşımıza çıkan isimlere dair bazı ayrıntılar verilerek bazı sorular ve bu sorulara cevaplar aranmıştır. Türk musikisinde isimleri güfte mecmuaları ve tezkirelerde büyük üstatlar arasında yer almış olan Koca Osman ve diğer önemli musikişinasların yeni eserlerinin tespitleri geçmiş musikimizin ve usta sayılan insanların tam olarak anlaşılması adına çok önemli olacaktır.

KAYNAKLAR

- Abdülkadiroğlu, A. (1985). *İsmail Beliğ Nuhbetü'l - Asar Li- Zeyli Zübdeti'l - Eş'ar*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları. s.38
- Afyoncu, E. (2006). *İslam Ansiklopedisi*, (32), s.183-185
- Ali Ufkî Bey (XVII. yüzyıl) *Nota Mecmuası*, Paris Bibliotheque Nationale de France Turc 292 nolu yazma.
- Ayangil, R. (2002). "Onyedinci (XVII.) Yüzyılda Türk Musikisi" . *Türkler*, 433-442.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.170
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislamın Müziği* . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.33, 262, 263
- Behar, C., & Ufkî, A. (2008). *Saklı mecmua: Ali Ufkî'nin Bibliothèque Nationale de France'taki (Turc 292) yazması* (Vol. 143). Yapı Kredi Yayınları, s.200
- Bozkurt F. (2011) *Tereke Defterleri ve Osmanlı Demografi Araştırmalar*, Tarih Dergisi, sayı 54, c.2, s. 91-120,
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safayi Efendi Tezkire-i Safayi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. 100, 101
- İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler Kitaplığı, Ebubekir Çavuş (1754) Güfte Mecmuası
- Elçin, Ş. (2000). Ali Ufkî Mecmûa-i Sâz ü Söz. *Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları*, (55) s.222
- Esad Efendi, Atrabü'l Asar İstanbul Üniversitesi Ndr. Es. Nr. 6193
- Hâfiz Post, *Mecmûa-i Güfte*, İ.Ü Nadir Eserler Kitaplığı T9857 nolu yazma, Topkapı Sarayı Revan 1724 nolu yazma.
- Hekimbaşı Subhizade Abdülaziz Arif Efendi'nin Mecmua-yı Letaif Sandukari'l me-arif adlı yazma eseri, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler ktp. TY 3866
- Kahraman, A.S, Dağlı, Y. (2014) *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (2), 635, 636
- Kam, R. F. (1947). Türk Bestekarları:Hâfiz Post. *Radyo*, 6(71), 9.
- Kantemiroğlu, D. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi, çev. Özdemir Çobanoğlu*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları, s. 461, 462
- Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l Mûsikî 'alâ vechi'l - Hurûfât (Mûsikî'yi Harflerle Tesbit ve İcrâ ilminin Kitabı)*, (Çev: Y. Tura), . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Öztürk, S. (1995). *Askeri Kassama Ait Onyedinci Asır İstanbul Tereke Defterleri (Sosyo-Ekonomik Tahlil)*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı- Cihan Matbaası, s.353, 468
- Tezcan, N. (2009). "Seyahatname", *İslam Ansiklopedisi*, (37), s.16-19
- Uslu, R. (2015). *Mustafa İtri Buhurizade Panoraması: Bir Klasik Müzik Ustası*. Saarbrücken, Almanya: Türkiye Alim Kitapları, s.20, 32, 38, 43, 60
- Uslu, R. (2009). Müzik Tarihi Açısından Esad Efendi'nin Atrabu'l Âsârı, *Musikişinas*, (10) s. 192-232
- Yumnî, Mehmed Salih (XVII. yy). *Tezkere-i Şu'ara-i Yumnî*, (Milli Ktp. 06 Mil Yz FB 597)
- Yılmaz, Z. (2006) *İslam Ansiklopedisi*, s. 177 (31)



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00070



TÜRK TASAVVUF MÛSİKİSİ İLÂHİLERİNE YAPISALCI BİR YAKLAŞIM: ‘İRFÂN-I AŞK’ ALBÜMÜ ÖRNEĞİ **Mustafa Özağaç¹**

ÖZET

Şiir ve müzik, sözlü bir müzik eserin üzerinde durduğu iki sac ayağını oluşturur. Hal böyleyken bir eseri hem müzikal hem de edebî yönden dikkate alarak birbiri ile ilişkisini inceleyen çalışmalara pek rastlanmamaktadır. Her iki disiplin için de çok çeşitli araştırma yöntemleri mevcuttur. Müzik ve edebiyatın bir arada değerlendirileceği bir çalışmada, sonuçları her iki alan için ortak bir zemine oturtulabilecek araştırma yöntemleri seçilmelidir. Çalışmamızda güftenin müzikal bir kisveye bürünme sürecinde canlı bir unsur olarak nasıl rol alabileceğini inceleyeceğiz. Söz ile müzik arasındaki bağlantıyı araştırırken, yazının derin yapısına ulaşmayı ifade eden yapısalci analizden yararlanacağız. Müzik yönünden ise, eserlerin temposunu sayısal olarak tespit etmekten ibaret olan bir yol izleyeceğiz. Elde edeceğimiz sonuçları karşılaştırmak suretiyle, güftenin bürünmüş olduğu müzikal sûretteki rolünü araştıracağız.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Güfte, Beste, Yapısalcılık, Türk Mûsıkisi.

A STRUCTURALIST APPROACH TO TURKISH SUFI HYMNS: THE CASE OF THE ALBUM “İRFAN-I AŞK”

ABSTRACT

Poetry and music are two most important parts of a musical work with lyrics. And yet it is considerably difficult to find studies which examines them from the perspective of both music and literature. There are many different research methods for both disciplines. In a study that assesses music and literature together, selected methodology should be the one that provide, for both disciplines, a common ground upon which the results can be based. In this study, we plan to examine how the lyrics -as a living component- plays a role during the process of transformation from a text to a musical composition. Structuralism, which gives an opportunity to have a deeper meaning of texts, will be used in the research. In terms of music, it is aimed to determine the numerical values of the musical works' tempos. By using the results of this measurement, a comparison will be made and the role of the lyrics in the body of a musical piece will be shown.

Keywords: Poetry, Lyrics, Music, Structuralism, Turkish Music.

¹ İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk-İslam Edebiyatı Ana Bilim Dalı

GİRİŞ

‘İrfân-ı Aşk’, Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı İstanbul Târihî Türk Müziği Topluluğu’nun hazırladığı, dört *cd*’den oluşan ilâhî albümünün adıdır. Albümde on sekiz ayrı makamdan olmak üzere toplam yüz üç ilâhî yer almaktadır. Bu ilâhiler, yaklaşık yedi asrı bulan bir kültürel mirasın örneklerini teşkil etmektedir. Farklı zaman dilimlerine ait eserleri bir bütün halinde sunması, yapılacak bazı incelemeler için bu albümü elverişli kılmaktadır.

Yaptığımız bu çalışmada temel sorumuz şudur: Mûsikî eserlerinin temposunun bestekâr ya da icracı tarafından tayin edilme sürecinde bağımsız bir rûha sahip ve canlı bir unsur olan güfte ne derecede rol oynamaktadır?

‘Her güfte, bestecisinin keyfince tasarladığı beste ile vücut bulur’ demek sûretiyle güfte ile beste ya da icra arasında bağ kurma düşüncesine daha en başta uzak kalabilirdik. Nitekim, zikredilen albümden seçeceğimiz ilâhilerin bazılarının farklı besteleri de vardır. Hatta bu albümde bile aynı ilâhinin iki farklı beste ile icrası mevcuttur. Yine de ‘söz’e olan inancımız doğrultusunda sorduğumuz sorunun üzerine gitmek ve alacağımız sonuçları görmek istedik. Hem mûsiki hem de edebiyatın çalışmaya dahil olması kaçınılmazdı. Hatta belki psikoloji bilimi ve başka disiplinlerden de yararlanmak yoluyla daha etkin sonuçlara ulaşılabilirdi. Ancak daha önce benzerine rastlamadığımız sorularla girilen bir araştırma sürecinde hangi disiplinden ne oranda faydalanılacağına karar vermek, emsal teşkil edebilecek ilk çalışmalar için biraz müşkil meseledir.

Güfteyi anlayıp duyumsayan bir icracı ya da besteci, onun giyeceği elbiseyi diken bir terzi mesâbesindedir. İlâhilerle iştigâl eden tasavvuf ehli de, anlamak ve duyumsamak konusunda sistemli bir yol izleyen, irfânı önceleyen kimselerdir. Hz. Mevlânâ’nın Mesnevî’sinde anlattığı Rûm nakkaşlar ile Çinli nakkaşların hikayesinde² olduğu gibi, tasavvuf ehli kendi gönüllerini sürekli cilalayıp pürüzlerini yok etmek sûretiyle karşılarındakini ayna gibi yansıtmayı amaçlamaktadırlar. Hâl böyleyken araştırma alanımızı tasavvuf ilâhileri olarak belirlemek, güftenin rolünün araştırılmasında nispeten objektif olabilecek bir sahayı tercih etmek anlamına gelmektedir. Söz ve müzik ilişkisine dair Zekâi Dede ile ilgili olarak anlatılan bir anekdot, esarlere yaklaşım tarzımızı açıklamaktadır. Zekâi Dede güfteyi ilk gördüğü anda hemen onu besteleyebilecek kadar kâbiliyetliymiş. Bu durum onun hem müzikal hem de edebî yeteneğini gösterir. Biz de dikkatimizi şiir ile onu okuyan mûsikî ehlinin bulunduğu ‘ân’a yönlendirmek arzusundayız. Burada önemli bir husus şudur: Eserler bugüne kadar meşk usûlüyle gelebildiği için bir eser bestelendiği andan itibaren günümüze gelinceye dek müzikal anlamda değişim geçirebilmektedir. Hızlı tempoda bestelenmiş bir eser bugün yavaş icra edilebilmektedir. Biz çalışmamızda albümdeki icrayı esas almaktayız.

Araştırmanın yöntemi, araştırılan şeyin gerektirdiği yaklaşım tarzı tarafından belirlenmelidir. Eski edebiyatımız için batılı yöntemler gerekli mi gereksiz mi tartışmasına girmeksizin, kanaatimizce böylesi bir çalışmada yapısalcı yaklaşımdan istifade edilebilir. Zira yapısalcı yaklaşım, sadece metni esas alarak onun derinliğini keşfetmeyi amaçlar.³ Biz de güfteyi tek başına canlı bir unsur olarak telakki ettiğimiz için onu derinliğine inceleyen bir yöntem ihtiyacı duymaktayız. Bunun için çalışmamızda gösteren ve gösterilen ilişkisinin

² Mevlânâ, *Mesnevî-i Şerif*, (Çev. Süleyman Nahîfî, Sad. Âmil Çelebioğlu), Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s. 141.

³ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Ankara 1995, s. 13.

inceleme aracı sayılabilecek olan yapısalcı analizden yararlanmayı tercih ettik.⁴ Güftenin derin yapısı içerdiği duygu çeşitliliği doğrultusunda pek çok imkânlar barındırabilmektedir. Bunları görebilsek güftenin vücut bulacağı olası müzikal hâller hakkında fikir sahibi olabiliriz kanaatindeyiz.

İLAHİLER

3.20⁵ Bestenigâr İlâhi

Güfte: Şemseddîn-i Sivâsî

Beste: Hâfız Kemâl Tezergil

Tempo: 98

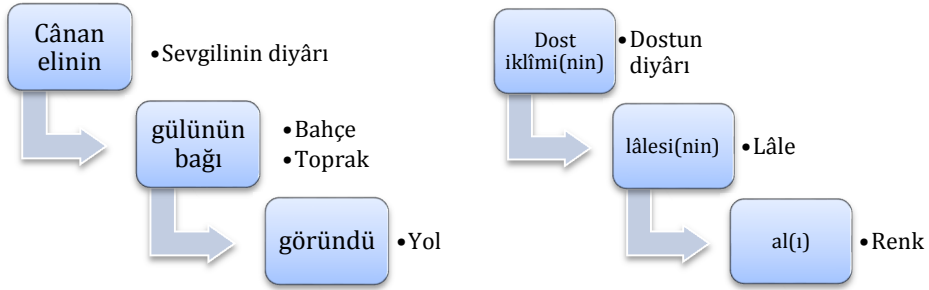
Cânan elinin güllerinin bâğı göründü

Dost ikliminin lâlesinin alı göründü

Envâr-ı Muhammed doğuben tuttu cihânı

Şakkü'l-kamerin mucize parmağı göründü

Şemsî'ye dahi dostunun otağı göründü



İlk iki dizede deyim yerindeyse *güllük-gülistanlık* bir hikâye anlatılmaktadır: Öyle bir yere gelinmiştir ki sevgilinin diyârında yetişen gülün, etrafındaki bütün çiçeklerle birlikte bulunduğu bahçe buradan görünmektedir. Dost diyârında yetişen lâlenin nasıl bir kırmızıya sahip olduğu da artık seçilebilmektedir. Hz. Muhammed’in nûru bütün dünyayı kaplamıştır ki O Peygamber, Ay’ı ikiye bölme mucizesini göstermiştir. Nûru ile dünyayı kaplayan bir Peygamber geldiyse, bizim de gideceğimiz yol belli olmuştur. Getirdiği mesajlar ve takındığı tavırları ile insanlığa örneklik teşkil eden peygamberin düsturları tüm güzelliğiyle bütün cihânı bir nûr gibi kaplamıştır. Onun bulunduğu yer ve gittiği yol o kadar aydınlık ve berraktır ki diğer bütün varlıklar bu nurlu yola girmek istemektedirler.

⁴ Eserlerin müzikal tempolarını saptamak bize ihtiyacımız olan matematiksel verileri sunduğu için ‘makamlar’ mevzuuna girmedik. Eserlerin temposunun saptanmasında -müzikal ölçü birimi 1/8 alınmıştır- kendisine müracaat ettiğim İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk Din Müsikisi Ana Bilim Dalı’nda araştırmalarını sürdüren Talha Günaydın’a teşekkürü borç bilirim.

⁵ Eserin hangi cd’deki kaçınıcı parça olduğunu ifade etmek için örneğin: 3. cd’nin 20. parçasını ifade eden “3.20” ifadesi en başta yer alacaktır.

Gül ve Lâle, Peygamber’i ve Allah’ı anlatmada birer sembol olarak kullanılmıştır. Lâle’nin alının görünmesi, *Allah’ın rengiyle boyandık*⁶ ayetinden mülhemdir. ‘Gül bahçesi’nin gösterileni ‘çiçekler ve toprak’tır. Bunların nihayet ‘görünmüş’ olması, aslında ‘yol’un görünmüş ve belirmiş olmasıdır.

‘Toprak’ ve ‘yol’ gibi gösterilenler, tabiatlarının bir sonucu olarak duyguları alçalmaya çağırılmaktadır. Gül ve lâle gibi unsurlardaki güzel renk ve kokuların çağrışımları da duyguları yumuşaklığa ve sükûnete çağırılmaktadır. Güftenin çağrısını yansıtmayı amaçlayan bestekâr ya da icracının bu sözleri düşük tempolu bir müzikal sûrete büründürmesi beklenir. İrfan-ı aşk albümünde bu ilahinin tespit ettiğimiz müzikal tempo değeri 98’dir. Bu rakamın nisbeten düşük bir oran olduğu, aşağıda vereceğimiz diğer ilahilere dair bilgilerden sonra daha iyi anlaşılacaktır.

3.21 Bestenigâr İlâhi

Güfte: Osman Şems Efendi

Beste: Neyzen Osman Bey

Tempo: 126

4.10 Mâhur İlâhi

Güfte: Osman Şems Efendi

Beste: Salâhî Dede

Tempo: 208

Gel gülşen-i tevhîde şu bülbül gibi yâ Hû

Nâlân olup Allah diyelim Hû diyelim Hû

Gözyaşı ile gülbün-i aşka verelim su

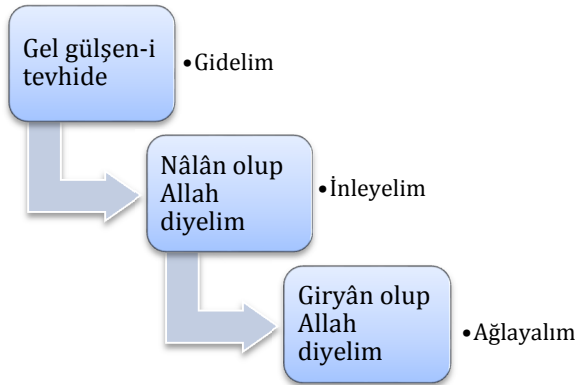
Giryân olup Allah diyelim Hû diyelim Hû

Bul Şemsî gibi aşk-ı Muhammed’le delîli

Bil âteş ile sırr-ı gülistân-ı Halîl’i

Musâ gibi seyretmeye envâr-ı Celîl’i

Pûyân olup Allah diyelim Hû diyelim Hû



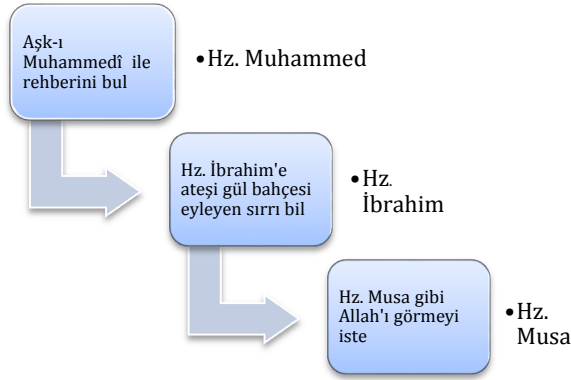
Bu ilâhi, albümde iki farklı beste ile yer almaktadır. Bunlar, Neyzen Osman Bey’in nispeten yavaş seyreden (tempo birimi 126) bestenigâr bestesi ve Salâhî Dede’ye ait (tempo birimi 208) olan mâhur bestesidir. Çalışmamızda bu ilâhiye yer vermemiz, bu karmaşık görünen durumu irdeleme isteğimizden kaynaklanıyor. Güftenin kendi başına çeşitli imkanlar

⁶ Kur’an-ı Kerim, 2/Bakara,138.

barındırabileceği ve bestenin de buna göre çeşitli sùretlere bürünebileceği ihtimalini dikkate alarak yola çıkıyoruz. Peki şiir nasıl imkânlar barındırmaktadır?

Güftede çağrı bildiren “gel” sözcüğü, çağrıştırdığı hareketlilik ile daha ilk kelimesinde şiirin özünü ortaya koyuyor: Durulmayacak, Allah’ın birliğinin bahçesine gidilecek, gözyaşı dökülecek. Ağlayarak ve inleyerek Allah denilecek. Hızlı bir tempoyu teşvik eden durumlar ilk dörtlükte ardı ardına sıralanmaktadır.

İkinci dörtlükte ise Ulü’l-azm olan peygamberlere ait anekdotlar telmih yoluyla hatırlatılır:



Albüm genelinde dikkat çekici bir husus şudur: Hz. Muhammed’in ilk iki dizede anıldığı güfteler, Hz. Muhammed’e ithaf edilmiş şiirler daima ağır bir tempo ile karşımıza çıkmaktadır. Hz. Muhammed’in mânevî ağırlığının müzikal bir ağırlığı davet ettiği şeklinde bir yorum herhalde isabetli olur. Zira Hz. Muhammed’i anmak, Farsça meşhur bir sözde dile getirildiği üzere edeb duygusu ile eşdeğerdir:

Bâ Hüdâ divâne bâş / Bâ Muhammed edeb bâş.

(Hüdâ’nın aşkı ile deli olunabilir ama Muhammed’in aşkı ile edepli olunur.)

Güftenin ikinci kısmında adı geçen peygamberler de ağırlık duygusunu davet etmekte ve müzikal bir yavaşlığı temin etmektedir. Dolayısıyla şiirin bütününde hem hareket bildiren çağrılar, hem de ağırlaştırıcı unsurlar birlikte yer almaktadır. Şiirin bu iki yönlülüğü, bestesinin tempo itibarıyla çeşitliliğine kapı aralamaktadır. Şiir iki farklı şekilde bestelendi ise, hareketli bir tempo tercih eden bestekârın çağrı kelimelerinin tesirine kapıldığı; yavaş tempoyu tercih eden bestekârın ise şiirdeki yatıştırıcı unsurlardan kendini alamayarak durağan bir ezgi ortaya koyduğu düşünülebilir.

2.13 Hüzam İlahi

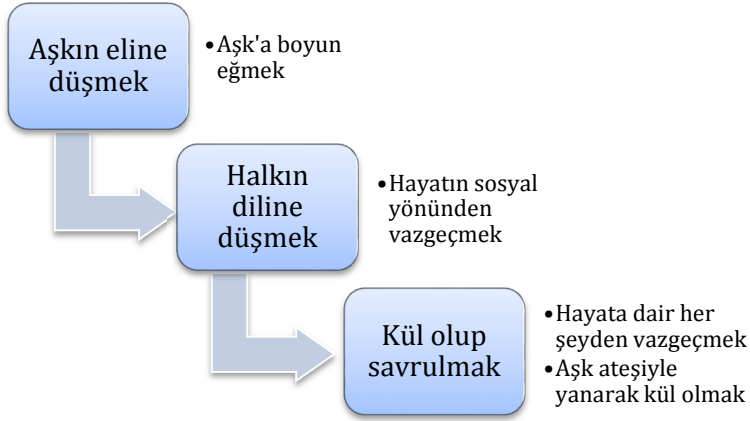
Güfte: Eşrefzâde Rûmî

Beste: Yusuf Çelebi

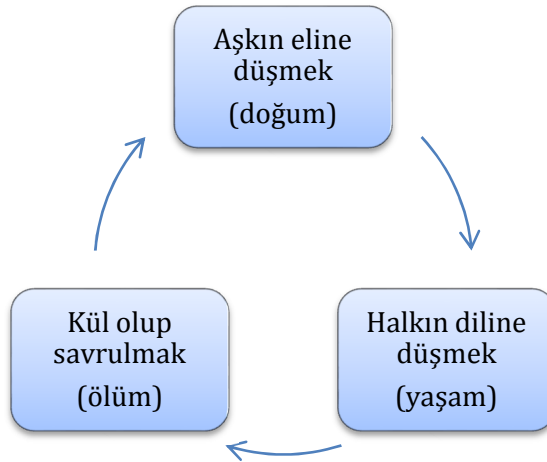
Tempo: 212

Düşeli bu aşkın cânım eline
 Beni düşürdü bu halkın diline
 İsm ü resmi Eşrefzâde Rûmî'nin
 Kül olup savruldu aşkın yeline

Bu ilâhi, ele aldıklarımız arasında en yüksek tempoya sahip olanıdır.



Güftede yukarıdaki şekilde sıralanan üç durum, aşkın artarak devam eden hâllerini sırasıyla yansıtmaktadır. Bu hâller, doruk nokta olan “kül olup savrulma” ile tamamlanır. Hayatın doğal döngüsü ile aşkın seyri bu anlamda paralellik arz eder.



Yanmaya ait son safhanın da dile getirilmesi, şiirin ateş gibi yükselen, yerinde durmayan bir ruhu olduğunu gösterir. Bu ruh, kendisini bir vücut gibi saracak olan bestenin yapısını belirlemiş ve onun hızlı, heyecanlı, temposu yüksek bir hâl almasını sağlamıştır.

SONUÇ

‘İrfân-ı Aşk’ albümünde canlı, hareketli, yakıcı yönü güçlü güftelerin aynı oranda hareketli şekilde çalındığını; daha az harâret içeren güftelerin ise daha durağan tempoda çalındığını dinleyici olarak farkedebiliyoruz. Çalışmamızda güfte ve beste arasında hareketlilik yönünden bir orantı kurmaya çalıştık. Şiiri başlıbaşına bir unsur telakki ederek bürüneceği müzikal kisvenin tâyininde nasıl rol alabileceğini araştırmak istedik. Bu minvalde başka çalışmalar yapmak, edebiyatın çeşitli yöntemlerinden ve farklı disiplinlerden yararlanmak yoluyla müzik ve şiirin buluştuğu zemin hakkında tespitler yapılabilir. Böylece belki "*Falanca türkü aslında bir ağıttır, şimdiyse oyun havasına dönüşmüş*" türünden eleştirilerin işaret ettiği ironik durumun bile bir izahı yapılabilir.

KAYNAKLAR

BEHAR, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı / Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

İNANÇER, Ö. Tuğrul, *Muhabbet Peygamberi Hz. Muhammed (S.A.V.)*, Sufi Kitap, İstanbul, 2015.

MEVLÂNÂ, *Mesnevî-i Şerîf*, (Çev. Süleyman Nahîfî, Sad. Âmil Çelebioğlu), Timaş Yayınları, İstanbul, 2012.

YÜKSEL, Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1995.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00071



BENÂÎ VE MÛSİKÎ RİSALESİNDE MAKÂM KAVRAMI

Öğr. Gör. Gamze Köprülü¹

ÖZET

15. yüzyıl için tarihi kaynak özelliği taşıyan Mûsikî Risâlesi Herat Türklerinden olan Benâî tarafından h.888/ m. 1483 yılında Farsça olarak kaleme alınan ve Türk mûsikîsi konularını işleyen bir nazariyat kitabıdır. Benâî eserinde tel bölünmeleri, makâm (devirler), âvâzeleri, şu'beler başta olmak üzere birçok nazariyat konusuna yer vermiştir. Çalışmada esas aldığımız konu risâle içerisinde yer alan makâmlar konusudur. Benâî eserinde meşhur on iki devir üzerinde durmuştur. Bu devirleri özel daireler yerine kendi hazırladığı bir tablo üzerinde ebced sembolleri ile göstermeyi tercih etmiş ve tabaka birleşimleri ile açıklamıştır. Bu on iki devri anlatırken önce müellifin verdiği şekil ile ardından konunun daha rahat anlaşılması için Arel- Ezgi-Uzdilek nazariyatı üzerinden gösterdik. Safiyyüddîn-i Urmevî, Abdülkâdir Merâgî ve Alişah b. Hacı Büke gibi önemli isimleri eseri içerisinde zikreden ve referans olarak kullanan Benâî için sistemci okulun takipçileri arasında olduğunu söyleyebiliriz. Çalışmadaki amacımız, tarihi kaynak niteliği taşıyan bu eseri araştırmacılara tanıtarak mûsikî literatürüne kazandırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Müzikoloji, Benâî, Risâle, 15.yy., Devir, Makâm.

BENÂÎ AND THE CONCEPT OF MAKÂM (MODE) IN MUSICAL RİSALA

Lecturer Gamze Köprülü

ABSTRACT

Being a historical source since the 15th century, Musical Risâla is a theoretical work written in Persian language by Benâî, who is a Turkish man from Herat, in 888 (Islamic calendar)/1493 (Gregorian calendar). Benâî mentioned a variety of theoretical topics in his work such as string divisions, cycles (modals), âvâze, and şu'be. In this study, we focused of cycles (modes) in the risâla. Benâî emphasized famous twelve cycles in his work. He preferred to show these cycles through numerical symbols on a table prepared by himself instead of special cycles, and he explained them using layer combinations. While explaining these twelve cycles, we first showed them on the tables of the author, and then demonstrated them through the theory of Arel-Ezgi-Uzdilek so that it could be understood more easily. Referencing and mentioning important characters such as Safiyyüddîn-i Urmevî, Abdülkâdir Merâgî and Alisah b. Hacı Büke in his work, it can be said that Benâî was one of the followers of the systematic school. Our aim in this study is to introduce this historical source book to the researchers and music literature.

Keywords: Musicology, Benâî, Risala, 15th century, Cycles, Modal.

¹ Öğretim Görevlisi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Cemalettin mah., Sulusokak Cad. Deveciler Hanı Tokat, Türkiye, gamze.koprulu@gop.edu.tr. Bu makale Gazi Üniv. Güzel Sanatlar Enstitüsünde devam eden doktora tezinden çalışılmıştır.

GİRİŞ

15. yüzyıl Türk İslam Medeniyetinin kültür ve sanat merkezleri Semerkant ve Herat' tır. Timurlu Devleti'nin hüküm sürdüğü bu yüzyılda Semerkant ve Herat kültür ve sanatta en parlak dönemlerini yaşamışlardır. Göçebe bir toplum olan Çağatay Hanlığından aldığı mirası yerleşik topluma çeviren Timur, başkent olarak Semerkant'ı seçerken Horasan'dan mesul olan oğlu Mirza Şahrüh babasının ölümünden sonra devletin başına geçerek başkent olarak Herat'ı seçti. Mirza Şahrüh'un ölümünden sonra başa geçen Ebu Said ve Hüseyin Baykara'da Herat'ın başkentliğini devam ettirdiler. Herat ve Semerkant huzur ve güvenin hâkim olduğu bir bölge olduğundan dolayı sadece bölgede yaşayan sanatçılar değil farklı çevrelerden gelen sanatçıları da olduğu bilinmektedir. Çünkü burada sanata ve sanatçıya değer veren hükümdarlar bulunmaktadır. Mûsikî burada bir ilim ve sanat dalı olarak görülmekte ve kabul edilmektedir. Mîrzâ Şahrüh tarafından Herat'ta Tarabhâne isminde bir eğlence mekânı yaptırılmıştır. Burası bir bahçenin ortasında bulunmaktaydı. İki katlı, küçük, şirin bir imâretti (Şahin, 2013). Bu eğlence merkezi sadece mûsikîyi değil heykel, hat ve resim sanatını da içerisine almaktadır. İdarecilerin sanata ve sanatçıya göstermiş olduğu değer böyle bir girişimle ortaya konmuştur. Timurlular döneminde mûsikî Herât ve Semerkand gibi devletin önemli şehirleri başta olmak üzere diğer pek çok şehirde de oldukça yaygın şekil alan bir sanat olmuştur. Müzikli eğlenceler hem meclislerde, hem düğün ve eğlencelerde kendini iyice hissettirmiştir (Şahin, 2013, s. 430).

Mûsikî Timurlular zamanında altın çağını yaşadı. Timur devri hanendeleri arasında Abdülkâdir Merâgî, Yusuf Endigânî (Uslu, 1997, s. 84-85). Abdüllatif Damganî, Hüseyin Baykara, Mahmud Hârizmî ve Cemaleddin Ahmet Hârizmî, Hâfız Hacı, Celâleddin Mahmut Nâyî, Ali Şîr Nevâî, Kul Muhammed Udî, Gulâm Şâdî², Mîr Azu, Şeyhî Nâyî, Hoca Abdullah Mervârîd (Arat, 2000, s. 283,284,285,271), Baba Sevdaî ve Mevlâna Abdurrahman Câmî (Şahin, 2013, s. 436) en meşhurlardandır. Hüseyin Baykara 15.yüzyılın önemli sanat şahsiyetlerinden biridir.

Bu dönemin önemli nazariyatçıları olarak Merâgî, Abdülaziz Çelebi, Merâgizâde Abdülaziz b. Mahmut, Alishah b. Hacı Büke, Abdurrahman Câmî' yi saymak mümkündür. Bu nazariyatçıların yazdığı eserlerin bazıları Farsça olarak yazılmıştır. İslamiyet'ten önce İran kültürüyle iç içe olunması ve İslamiyet'in kabulünden sonra Arap kültürünün etkisiyle ilim dili olarak Arapça, sanat dili olarak ta Farsça kullanılmaktaydı. Yine 15. yüzyıldan itibaren ise Türk insanına kendi dili ile hitap etmeye başlayarak Türkçe olarak yazılan birçok eser 15. yüzyıl Türk İslam Medeniyeti mûsikîsinin köşe taşları olarak karşımıza çıkar.

15. yüzyıl nazariyatçıları ilim erbabı ve iş erbabı olarak iki farklı üslup ortaya koymuşlardır. Urmevî'nin matematik temelli sistemci okulunu takip eden nazariyatçıları ilim erbabı olarak kabul edilmiştir. Edvarlar içerisinde makâm ve ses sistemleri ezgi organizasyonları, perde, aralık, cins, tabaka ve devir hiyerarşisinde dikkat edilen anlayış içerisinde sunulmuştur (Güray, 2012, s. 66). Perde isimleri ebced notası ile gösterilmiştir. Bu okulu takip eden diğer nazariyatçıları ise Abdülkâdir Merâgî, Abdullah Câmî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Fethullah Şîrvânî, Alishah bin Hacı Büke, Ahmedoğlu Şükrullah'tır. Matematik temelli sistemi takip etmeyen iş erbapları ise perdeler ve devirler arasında doğrudan ilişki kurmuşlardır, adından da anlaşılabilirliği gibi tamamıyla uygulamaya yönelik sözlü tariflerle makâmları anlatmayı hedeflemektedir (Güray, 2012, s.

² Bazı kaynaklarda "Sâdî" olarak geçer.

66.70). Ebced notası tamamen terkedilmese de artık yerini perde isimlerine bırakmaya başlamıştır.

15.yüzyılın kuram anlayışında yaşanan bir önemli değişim de perde isimlendirme konusundadır. Bu yüzyıl içinde yavaş yavaş ebced sistemine dayalı isimlendirilme bırakılmaya, bunun yerine her perdeye ezgi organizasyonu içindeki işlevine göre özel bir isim veren bir anlayış oluşmaya başlamıştır. Bu değişim basit bir isim değişikliği olarak görülmemelidir. Zira perdelerin organizasyon içinde özel işlevler alması; perdelerin birbirine eşdeğer olduğu, dolayısıyla aralıklar değişmedikçe sadece bir tek organizasyonun oluşabileceği durağan ses dizilerinin yerlerini perdeler arası bir hiyerarşiye sahip ses dizilerine bırakmakta olduğunu göstermektedir. Perdeler arası bu hiyerarşi, ses malzemesinde yer alan her perdenin bir diğeri ile ilişki kurabildiği ve bu ilişkinin mahiyetinin diziyi oluşturan ses malzemesinden daha önemli olduğu bir dönemin de habercisidir (Güray, 2012, s. 70). İş erbabı okulun takipçileri ise Yusuf bin Nizameddin Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Bedri Dilşâd, Seydî, Kadızâde Tirevî'dir.

Sistemci okul takipçilerinden olan Benâî'nin *Mûsikî Risâlesi* isimli eseri 7 Zi'l-hicce 888/1483 (Zi'l-hicce sene seman ve semaniye) yılında tamam olmuştur (Benâî, h.888, vrk.64b). Herat Türklerinden mimar, mûsikîşinas, hattat ve şair olan Kemalüddîn Şîr Alî-yi Herevî şiirlerinde Benâî (yapı ustası) mahlasını kullandığından dolayı Benâî olarak bilinmektedir. Benâî Farsça olarak kaleme aldığı Türk mûsikîsi nazariyatını anlattığı eserinde tel bölünmeleri, aralıkların nispetleri, uyumlu aralıklar, tenâfür sebepleri, meşhur olmayan daireler ve oranlarının beyânı, tabakaların çıkarılması ve altı daire, seksen dört terkîb, bahîr, beş telli çalgılarda düzen, on iki devir, edvârın ortak nağmeleri, altı âvâzât, yirmi dört şu'be, îkâ', icrâ ve tasnifi, mûsikî formları başlıklarına yer vermiş ve açıklamıştır. Müellif eseri içerisinde başta Safiyyüddîn-i Urmevî olmak üzere Abdülkâdir Merâgî ve Alishah b. Hacı Bûke'den bahsetmektedir. Eser içeriğinin işlenişine baktığımızda da yine bu isimlerin referans olarak alındığı muhakkaktır. Benâî için ise ilim erbabı ekolün temsilcileri arasında olduğunu söylemek mümkündür.

METODOLOJİ

15.yüzyılda Herat'ta Benâî tarafından 64 varak olarak yazılan ve dili farsça olan *Mûsikî Risâlesi* tercüme edildikten sonra içerisinde yer alan konulara daha rahat ulaşılması amacıyla tarihi kaynak niteliği taşıyan eser bilgiyi sınıflandırma yöntemine göre düzenlenmiştir. Çalışmada eserin başlıklarından birini oluşturan devir (makâm) kavramı incelenmiştir. Bu çalışmada Benâî'ye ait *Mûsikî Risâlesi* içerisinde geçen devirlere yer verilmiş ve Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatı üzerinden Benâî'nin verdiği devir dizileri porte üzerinde gösterilmiş ve on iki devri verirken sadece başlıklarda ve sonuç kısmında makâm kelimesi kullanılmıştır.

BULGULAR

Mûsikî Risâlesinde Devirler

13. yüzyıl Safiyyüddîn-i Urmevî, 15. Yüzyıl Abdülkâdir Merâgî gibi mûsikî nazariyatının köşe taşları olan nazariyâtçılar eserlerinde devirlerden bahsederken Uşşak, Nevâ, Buselik, Rast, Irak, Isfahan, Zîrefkend, Bûzûrk, Zengûle, Râhevî, Hüseyinî ve Hicaz olmak üzere on iki meşhur devrin ismini zikretmektedirler. Benâî'de daha önce bahsettiğimiz gibi bu isimleri referans olarak eserinde on iki meşhur devri zikreder.

Müellif; eserinde on yedili ses sistemini esas alarak makâm kavramında devir ve edvâr kelimelerini kullanmıştır. Devirlerin gösterilmesinde, daireler üzerinde göstermek yerine tablo üzerinde göstermeyi tercih etmiş, perde isimlerini kullanmayarak ebced sembolleri ile devir dizilerini açıklamıştır. Devir dizilerini, seyir, karar sesi gibi sözel açıklamalara yer vermeden yedi

birinci tabaka dörtlü cins ve on iki ikinci tabaka beşli cins üzerinden açıklamıştır. Benâî astrolojik kavramlara eserinde yer vermemiştir.

Tablo 1. Ebced sembolleri

Perde Adı	Perde Adı
A-ا	YH-یح
B-ب	YT-یط
C-ج	K-ك
D-د	KA-كا
H-ه	KB-كب
V-و	KC-كج
Z-ز	KD-كد
H-ح	KH-كح
T-ط	KV-كو
Y-ي	KZ-كز
YA-يا	Kh-كه
YB-يب	KT-كت
YC-یج	L-ل
YD-ید	LA-لا
Yh-یه	LB-لب
YV-یو	LC-لج
YZ-یز	LD-لد
YH-یح	Lh-له

Uşşak Makâmı

Bu daireler seksen dörtlük dairelerden oluşturulmaktadır ki birinci tabaka birinci kat (uşşak dörtlü) ile ikinci tabaka birinci kattan (uşşak beşlisi) oluşur. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde kullanılan çargâh makâm dizisine benzemektedir (Özkan, 2006, s. 95).

Tablo 2. Benâî ‘de uşşak makâmı

Adet	9/10	9/8	20/19	9/8	9/8	20/19	9/8
Ebat	ط	ط	ب	ط	ط	ب	ط
Not	ا	د	ز	ح	يا	به	ج



T T B T T B T

Nota 1. Arel-Ezgi-Uzdilek’e göre uşşak makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Nevâ Makâmı

Bu daire on dördüncü dairedir. Birinci tabaka birinci kısım ile ikinci tabaka ikinci kısmın (bûselik dördlü ile bûselik beşlinin) birbirine eklenmesidir Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde yer alan nihâvend makâm dizisine benzemektedir (Kaçar, 2012, s.214).

Tablo 3: Benâî ‘de nevâ makâmı

Adet	9/8	20/19	9/8	9/8	20/19	9/8	9/8
Ebat	ط	ب	ط	ط	ب	ط	ط
Not	ا	د	ه	ح	يا	به	ج



T B T T B T T

Nota 2: Arel-Ezgi-Uzdilek’e göre nevâ makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Bûselik Makâmı

Birinci tabaka üçüncü kısım ile ikinci tabaka üçüncü kısmın (kürdî dördlüsü ile kürdî beşlinin) birleşmesidir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kürdî makâm dizisinin rast kararlı şeddi olan kürdilihicazkâr dizisine benzemektedir. Bu dizi bugün kullanılmamaktadır.

Tablo 4: Benâî ‘de bûselik makâmı

Adet	20/19	9/8	9/8	20/19	9/8	9/8	9/8
Ebat	ب	ط	ط	ب	ط	ط	ط
Not	ا	ب	ه	ح	ط	ب	ه



B T T B T T T

Nota 3: Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre büselik makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Rast Makâmı

Birinci tabaka dördüncü kısım ile ikinci tabaka dördüncü kısmın (rast dörtlüsü ile rast beşli) birleşmesidir. Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyatında rast makâm dizisine benzemektedir (Kaçar, 2012, s. 74).

Tablo 5: Benâî 'de rast makâmı

Adet	9/8	16/15	12/15	9/8	16/15	12/15	9/8
Ebat	ط	ج	ج	ط	ج	ج	ط
Not	ا	د	و	ح	يا	يه	يج



T C C T C C T

Nota 4: Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre rast makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Zengûle Makâmı

Birinci tabaka dördüncü kısım ile ikinci tabaka altıncı kısmın, rast dörtlü ile hicâz beşlinin birleşmesidir.

Tablo 6: Benâî 'de zengûle makâmı

Adet	9/8	16/15	16/15	16/15	9/8	12/15	9/8
Ebat	ط	ج	ج	ج	ط	ج	ط
Not	ا	د	و	ح	ي	يه	يج



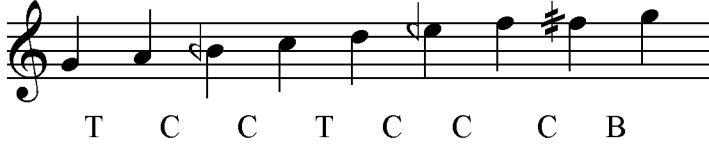
Nota 5: Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre zengûle makâmının porte üzerinde gösterilmesi

İsfahan Makâmı

Birinci tabaka dördüncü kısım ile ikinci tabaka sekizinci kısmın, rast dördlüsü ile ısfahanın birleşmesidir.

Tablo 7: Benâî 'de ısfahan makâmı

Adet	9/8	16/15	16/15	9/8	16/15	16/15	16/15	20/19
Ebat	ط	ج	ج	ط	ج	ج	ج	ب
Not	ا د	و	ح	یا	یج	یه	یز	یج



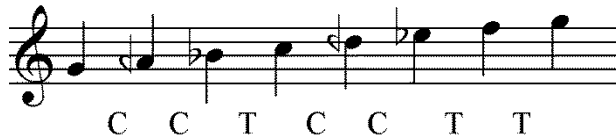
Nota 6: Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre ısfahan makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Hüseyinî Makâmı

Birinci tabaka beşinci kısım ile ikinci tabaka beşinci kısmın, uşşak dördlü ile hüseyinî beşlinin birleşmesidir. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminde yer alan Hüseyini makâm dizisine benzemektedir (Arel, 1968, s.22).

Tablo 8: Benâî 'de hüseyinî makâmı

Adet	16/15	16/15	9/8	16/15	16/15	9/8	9/8
Ebat	ج	ج	ط	ج	ج	ط	ط
Not	ا ج	ه	ح	ي	یب	یه	یج



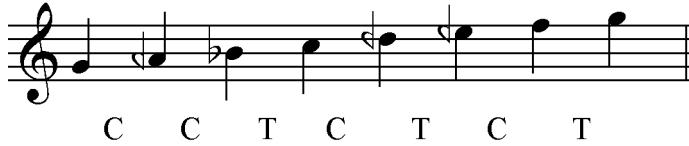
Nota 7: Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre hüseyinî makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Hicâzî Makâmı

Birinci tabaka beşinci kısım ile ikinci kısım altıncı tabakanın, uşşak dörtlüsü ile hicâz beşlinin birleşmesidir Arel-Ezgi- Uzdilek sisteminde kullanılan karcığar makâmı dizisine benzemektedir (Arel, 1968, s. 23). Urmevî ve Merâğî’de aynı aralıklarla kullanmışlardır.

Tablo 9: Benâî ‘de hicâzî makâmı

Adet	16/15	16/15	9/8	16/15	9/8	16/15	9/8
Ebat	ج	ج	ط	ج	ط	ج	ط
Not	ا ج	و	ح	ي	ف	به	ج



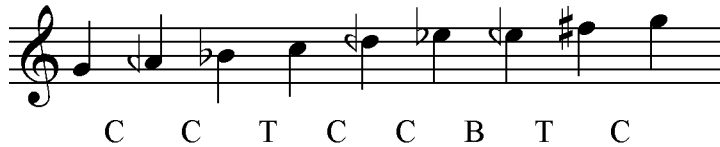
Nota 8: Arel-Ezgi- Uzdilek’e göre hicâzî makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Zîrefkend Makâmı

Birinci tabaka beşinci kısım ile ikinci tabaka on birinci kısmın uşşak dörtlüsü ile zîrefkend beşlisinin birleşmesidir.

Tablo 10: Benâî ‘de zîrefkend makâmı

Adet	16/15	16/15	9/8	16/15	16/15	20/19	9/8	16/15
Ebat	ج	ج	ط	ج	ج	ا	ط	ج
Not	ا ج	و	ح	ي	ف	ب	و	ج



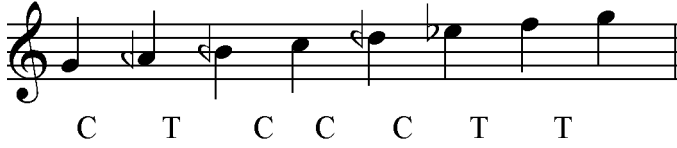
Nota 9: Arel-Ezgi- Uzdilek’e göre zîrefkend makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Râhevî Makâmı

Birinci tabaka altıncı kısım ile ikinci tabaka beşinci kısmın yani hicâz dörtlüsü ile hüseyinî beşlisinin birleşmesidir.

Tablo 11: Benâî 'de râhevî makâmı

Adet	16/15	9/8	16/15	16/15	16/15	9/8	9/8
Ebat	ج	ط	ج	ج	ج	ط	ط
Not	ا ج	و	ح	ي	ب	ه	ج



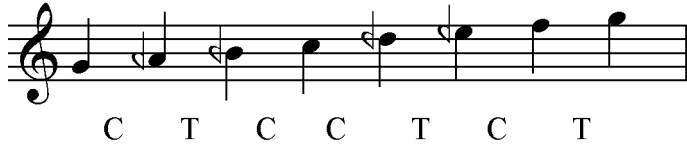
Nota 10: Arel-Ezgi- Uzdilek'e göre râhevî makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Irak Makâmı

Birinci tabaka altıncı kısım ile ikinci tabaka dokuzuncu kısımdan oluşur Irak dörtlüsüne irak dörtlüsü ve bir tam ses eklenmesi ile oluşur.

Tablo 12: Benâî 'de irak makâmı

Adet	16/15	9/8	16/15	16/15	9/8	16/15	20/19
Ebat	ج	ط	ج	ج	ط	ج	ط
Not	ا ج	و	ح	ي	ب	ه	ج



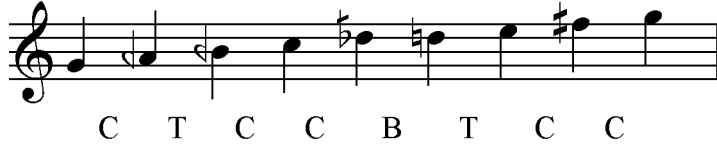
Nota 11: Arel-Ezgi- Uzdilek'e göre Irak makâmının porte üzerinde gösterilmesi

Büzürk Makâmı

Birinci tabaka altıncı kısım ile ikinci tabaka onuncu kısmın, segâh ya da hicâz dörtlüsü ile bir tam ses ve rast dörtlüsünün (pençgâh beşlisi) eklenmesidir.

Tablo 13: Benâî 'de büzürk devri

Adet	16/15	9/8	16/15	16/15	9/8	16/15	16/15	20/19
Ebat	ج	ط	ج	ج	ب	ط	ج	ج
Not	ا	ج	و	ح	ي	يا	يد	يو



Nota 12: Arel-Ezgi- Uzdilek'e göre büzürk devrinin porte üzerinde gösterilmesi

Türk mûsikîsi tarihi açısından 15.yüzyıl nazariyesi ile ilgili bilgiler vermesi sebebiyle *Mûsikî Risâlesi* tarihi müzikoloji perspektifinden bakıldığında bir belge niteliğindedir. Ayrıca eserin ilk kez çalışılıyor olması, müellifinin ve yazıldığı dönemin bilinmesi, dönemin mûsikî terimlerinin açıklanması ve nazari bilgilerini içermesiyle ayrıca önemlidir. Araştırmacılara kaynak olması yönüyle alana önemli katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

SONUÇ

Benâî'nin işlemiş olduğu on iki makâm kendisinden önce yazılan edvârlarda yer alan makâm devirlerinden çok farklı değildir. Sistemci okul nazariyatının takip edildiği eserde makâm devir, edvâr ve daire olarak isimlendirilmiştir. On yedili perde sisteminin esas alındığı makâmın izahı daireler yerine tablo üzerinde ebced harfleriyle gösterilmiştir. Bu durum hem anlatımı hem de anlaşılmayı kolaylaştırmıştır. Makâmın durak, güçlü, karar perdeleri ve seyir özelliklerinin verildiği sözel anlatım yoktur. Bunun yerine makâmın olduğu yedi birinci tabaka olan dörtlü cinsler ve on iki ikinci tabaka olan beşli cinsler verilmiştir. Benâî'nin vermiş olduğu makâm tabloları daha rahat anlaşılabilmesi amacıyla makâm dizileri Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre porte üzerinde gösterilmiştir. 15. yüzyıl öncesi ve sonrası dönemlerin, günümüzde mûsikînin tarihinin yazılması, repertuarının sistemleştirilmesi, eğitim metodolojisinin yazılması, dönemin terminolojisinin ortaya konması geçmişte yazılan nazariyat eserlerinin tahliline, tespitine ve tercümesine bağlıdır. Bu eserler gün yüzüne çıkmadan Türk mûsikîsi tarihi yazılı olarak tamamlanmış sayılmaz. Bu sebeple bu ve bunun gibi eserleri çalışmanın önemi daha da ortaya çıkmakta ve artmaktadır.

KAYNAKLAR

Arat, R. R. (2000). *Baburnâme*, Ankara, ISBN: 975-17-2404-X: Sera Ofset Matbaa.

Arel, H. S. (1968). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, İstanbul, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları:2.

Benâî, (888). *Mûsikî Risâlesi*, Tahran Merkez Neşr-i Danişgâhı, Tahran.

Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makâmı Var Eden Döngü: Edvâr Geleneği*, İstanbul, ISBN: 9786054518166: Pan Yayınevi.

Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*, Ankara, ISBN: 978-605-5985-41-7: Maya Akademi.

Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, (3. Baskı), İstanbul, ISBN: 975-437-017-6: Ötüken Neşriyat.

Şahin, M. (2013). *Orta Çağda Herât Bölgesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tokat.

Şahin, M. (2013). Timur İmp. Müzik Eğlence Kültürü ve Yetişen Ünlü Müzisyenler, *History Studies International Journal Of History*, 5/2, s.430.

Uslu, R. (1997). *Herat Tarihi*, İstanbul, (Fotokopi nüshadır).



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00072



**SOSYO-KÜLTÜREL BİR MÜZİK İCRA ORTAMI OLARAK ÂŞIK
KAHVEHANELERİ VE BURSA ÂŞIKLAR KAHVESİ
Yrd. Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR¹**

ÖZET

Kahvehaneler Anadolu'da görülmeye başlandığı 16. yüzyıldan buyana Türk toplum hayatının önemli toplanma ve istişare mekânlarından biri olmuştur. Her fikir ve kesimden insanların katılım sağladığı bu mekânlar zaman içinde çeşitli meslek gruplarının adı ile de anılmıştır. Âşık kahvehaneleri de bu meslek ve sanat gruplarından biri olan âşıkların, diğer icra ortamları ile birlikte, sanat icra ettikleri mekânlardan biridir. Âşık kahvehaneleri ilk olarak İstanbul' da ortaya çıkmış daha sonra diğer illere yayılmıştır. Bursa âşıklar kahvesi de Erzurum'dan Bursa'ya göç eden Âşık Mehmet Güneş tarafından 1955 yılında Bursa merkezde kurulmuş ve günümüze kadar benzer amaç ve katılımcı yapısı ile varlığını sürdürmüştür. Günümüzde âşıklık geleneğine mensup olanlardan daha çok âşık olmayan müzik icracılarının katıldığı fasıllarda büyük çoğunlukla TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan türküler yine TRT koro ve solo icra mantalitesi örnek alınarak seslendirilmeye çalışılmaktadır. Âşıklar kahvesinde en çok icra edilen enstrüman bağlamadır ve bağlama icrasında da yine kalıplaşmış yöresel icra tavır ve üslubu tercih edilmektedir. Bu fasıllara icracı ve dinleyici bakımından ciddi manada katılım olması Bursa'nın Osmanlı Devleti'nin ilk başkenti olması ve bu nedenle tarihsel ve kültürel derinliğe sahip olması ile ilişkilendirmek mümkündür. Ayrıca önemli oranda göç alan şehir hem tarihsel hem de coğrafi anlamda çeşitlilik arz eden bir sosyokültürel yapıya sahiptir. Bursa âşıklar kahvesi yakın zamanda Bursa'da açılan pek çok yeni müzikli/çalgılı kahvehaneye de model olmuştur. Her kesimden insanın icracı ya da dinleyici olarak bir araya gelip vakit geçirdiği ve böylece farklı arka planlara sahip yapılardan oluşan kent kültürünü bünyesinde barındırabilen Bursa âşıklar kahvesi pek çok özelliğiyle, yüzlerce yıllık müzikal beğeni ve birikimin, günümüzde halk nezdinde temsil edildiği ender mekânlardan biri olma özelliği taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı Bursa âşıklar kahvesi örneği ile Türkiye'deki sosyokültürel müzik icra ortamlarını, icracıları ve bu iki unsurun zaman içerisinde meydana gelen değişikliklere karşı pozisyonunu tespit ve tahlil etmektir.

Anahtar Kelimeler: Kahve, Kahvehane, Âşık, İcra

¹ Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı erdem@uludag.edu.tr eo7@soas.ac.uk

ÂŞIK COFFEEHOUSES AS SOCIOCULTURAL MUSIC PERFORMANCE VENUES AND THE ÂŞIKLAR COFFEEHOUSE IN BURSA

ABSTRACT

Coffeehouses have been one of the most important public gathering places in Turkey since they had begun to appear in 16th century. These places that had many frequent visitors from all the socio-cultural levels were sometimes called with the names of occupational groups, one of which is “Aşıklar Coffe house”. Aşık coffee houses were initially founded in İstanbul but soon after spread to the other cities. Many important “aşık”s had been cultivated in these places especially big cities. The “Aşıklar Coffe house” in Bursa is one of the most interesting example of them since it has been active for almost 60 years. It is not only a place where the musicians perform but also functions as an oral and visual musical training centre. I also had attended to performances in there when I was a student at Conservatory between 1999 and 2004. The “Aşıklar Coffeehouse” was founded in 1955 by an aşık named Mehmet Güneş who came to Bursa from Erzurum. People who come to “Aşıklar Coffeehouse” for performing music are not only ashiks but also amateur and professional musicians. The instrument most played at the aşık coffeehouse is “bağlama” and basic source of repertoire is the corpus of TRT (The Turkish Radio and Television Corporation), that contains thousands of Turkish folk music notes. These pieces are played in a way that is appropriate to “TRT’s mentality” of solo and choir performing style. The Aşık coffeehouse in Bursa has also been a model for other new places opened in Bursa. There are many attendances in fasıls that are performed in The Aşık coffeehouse in Bursa”. This situation can be associated with the historical perspective of Bursa as it was the first capital of Ottoman Empire. It can also be associated with Bursa’s cosmopolitan populace. The Aşık coffeehouse in Bursa where musicians and audiences can gather and spend time is a rare place that can mirror the cultural accumulation and musical taste of hundreds of years. The purpose of this article is determination and analyzes the socio-cultural performance venues and performers besides their position agains to had occured changes in courses.

Keywords : Coffee, Minstrel, Performing

GİRİŞ

Anadolu’da Kahvehane Kültürü ve Âşık Kahvehaneleri

Kahvehaneler ortaya çıktığı zamanlardan günümüze dek Anadolu merkezli Türk sosyokültürel yaşamında önemli toplanma merkezlerinden biri olmuştur. “16. yüzyıldan itibaren Osmanlı sosyal hayatında yerini alan kahvehaneler, Osmanlı’nın altın çağını yaşadığı bu yüzyıldan başlayarak Tanzimat’ta, Meşrutiyet’te ve sonrasında Cumhuriyet döneminde yaşanan sosyal değişim ve Batılılaşma sürecinde aktif mekânlar olarak yer almıştır” (Ediz, İsmail; 2008 s: 179-189). Âşık kahvehaneleri, geçmişte âşıklık geleneğinin yoğunlukla ve sistematik olarak kendi iç düzeni içinde icra edildiği mekânların başında gelmektedir. “Âşık kahvehanelerinin ortaya çıkışı için kesin bir tarih verilemese de başlangıç olarak XVI. yüzyıl ve özellikle XVII. yüzyılın ilk çeyreği yaygın bir kabul görmektedir. Kahvehanelerin yaygınlaşması ile âşık tarzı şiir geleneğinin de gelişimi arasında bir paralellik vardır” (Balkaya, 2013; s883). Âşık kahvehanelerinin, geleneğe katkıları hususunda Çobanoğlu’nun tespitleri de aynı doğrultudadır; “ Âşıklık geleneği, Osmanlı kültürel yapısını etkileyen ve yeni sosyal alışkanlıkların ve davranış kalıplarının ortaya konulduğu bir sosyal kurum olan kahvehanelerin ürünüdür” (Çobanoğlu 1999, 54). Geleneğin oluşmasında mekânların etkin ve üretici rol oynadığı en net biçimde âşık kahvehaneleri örneğinde de görülebilmektedir. “Ortaya çıkan teknolojik gelişmeler ve değişen hayat şartlarına paralel olarak bazı farklılıklar görülmesine rağmen, günümüze kadar âşık

kahvehaneleri temel işlevlerini yitirmemişlerdir” (Artun 2005, 36). Performansa dayalı etkinliklere ev sahipliği yapan mekânlar, sergilenen unsurun var olan normlarının, icracı - dinleyici ilişkisinin, mekân bağlamında çevrelenerek muhafaza edilmesi ile düzenleyici ve konservatif bir anlam yüklenirler. Aynı mekân içinde sürdürülen performansın, gerek dinleyici gerekse icracı için gelenekselleşme sürecinde daha kapalı ve bütüncül algıya daha müsait bir yapıda gerçekleşmesi, mekânı sistemin kurulması bakımından önemli unsurlardan biri yapar. Âşık kahvehaneleri de bu bağlamda birden fazla amaca hizmet eden, kültürel icra ve aktarımın, sabit hale gelmiş mekânlarından biridir. “Aslında icracı âşık farkında olmadan aynı mekân(lar)da/kahvehane(ler)de daha önceden ifâda bulunan âşıkları canlandırır. Bu durum icracı âşığın hem sürekliliğe katkısı hem de kendi dönemi ve kendisinden sonrakiler için örnekliğidir” (Balkaya, 2013; s883).

Âşıklar, geçmişte aldıkları kam, ozan, baksı gibi isimlerle, Türklerin bilinen ilk müzisyen karakterini teşkil etmektedirler. “Başlangıcı Türklerin, İslamiyet öncesi inanışına dayanan ozanlık geleneği, 16. yüzyılda, çeşitli değişimlerle âşıklık geleneği olarak anılmaya başlanmış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Geçmişte ve günümüzde sanatsal bir algı ile icra edilen âşıklık geleneğinin sanatçı birer karakteri olan âşıklar, şiir, hikâye ve müzik gibi sanat alanlarında faaliyet göstermektedir. Bahsedilen tarzda icraların yapıldığı mekânlardan biri olan kahvehaneler âşıklık geleneğinin, geçmişten günümüze uzanan temel mekânlarından birisi olmuştur. Türk kültüründe, çeşitli belge ve bulgularla gidilebilen en eski dönemlerden günümüze kadar süregelen bir toplumsal eylem olan “toplanma”, inanç ve ayin bağlamında olanlar başta olmak üzere, muhtelif nedenlerle gerçekleştirilen bir uygulamadır. Bu uygulama, sonrasında “toy” gibi resmi ve hiyerarşik kapsamlarda olduğu gibi, Türklerin Anadolu’ya geldikten sonra oluşturdukları sosyokültürel yapılar bünyesinde, yeni anlam ve mekânlar kazanmıştır. Bir esnaf locası olarak teşekkül eden ve daha sonra dönemin en kurumsal ve güçlü yapılarından biri haline gelen Ahi teşkilatının farklı şehirlerdeki yapılanmaları, günümüze kadar varlığını sürdüren bizim tabirimizle “sıralı/dönemsel toplanma geleneği” ve mekânlarını, Türklerin sosyal ve kültürel hayatına sokmuştur. Köy odaları, bey konakları, şahıs evleri vb. mekânlarda sürdürülen bu gelenek unsurları Sıra gecesi, Barana gecesi, Yaren sohbetleri, Gezek vb. isimlerle günümüze kadar varlıklarını sürdürebilmiştir. “Köy yerinde yapılacak işin kalmadığı uzun kış gecelerinde gruplara ayrılan genç ve yaşlı yarenler, geceleri kendi aidi oldukları yaren odalarına gitmekte; orada hem yaşanan problemlere çözüm bulunmakta, hem makul ve meşru ölçüler içinde eğlenceler yapılmakta, hem de bilgi ve görgü aktarımı gerçekleştirilmektedir. Bu yaren odaları bir taraftan köyün yerli halkı için bir okulmisyonunu üstlenmiş, öte yandan da oradan geçen yabancıların konaklanıp ağırlandığı bir konukevi olma fonksiyonunu icra etmiştir” (Ünver, Mustafa, 2004).

Çeşitli dini yapılar bünyesinde tekke ve dergâhlarda dönemsel olarak gerçekleştirilen ayin ve sohbetler, vakit ve Cuma namazı öncesi ya da sonrasında camii çay ocaklarında oluşan sohbet ortamları, Türk sosyal hayatında bir arada olma, yardımlaşma, gerekli / gereksiz konularda konuşma gibi maksatlarda toplanma alışkanlıklarının mekân ve sebepleri olarak gösterilebilir. Camii sonrası toplanma ve sohbet etme, Anadolu Türklerinin dışında diğer Türk toplumlarında da görülen bir sosyal harekettir. Rachel Harris, Uygur Türklerinin müzik kültürü ile ilgili çalışmasındaki “geleneksel olarak cuma namazı sonrası, insanlar hikâye anlatıcıları dinlemek için çay evlerinde toplanırdı, ancak günümüzde bu uygulama nadir hale gelmiştir” ifadesiyle, gerek toplanma olgusunun, gerekse kahvehane benzeri mekânların Uygur sosyal hayatındaki işlevini ve günümüzdeki durumunu ifade etmiştir (Harris, Rachel; 2008, s 22).

Kahvehaneler ise dini toplanma mekânlarından farklı olarak her gün gidilebilen ve yukarıda saydığımız önemli gayelerin olmayabildiği, ancak erkek nüfusun önemli bir kesiminin sosyal hayatının neredeyse tamamı olan mekânlar olarak tanımlanabilir. Geçmişte önemli bilgi aktarım merkezlerinden biri olarak da zikredebileceğimiz kahvehaneler, kendi iç hiyerarşisine de sahipti. “Eski kahvehaneler bir muhabbet meydanı idi. Çok defa bir ‘mir-i kelim’ etrafında halka olunur, onun sohbetinden istifade edilirdi. Buradamekteplerde-medreselerde edinilemeyen bilgiler edinilirdi. Âlim başka ârif başka her âlim sohbet eri olamaz. Fakat kahvelerde öyleleri vardı ki bunlar kitaplardan edinilemeyen bilgileri yayarlardı” (Aksel, Malik; 1964 s 236). Pek çok maksatla toplanma mekânı olan kahvehaneler seyyar satıcıların, duyuru yapmak isteyenlerin, yardıma ihtiyacı olanların ve de âşıkların sıklıkla uğradığı mekânlardır. “Âşıklar herhangi bir kahvehanede geçici sürelerde âşık fasılları düzenlemişler veya belli bir kahvehaneyi mekân tutup, burada sürekli çalıp söylemiş, hikâye anlatmışlardır. Bu kahvehaneler “âşık kahvesi” adıyla bilinip tanınırlardı. (Duvarcı, Ayşe; 2012).

Büyük şehirlere ve özellikle İstanbul’a gelen âşıkların buldukları çevre, âşıkların sanatsal edimlerini etkilemiş ve dönemin kent kültürüne dair yapı ve terminolojiyi bünyesine katmalarını sağlamıştır. “17. yüzyıl başlarından itibaren kurumsallaşmaya başlayan ve Osmanlı kahvehane geleneğinde âşık kahvehaneleri olarak nitelendirilen kahvehanelerin yerini, 18. yüzyılda Yeniçeri kahvehaneleri ve onun sonrasında ise semai kahvehaneler almıştır. Âşık kahvelerinde ve Yeniçeri kahvelerinde müdâvimlik yapan saray ve esnaf tabakasının haricindeki kimselerin yanında, özellikle 19. yüzyılda yaygınlaşan semai kahvehanelerde daha çok eğlence ve müziğe yönelik bir program mevcuttur” (Ediz, İsmail; 2008 s: 179-189). Ayrıca yine geçmiş dönemlerde İstanbul’da klasik müzik özelliklerini çağrıştıran ve fasıl geleneği dâhilinde âşıklar tarafından gerçekleştirilen icraların olduğunu da Köprülü’nün İstanbul Tavukpazarı’ndaki bir âşık kahvehanesi ile ilgili ifadelerinden öğrenmekteyiz; “Saz Şairleri’nde eski Osmanlı Âşıkları’nın hususi teşkilatı, kıyafetleri ve Âşık fasılları hakkında mufassal malumat vardır. Muhtelif şıklar toplanarak fasıl icra ettikleri zaman, önce Çuhacı oğlu Ali Paşa peşrevi çalınır; sonra Âşıklar reisi tarafından Hüseyini, Hicaz, Evc, Rast, Uşşak, Kürdi – Hüseyini makamlarından kararı ve miyanı, yerli yerinde gezinme ve taksimler icra edilerek, fasıla başlanılır. Reisin okuduğu bir gazelden ve bir tek beyitten sonra Divan denilen bir beste Âşıklarınıştirakiyle iki inme bir çıkma tertibi üzere terennüm olunur. Bunu her Âşık’ın ayrı ayrı çaldıkları birer Divan takip eder. Sonra, reis bir Koşma okuyarak Taşlama denilen mizahi konuşmalara başlar. Cinaz ve telmihlerle dopdolu olan bu taşlamalar pek eğlenceli olur ve diğer Âşıklar da reisi takip ederler. Herhangi Âşık reisin sualine mukabele edemezse herkesin ortasında elinden sazı alınır ve bir latife olmak üzere muvakkaten susturulur” (Köprülü 1966, 242). Burada bahsi geçen âşıkların saray merkezli klasik müzik ve sanat anlayışına yakın olmaları ve bahsedilen kahvehane ve diğer kentsel icra ortamlarından etkilenmeleri söz konusudur. Sırasıyla yazılan fasıl repertuarı bunu kanıtlamaktadır ancak günümüz zaviyesinden bakıldığında güncel âşık müziklerinden ziyade klasikleşmiş bir kent müzikalitesini yansıtmakta olduğu açıktır.

Günümüzde âşık kahvehaneleri genellikle âşıklık geleneğinin sürdürüldüğü illerde ve bu illerin göç verdiği diğer illerde işletilmektedir. “20. Yüzyılın başlarından itibaren İstanbul’ da âşık kahvehanesi geleneğinin zayıflamaya başlamasına karşılık başta Erzurum, Kars ve Kayseri olmak üzere Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde varlığını sürdürmüştür. Özellikle son çeyrek yüzyılla içinde Anadolu’nun çeşitli bölgelerinden İstanbul, Ankara, Bursa gibi büyük kentlere göçün hızlanması, geleneğin bu büyük kentlere taşınmasına sebep olmuştur” (Artun 2005, 38).

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere, kahvehane kültürü günümüzde her ne kadar köy merkezli bir algıya sahip olsa da aslında kent kültüründen doğan bir yapıdır. Büyükşehirlerde teşekkül edip toplumun kültürel hayatında kabul gören ve sonrasında taşraya yayıldığı kabul edilen bir geleneğin, bugün taşradan büyükşehirlere göç ile gelmesi ve böylece kabul görmesi, kanaatimizce kültürel yaşam dinamiklerinin ne denli büyük dönüşüm içinde olduğunun en açık göstergelerinden biridir.

Âşık kahveleri, diğer tüm ticari ve resmi kurumlar gibi öncelikle merkezi özellik taşıyan yerlerde kurulmuştur. Katılımcı potansiyeli bakımından il ve ilçe merkezindeki kahvehaneler, köy kahvehanelerine göre daha avantajlı ve iletişim bakımından daha verimli mahiyettedir. Yakın geçmişte ve günümüzde âşıklık geleneğinin yoğun olarak sürdürüldüğü Erzurum ve Kars illeri, âşık kahvehaneleri bakımından da önem arz etmektedir. Kahvehaneler ve âşıkların ilişkisi iki açıdan değerlendirilebilir. Bunlardan birincisi, âşıkların sanat icra etmek ve geçimini sağlamak için gezginlik vasfına da uygun olarak ziyaret ettikleri ve icra yaptıkları kahvehanelerdir. Bu tür kahvehaneler genelin dışında bir özellik taşımayan, insanların dinlenmek, sohbet etmek, çay içmek gibi çeşitli maksatlarla gittikleri mekânlardır. Âşıklar bu tür kahvehanelere geldiğinde popülasyon artmakta ve bundan işletmeci de memnun kalmaktadır. Bu tür ziyaretler programlı olabildiği gibi habersiz bir şekilde de gerçekleşebilmektedir. Bu tür bir faaliyet 2015 yılında Bursa Yıldırım Belediyesi tarafından başlatılmış bulunmaktadır. Belediye bünyesinde bulunan “Âşıklar Otağı” adlı birimde istihdam edilen Erzurum’lu usta âşıklardan Temel Turabi, iyi anlaştığı diğer âşık arkadaşlarıyla ilçe sınırlarında bulunan kahvehanelere sırayla uğrayarak performans sergilemektedirler.² İkinci kahvehane türü ise çalışmaya asıl konu olan, âşıkların icra yapması amacıyla, bir âşık ya da âşık olmayan bir işletmeci tarafından açılan veya devralınan mekânlardır. Karşı Âşık Murat Çobanoğlu, Erzurumlu Âşık Nuri Çırağı ve Erol Ergani, buldukları illerde bu tür kahveler işletmişlerdir. Doktora tez çalışmamız sürecinde bilgi ve tecrübelerine çokça başvurduğumuz Âşık Nuri Çırağı, kendi ustalarından olan Erzurumlu Âşık Reyhanî ile Erzurum’da bir kahvehane açtığını, kendisi ozamanlar yeni ve tanınmamış bir âşık olduğu için Âşık Reyhanî’nin şöhretinden de istifade ederek bu girişimi yapabildiğini nakletmiştir. Bu durumu isimlendirmek için “ yani ben ona daldalandım” ifadesini kullanmıştır (Mülakat, Nuri Çırağı 2012). Bahsi geçen bu âşıklardan Âşık Murat Çobanoğlu hariç, diğerleri Bursa ve Kocaeli illerine göç etmişler ve âşıklığa bu illerde devam etmişlerdir.

Bursa ve Kocaeli, Erzurum’dan yoğun göç alan illerin başında gelmektedir. Kocaeli’de Darıca, Bursa’da ise Yıldırım ilçesi bu göçlerin odağında bulunmaktadır. Erzurum ili âşıklarından (mahlasları ile) Mevlüd İhsani, Nuri Çırağı, Erol Ergani ve Taner Öztürkoğlu Kocaeli’de; Yaşar Reyhanî, Hüseyin Sümmanoğlu, Cemal Divani, Temel Tütabi ve Ebubekir Zamani ise Bursa’da yaşamış / yaşayan tanınmış âşıklardır.

²Sadece bu örnekte bile âşıkların diğer sanatçı zümrelerden ayrı bir yerde olduğu anlaşılabilir. Günümüzde televizyon dahil pek çok iletişim olanakları ile dinleyiciye ulaşan ve belirli bir ölçüde popülarite sahibi olan âşıklar, gerektiğinde hem sanat icra etmek hem de sadece sosyalleşmek maksadı ile kahvehanelere gitmekte ve toplumdaki “gerçek manada” hiç kopmadan yaşamını sürdürebilmektedir. Bu durum bize, toplum ile sanatçı arasında bir uçurum yaratmadan da sanat üretilebileceğini hatta bu anlamda bizzat toplumdaki beslenip, bu edimlerin hiçbir aracı olmadan doğrudan topluma aktarılabilceğini göstermektedir.

Âşıklık geleneğinin bu derece yaygın olduğu Erzurum'dan büyük ölçüde göç alan ve göç edenlerin içinde âşıkların da fazlaca yer aldığı Bursa'da, günümüzde işler durumda bulunan müzikli kahvehanelerin en eskilerinden biri olan Bursa âşıklar kahvesi 1955 yılında açılmıştır. Yine Erzurum'dan Bursa'ya göç eden Âşık Mehmet'in (Mehmet Güneş) Bursa'nın yüzlerce yıllık şehir merkezi olan, Orhan Cami ile Ahmet Vefik Paşa tiyatrosu arasında ve "tarihi belediye binasının" aşağı kısmında bulunan Köylü Pazarı'nın köşesinde açtığı âşıklar kahvesi, hem âşıkların ve âşık olmayan sazandelerin, hem de müziğe aşına olan vatandaşın uğrak yeri olmuştur. Göçün sadece insanları ve eşyaları değil, geleneği ve dahası mekânları da taşıdığı gerçeği Bursa âşıklar kahvesi örneğinde en iyi şekilde görülmektedir. Muhsin Güneş ile yaptığımız mülakatta kahvenin tarihiyle ilgili vermiş olduğu bilgiler ilgi çekicidir. "Muhsin Güneş babası Mehmet Güneş'in (Hacı Âşık) kahveyi ilk başta sıradan bir çay ocağı olarak açtığını kahvede, müşterilerin tavla ve kâğıt oyunu istemelerine rağmen, inancı gereği bu tür eğlence unsurlarını kahveye sokmadığını, birgün saz çalmak üzere çağırıldığı bir meclisten dönerken, sazı eve taşımamak için kahvede bıraktığını, ertesi günoradan geçerken içeride sazı gören birinin saza bakmak için izin istediğini ve çaldığını ve sonraki gün aynı kişinin yanında bir arkadaşı ve sazları ile gelip Hacı Âşık ile birlikte uzun süre meşk ettiğini ve o günden sonra kahvenin artık bir âşıklar ve müzisyenler kahvesi olduğunu nakletmiştir.

METODOLOJİ

Çalışma, bir alan araştırmasıdır ve önemli oranda "katılarak / katılımcı gözlem³" tekniği ile elde edilen bilgilere dayanmaktadır. Araştırmaya konu olan mekânda, doğal katılımcılarla gerçekleştirilen müzikal pratikler, katılımcıların davranış biçimlerini, birbirleriyle ve dinleyicilerle olan ilişkilerini, müzikal ve genel bakış açılarını ve değer yargılarını anlama bakımından önemli faydalar sağlamıştır. Bu bağlamda 1999 ila 2004 yılları arasında sıklıkla; sonrasında ise seyrek de olsa fırsat buldukça, katılımcı gözlemci ve icracı olarak gitmeye devam ettiğimiz Bursa âşıklar kahvesi ile ilgili gözlem ve değerlendirmelere yer verilmiştir. Katılarak gözlem yönteminin sağladığı "doğal" ortamın, araştırma konusuyla ilgili en saf bilgileri vermiş olduğu söylenebilir. Bu nedenle, çalışmada gözleme dayalı bilgilere yazılı kaynağa dayalı bilgiler kadar önem ve daha fazla yer verilmiştir. Çalışmada uygulanan ikinci yöntem ise görüşmedir (mülakat). Bu bağlamda hem ilgili mekânın işletmecisi, hem doğal katılımcılardan bir kişi hem de kimi âşıklarla yapmış olduğumuz görüşmelerden notlar aktarılmıştır. Çalışmada uygulanan üçüncü yöntem ise kaynak taraması ve alıntılama'dır. Bu yöntem özellikle, konunun tarihsel sürecine ilişkin bilgilerin, tarihi kaynaklara dayandırılarak aktarılması ve bazı kronolojik bilgilerin doğru bir şekilde sıralanması konularında uygulanmıştır. Kahvehaneye icracı olarak gelen kişiler birbirilerini sadece isim ve lakaplarıyla tanıdıkları ve genelde birbirilerinin soyadlarını bilmedikleri için bugün hayatta olmayan ya da bizim bulduğumuz zamanlarda kahvehanede bulunmayan pek çok icracının soy isimleri zikredilmemiştir.

Bursa Âşıklar Kahvesinde Müzik

Kendisi de âşık olan ve hacca gittikten sonra hacı âşık olarak anılmaya başlanan Âşık Mehmet'in açıp işletmiş olduğu kahvehaneyi uzun yıllardır ve günümüzde oğullarından Muhsin Güneş işletmektedir. Kendisi de bağlama ve ritim çalan Muhsin Güneş, kahvehanede yapılan meşkların büyük çoğunluğuna iştirak etmektedir. Aynı mülakatta Muhsin Güneş, 56 yaşında olduğunu ve

³ Gözlemcinin, araştırmacı kimliğini gizleyerek ya da ifşa etmeyerek katılımcılardan biri olarak araştırma ortamında bulunması ile gerçekleştirilen gözlem tekniği (Bkz: Karasar, 2005 - Balcı, 2005).

doğduğundan beri kahvehaneye geldiğini ve başta bağlama olmak üzere, keman ve üflemeli çalgılar hariç, tüm Türk müziği enstrümanlarını belirli bir seviyede çaldığını söylemiştir.

Osmanlı devletine başkentlik yapmış olması, İstanbul'a yakın olması, coğrafi özellikleri ve bunlara bağlı daha pek çok sosyokültürel sebep, Bursa'da köklü bir müzikal algının oluşması ve yaşamasına neden olmuştur. Uzak ve yakın tarihte ve de günümüzde sayısız bestekâr, şair ve icracı yetişmiş olan Bursa, klasik Türk müziği beğenisinin yüksek ve dinleyicisinin fazlaca olduğu bir ildir. Günümüz zaviyesinden bakıldığında dahi Bursa'da klasik Türk müziğinin, Türk halk müziğine göre daha çok takipçisi olduğunu söylemek mümkündür. Ancak son yıllarda Türk halk müziği algı ve beğenisinin de yükselişe geçtiği gerçeği de göz ardı edilemez. Bu durumunun nedenleri arasında Doğu Anadolu ve Doğu Karadeniz illerinden yoğun göç alması ve Keles, Orhaneli gibi halk kültürünün ve müzik anlayışının sürdürüldüğü Türkmen beldelerindeki kültürel yaşamın ve müziklerin çeşitli kurumların ilgi ve çalışmalarına konu olması gösterilebilir⁴. Ayrıca Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı bünyesinde 1993 yılında Yücel PAŞMAKÇI öncülüğünde kurulan Türk halk müziği bölümü ve icra topluluğunun da, şehirde önemli bir karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Aynı görüşmede Muhsin Güneş bize, “bugün Belediye konservatuvarında görev yapan kimi hocaların, bu kahvehanede yetiştiğini ancak şimdi kahvehanede müzik icra edenlerin, kahvehanede yetişip profesyonel müzik hayatına geçiş yapan bu kişilerden faydalandığını, türkülerin en doğru şekliyle icrası hususunda bilgiler aldığını nakletmiştir”. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, âşıklar kahvehanesi şifahi öğretim yani sözlü ve görsel aktarım sistemi içinde önemli bir görev üstlenmiştir.

Konservatuvar öğrencilik yıllarımızda bizim de bildiklerimizi tatbik ve bilmediklerimizi de öğrenmek hususunda çokça faydalandığımız Bursa âşıklar kahvesi, kültürel döngü içindeki görevini halen sürdürmektedir. Bursa'nın yakın geçmişinde âşıklık geleneği ile ilgili çağrışım yapabilecek herhangi bir kaynağın olup olmadığını araştırdığımızda Bursa merkezde Pınarbaşı mahallesinde “Buhara Kalenderhanesi ve Lala Paşa türbesi olarak da zikredilen Gar-ı Aşık adlı bir tekkeden bahsedilmekte olduğu görülmüştür. Aynı kaynaklarda, tekke civarında kendilerine aşık denildiği rivayet edilen Abdüssamed ve Bahaeddin efendilerin kabirlerinin bulunduğu ifade edilmektedir” (Bkz. Kara, 1993; s 227 – Şemseddin, 1997; s 447). Hem alıntı yapılan bu iki kaynakta hem de konuyla ilgisi olabileceği düşünülen diğer kaynaklarda Gar-ı Aşık dergâhının bu ismi almasında bilinen manada âşıklıkla ilgili bir belgesel bağlantı bulamadığımızı ancak, belgelendirilemese de Gar-ı Aşık ismi ile kastedilen manada âşıklık arasında bir bağın mevcudiyetinin kuvvetle muhtemel olduğu düşüncemizi ifade etmeliyiz. Ayrıca Bursa'da dönemin kimi tekkelerinde müzik icra edildiğini yine aynı kaynaklarda görmekteyiz. “Asırlarca Celveti Tekkelerinde icra edilen dini musiki, ilhamını Üftade ve Aziz Mahmud Hüdaî'den almıştır. Üftade'nin Vakıat'ta Taptuk Emre'nin Şesta, yani altı telli sazı olduğundan bahsetmesi, onun musikiye olan meyline delil olarak gösterilmektedir. Üftade'den sonra gerek Üftade Tekkesinde gerekse Hüdaî Tekkesinde musiki faaliyetleri hızlanarak devam etmiştir. (Kara, 1993; s 326)

⁴Bahsedilen göçlerin Bursa'nın kültürel yapısına etkisi çok daha geniş ve disiplinler arası bir çalışmanın alanına girdiğinden, bu konuya, çalışmamızla ilgili olarak kısaca değinilmiştir.

Bursa Âşıklar Kahvesinde Meşk

Bursa âşıklar kahvesinin saz çalan kişiler için ayrılmış bir köşesinde, oturmak için ayrılan sedirlerin üst kısmında duvarda asılı sazlar bulunmaktadır. Bağlamalar genellikle akortlu bir halde tutulur ancak meşk başladıktan sonra tekrar akortlar kontrol edilir. Genellikle öğlen saatlerinden sonra, bir ve ya birden fazla icracının saz çalmasıyla meşk başlamış olur. Daha sonra gelen bir icracı olursa o da duvardan bir saz alıp meşke iştirak eder. Şayet çalınan türkü tüm icracılarca biliniyorsa bu sesin şiddetine ve çalım kalitesine yansır. Eğer az bilinen bir türkü icra ediliyorsa türküyü en iyi bilen kişi daha emin ve yüksek sesle çalar diğerleri ise bu kişiyi takip eder. Müzikte, bilinmeyen bir eserin (nota olmadan) icra edilmesi gibi bir uygulama yoktur ancak bu mekânda bilinmeyen ya da az bilinen eserler için, eseri bilen kişiye “sen çal ben peşinden gelirim” dendiğine defalarca şahit olduğumuzu belirtmeliyiz. Bursa âşıklar kahvesinde çalgı aleti olarak en çok bağlama bulunmaktadır. Meşke katılan icracıların neredeyse tamamı bağlama çalmaktadır. Bunun dışında bendir, kaval ve kabak kemane de icra edilmektedir. Eseri çalan herkes genellikle bildiği kadarı ile sözlerine de iştirak eder ancak ortamda vokal ya da çalgısal icrasına hürmet edilen bir profesyonel olduğunda, diğer icracılar eşlik etmez ya da çok düşük sesle katılırlar. Çalınan bağlamaların hemen hepsi tambura addedilen uzun sap bağlamadır. Az sayıdaki kısa sap bağlamalar ise daha çok genç katılımcılarca, deyiş ve nadiren de olsa türkü formundaki bestelerin icrasında kullanılır. Kısa sap bağlama repertuarı bilindiği üzere çoğunlukla deyiş, semah ve nefes olarak adlandırılan Alevi ve Bektaşî müziklerinden oluşmaktadır ve kahvede genelin dışında bu repertuarın işlendiği fasıllar da gerçekleşmektedir. Özellikle deyiş ve aşıklama⁵ tarzı repertuara hâkimiyetleri ile bilinen Baklavacı Cemal ve Piyangocu Cemil gibi isimlerin katıldığı fasıllarda bu repertuar sıklıkla işlenmekteydi.

Repertuar ve İrcacılar

Bursa âşıklar kahvesine, icra için gelenlerin büyük çoğunluğu, asıl mesleği müzik icra etmek olmayan amatör müzisyenlerdir. Genelde orta yaşın üzerinde olan icracılar, uzun yıllar boyunca sazla iştiraki olan kişilerdir. Bu kişilerin saz çalma seviyeleri genellikle birbirlerine yakın olmakla birlikte içlerinde daha iyi saz çalan, profesyonel ya da yarı profesyonel icracılık, Belediye konservatuarında ve özel müzik kurslarında bağlama hocalığı yapmış ya da yapmakta olanları da mevcuttur. Bu tür icracıların sözle dile getirilmeyen bir önceliği vardır. Katılımcıların büyük çoğunluğunun erkek olmasına rağmen, zaman zaman kadın katılımcılarında icracı ve dinleyici olarak kahvehaneye geldiklerini söyleyebiliriz. İrcacı olarak gelen kadın katılımcıların genellikle Konservatuar ve özel müzik kurslarında öğrenim gören ya da görmüş genç addedilebilecek yaşta oldukları gözlemlenmiştir. Günümüzde kadın katılımının arttığını söylemek mümkündür.

Kahvedeki icracıların en temel müzikal referans ve öğrenim kaynağı TRT Türk halk müziği koroları ve repertuarıdır. Saz çalmada, görsel takip ve kişisel çaba ile kendilerini geliştiren bu icracıların, büyük çoğunluğu nota bilmemektedir. Ancak bildikleri türkülere adeta notasıyla çalışmış gibi tüm ayrıntılarıyla hâkim olabildikleri gözlemlenmiştir. Kanaatimizce bu özellik, radyo dinleme geleneğine yetişmiş olmakla alakalıdır ki bu katılımcıların çoğu, TRT'nin

⁵ Genellikle Doğu Anadolu Bölgesi âşıklarınca tambura ve kısa sap bağlama ile icra edilen deyiş türündeki türkülere ve icra tarzına verilen addır. Bu icra tarzı, her iki tip bağlamada da paralel beşli yürüyüşlerin, tezene takma ve parmak çekme-çarpma tekniklerinin kullanılması ile meydana gelir.

hangi korosunda hangi usta icracının olduğunu ve hangi türküyü kimin daha iyi icra ettiğini bilmektedirler.

İsmi âşıklar kahvesi olmasına rağmen bizim devam ettiğimiz tarihlerde bu mekânda icraya genellikle âşık olmayan amatör ya da profesyonel müzisyenler katılmaktaydı ancak çok sık olmamakla birlikte Bursa’da yaşayan âşıkların zaman zaman gelip meşk yaptıklarını da yine Muhsin Güneş ile yaptığımız görüşmeden öğrenmiş bulunmaktayız.

Bursa âşıklar kahvesinde müzik icra edilirken takip edilen bir sıra ya da sistemli bir fasıl geleneği yoktur. Genellikle mevcut icracıların tümünün ya da çoğunun bildiği türküler tercih edilir. TRT repertuarında bulunan türkülerden, bütün Türk halk müziği türlerine mensup olanlar, bilindiği nispette icra edilebilmektedir fakat Zeybek karakteri taşıyan ve Orta Anadolu tabir edilen türlerin önceliği vardır. Kanaatimizce bunun iki nedeni vardır. Bunlardan birincisi Bursa’nın da coğrafi olarak Zeybek bölgesinden uzak olmaması ve özellikle dağ köylerinde icra edilen müziklerin, yürük/hızlı/oynak zeybek türüne çok yakın olmasından dolayı gelişen aşinalık; ikincisi ise bahsi geçen yörelerin müzik karakterinin Bursalı dinleyici ve icracıların hiç uzak olmadığı makamsal özellikler taşımasıdır. Türkünün müzikal niteliğine önem verilen bu ortamda, makamsal türküler tercih edilmektedir. Örneğin; Hisarlı Ahmet’ten alınan “Feracemin ucu sırma”, “Elif Dedim Be Bedim”, “Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum” gibi detaylı ezberi ve icrası zor sayılabilecek türküler, kahvedeki meşkların favorileridir. Bunların dışında “Gül Kuruttum” (Hatay), İzmir’in İçinde Al Yeşil Bayrak (Sivas), Feracemi Al İsterim (İzmir), “Ey Bostancı Bir Bostan Ver” (İstanbul), “Bülbülün Kanadı Sarı” (Diyarbakır), “Konma Bülbül Konma” (Ağrı), “Evlerinde Bir İpekten Halı Var” (Gaziantep),vb. pek çok türkünün, meşklarde topluca icra edildiğine defalarca tanık olduğumuzu ifade etmeliyiz. Elbette, kahvehanedeki meşklarde icra edilen türküler bunlarla sınırlı değildir ve repertuar o an ki icracılara göre de çeşitlenebilmektedir. Örneğin Baklavacı Cemal namıyla bilinen katılımcı genellikle uzun sap bağlama ile deyiş, semah ve nefesler söyler, diğer icracılar ise bilgileri nispetinde eşlik ederlerdi. Baklavacı Cemal, tarzı ve repertuarı ile meşkların, sevilen ve aranan simalarındandır. Bununla birlikte birçok Keles ve Orhaneli türküsüne kaynaklık eden İsmet İNCİ, özellikle bu yörelerin türkülerini yöre tavrı ile icra ederdi. Bursa âşıklar kahvesi her ne kadar müzik edimi üzerine kurgulanmış bir algıya sahip olsa da burada, sadece var olan repertuarın tekrarlanması esastır. Yeni bir üretim yoktur ve “TRT mantığı” denilen “anonim” halk müziğinin icrasına dönük algının hâkim olmasından dolayı üretim umulmamakta ve bu yönde gayret gösterilmemektedir.

Bizim Bursa âşıklar kahvesine sıklıkla uğradığımız 1999-2005 yılları arasında mütemadiyen kahvehaneye gelip meşke katılan kişileri Coşkun, (Bağlama) Cura Kemal (Cura), Tavşan Kemal (Bendir) Niyazi (Bağlama), Âdem (Bağlama), Kadir (Bağlama),Muzaffer (Bağlama),İrfan (Bağlama), Arif (Bağlama), Çapraz Hüseyin(Bağlama), Özden (Bağlama),Ahmet Metin (Bağlama), Ahmet Demir(Bağlama), Süleyman (Vokal), Divan Mahmut (Bağlama), Ercan (Vokal), Piyangocu Cemil (Bağlama - Ritim) Baklavacı Cemal (Bağlama, Vokal) olarak sıralayabiliriz. Sayabildiğimiz bu müdavim isimlerin haricinde aynı sıklıkla geldiği halde bizimle aynı günlere denk gelmeyen ya da daha seyrek ama sürekli gelen ve ismini sayamadığımız pek çok icracının meşklere katıldığı muhakkaktır.

Bursa âşıklar kahvesi ve diğer müzikli/çalgılı kahvehanelere toplumdaki her sosyokültürel seviyeden insanlar hem müzik icra etmek hem de dinlemek için gelmektedir. Bu katılımcılar içinde orta gelir sınıfına mensup ve emekli vatandaşlar çoğunluğu oluşturmaktadır.

Serbest çalışan ve genç kesim ise ikinci sırada zikredilebilir. Bu kişiler her siyasi görüşten ve Bursa’da mevcut her etnik/kültürel alt yapıdan gelebilmektedir.

Bursa âşıklar kahvesinde genel prensip olarak siyaset konuşulmamaktadır. Genelde TRT repertuarından ve dolayısıyla protest ifadelerin olmadığı türkülerin seslendirilmesi bu prensibi destekleyen unsurlardandır. Zaman zaman bu repertuarın dışında bulunan eserler de icra edilebilmektedir ancak ilk bahsettiğimiz repertuar kahvelerde her zaman önceliklidir.

Temsil Kabiliyeti

Günümüzde Türk halk müziği radyo, tv, kafe/bar, dernek okullar vb. pek çok mekânda icra edilmektedir. Bu ve benzeri mekân ve ortamların zamanın gerektirdiği şekilde düzenlenmesi ve dönüştürülmesi, güncel ihtiyaçlar karşısında sürdürülebilirlik açısından önemlidir. 1940’lı yıllar sonrası Muzaffer Sarısözen tarafından oluşturulan Yurttan Sesler korusu ile sabit / resmî bir şekil ve tarz kazanmaya başlayan Türk halk müziği icrası, bu girişimler sonrası yeni mantalitesini özümsemiş ve dinleyici nezdinde (yöresel icralarla birlikte) bu haliyle karşılık bulmaya başlamıştır (Bkz. Ekici, 2004, Yılmaz, 1996). Yukarıda değindiğimiz, kökleri Ahi teşkilatının farklı şehirlerdeki yapılanmalarına dayanan ve zaman içinde biçimlenen “Sıralı Toplanma Geleneği”, çerçevesinde oluşan; köy evleri, bey konakları, âşık kahvehaneleri, alevi cemleri, ordugahlar, kına, düğün vb. ortamlarda ve de Mevlevi ve Bektaşî ocaklarındaki ayin temelli fasıllarda oluşan toplu müzik icra algısı, profesyonel ve resmi bir müdahale ile Yurttan Sesler korusu ve daha sonra kurulan benzeri korolarda sabit bir yapıya oturtulmuştur. Etnomüzikoloji terminolojisinde “canonisation” (sabitleme / kanunlaştırma) olarak adlandırılan bu uygulama (Bkz: Harris, 2006 – Weber, 2001) kültürel ürün ve ortamların doğal seyrinin dışına değerlendirilmesi anlamına da gelmektedir. Bu koroları geleneksel icra ortamlarının temsil edildiği suni ortamlar olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Çünkü yukarıda sayılan geleneksel icra ortamlarının hiçbirinde ayakta duran bir şefin komutlarıyla kadın ve erkek olarak topluca eser icra eden bir topluluktan bahsedilemez. Ancak Yurttan Sesler Korusu ile başlayan bu icra algısı da zaman içinde geleneksel bir özellik kazanmıştır. Günümüzde tüm Türkiye’de bu “yeni geleneksel” icra algısından mülahazatlı amatör ve profesyonel korolar kurulmuş, ciddi bir kesim tarafından, gerçek ve “otantik” icranın bu korolarda yapıldığı görüşü benimsenmiştir. Yani Türk halk müziği temelli geleneksel toplu icra dendiğinde, özellikle ilgili dinleyici nezdinde Yurttan Sesler ve sonrasındaki koro oluşumları anlaşılmalıdır. Fakat tüm bu gelişmelerle birlikte “gerçek otantizmi” bulma ve yaşatma algısı ile, TRT öncesi müzik icra mantalitesi de takip edilmiş ve de TRT notasyonu yerine doğrudan sesli kayıtlardan ya da yaşayan kaynak kişilerden alınan eserler de seslendirilmiştir. (Bkz. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Cengiz Özkan, Muharrem Temiz, Erol Parlak). THM ve otantisite konusunda Ayhan Erol’un şu ifadeleri dikkate değerdir; “Yeniden canlandırılan pratiği diğer müziklerden ayırmada ve varsayılan “zaman derinliğine” dikkat çekmede kullanılan terim ise “otantisite”dir. Aslını söylemek gerekirse her türlü otantisite söylemi, hem THM’ nin aslına uygun olduğu söylenen pratiklerinin hem de bunların aslına uygun olmayan unsurlarla birleştirilerek yenileştirilmesinin meşrulaştırıcı motifidir” (Erol, Ayhan; 2009 s79). Bursa âşıklar kahvesi, müzik icrasında profesyonel bir amaç güdülmemesi ve tamamen keyfi bir meşk ortamına sahip olması nedeniyle, “canonizasyon” öncesi doğal toplu icra ortamlarını; genellikle TRT repertuarının işlenmesi ve TRT icra kurallarının önemsenmesi nedeniyle de “yeni geleneksel” toplu icra mantalitesini temsil etmektedir.

Model olma özelliği

Cumhuriyet döneminde Bursa’da bilinen ilk âşıklar kahvehanesi olan Bursa âşıklar kahvesi”, daha sonra açılan kimi mekânlara model olma özelliği taşır. Bunlardan ilki, Bursa Ulu camii karşısı, Tahtakale çarşısı içinde açılanıdır. Kendisi müzisyen olmayan ancak müziğe ilgi duyan bir işletmeci tarafından ticari amaçla 2000’li yılların başında açılmış olan bu kahvehane, Bursa âşıklar kahvesinde katılımcı olan müzisyenlerin pek çoğunun iştirak ve meşk ettiği bir mekân olmuştur.

Bursa âşıklar kahvesi model alınarak açılan ikinci müzikli kahvehane ise tarihi kahvenin müdavimlerinden olan bağlama ve ritim aletleri çalan ve türkü söyleyen ancak ilk mesleğinden dolayı Piyangocu Cemil olarak bilinen icracının Bursa âşıklar kahvesine yakın bir yer olan Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosunun hemen altında, uzun çarşının üst sokağın da açtığı “Gönülden Gönüle Türkü Evi”dir. Bu mekan resmîyette her ne kadar kahvehane ismini taşımasa da hem işletiliş tarzı hem de alışkanlıktan dolayı “Cemil’in kahvesi” olarak anılmaktadır. Hem bu tür mekânlara olan ilginin ve popülasyonun artması hem rekabetsizlik ortamının doğdurduğu/doğuracağı özgüvenin işletmecilerin tavır ve davranışlarına yansımış / yansıyacak olma ihtimali hem de ticari amaçlar, ikinci ve daha fazla mekanın açılma fikrini makul kılmaktadır. Bu iki müzikli/çalgılı kahvehanenin ardından üç ayrı müzikli/çalgılı kahvehane daha açılıp diğerleri kadar rağbet görmemiş olduğunu kahvehane müdavimlerinden Kerim Erdem ile yaptığımız görüşmeden öğrenmiş bulunmaktayız.

SONUÇ

Kahvehaneler, Anadolu’da ortaya çıkmaya başladığı 16. Yüzyıldan bu yana ilk amacına uygun şekilde; Âşık kahvehaneleri de değişen sosyokültürel ve politik şartlara rağmen geleneğin değişmeyen mekânları olarak Türk kültür hayatında varlıklarını sürdürmektedir. Toplanma/cem olma olgusunun önemini yitirmediği sürece ki dijital haberleşme olanaklarının bu konuda ciddi anlamda olumsuz etkisi olduğu bir gerçektir, kahvehaneler ve benzeri sosyal mekânların pek çok amaç ile birlikte müzik yapmak için de bir araya gelen insanlara ev sahipliği yapaya devam edeceği bir öngörülmektedir. Şehrin, halk beğenisine dayalı müzikal yönelişine önemli katkıları olan Bursa âşıklar kahvesi, gerek sahip olduğu doğal öğretim döngüsü gerekse diğer mekânlara model olma özelliği ile önemini korumakta ve arttırmaktadır. Resmî ya da sivil kurum ve kuruluşların çabası ile hayatta kalması sağlanan ya da sadece folklorik bir öge olarak temsil edilen pek çok folklor unsurundan farklı olarak Bursa âşıklar kahvesinin, şehrin doğal kültürel yaşamı içerisinde önemli ihtiyaçlara cevap verdiğini; bir müzikal edim ve dinleme merkezi olarak halktan yoğun ilgi gördüğünü söyleyebiliriz. 1999 yılından bu yana, azımsanamayacak bir süre içerisinde gözlemlene fırsatı bulduğumuz mekânda, meydana gelen kimi değişimlere de tanıklık etmiş bulunmaktayız. Kadınların ve gençlerin hem dinleyici hem de icracı olarak katılımlarının artması bu değişimlere örnek gösterilebilir. İşletmenin adının Âşıklar Kahvesi olmasına ve Bursa’nın âşıkların yoğun olarak yaşadığı bir şehir olmasına rağmen, katılımcıların genelde âşık olmayan müzisyenlerden oluşması ile Anadolu’da saz çalan kişilere, âşık olmadığı halde halk tarafından âşık denmesi arasında tarihsel ve kültürel bir ilişkinin mevcut olduğunu da söylemeliyiz. Türkiye’nin yakın geçmişinde göç, politik yaklaşımlar ve eğitim gibi pek çok nedenle meydana gelen kültürel değişimin, âşık kahvehaneleri ve bu mekanlarda temsil edilen gelenek ve davranış örnekleri ile açıklanmasına gayret edilen bu çalışmada, hem bahsedilen sürece tanık ve dahil olan bir katılımcı hem de bir müzik bilimcisi olarak bu gözlemleri analitik bir yaklaşımla ortaya

koymaya çalıştığımızı, bununla birlikte konunun sosyolojik boyutunun daha fazla öne çıktığı yeni çalışmalara ihtiyaç duyulduğunu söylemeliyiz

KAYNAKÇA

- AKSEL, Malik. "Kahve ve Kahvehaneler." *Türk Folklor Araştırmaları* (1964): 236.
- ARTUN, Erman. *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Vol. 276. Kitabevi, 2005.
- Balcı, A. (2005). Sosyal bilimlerde araştırma. Yöntem, teknik ve ilkeler. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- BALKAYA, Adem. "MEKÂN POETİKASI BAĞLAMINDA ÂŞIK KAHVEHANELERİ VE ÂŞIK ÜZERİNDE KİMİ FONKSİYONLARI." *Electronic TurkishStudies* 8.1 (2013).
- ÇOBANOĞLU, Özkul. "Osmanlı Devleti'nde Türk Halk Kültürü'nün Değişim ve Dönüşüm Dinamikleri." *Osmanlı,(Yeni Türkiye Dergisi Osmanlı Özel Sayısı)*(1999): 51-71.
- EDİZ, İsmail. "Osmanlı'dan Cumhuriyet'in İlk Yıllarına Kahvehaneler ve Sosyal Değişim." *SAÜ Fen Edebiyat Dergisi* 8.1 (2008): 179-189.
- EKİCİ, Savaş. "Popüler Kültür'ün İcra Ortamı Bağlamında Medya-Türk Halk Müziği İlişkinine Dair Bazı Tespit ve Öneriler." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 16.16 (2004).
- EROL, Ayhan. *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam, 2009.
- DUVARCI, Ayşe. "Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları." (2012).
- HARRİS, Rachel A. *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*. Ashgate Publishing, Ltd., 2008.
- KARA, Mustafa. Bursa'da tarikatlar ve tekkeler. Vol. 2. Uludağ Yayınları, 1993.
- Karasar, N. (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, 151-152.
- KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuat. *Edebiyat araştırmaları*. Vol. 1. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966.
- ŞEMSEDDİN, Mehmed -ATLANSOY, Kadir - KARA, Mustafa. *Bursa dergâhları: Yâdigâr-ı Şemsî I-II*. Uludağ yayınları, 1997.
- ÜNVER, Mustafa. "Müslüman-Türk Anadolu İnsanının Eğitim ve Öğretimde Köy Odalarının Rolüne Folklorik Bir Bakış." *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 18.18-19 (2005): 71-92.
- Weber, William, 'The History of Musical Canon', in Nicolas Cook and Mark Everist (eds), *Rethinking Music* (New York: Oxford University Press, 2001): 336-55.
- YILMAZ, Niyazi. *Türk halk müziğinin kurucu hocası Muzaffer Sarısözen*. Ocak Yayınları, 1996.

GÖRÜŞMELER

ERDEM, Kerim “ Emekli öğretmen, amatör müzisyen ve müdavim” 23.01.2015, Bursa

GÜNEŞ, Muhsin “ Bursa âşıklar kahvesi kurucusunun oğlu ve işletmecisi” 23.01.2016, Bursa

KARATAŞ, Nuri Cihan (Âşık Nuri Çırağı) (2012) Kocaeli



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ
Uluslararası Müzikoloji Dergisi
www.rastmd.com



Doi: 10.12975/rastmd.2016.04.01.00073

FASIL MÜZİĞİ İCRASINDA NOTA DIŞI FARKLILIKLAR¹

Nesibe Özgül Turgay²

Ruhi Ayangil³

ÖZET

2007 Ocak ayında İTÜ Sosyal Bilimlerde yapılan tez çalışmasından kaynaklanan bu makale, 10 icracı üzerinden yapılan 14 eserin ses kayıtlarında yalnızca insan sesi ile gerçekleştirilen süsleme elemanları olan nota dışı farklılıklar üzerinde belirleme ve sınıflama girişimi ile bu elemanların müziğe sağladıkları katkı ve etkilerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Müziğin tarihsel gelişim ve değişiminin tespiti açısından kayıt örneklerinin çözümlemesi ile Türk makam müziğinde üslûp analizi çalışmalarında hızla yol alınacaktır. Bu çalışmalar ile müziğin bilimsel ve estetik yönünün açığa çıkarılması ve kuramsallaştırılması mümkün olacaktır. Fasil şarkıcılığında bireysel yaratıcılığın asâletine ve icrâ ekolünün sorumluluğuna sahip müzisyenin icrâsı sırasında gerçekleştirdiği melodik örgü ve motifleri zenginleştirmek için kullandıkları süsleme elemanlarının analiz ve sınıflandırmaları gereklidir. Böylece, fasıl şarkıcılığı eğitimi açısından metodik oluşumlara yönelik ve icra kolaylığı açısından süslemelerin nota yazımında kullanılabilmesi için gerekli işaretlerin tespitinin yanı sıra fasıl şarkıcılığı icra tarihinin oluşturulması konusunda da gerekli verilerin oluşmasına mümkün olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Süslemeler, Türk makam müziği, fasıl şarkıcılığı, nota dışı farklılıklar.

TO MAKE AN EXTEMPORE IN THE FASIL MUSIC PERFORMANCE

ABSTRACT

In this article some pieces of makam music, which have been alive throughout the centuries, developed and revitalized by the help of meşk system, are selected among the Turkish makam music repertoire, and their sounds- records belonging to early twenties have been

¹ Bu makale, “Fasil Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler” San.Yet. (2007) tez çalışmasından üretilmiştir. Ayrıca, ilk kez 38. ICANAS, Uluslar arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 1. Cilt, s. 565-571 (2007) de yayınlanan makalenin geliştirilerek tekrar yayına hazırlanmış biçimidir.

² Doçent. YTÜ / Sanat ve Tasarım Fakültesi. Müzik Toplulukları Anasanat Dalı.
ozgulozbilen@gmail.com

³ Profesör. Fatih Üniversitesi Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, ruhi.ayangil@fatih.edu.tr

analyzed; in that way some special ornaments, which in fact did not exist in written music, yet added by master singers in a really skillful and tasteful manner, are tried to be found out.

Keywords: Ornaments, Turkish makam music, fasıl singing, extemporize.

GİRİŞ

Müzik kültürümüz içerisinde üslûp özellikleri ile önemli yeri olan *Türk makam müziği*⁴ repertuarı, 20. yüzyılın başlarına kadar meşk sistemi diye adlandırılan öğretim biçimi ile -nota kullanılmadan-, hafızalarda muhafaza edilerek günümüze taşınmıştır. Bu repertuarın kayıt altına alınması hususunda yüzyıllar boyunca çaba harcayan musikişinas ve kurumların katkıları önemlidir.⁴

Günümüzde kullanılan makam müziği repertuarı Rauf Yekta Bey ve Arel-Ezgi-Uzdilek'in geliştirdiği nazariyat ve notalama sistemi ile 20.yüzyıl içinde notaya alınmıştır. Ancak, Türk Makam Müziği repertuarının notaya geçirilmesinde eserlerin bütün özelliklerinin gözlemlenmesine imkân veren bir yazı biçiminin oluşmadığı görülmektedir.⁵ Bu konuya çeşitli yayınlarda farklı biçimlerde değinilmiştir.

Nagamati raptedecek bir vasıtamız yoktur diyordum. Ortada alafanga ve Hamparsum var ise de gerçekten fenn-i edvâra mensup olanlardan tahkik edilip bit tecrübe dahi sabit olduğu veçhile, bu notalar bizim nagamatımızı (nağmelerimizi) bihakkın ihata ve ihtiva edemiyorlar (kapsayıp içermiyorlar). Bestenin asıl ruhu mesâbesinde (derece, kadar) olan bir takım hürde ve musâna (ince ve san'atlı) nağmeler hariçte kalıyor.⁶

Notanın sıklıkla kullanılmaya başlanılmasına kadar geçen süre içinde nota yazıları icracıların tarzlarına ve eserler üzerindeki tasarruflarına göre şekillenmiştir. Böylece icracıların eserlere ekledikleri melodik ve ritmik farklılıklar sonraki kuşaklara aktarılmıştır. "Nazari Ameli Türk Musikisi" adlı eserinde, Dr. Suphi Ezgi "*unsur yahut çiçek*" ezginin ve usulün en küçük parçası olarak adlandırılır ve ezgi sesindeki tekrar ve küçük değişikliklerden bir lahnin bünyesi olarak tarif edilir.⁷ Böylece, icracıların eserler hakkındaki kişisel yorumları ile oluşan nota dışı farklılıklar bazı müzik bilimcilerce eserlerin çiçeklendirilmek suretiyle bozulması olarak görülse de, günümüzde bu durum icracıların sanatlarındaki yetkinliğin bir göstergesi ve ustalık olarak görülmektedir.

Bu sebepten ötürü Türk makam müziği nota repertuarında yer alan bir eserin farklı icra kanallarından geçerken büründüğü şekillerden dolayı birden fazla ve farklı biçimde nota yazısına rast gelmek ve bu tür farklı yazılımlar yüzünden "eserin aslı budur" tartışmalarına tanık olmak mümkündür. Aynı zamanda kullanılan nota yazım sisteminin *elliptic* (bazı özellikleri yazıya geçirmeyen) özelliği sebebiyle her eserin üslûp farklılıklarına göre yazılmış birçok değişik şekli ile karşılaşmak olağandır. Nota metni icra edilmekte olan eserin ana hatlarını gösteren bir yol haritası olma özelliğini bünyesinde barındırır. Böylece icracıların kendi üslûp özelliklerinden

⁴ Ali Ufki (1650), Kantemir (1700), Nâyi Osman Dede (öl.1730), Abdülbakî Nasır Dede (1756 - 1812) ve Hamparsum'un(1813-1815) , Notacı Hacı Emin Efendi (1845- 1907), Şamlı Selim, Şamlı İskender, Şamlı Tevfik (1901/1920) , Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1927), Notacı Melekzet (Mustafa Nuri) Efendi, Udi Apet, Onnik Zadoryan, Mûsikî-i Osmanî Cemiyeti, Darüttalim-i Musikî Neşriyatı, Fahri Kopuz ve Rauf Yekta Bey başkanlığındaki Darüelhân.

⁵ Ayangil, Ruhi, Kişisel Görüşme, 03 Ekim 2005.

⁶ Behar, Cem , (1987), Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, s:72. Çelebi, Veled,(1894) Mektep Mecmuası, sayı: 10, 11, Zilkâde 1311.

⁷ Ezgi, Suphi, Dr. (1935), Nazari ve Ameli Türk Musikisi , İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, c:III, s:15

kaynaklanan ancak nota yazısında bulunmayan/belirlenmeyen *süsleme elemanları* olarak bilinen nota dışı farklılıklar Türk makam müziğinde bugüne değin üzerinde itina ile durulmayan bir konu olmuştur.

Türk Makam Müziği'nde süsleme elemanları çalgılar ve insan sesi açısından bakıldığında çeşitli görünümelerde gerçekleştirilir ve algılanır. Özellikle fasıl şarkıcılarının⁸ icraları süsleme elemanları bakımından önemli bir zenginlik alanıdır.

Klasik Türk Müziği geleneği içerisinde bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği mutlak olmaktan çok uzaktı ve müzik bir bakıma her icrada yeniden üretilebiliyordu. Yazısızlığın bir sonucu da görelî bir icra özelliğiydi.⁹

İnsan sesiyle yapılan süslemelerin çalgı aleti ile yapılan süslemeden daha zor duyumsanacağı ve çetrefil olabileceği varsayılabilir. İnsan sesi ile yapılan süsleme, hançerenin kıvraklık özelliğine de bağlı olarak çalgı aletinin yaptığı süslemeye göre daha az belirgin, hatta süsleme yokmuş gibi algılanabilir. Böylece, gerçek melodi ve süsleme arasındaki ayrımı ayırt edebilmek insan sesinde her zaman mümkün de olmayabilir. (Çelik, 2005)

Kimi parçaların notaları ezginin çıplak çizgilerini vermekten öteye gidemezken, kimilerinde eser zengin süslemelerle yazılmıştır. Bu bakımdan, notaya geçirilen parçaların okunması, çalınması notanın yol göstericiliğinden çok, okurun, icracının onu yeniden yaratma ustalığına bağlıdır.¹⁰

Eski deyimle *hanende* (Osm.), günümüz Türkçesiyle fasıl şarkıcılarının sahip oldukları sanat gücünü ortaya çıkarmak ve ustalıklarını vurgulamak maksadıyla, farklılaşma adına icralarında ortaya koydukları süsleme elemanları müziğimiz üzerine bilimsel araştırmaların sıklıkla yapılmaya başlandığı günümüzün meselesidir:

Türk makam müziğinde süslemeler, yüksek icra gücüne sahip icracılar tarafından bilinçli olarak veya alışkanlıkla *nota dışı bezeyişler* olarak kullanılmagelmiştir. Yorumcunun alanını belirleyen, icracının sanat gücünü temsil eden süsleme elemanları ve notada olmayan ilâveler, Türk makam müziği notalarında sıklıkla yer bulmamış; en sık kullanılan işaret, *tekli çarpma notalarından* ileri gidememiştir. Ancak bu çarpmaların bile tam olarak hangi nota ile bağıntılı olduğu ya da değerinin ne olduğu çoklukla belirgin değildir. Eser icrası sırasında yapılan *vibrato*, *grupetto*, *glissando* ya da *portamento* ise çoğunlukla notaya yazılmamış ve sınırlı örnekler dışında da el' an yazılmamaktadır. Bu özelliğiyle sesle yapılan süsleme elemanlarının tanımlama ve sınıflamayı zorlaştırıcı, anonim bir karakter taşıdıkları gözlemlenmektedir.¹¹

⁸ Fasıl şarkıcılığı terimi ilk defa YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin kuruluşu (1999) sırasında Prof. Ruhi Ayangil tarafından kullanılmıştır ve Türk makam müziğini büyük formlardaki eserleri seslendirme kudretine, teknik bilgi donanımına ve ustalığı sahip icracıya verilen isimdir. Türk Makam Müziği okuyuculuğunun gerek toplu gerekse solo icraların tümü itibarıyla *fasıl şarkıcılığı* olarak adlandırılması, makam müziğimizin esasen bir fasıl müziği olduğundan kaynaklanmıştır.

⁹ Behar, Cem , (1987), Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, s:69

¹⁰ Judetz,E. Popescu, (1996) , Türk Musıkısı Kültürünün Anlamları, Pan Yayıncılık, s:36

¹¹ Özbilen, N. Özgül, (2007) Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler, San. Yet. Tezi, İTÜ, İstanbul

Bazı 20.yüzyıl bestecileri¹² eserlerinin doğru şekilde icra edilmesini garanti altına almak maksadıyla notalarında kıvrak hançere motiflerini, hız gerektiren melodileri açık şekilde notada gösterme yolunu seçmişlerdir.

Sadettin Kaynak'ın eserleri hiç ilave kabul etmez. Sadettin Kaynak'ın eserlerinde deha vardır. Zeki Arif Ataergin'de de aynı şey fazlasıyla vardır. Ataergin aranağmelere fazla yer vermemiştir, ama muhkem eser yapmıştır. Onun eserlerinin melodik yapısına, usûle intibakına, giderine bir şey ilave edemezsiniz. Zeki Arif Ataergin, 'Bak evladım benim bestelediğim şarkılarda, mezûrlar arasındaki çizgileri kaldırırsan gazel olur. Gazelde ben sürpriz geçkilere çok önem veririm, bu sürpriz geçkiler bol bulunduğundan dolayı bunu ayrıca süslemeye gerek kalmaz' demişti.¹³

*Heterofonik*¹⁴ yapısından kaynaklanan melodik cümlelerin ayrıntılarında yer alan sırları ile *uslûp ve ifade müziği* olarak *süsleme teknikleri ve doğaçlama* özellikleri ile dünya müzikleri içinde önemini korumaktadır. Meşk esnasında süslemeler ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilir. Eserin toplulukla ya da solo icrası, eserin mutlu ya da hüzünlü oluşu, cümle başlarının, cümle tekrarlarının, cümle sonlarının nasıl süslenmesi gerektiği, yani süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar da meşk yoluyla öğrenilir. Her icrada icracının yorumunun eseri yeniden ortaya çıkarabildiği icracının özgür bırakıldığı gelenek 20.yüzyıldan önce notaya alınmış olan eserlerin doğru olarak kabul edilemeyeceği sorunsalını da beraberinde getirmektedir.

Kullanılan nota yazısının musikinin özelliklerini tam olarak yansıtmaması sebebiyle eserlerin üslûp bazında bakılmasını zorunlu kılar.

Melodik boşluklar nağme parçacıkları ile doldurulur..eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere -ama usulü asla bozmadan- ilave ettiği süsleme ve nağmeciklerin her icrada farklı olabilmeydi.¹⁵

Fasıl şarkıcılarının perde hâkimiyeti ve repertuarının genişliğinin yanı sıra fasıl musikisi icrasında kendilerini fark ettirmek, eserler icra ederken sahip oldukları sanat gücünü ortaya çıkarmak, ustalıklarını vurgulamak ve hatta hayranlık kazanmak için süsleme elemanlarına başvurdukları ve böylelikle eseri yeniden var ettikleri düşünülebilir.¹⁶

Melodik çizginin karar sesleri, es'ler, saz payları ve aranağmeler yer değiştiremezler ve nihai karar nağmeleri hep aynı kalır. Bunun dışında aşağı yukarı her şey serbesttir, bir dörtlünün yerine iki sekizli ya da triole koymak caizdir, aralıklar değiştirilebilir, birçok kural çiğnenebilir. Bu noktada Türkler eski Fransız ve İtalyan ekollerine benzer. Beste her seferinde icracı tarafından süslenmesi gereken ve onun becerilerini sergileyebileceği basit bir şemadır sadece. İcra burada tamamen özgürdür. Öyle ki, tanınmış bir icracının icrasındaki kromatik bir dizide icra edilen bir bölüm, diğer bir prestijli icracının versiyonunda diyatonik olabilecektir. Ama bu büyük özgürlüğün

¹² Sadettin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Osman Nihat Akın, Yorgo Bacanos, Bimen Şen, Suphi Ziya Özbekkan, Artaki Candan v.b.

¹³ Yavaşca, Alâeddin, Prof. Dr., Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2005

¹⁴ Yatay bir hareket çizgisi izleyen, çeşit sesli müzik.

¹⁵ Behar, Cem, (1987),Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, s:75

¹⁶ Ayangil, Ruhi, Kişisel Görüşme, 03 Mayıs 2006

düzensizliğe ve anarşiye yol açtığı sanılmasın. Çeşitli süslemelerin ardında esas bestenin melodik çizgisini her zaman teşhis etmek mümkündür.¹⁷

Fasıl icrasında seste virtüözitenin vazgeçilmez dinamiği olan sürat unsuru ile birlikte icrada renklilik yaratma çabası ile süsleme elemanlarına ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır. Günümüzde Türk makam müziğinin giderek daha zayıf gücüne sahip icracılar tarafından icra ediliyor olması, süsleme elemanlarının yarattığı özgürlük alanının kötü ve zevksiz kullanılması sonucu fasıl müziğinin müziğin yozlaşmasına yol açtığı gözlenmektedir. Böyle durumlarda - yorum adına- icra edilen eserin bütünlüğünü bozulmaktadır. Nota dışı ilave ve süslemelerin kötü kullanılması *fasıl müziğinin* basit bir müzik türü gibi algılanmasına sebep olmaktadır. Hâlbuki gerçekte fasıl müziği icracıların üstün performans özelliklere sahip olduğu bir icradır.

Her türlü süsleme, tremolo, legato, staccato, hatta glissando, portamento gibi tekniklerin kullanılması, notadan olmayan seslerin çalınması batı disiplininde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icranın tercihinde kalmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslûbuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir.¹⁸

Süsleme elemanlarının biçim ve sıklık açısından doğru kullanılması eserin aslından uzaklaşmamasını da gerektirir. Aksi halde icrada bir kakofoni ortaya çıkabileceği gözden kaçırılmamalıdır. Notaya alınmış müzik metinlerinin hangi oranda süslenmesine ilişkin 68 şubeyi üstatlardan öğrendiğini zikreden Tamburi Küçük Tanburi Artin:

“Bu bizim yazdığımız kabadır, lakin hüsn-i hattın (güzel yazı) ve tahriratın (yazılar) nihayeti yok. Bir talip ne kadar hüsn (güzellik) verebilirse versin. Amma yazılan perdelerden hariç gezinmesin”¹⁹

uyarısıyla süsleme elemanlarının kullanımına dikkat çeker.

Eserlerde kullanılacak süslemelerin kaliteli bir icrayı hedeflemesi bunun için de müziğin ifadesi sırasında süsleme elemanlarının titizlikle kullanılması gereklidir.

Bir de erbabının yapması lâzım. Mesela bir Yorgo (Bacanos) yapardı ama o sanatını aşmış bir adamdı. Bir Vecihe (Daryal) yapardı, koyduğu süsleme yakıştırdı. Şef de tasvip ederdi. Çünkü bozmaz, güzellik getirirdi.²⁰

Solo icra açısından bakıldığında özellikle Münir Nurettin Selçuk’un icralarında eseri bozmadan, bestecinin duygularını pekiştiren bir ifade sağlamak ve duygusunu yükseltmek için süslemelerin kullanılışı göze çarpmaktadır.

Toplulukla yapılan icralarda ise süslemelerin seçilmesi ve uygulanmasında şefin tavrı önemlidir. Koro şefinin doğru süslemeleri seçerek topluluğa aktarabilmesi hakkında Alâeddin Yavaşca’nın görüşleri dikkate değerdir: “Şefi al bir kenara, icra aynen devam etsin. Al yerine başka bir şef koy. Herkes bildiğini okuduktan sonra herkes bildiğini çaldıktan sonra şefe gerek yoktur.”²¹

¹⁷ Behar, Cem, (1993), Zaman, Mekan, Müzik, Afa Türkiye Üzerine Araştırmalar, İstanbul ,s:80-81, Borrel, Eugene, 4 Aralık 1922, “La Musique Turque”, Revue de Musicologie, VI, s: 151-152

¹⁸ Torun, Mutlu, (1996), Ud Metodu, ÇağlarYayıncılık, İstanbul, s:318

¹⁹ Judetz, E. Popescu, (2002), Tanburi Küçük Artin, Pan Yayıncılık, İstanbul, s:27.

²⁰ Yavaşca, Alâeddin, Prof. Dr., Kişisel Görüşme, 14 Nisan 2005

²¹ A.g.e.

SÜSLEME ELEMANLARINA BAKIŞ

Batı müziği'nde ses grupları kendilerine ait partileri icra etmeleri sebebiyle, müzisyenler bu notalar dışında bir şey icra etmeye ihtiyaç hissetmezler. Müziğimizde ise tüm ses ve çalgı aletleri için tek tip nota kullanılması sebebiyle sesinde veya sazında ustalaşan müzisyenler icralarına farklılık getirmek maksadıyla süsleme elemanlarına başvururlar. Bu esnada yorumcunun *doğaçlama tekniğine* başvurduğu kabul edilir. Bu doğaçlama sürecinde bezeme olarak bilinen *basamaklıp ezgisel figürler veya kümecikler* ya orijinal notanın yerine geçerler ya da orijinal notaya eklenirler.²² Ayrıca süslemeler, içgüdüsel yolla ezgiye *dekoratif* amaçla eklenen öğelerdir.

Müzikte “dekoratif” amaçlarla ana ezgiye eklenen öğelere süsleme denir. Bunların en doğal biçimi, halk şarkıcılarının okudukları ezgiye kattıkları süslemelerin oluşturduğu “melismalar”dır. Bu yaptıkları içgüdüsel eklemeyi, doğaçlama benzeri bir yoldan gerçekleştirirler. En sık kullanılan müzikal süslemeler basamak (appoggiatura), çarpma (acciaccatura), yukarı ve aşağı mordan, grupetto ile trildir.²³

Süsleme elemanlarının kullanım amaçları *ifadenin şive gücünü arttırmak* için esas bir sese katılan nağme notaları olarak da tanımlanmaktadır.²⁴ Ayrıca süslemeler, eserin gerçek notası olmadıkları için, müzik yazısında küçük notalar veya özel işaretlerle gösterilirken değerlerini kendinden önce ya da sonra gelen notadan alırlar.²⁵ Bu makalede Çarpma Ailesi, Titreşim Ailesi, Paylaştırma Ailesi ve Diğer süsleme elemanları başlıkları altında özellikle fasıl şarkıcılarının kullandıkları süsleme elemanlarına yer verilecektir.

SÜSLEME ELEMANLARININ SINIFLANDIRILMASI

1. Çarpma Ailesi

1.1. Çarpma /Acciaccatura (it.acciaccare, ing.crush) Makam müziğinde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Fasıl uslûbu içerisinde en çok kullanılan bu süs elemanı, genellikle notaya yazılmaya ihtiyaç duyulmadan icracı tarafından günümüze kadar taşınmıştır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icra edilmesi, çarpma zamanını hangi notadan alacağına icracının karar vermesi genel kurallar arasında sayılabilir.²⁶



Şekil 1. Acciaccatura / çarpma

Genellikle çarpma/acciaccatura, apojiyatür ile görüntü olarak biri birine karıştırılmış, çarpmanın çapraz çizgili küçük notası apojiyatürünki gibi bağ ile kendinden önce ya da sonra gelen notaya bağlanmış, böylece çarpmanın değerini hangi notadan aldığı belirginleştirilmiştir. Makam müziğinde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüdür. Bu tür çarpma esas notadan önce geldiği için kuvvetli zaman denk gelir ve vurgulu

²² Apel,Willi, (1953), Harvard Music Dictionary, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.,s: 542.a.

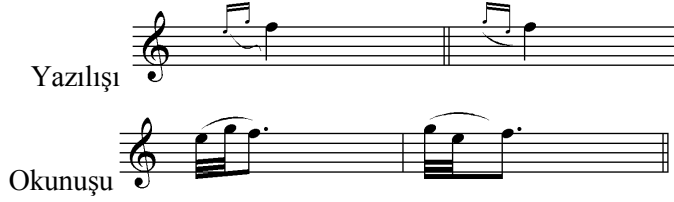
²³ Karolyi, Otto, (1996), Müziğe Giriş Pan Yayıncılık, İstanbul , s:35-36.

²⁴ Gazimihal, M. Ragıp, 1961, Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,s:239

²⁵ Torun, Mutlu, (1996), Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul,s:283

²⁶ Torun, Mutlu, (1993), Ders Notları, İstanbul.

çalınır. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada ise esas nota vurgulu çarpma notası ise zayıf zamanda çalınır. Genellikle sekizlik ya da onaltılık nota değerleri arasında kısa bir zaman birimi içerisinde değerini kendinden sonra veya önce gelen notadan alarak çarpma yapılır.



Şekil 2. Çift Apojiyatür / Çarpma

19. ve 20. yüzyıl müziğinde asıl melodiye ilave edilen küçük nota veya yanlışlıkla acciaccatura olarak ifade ediliyordu. Bazen modern yayınlarda çapraz çizgili sekizlik gibi yazılıdır, fakat bu nota yazımı 19. yüzyıla kadar gelenekselleşmeye başlamadı. Barok müzikte apojiyatürlerin uzunluğu daima genel içerik, kurallar ve sanatla belirlendi, ama asla görünüşle belirlenmedi. Görüldüğü gibi armonik işlevi dışarıda tutulduğunda kısa apajatürün bu şekilde kullanımı yani acciaccatura şeklinde yazılması Makam müziğindeki çarpma-apajiyatür terimlerinin karıştırılışı hakkında fikir vermektedir.

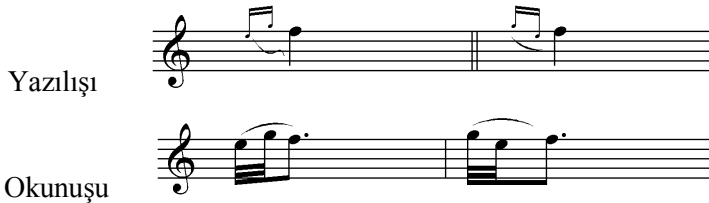


Şekil 3. Çarpma.

Nerkis hanımın seslendirdiği Hicaz Şarkı

“Neş’em emelim ruh-i hazinim zedelendi” icrasından notaya alınmıştır.

1.2. Çift Apojiyatür(fr. port de voix double; ger. anschlag.) Makam müziğinde kullanılan değerlerini kendilerinden önceki ya da sonraki notadan alabileceği gibi esas notanın alt ve üst seslerini de kullanabilen bu süsleme iki hazırlayıcı nota içeren çift çarpma notasıdır. Önceden gelen gerçek notanın son kısmında mümkün olduğu kadar küçük zamanda iki küçük not duyulur sonradan gelen gerçek nota ise, gecikmemiş olarak, tam zamanında çalınır. Apojiyatür karakterinde olmadıklarından, gerçek notanın vurgusunu almazlar, aksine vuruşun zayıf zamanında çalınırlar.



Şekil 4.Çift Apojiyatür / Çarpma

Bitişik seslerle gerçek notaya varan iki küçük notaya da bazı kaynaklar çift apojiyatür adını vermektedir. Böylece, ilk küçük not, ikincinin apojiyatürü durumundadır. Zaten, ikinci, gerçek notun apojiyatürüdür. İnci veya çıkıcı olabilir.²⁷

1.3. Glissando (fr. coule, ger. schleifer, ing. slide) Türkçe’de “kaydırma, kaydırarak”²⁸ terimleriyle de ifade edilen bu süsleme elemanı nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Dizi oluşturan bir portamento hareketi olarak da tanımlanabilir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır. Glissando iki nota arasında uzayan kırık çizgi ile birlikte küçük “g.” harfi ile gösterilebilir.

Şekil 5. Glissando

Yesari Asım Arsoy’un seslendirdiği Kürdilihicazkâr Şarkı

“Ömrümce o saf aşkı kalbimde yaşatsam” icrasından notaya alınmıştır.

1.4. Portamento (it. Portamento di voce) Özellikle ses müziğinde ve telli çalgılarda *bir notadan diğerine sıçranılmaksızın*²⁹ kayarak veya süzülerek, iki ses arasında uygun bir geçişi kapsayan seslendirme tekniğidir. Makam Müziği’nde fasıl şarkıcıları tarafından kullanılan bu süsleme elemanı nota başları arasında düz çizgi ve küçük “p.” harfi ile gösterilebilir. Glissandodan farkı iki uzak ses arasında hızlıca bir dizi oluşturmamasıdır.

Şekil 6. Portamento

Yesari Asım Arsoy’un seslendirdiği Hüseyini Şarkı

“Ömrümce o saf aşkı kalbimde yaşatsam” icrasından notaya alınmıştır.

İcra tarihinde özellikle Yesari Asım Arsoy’un icrasında sıklıkla kullandığı portamento, sesleri birbiri üzerine devirmek suretiyle gerçekleşirken çok sağlam bir perde hâkimiyeti içinde

²⁷ Torun, Mutlu, (1993), Ders Notları, İstanbul.

²⁸ Gazimihal, M. Ragıp, (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s:103

²⁹ Gazimihal, M. Ragıp, (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s:208

gerçek bir üslup yaratıldığı gözlenmektedir. Ses kaydırması yapılırken sesin kalktığı ve gideceği yeri iyi bilen icracı portamento işareti olmadan sesinde istediği icrayı yapabilir.

1.5. İradî perde pestleşmeleri: Ses ve perde hâkimiyetinde ustalaşmış icracıların bazı makam perdelerini bilerek ve isteyerek daha cana yakın, daha dramatik bir tesir yaratmak amacıyla “iradî perde pestleşmeleri”ne başvurmaları bir ton dışılık ya da bir detonasyon olarak algılanılmaması gereken pestleşmelerdir. Nota üzerinde melodik hareketi yönlendirici ucu aşağı doğru uzanan bir ok ile işaret edilebilir.



Şekil 7. İradî Perde Pestleşmeleri
Perihan Altındağ Sözer'nin seslendirdiği Hicaz Şarkı
“Sine-i suzanıma ahım yeter” icrasından notaya alınmıştır.

2. TİTREŞİM AİLESİ

Ritmik fonksiyon taşıyan ve sesin tekrar yoluyla küçük nota değerlerine bölünme, tremolo, tril, çarpmalı tril v.b. gibi farklı değerdeki yapılarla birlikte ortaya çıkabilir.

2.1. Tremolo (fr. Balancement, ger. Bebung, it. tremolo, tremoletto, trillo Tril olarak da bilinen bu süsleme tek bir nota sesinin titreşimlerinden oluşur. Tremolo ve vibrato, birbiriyle karıştırılmak için yeterince benzerdirler. Müziğe ilave edilen en genel süs olan ses titremesi veya sesin titreşim halinde olması, bitişlerde, kadanslarda ve sevinç, haykırış veya keder, tutku, ihtiras v.b. ifadeler için kullanılır. Tremoloda tek bir ses, bir nota üzerinde boğazın üstünde küçük dili sallayarak elde edilebilir. Yavaş başlayan ve düzensiz bir şekilde tam olarak notaya alınması mümkün olmayarak hızlanan ve sadece iyi bir öğretmenin taklit edilmesi ile öğrenilen vokal tremolo Ortaçağ'dan günümüze önce vibrato daha sonra da Tril olarak adlandırılan sakin ve geniş bir dalgalanma ile tanımlanır.³⁰



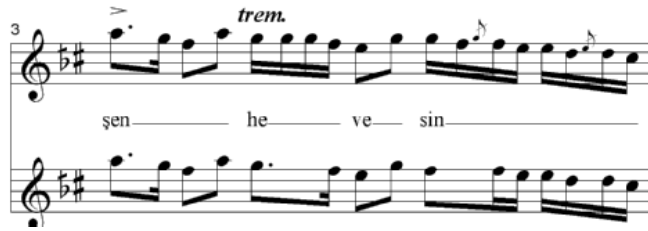
Şekil 8. Tremolo

Trilden farklı başka bir sesle ilişkisinin olmaması sadece tek nota üzerinde yapılmasıdır ve *t*, *trem* gibi kısaltmalarla ifade edilir. Tremolo vibratodan daha ağır yapıldığında hoş olmayan, küçük dilin vurulmasıyla melemeye benzer ciddi bir vokal problem ortaya çıkabilir.³¹

³⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.

³¹ www.bohemianopera.com//jsf?bid=CBO9780511781834&cid=CBO9780511781834A01220065.

Erişim tarihi: 5 Ocak 2005



Şekil 9. Vokal Tremolo

(Hanende İbrahim'in seslendirdiği Sultanîyegâh Şarkı

“Ömrümce o saf aşkı kalbimde yaşatsam” icrasından notaya alınmıştır.)

Tremolo süslemesine Makam müziğinde daha çok çalgı aleti icrasında rastlanırken, fasıl şarkıcılığı icrasında zaman zaman eski üslûpta hanende okuyuşlarında gözlemlemek mümkün olabilmektedir. Sesle yapılan tremolo sıklıkla kullanılmazken, vibrato, tril ve çarpmalı tril özellikle ses müziğinde ses uzunluğuna belli yerlerde aksan katmak, vurgulamak suretiyle ifadeye bir etki yaratmak amacıyla sıkça kullanılan bir tekniktir.

2.2. Vibrato (fr. plainte, flattement, pince, battement; ger. bebung, schwebung) Sık aralıklı ve dalgalı seslerle sesin uzaması yoluyla nota değerinin tamamının veya bir bölümünün hançere yoluyla doldurulmasıdır. Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur.³²



Şekil 10. Vibrato

Yesari Asım Arsoy'un seslendirdiği Kürdîlihiczakâr Şarkı

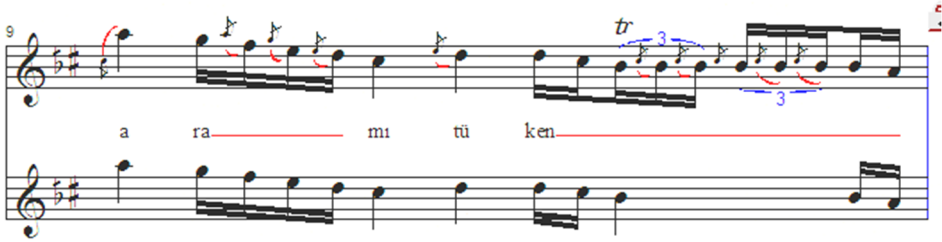
“Ömrümce o saf aşkı kalbimde yaşatsam” icrasından notaya alınmıştır.

Makam müziği icrasında fasıl şarkıcılarının neredeyse düşünmeden, sesin canlılığını sürdürmek için perdeyi hafif ve dalgalı şekilde titreterek uyguladığı ve sesin daha parlak işitilmesini sağlayan yaygın bir süsleme çeşididir. Yeteri kadar sıklıkla icra edildiğinde kulak farklı nota dizilerini algılamaz; sadece sesin tınısında bir değişiklik fark edilir. Vibrato, notanın tekrarında ani değişikliklerden kaçınılması, anlamlı bir bölüme dikkat çekmek üzere, yüksek nota veya sesin bir kısmını alıp sesin dinamik hareketinin görüntüsünü yaratırken, küçük dilin telaşsız titreşimi ile elde edilen bir içe çekiş olarak teoriden çok uygun uzun notalarda uygulanarak öğrenilir.³³ Makam Müziği'nde üslûp gereği makam sesleri genellikle uzun sesler olarak dalgalanır. Açık ve mikro bir aralık sistemi içinde geçişler oldukça yumuşak duyurulur, perdeler yerlerine oturtulurken yapılan gizli çarpmalar heterofonik (yatay melodik) sistemi zenginleştiren referans noktaları olarak açıklanabilir. Vibrato sesin üzerinde “vib.” kısaltması ile gösterilmektedir.

³² The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.

³³ <http://www.recorderhomepage.net/technique/tremolo-and-vibrato> Erişim tarihi :25 07.2005

2.3. Tril (fr. cadence, tremblement, trille, , ger. triller; it. trillo, tremoletto, groppo.) Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır. Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanların vazgeçilmez öğelerinden biridir. Çarpmaların sayısı cümlenin hız ve karakterine göre değişirken, musiki cümlesinin sonunda ve kadans içinde yer alan trile kadans da denir. Tril kelimesinin iki baş harfi “tr.” notanın tepesinde işaretli bulunur. Uzayacak trillerde işaretin önüne yatık bir tırtıllı ek bulunur.³⁴Triller de yine vibrato gibi fasıl şarkıcılarının sıklıkla kullandıkları, ses uzunluğuna belli yerlerde aksan katmak, vurgulamak suretiyle ifadede bir etki yaratan bir süsleme çeşididir. Uzun trillerin temel fonksiyonu melodik olup, ritmik değildir. Bunlar sesi kısmen uzatmak yerine, onu neşeyle parlatan ve titreştiren bir özellik taşırlar. Öte yandan çalgıların süresiz ses çıkarma kabiliyetini destekleyerek etki yaratırlar.³⁵



Şekil 11. Tril

Nerkis hanımın seslendirdiği Hicaz Şarkı

“Neş’em emelim ruh-i hazinim zedelendi” icrasından notaya alınmıştır.

Tarih boyunca, “üst ton trili, yarım tril”, “doğun tril”, “sonlandırmasız tril”, “tam tril”, “geç tril” gibi çeşitli adlar altında isimlendirilen ve her birinin icrası bir diğerinden farklılıklar arz eden trillere benzer biçimde, makam müziğimizde de rastlanabilen süslü söyleme şekilleri bulunmaktadır. Bu süslü söyleme şekilleri netlikle tanımlanıp adlandırılmamalarına rağmen, batıdaki benzerleri ile karşılaştırıldığında aralarında çoğu kez önemli derecede ortak özelliklere sahip oldukları görülür. Örnekle yarım triller, ait oldukları ana notalar için gerekli süre kadar uzatılarak basitçe ana sese karışıp kaybolurlar. Bu uygulama makam müziğinde de görülür.³⁶

2.4. Mordan (fr. mordant, pince, pincement; ger. mordent, mordant; it. mordente) Mordan, bir notanın iki veya üç kere çarpma yapmasıyla oluşan bir tür doğun trildir. Notanın üstüne konulu zikzak bir yatık çizgicikle yazıda gösterilir.³⁷

³⁴ Gazimihal, M. Ragıp, (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul,s:256

³⁵ The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.

³⁶ Trillerin icra edilme biçiminde hız/hareket unsurunun önemli bir rolü vardır: a) Tril bütünüyle çok ağır icra edilebilir. Örneğini daha ziyade dinî fasıl örneklerinde-duraklar, kasîdeler- ve bazı dindışı form seslemelerinde -gazellerin başlangıç bölümleri- görebiliriz. b) Tril bütünüyle ağırca başlayabilir ve giderek hızlandırılabilir. Bu teknik, parlaklığı azaltmakla birlikte, süslemenin anlamlılığını artırır. c) Tril aniden susturulup, bir etki elde edilmeye çalışılabilir. d) Tril orta ve daha yukarı hızlarda yapılabilir ki fasıl şarkıcılığında en yaygın bu biçimi ile kullanılır. Bu nitelikler icrada ustalık konularıdır. Başından sonuna kadar yinelenen trilin sabit hızı, icracılar bakımından güvenli bir yol olarak görülür. Bunlar yorumcu tarafından, notada önerilmemesine rağmen sıklıkla gösterilebilir. Her durumda süreleri, notadaki görünüşleri ile değil, trilin kendi ifade ve hızıyla belirlenir.

³⁷ Gazimihal, M. Ragıp, 1961, Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Süsleme işareti

Süslemeli yazım

Okunuşu

Şekil 12. Mordan

Asma veya muvakkat kalıplarda kesinliği kuvvetlendirmek; eser sonlarında bitiş duygusunu denge içinde süslemek amacıyla kullanılır. Temel olarak ritmik fonksiyonu olan bu süsleme az süre içinde vurguda kararlılık gerektirir; vurguyu artırır, doğal ritmin güçlendirilmesine yol açar. Vuruştan önce, ölçüye ters bir vurgu alır, doğal ritmin yer değiştirmesi sonucu senkop ile karşılaştırılabilir. Mordan sadece notaya özel bir vurgu vermek istendiğinde kullanılmalıdır. Kısa mordanların ritmik vurgulamaları daha büyük, uzun mordanlar melodik fonksiyonlar için meyillidir.³⁸

Şekil 13. Mordan

Yesari Asım Arsoy'un yorumladığı Hüzam şarkı
“Dün gece bir şuhun” icrasından notaya alınmıştır.

3.PAYLAŞTIRMA AİLESİ

Bu süsleme ailesi melodik varyasyon sanatı ile ilgili süslemeleri içerir. Bu ailedeki süslemeler apojiyatür ve titreşim ailesinde de yer alabilir.

3.1.Geçiş Notası (it. tirata, fr. tirade, coule, flatte, ger. schleifer) Ses geçidi ya da nağmeleme olarak da adlandırılan birbirini izleyen geçiş notaları daha çok değerini kendinden önceki notadan alan bir, iki veya üç küçük notayla eklenen süsleme notalarıdır. İki süsleme notasından birleşmiş bir ses geçidinin ana notaya yol göstermesini içerir.³⁹ Çıkıcı ve inici formları daha çok kullanılan; noktalı ya da noktasız olabilen geçiş notaları fasıl şarkıcılarımızın da sıklıkla kullandıkları süsleme elemanlarıdır.

süsleme işareti olmadan yazım süslemeli yazım

³⁸ The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.

³⁹The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.



Şekil 14. Geçiş Notası



Şekil 15. Geçiş Notası

Münir Nureddin Selçuk'un yorumladığı Hüzzam şarkı

“Son hatıra aşkımda kalan bir sarı saçtı” icrasından notaya alınmıştır.

Melodik hareketi sonlandırıcı, yönlendirici, başka bir harekete bağlayıcı etkilere sahip olan başkaca bağlantı süslemeleri olabilir. Mesela, Münir Nureddin Selçuk'un icrasında notada böyle bir gösteriş olmasa da çok karakteristik olarak, onun icrası ile bağlantılı, düz bir hatta giderken ani bir kırılma yapan bir te-fe-ta ya da triole eklemesinin düz hatta bir dönüş etkisi yarattığına tanık olunur. Bu durum, bir başka noktaya hareketi yönlendiren belirgin bir etki sağlar.

3.2. Değiştirme Notaları (it. cambiata, fr. echappee, ing. auxiliary note.) Bu süslemeler, birbiriyle aynı veya birleşik ana notalar arasındaki değerler ekli notaları içerir.

3.2.1.Kadans (Cadent)

Sonradan çalınacak notanın önceden çalınması “cadent” değiştirme notalarına dâhil edilebilir. Genel olarak armonik fonksiyona bağlı olarak değerlendirilen kadansın makam müziğindeki karşılığı muvakkat ve tam kararlar, kalışlar ve eser bitirişleridir. Bu kalışlarda *rubatolu* söyleyişler yanında karar sesine gidişte, karar etkisini kuvvetlendirecek ritmik yapıdaki değiştirmelere, ilavelere rastlanabilir.



Şekil 16. Kadans

3.2.2. Plainte (fr. accent, aspiration; ger. nachschlag) İç çekiş, basit vurgusuz değiştirme notalarına benzerler. Bu tip bir süslemeyi özellikle Münir Nureddin Selçuk'un icra tarzında bir nevi “hıçkırık” olarak adlandırılabilen süsleme olarak gözlemlemek mümkündür.

Yazılışı



okunuşu



Şekil 17. Plainte

3.3. Dönüş Çeşitleri

3.3.1. Melismatik Gruplar ve Grupetto (fr. double, cadence, double-cadence, ger. doppelschlag, it. groppo, gruppetto, circolo mezzo.) Melismatik gruplar öncelikle bestecilerin başvurduğu tek heceye uzun melodik örgüler olarak görülmesinin yanında bu örgülere icra sırasında icracının yaptığı diğer süsleme eklentileri ile daha karmaşık bir hal alır. Özellikle Türk Halk Müziği'nde de görülen ve bir teknik olarak Bela Bartok'un "Anadolu Türküleri"ni incelerken kullandığı bu terim fasıl müziğimizdeki yansımaları itibarı ile ele alınmıştır.⁴⁰

Süsleme işareti



Süslemeli Yazım



Okunuş



Süsleme işareti



Süslemeli Yazım



Okunuş



Şekil 18. Grupetto Çeşitleri

Grupetto, esas notanın bir derece üst veya alt perdesinden başlayan, üç veya dört notalık oluşan küme şeklindeki *melodik süslemedir*.⁴¹ Notalar değerlerini üzerine *grupetto* işareti konan notadan alır ve zayıf zamana denk gelir. İki nota arasına, üste bulunduğu, ilk notanın son

⁴⁰ Ayangil, Ruhi, Kişisel Görüşme, 03 Mayıs 2006

⁴¹ Gazimihal, M. Ragıp, (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s:104

kısından alır. Ve müziğimizde lavta mızrabı olarak tanınan *grupetto* fasıl şarkıcılarının da kullandığı bir süslemedir.⁴²

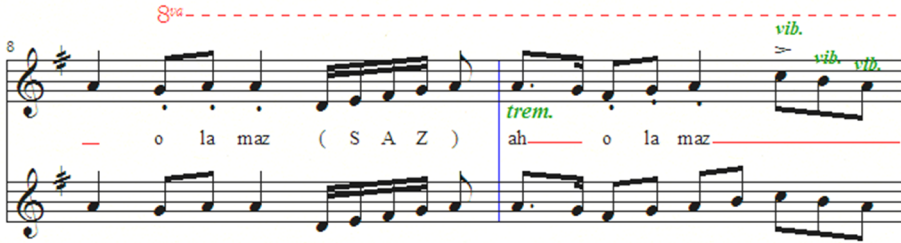


Şekil 19. Melismatik Gruplar
Nerkis Hanım'ın seslendirdiği Hüzzam
“Sükunla geçer ömrüm” icrasından notaya alınmıştır.

3.3.2. Kırık Notalar (fr. arpege, harpege, ger. brechung, it. arpeggio) Notaları melodik olarak yani arka arkaya duyulan arpejden oluşan bu süsleme elemanı fasıl şarkıcılarının kullandığı ve ritmik fonksiyon taşıyan süslemelerdendir.

4. DİĞER SÜSLEMELER

4.1. Falsetto Atlamalı Oktav Aralıkları: Fasıl şarkıcılarının melodik etki amacıyla Falsetto tekniği ile oktav aralıkları kullanarak özellikle yüksek aralıklarda kafalarının en üst kısımlarındaki rezonans boşluklarını kullanarak sesin doğal dizisinin dışında elde ettikleri parlak ve ilgi çekici vibrato tekniğidir. Notaların üzerinde “8 va...” işaretiyle kullanılır.



Şekil 20. Falsetto Atlamalı Oktav Aralıkları
Hafız Burhan'ın seslendirdiği Mahur
“Bir gönülde iki sevda” icrasından notaya alınmıştır.

4.2. Kesik Okuyuş – Staccato: Her sesin takip ettiği notadan ayrı, kesik, kısa ve belirgin olarak seslendirilmesi ile elde edilen süsleme tekniğidir.⁴³ İcrada ritmik yapıyı belirginleştiren ve usulün vurgularını öne çıkartmak için kullanılır. Fasıl şarkıcılığında özellikle aksak tartımlı usullerde sıklıkla kullanılan bu süsleme notanın üzerinde nokta veya çizgi olarak işaret edilir.

⁴² Torun, Mutlu, (1993), Ders Notları, İstanbul.

⁴³ Ayangil, Ruhi, Kişisel Görüşme, 03 Mayıs 2006

Şekil 21. Kesik Okuyuş – Staccato

Münir Nureddin Selçuk'un seslendirdiği Muhayyerkürdî

“Akşam yine gölgen” icrasından notaya alınmıştır.

4.3.Rubato: Eserin icrası sırasında yorumcunun eser üzerinde *gelişigüzel ve keyfe göre hareket edişini* ifade eden rubato⁴⁴ nota değerlerinin kesintiye uğramadan anlamlı gecikmesini ifade eder.

Şekil 22. Rubato

Yesari Asım Arsoy'un seslendirdiği Hüzam Şarkı

“Dün gece bir şuhun” icrasından notaya alınmıştır.

Hem müzikal anlatımın hem de süslemenin bir dalı olarak gözlemlenen rubato⁴⁵ fasıl şarkıcıları tarafından genellikle ya eserlerin meyan röprizlerini bir oktav pestten ve ritmi hafif çekerek tekrarlamaları suretiyle ya da nakaratlarda karar öncesinde başvurulanan ritmik geciktirmeler yoluyla gerçekleştirilir.⁴⁶ İcrâcının anlamlı bir etki bırakmak için eserin gerçek ritmine bağlı kalmadan ritmi ağırlaştırması ya da hızlandırması ile gerçekleşen ve fasıl şarkıcıları tarafından sıklıkla kullanılan bu süsleme de pek çok süsleme elemanı gibi makam müziği notalarında gösterilmez. Rubato, “*rub.*” Kısaltması nota üzerinde gösterilebilir.

4.4.Serbest Kısım: Solo veya birkaç çalgı aleti ile yapılan icralarda serbest ilavelerin kullanılması daha çok kabul görülmekle birlikte, tekrarlanan bölümlerin tekrara giden dönüşlerinde köprü vazifesi gören minik ses kadanslarının kullanılması da mümkündür. Serbest kısım Fasıl Şarkıcılarının teknik becerilerini göstermek maksadıyla esere ait olmayan gösterişli bir bölümü esere eklenmesi ile oluşan kadans benzeri kısımdır. Zaman içinde beğenilen ve gelenekselleşen bu kadansçıların esere dâhil olarak notalarda yer alması ise sıkça karşılaşılan bir durumdur.

4.5.Stapo: Ritmi belli etmek ve ritmik etkiyi kuvvetlendirmek için, heceleri takdî ederek; eskinin goygoylu söyleşinin amacı notasız müziğin ezberlenişinde ritmin hançere yoluyla vurulması ve dolayısıyla hecelerin takdî yapılacak cümle parçacıklarının usulün belli yerlerine getirilip

⁴⁴ Gazimihal, M. Ragıp, (1961), Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s:217

⁴⁵The New Grove Dictionary of Music and Musicians., 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) çeviri/ Erişim Tarihi: 20.01.2005.

⁴⁶ Ayangil, Ruhi, Kişisel Görüşme, 03 Mayıs 2006

oturtulmasını amaçlayan bu süslemedir. Ritmi durdurarak stapo yapmak fasıl şarkıcılarının sıklıkla kullandığı süsleme elemanlarından. Bu çalışmada küçük “s” harfi ile gösterilmiştir.

(SAZ) Allah nâ fi le pey et me sin mey

Şekil 23. Stapo

Yesari Asım Arsoy’un seslendirdiği Hüseyini Şarkı

“Fariğ olmam neşve i rindaneden” icrasından notaya alınmıştır.

4.6.Subito: Ani bitiriş anlamına gelir ve kısaca “sub.” ile gösterilir.

Ba rış mam bü se ver mez sen

(SAZ)

Şekil 24. Subito

Yesari Asım Arsoy’un seslendirdiği Kürdilihicazkâr Şarkı

“Seninle ey gül i ahsen ” icrasından notaya alınmıştır.

4.7.Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Ters: Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; melodiye es’lerin eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir. Bununla birlikte melodik fonksiyon amacı taşıyarak var olan notanın, başka bir nota yâda es ile değiştirilmesi nota yazım farklılıklarından doğacağı gibi icracının isteği ile de ortaya çıkan ve eserin değişiklik yoluyla süslenmesine katkı sağlayan bir durum olarak kabul edilmektedir.

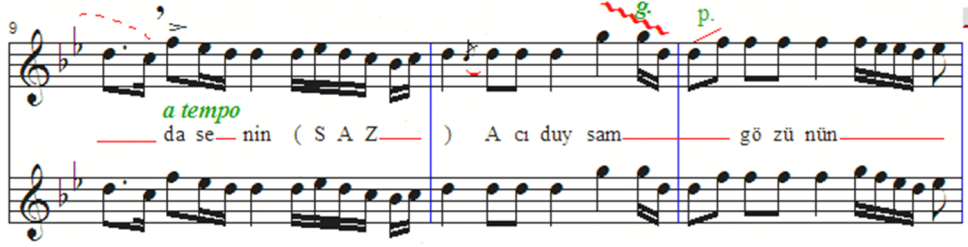
) Ağ la ey dil

Şekil 25. Sus İşaretlerinin Nota ile Doldurulması ya da Ters

H. Yüceses, Ş. İçli, N. Tokyay’ın seslendirdiği Hüzzam şarkı

“Görmedim uysun felek” icrasından notaya alınmıştır.

4.8.Vakfe: Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden bir olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan virgüle (,) gösterilir.⁴⁷



Şekil 26. Vakfe

Müzeyyen Senar'ın seslendirdiği Nihavend şarkı

“Koklasam saçlarımı icrasından notaya alınmıştır.

4.9.Vurgu: Melodinin belli notalarının öne çıkartılarak bir etki yaratılması yolunda başvurulan bir süsleme biçimidir. Vurgular icracı tarafından genellikle grupettolarını ilk notalarına veya ezgi gurupları içerisinde diğerlerinden daha yüksek (tiz) frekansta olan notalara yapılan vurgu şeklinde görülür. Son devir icracılarında görüldüğü üzere yanlış kullanımı üslubu bayağlaştırabilmekte; bu sebeple de dikkatli kullanımı gerekmektedir. Vurgu, nota üzerinde ok işaretinin ucu “>” ile gösterilir.



Şekil 27. Vurgu

Nerkis Hanım'ın seslendirdiği Hüzzam

“Sükunla geçer ömrüm” icrasından notaya alınmıştır.

4.10.Recitativo: Konuşur gibi söyleyiş demektir. Porte üzerinde “Resitativo” yazılarak gösterilir.



Şekil 28. Recitativo

Münir Nureddin Selçuk'un seslendirdiği Muhayyerkürdî

“Akşam yine gölgen” icrasından notaya alınmıştır.

4.11.Notaya Göre Ritmik / Melodik Yapıda Sadeleşme: Nota değerlerinin kendinden daha büyük nota değerleriyle seslendirilmesidir. Buna karşılık bazı eski nota yazılarında eser

⁴⁷ Sezgin, B. Sıtkı, (1996), Samanyolu TV Telve Programı, 4 Şubat 1996.

tamamen fasıl icrasına göre notaya alınmıştır. Bu tip notalarda günümüz icrasından farklı olarak daha kalabalık melodi gruplarının çoğunlukta olduğu görülmektedir. ⁴⁸Fasıl okuyucuların müziği daha kıvrak ve cazip kılmak; renklendirmek amacıyla birtakım ses oyunlarına başvurmaları, böylece farklı ustalıkları müziğe katabilme yaklaşımı ile ritmik yapıda ve melodik yapıda değişiklik yaratmaları olağandır.

SONUÇLAR

1. Türk Makam Müziği kültürünün korunabilmesi ve gelecek kuşaklara doğru, bilimsel yollarla aktarılabilmesi için sesli kayıt tarihinin teknik analizin yapılması müzik kültürünün kalıcılığı açısından önemlidir. Bu yolla elde edilecek sonuçların sınıflandırılarak icra ve üslup özelliklerini tanımlayan öğretici metotların yazılması ile farklı üsluplara sahip icracıların benzerlik ya da farklılıkları ortaya çıkacak; farklı icralarda kullanılan teknikleri tanımlamak mümkün olabilecektir. Böylece müzik eğitimde standardizasyonun sağlanması mümkün olabilecektir.

2. Fasıl şarkıcılığı ekolüne bağlı olan farklı yorumların analiz edilmesi, kişisel üslupların belirginleşmesine yönelik tespitlerin yapılması farklı icra ekollerinin tespiti ve bu doğrultuda makam müziği üslup tarihinin ortaya çıkarılması mümkün olacaktır.

3. İcraların karakteristik özelliklerini yansıtan süslemeleri ortaya çıkarılması ve bilimsel çalışmaların çoğalması ile makam müziği icrasına ait açıklayıcı bir terminoloji oluşturulabilecektir.

4. Müzikte renklilik yaratma çabası sonucu yaygınlaşan süsleme elemanları konusuna müzikoloji biliminde yer verebilmenin yolu süsleme elemanlarının teknik karşılıklarının açıklanması ile mümkün olacaktır. Böylece, eser notalarında asıl ya da süsleme elemanlarının ayrıştırılmasından yola çıkarak kompozisyon alanında yardımcı bilgilerin ortaya çıkması muhtemel olacaktır.

Süsleme elemanlarını en doğru şekilde kullanabilmek, kısmen doğuştan gelen müzikal yetenek ve dejenere olmamış zevke sahip olmak, özeleştiri yapabilmek, disiplinli çalışmak, geleneği doğru algılamakla ve müzikaliteden ödün vermemekle mümkündür.

KAYNAKLAR

Apel, Willi, (1953), Harvard Music Dictionary, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.,s: 542.a.

Ayangil, Prof. Ruhi, 21 Nisan 2006, 03 Mayıs 2006, 10 Mayıs 2006, Kişisel Görüşme.

Ayangil, Ruhi, 2005. Türk Makam Müziğinde Yazım Yöntemleri, (Basıma hazır yayın.)

Behar, Cem, 1987. Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler, Bağlam Yayıncılık, İst. Çelebi, Veled, Mektep Mecmuası, sayı:10,11 Zilkâde 1311, Tic. ve San. A.Ş.

Behar, Cem, (1993), Zaman, Mekan, Müzik, Afa Türkiye Üzerine Araştırmalar, İstanbul ,s:80-81, Borrel, Eugene, 4 Aralık 1922, "La Musique Turque", Revue de Musicologie, VI, s: 151-152

Çelik, Nurettin, (Hanende) 9 Mart 2005, Kişisel Görüşme.

Eruzun, Aslıhan, 1997. Tan. Cemil Bey'in Kemeçe ile eser icrası Üzerine bir çalışma. (İcrâ – Nota farklılığı), YL. Tezi, İTÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

Ezgi, Suphi, 1935. Nazari Ameli Türk Musikisi, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı c:III, İst.

Gazimihal, Mahmut R., 1961. Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Judetz, E. Popescu, 2002. Tanburi Küçük Artın, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Judetz, E. Popescu, 1996. Türk Musiki Kültürünün Anlamları, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Karolyi Otto, 1996. Müziğe Giriş, Pan Yayınları, İstanbul.

⁴⁸ Eruzun, Aslıhan,(1997), Tanburi Cemil Bey'in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma (İcra – Nota Farklılığı, YL. Tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özbilen, N. Özgül, (2007) Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler, San. Yet. Tezi, İTÜ, İstanbul,

Sezgin, Bekir Sıtkı, Samanyolu TV “Telve” Programı, 4 Şubat 1996.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, , 2001, Macmillan Publishers Limited, London, (ed. Stanley Sadie) / Erişim Tarihi: 20.01.2005.

Torun, Mutlu, (1993), Ders Notları, İstanbul.

Torun, Mutlu, (1996), Ud Metodu, Çağlar Yayınları, İstanbul, s:283

Yavaşca, Prof. Dr. Alâeddin, 14 Nisan 2005, 24 Ocak 2005, Kişisel görüşme.

www.bohemianopera.com//jsf?bid=CBO9780511781834&cid=CBO9780511781834A0122006

5. Erişim tarihi: 5 Ocak 2005

www.recorderhomepage.net/technique/tremolo-and-vibrato Erişim tarihi :25.07.2005

Rast Müzikoloji Dergisi

Uluslararası Rast Müzikoloji Dergisi'nin yayın ve hakem kurulu çeşitli ülkelerden ve yurtiçinde farklı üniversitelerden alanlarının uzmanı akademisyenlerden oluşmaktadır. Makaleler, birbirinden bağımsız iki/üç hakemin akademik değerlendirme süreci sonrası çoğunluğun yayınlanabilir raporu alındıktan sonra yayınlanmaktadır. Şimdilik yılda iki kez (ilkbahar ve sonbahar) çıkarılmaktadır. Rast Müzikoloji Dergisi müzikoloji araştırmalarına fikri anlamda paylaşım ortamı tesis ederek ve araştırmacılara araştırmalarını akademik düşünce çerçevesinde yayınlama fırsatı sunulmasını hedeflemektedir. En önemli amacımız bilim adamları arasında düşünce alışverişini sağlamaktır. Dergimizin ilk sayısından itibaren doi (Digital Object Identifier) üyeliği bulunmakta olup çevrimiçi (online) ortamda makalelere her yerden ulaşılabilir. Buna ek olarak EBSCO ve RILM indekslerinde taranmak üzere anlaşmaya varılmıştır.

Makaleler değerlendirilirken öncelikle, özgün olması, toplumsal yarar sağlaması buna ek olarak akademik kalite, metodoloji ve yaklaşım, motivasyon, açıklık, kanıtlar ve veri toplama, literatür incelemesi, bulguların iyi analiz edilmesi, sonuç ile ilişkili olarak bölgesel ve küresel etki gibi hususlar dikkate alınır.

Öncelikli olarak araştırma makaleleri, müzikoloji ve diğer bilim dallarıyla yapılan ortak çalışmalar değerlendirme için kabul edilir. Bütün çalışmalar bilimsel düşünce çerçevesinde hakemlerimiz tarafından değerlendirilir.