

YENİ BİR DÜNYANIN EŞİĞİNDE ÖNCÜ FİGÜR OLARAK DEDE EFENDİ

Ali ERGUR*

Öz

Türk Makam Müziği'nin temel taşlarından biri kabul edilen Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, müzik çevrelerinde genellikle dâhi bir sanatçı ve büyük bir yenilikçi olarak kabul edilmektedir. Dede Efendi kuşkusuz olağanüstü bir yetenek sahibi bir bestekâr olarak nitelenmelidir. Bununla birlikte, sanatçı, bu özel yeteneğinin yanı sıra bir toplumsal-ekonomik bağlamın ve belli bir tarihsel dönemin ürünü olarak değerlendirilmelidir. Dede Efendi'nin yaşadığı dönem, Osmanlı Devleti'nin değişme çabalarının yaşandığı Nizâm-ı Cedîd sürecini içerdiği kadar, uluslararası güç dengelerinin yeniden oluştuğu, Sanayi Devrimi'nin hızlandığı, modern kültürün şekillendiği bir tarihsel dönüm noktasını oluşturur. Osmanlı Devleti, bu hızla değişen dünyaya ayak uydurma zorunluluğunu somut olarak hissetmiş, bu yönde reformlar yapma girişimlerini on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren başlatmıştır. III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat dönemleriyle örtüşen bu değişme dönemi, doğrusal ve istikrarlı bir gelişme göstermez; tersine, pek çok çatışma ve çelişki barındırır. Reformcu aktörler ve hareketler, eski düzenin devamını savunan güç odaklarıyla sürekli çatışma içinde olmuştur. Bununla birlikte, toplum hayatı, Avrupa'dakinden farklı bir karakter gösterse de tedricen kentli ve modern değerlere yaklaşmaya başlamıştır. Müzik üretimi ve beğenileri, hızlanan, karmaşıklaşan, dünyayla daha yakın ilişkilere giren büyük kentlerde, bir yandan piyasa mantığı ekseninde yeniden biçimlenirken diğer yandan daha dünyevî bir karakter kazanmıştır. Dede Efendi, bu makalede, sosyolojik bir perspektif içinde değerlendirilip bu büyük dönüşümler ve çelişkiler çağının bir aktörü olarak kavramsallaştırılmıştır. Dede Efendi, her dönemde örnekleri görülen, içinden yetiştiği müzik geleneğini yaşatmak ve sanatsal olarak en gelişkin müziği yapmak isteyen, ancak aynı zamanda yükselen popüler taleplere en iyi şekilde yanıt vermek zorunda olan, gelenekle piyasa arasında bölünen bestekâr tipinin arketipi olarak tanımlanabilir.

Anahtar kelimeler: Dede Efendi, Nizâm-ı Cedîd, Türk Müziği'nde modernleşme, müzik piyasası, Osmanlı modernleşmesi, popüler müzik.

*Prof. Dr., Galatasaray Üniversitesi, aergur@gsu.edu.tr, ORCID 0000 0001 8510 4287

Makale Gönderim Tarihi: 22 Ağustos 2024 **Makale Kabul Tarihi:** 9 Eylül 2024

Atf: Ergur, A. (2024). Yeni Bir Dünyanın Eşiğinde Öncü Bir Figür Olarak Dede Efendi. Sosyoloji Dergisi, 48, 215-229. DOI: 10.59572/sosder.1537315

DEDE EFENDİ AS A PIONEERING FIGURE ON THE THRESHOLD OF A NEW WORLD

Abstract

The composer Hammâmîzade İsmail Dede Efendi, recognized as one of the pillars of Turkish Makam Music, is often perceived by the contemporary representatives of this musical tradition as a genius and a great innovator of his time. While Dede Efendi should undoubtedly be acknowledged for his exceptional musical talent, it is also essential to consider him within the broader socio-economic context and historical period in which he lived. He lived during a period of broader social changes, including the reconfiguration of power balance on the international stage, the rise of the Industrial Revolution, and the formation of modern values and relations. These external factors coincided with the internal dynamics of the Ottoman Empire, particularly the structural changes and reforms of policies during the New Order (Nizam-ı Cedîd) era. As the pace of change triggered by industrial capitalism accelerated in Western Europe and stimulated the emergence of modern culture, the Ottoman Empire, as an older political organization, felt the urgent need to adapt to this new socio-economic context. The Ottoman Empire can be defined as a kind of *Ancien Régime*, structurally inappropriate to survive the capitalist transformation, which was based on the supremacy of the agricultural economy and military conquests. Although there had been earlier attempts at structural reform, they didn't have lasting effects. However, by the end of the eighteenth century, when the need for change became inevitable, a series of reformist policies were initiated. This era of institutional reforms has been baptized as the New Order (Nizâm-ı Cedîd) during the reigns of Sultans Selim III and Mahmud II. Dede Efendi is analyzed in this article as a typical individual of this historical period of conflicts and contradictions, embodying the tensions between the traditional music in which he was raised and the rising demands for popular music driven by changing tastes.

Keywords: Dede Efendi, Nizâm-ı Cedîd, modernization of Turkish Music, music market, Ottoman modernization, popular music.

Giriş

Her insan çağının ürünüdür; çağının kültür ortamının koşulları ve değerleri içinde toplumsallaşır. Her insan bir kültür öznesi, aynı zamanda yapıcısıdır. Bununla birlikte kültür üretiminin en incelmış, sistemleşmiş biçimlerini üretenler, yalnızca öznel anlamlar üretmekle kalmazlar, insanlık belleğine etik ve estetik katkılarda bulunurlar. Bilim ve sanat, kültür alanının en seçkin üretim etkinlikleri olarak ayrıştırılabilir. O nedenle bilim insanları insanlığın bilgi birikimine, sanatçılar da estetik soyutlamalarına katkıda bulunurlar. Sanatçıların genel toplum içinde gıpta ve takdir edilen, üretimlerinden toplumsal anlamlar türetilen aktörler olarak yüceltilmeleri bu ayrıcalıklı kültürel rolden kaynaklanır.

Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), Türk Makam Müziği'nin estetik ve teknik anlamda temellerini atan büyük bestecilerden biri olarak genel kabul görür[†]. Bununla birlikte, Dede Efendi, değeri takdir edilmekle birlikte, benimsenen kültürel-ideolojik konuma göre fazla yenilikçi ya da fazla muhafazakâr olarak değerlendirilebilir. Bu zıt görüşlerin odağı olmasının temel nedeni, Dede Efendi'nin hem yenilikçi hem kültürel

[†] Cem Behar, "Hammâmîzâde" unvanının gereksiz, böyle bir adlandırmanın "yersiz bir asilzadelik imâ eden vezadeganlık özentisi koken bir ifade" olduğu kanısındadır (Behar, 2023: 247). Bu görüş ayrı bir tartışma konusu olmakla ve sayın Behar'ın yaklaşımına saygı duymakla birlikte, yeterince yaygın bir kullanım olması hasebiyle, biz de bestekârı bu unvanıyla adlandırmakta sakınca görmüyoruz.

mirasa sahip çıkan tutumları aynı besteleme anlayışı içinde buluşturmuş olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, Dede Efendi, modern bir karakter oluşturmaktadır; zira modern, yalnızca ileriye dönük, ilerlemeci ve salt yenilikçi değildir; modern, aynı zamanda bir tarih öznesi olmayı, geçmişin rasyonel bir tasnifini yapıp geleceğe yönelik yeni bileşimler üretmeyi, icatlar yapmayı, bu kapsamda yenilikçi olmayı gerektirir. Dede Efendi, özgün bir Türk Makam Müziği üslubu ve repertuarının oluşmaya başladığı on altıncı yüzyılın ikinci yarısından başlayan (Behar, 2021) evrim çizgisinde, Osmanlı modernleşmesinin ivme kazandığı bir geçiş döneminde, önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır.

Dede Efendi, Türkiye’de müzik çevrelerinde çoğu kez değerlendirildiği gibi, yalnızca olağanüstü bir dehâ sahibi olarak nitelenemez; sanatçı, çağının düşünsel, siyasi, ekonomik yüklerini estetik alana yansıtan bir aktördür. Bu kapsamda, Dede Efendi kuşkusuz özel yetenek ve gelişkin bir bestecilik kudretiyle donanmış olarak; ancak aynı zamanda içinde yaşadığı çağın ve toplumsal ortamın hız, yön, eğilim, çelişki ve çatışmalarını sanatına içkin kılarak estetik bir bağlam oluşturmuştur. Dede Efendi’nin yaşadığı toplumsal ortam yalnızca Osmanlı kültür dünyasıyla sınırlı değildir; önceki yüzyıllara oranla daha etkileşimsel bir ilişkiler ağının olduğu, modern eğilimlerin hayatın birçok alanına yayıldığı bir dönemde, bir yandan eski müzik anlayışının en seçkin örneklerini vermeye devam etmiş, diğer yandan devrimci değil ama yenilikçi yaklaşımını hem bu geçmişin mirasını yeniden yorumlarken hem de kentsel çevrede yükselen popüler beğenilere yanıt verirken eserlerine ustalıkla nüfuz ettirebilmiştir. Dede Efendi’nin yaşadığı dünya, büyük dönüşümlerin çağıdır; Aydınlanma felsefesinin hayata yansıdığı, Fransız Devrimi’yle yeni kavram ve kurumların devreye girdiği, eski tip imparatorlukların ulusal birliklere bölünmeye başladığı, kapitalizmin sınırlı ve emperyalist bir aşamaya geçtiği, bilim ve teknolojiye evrimin belirgin bir ivme kazandığı, kurumlar ve öz disiplinle özetlenen modern çağın başladığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Dede Efendi, bu karmaşık çağda değişmeye hem direnen hem uyum sağlayan ikili bir estetik tutumu temsil eder.

Eski Dünyanın Tasfiyesi: Devrimler ve Karşı-Devrimler

Tarihin akışının hızlandığı, büyük dönüşümlerin olduğu dönemler, kuşkusuz kültür göstergeleriyle tezahür ederler; ancak en temelde bir *üretim biçimi değişmesi* nedeniyle ivmelenirler. Üretim biçimi değişimleri, tarihin akış hızını ve yönünü hem maddî hem değerler anlamında farklılaştırırlar. Bu büyük dönüşümler, insanlık tarihinde birkaç kez vuku bulmuş, nadir ancak kökten belirleyici geçiş dönemleri olarak nitelenebilir; bin yıllara yayılabilen özellikleri olduğu gibi (Mezopotamya’da Neolitik Devrim), birkaç on yıl içinde (1960’lardan itibaren enformasyon düzenine geçiş) toplumların örgütlenme biçimlerini dönüştürebilirler. Nitekim on altıncı yüzyıldan itibaren (kökleri birkaç yüzyıl önceye kadar uzanarak) Batı Avrupa’da hızla gelişen ticaret üretim biçimi (merkantil kapitalizm), on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde bir sanayi kapitalizmine doğru hızla evrimleşmiştir. Kapitalizm, insanlık tarihinde üretim örgütlenmelerini en hızlı dönüştüren, buna koşut olarak bilimsel, teknolojik, toplumsal, kültürel alanlarda birbirini tetikleyen bir ilerleme politikasını inşa etmiştir. Kapitalizmin hızla tarih sahnesine girip art arda biçim ve ivme değiştirerek, yeni bir toplum düzeni kurmuş, doğal olarak eskilerini de tasfiye etmiştir.

İnsanlık tarihinin en uzun süreye yayılan üretim biçimi tarım düzenidir. Tarım toplumu, bin yıllar içinde, farklı coğrafi bölgelerde, kültürel anlamda farklılıklar içerse de benzer üretim ilişkileri ekseninde örgütlenmiştir. Buna göre, toprağı işlemenin temel üretim biçimi olduğu toplum düzeninin tipik ekonomik döngüsünde tarım ve askerlik etkinlikleri başlıca bileşenlerdir. Kapitalizm-öncesi siyasi sistemler, bu ikili ekonomik düzen üzerine

kurulmuşlardır. Böylece siyasi anlamda mutlakiyet, toplumsal boyutta dinsel ilkelerin egemenliği, ekonomik alanda ise birikime dönüşmeyen döngüsel bir üretim biçimi, tarım üzerine kurulu eski tip devlet yapısının temelini oluşturmuştur. Toprak-merkezli bu örgütlenme biçimi en gelişkin hâline feodal Avrupa'da ulaşmıştır. Özellikle on üçüncü yüzyıldan itibaren bir ticaret sınıfının gelişmesi iki yüzyıl içinde yalnızca yeni bir ekonominin değil, aynı zamanda yeni bir dünya tasavvurunun da doğmasına neden olmuştur. Modern devletin ve burjuva sınıfının gelişimi, tarım-temelli eski tip imparatorlukların tasfiyesini kaçınılmaz kılmıştır. Nitekim on altıncı yüzyıldan itibaren gözlemlenen uluslararası dengeler, çatışmalar, ittifak ve savaşlar, özünde bu büyük dönüşümün tezahürleridir.

Batı Avrupa'da ekonomik iktidarı tamamen kontrol eden burjuvazinin siyasi gücü de ele geçirmek istemesi son derece doğaldı; bu tarihsel itkiyle, iktidarlar el değiştirmiş, bunların en kanlısı Fransız Devrimi'ne yol açmıştır. Fransız Devrimi (1789), yalnızca bir hükümet ve rejim değişikliği değildir; üstelik yalnızca Fransa'yla kısıtlı kalmayan, aynı zamanda bir dizi felsefî, kültürel ve siyasî sonuçları olan bir dönüm noktası oluşturur. Bireyin hukuk öznesi olarak kabul edilmesi (eşitlik); Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi'nin yayınlanması (özgürlük); bir yandan *insanlığın kardeşliği* (kardeşlik) ülküsüne vurgu yapılırken, diğer yandan ulusal kimliklerin önem kazanması, emperyal yapıların sonunu getiren önemli etkenler olmuştur. Fransız Devrimi, her büyük çaplı ve ani siyasî alt-üst oluş olayında olduğu gibi birçok yenilikler getirmiş; ancak diğer yandan, devrimlerin doğasına içkin olan hızlı dönüşüm, farklı toplum kesimlerinde farklı tepkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fransız Devrimi ve ardındaki Aydınlanma düşüncesi, her şeyden önce bir burjuva ideolojisidir; zira toprağa bağlı bir üretim örgütlenmesinden ticaret ağırlıklı bir düzene geçiş için her bireyin hukukî anlamda 'eşit', felsefî ve ekonomik anlamda 'özgür', siyasî anlamda 'kardeş' olmasını gerektiriyordu ("Liberté Égalité, Fraternité"). Fransız Devrimi, bu dönüşümü başlatmış ve ivmelendirmiştir. Modern dünya, bir anlamda Fransız Devrimi'nin hayata geçirdiği ilkeler doğrultusunda kurulmuştur. Michel Foucault, modern çağın başlangıcı olarak on sekizinci yüzyılın sonunu saptarken, yeni toplumsal ekonomik düzenin, 'içselleştirilmiş disiplin' ve bunun 'verimlilik' ilkesi ekseninde *kapatma kurumları* etrafında örgütlendiği sanayi toplumu anlamına geldiğini iddia ediyordu (Foucault, 1975). Böylece, yenilik, icat, keşif, bilimsel yöntem ve ilerleme, sanayi toplumunun vazgeçilmez özellikleri hâline gelmiştir.

Bununla birlikte, devrimin bunca köklü ve hızlı dönüşümünün rahatsız ettiği, dışladığı ya da ona yeterince ayak uyduramayan kesimler de vardı. Daha devrimin onuncu yılında, Fransa merkezli olsa da Avrupa'nın farklı ülkelerinde bu devrim karşıtı hareketler kendilerini göstermeye başlamıştı. Genel olarak 'muhafazakârlık' olarak sınıflandırılan bu tepkisel akım, ilerleme fikrine, sanayileşme, kentleşme süreçlerinin refah getireceğine olan kabule kökten karşı çıkan, tam tersine, feodal düzenin ayrıcalıklar hiyerarşisine ve teokratik düzenine geri dönüşün tek çözüm olduğunu vurgulayan bir ideolojik çerçeveyi savunuyordu. Böylece köktenci bir devrim kendi ayna yansımaları oluşturmuş, karşı-devrim söylem ve politikasına da yol açmıştır. Nitekim, on dokuzuncu yüzyılın tamamı, Avrupa için bir çalkantılar çağı olarak nitelenebilir; zira, bizatihi Fransa'nın tarihinde ardışık olarak devrim ya da halk hareketleriyle bölünen cumhuriyet ve imparatorluk dönemleri yaşanmış, diğer yandan çeşitli milliyetçilik akımları hem Napoléon Savaşları gibi olaylarla hem etnik kültürlerin siyasî birimlere dönüşme arzusuyla eski toprak monarşilerini parçalamaya başlamıştır. Kuşkusuz, sanayileşme ve ulusallaşma akımlarından en çok etkilenen devletler, örgütlenmelerini tarım-askerlik döngüsü

üzerine kurmuş ve sanayileşme için gerekli düşünsel altyapıyı oluşturamamış olanlardı. Osmanlı İmparatorluğu bunların başında gelmekteydi.

Bir 'Ancien Régime' Olarak Devlet-i Aliyye'nin Tarihsel Konumu

Osmanlı-merkezli yerel tarih yazımı pratiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği safhaları büyük ölçüde kendi iç dinamikleriyle açıklama eğilimi taşır. Oysa, özellikle on sekizinci yüzyıl, eski dünya devletlerinin (Batı Avrupa, Akdeniz havzası, Doğu Avrupa, Rusya) tarihlerinin daha önce olmadığı kadar iç içe geçtiği, karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin hızla geliştiği, ticarî ve askerî hareketlerin hem sayısal hem yoğunluk olarak arttığı bir tarih sahnesini oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti bu karmaşık tablonun ayrıksı bir parçası değildir; kendine mahsus özellikleri olsa da kendine münhasır bir tarihi yoktur. Tersine, Osmanlı Devleti, özellikle Roma mirasını devraldığı, tam anlamıyla kurumsallaştığı, imparatorluk aşamasına geçtiği 1453 sonrasında, Batı Avrupa'yla önce dolaylı ve asimetric, sonra daha doğrudan bağlantılar kurarak bu girift ilişkiler sisteminin önemli bir aktörü olmuştur (İnalçık, 2017, s. 300). Bu nedenle, Osmanlı Devleti'ni ve onun toplumsal-ekonomik bağlamındaki gelişen kültür olgularını iyi anlayabilmek için genel tarih sahnesinin belirleyici temalarını ve ilişkiler ağını gözden kaçırmamak gerekir. On sekizinci yüzyılın son çeyreği, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu için değil, bütün Batı Avrupa için köklü bir dönüşüm dönemi niteliği arz eder.

Tarih çözümülemesi, yalnızca kültür olgularına odaklandığı zaman büyük hareketleri gözden kaçırabilir. Kültürel özcü yaklaşımların en büyük sorununun, bu fazla özgüleşmiş çözümleme düzeyinin zihinsel bir *miyoplaşmaya*, ancak bunun ötesinde, aynı zamanda ideolojik bir *kırınmaya* yol açmasıdır. Osmanlı Devleti'nin emperyal bir güç hâline geldiği on altıncı yüzyıl, aynı zamanda onun gerileme içine girdiği bir sürecin başlangıcını oluşturur; zira on altıncı yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar devam eden üstün askerî güç, bu dönemden sonra hızla gerilemeye başlamış, Batı Avrupa'da kapitalizmin ivmelendirdiği bilim ve teknolojinin yenilikleriyle rekabet edemez hâle gelmiştir. Özellikle yelken ve top teknolojisinin ivmelenmesi, donanmaların, aynı zamanda ticaret filolarının hızla üstünlük kazanmasına neden olmuştur (Cipolla, 2003, s. 44). Diğer yandan, ticaret yapmak için yenilikleri kolay benimseyen, gelişmeci, uzlaşmacı, değişmeye açık bir zihniyetin hâkim olması gerekir. Tarihte ticaretin geliştiği her yer ve zamanda bu çoğulculuk ve etkileşimsellik gözlemlenmiştir. On altıncı yüzyıl Avrupa'sında ise ticarî zihniyet artık hâkim bir ideolojiye dönüşmüştür. Aynı dönem, Osmanlı fetihçi politikası ve toprak rejiminin doruğa ulaştığı; ancak, kendini değişen koşullara uyarlayamaması, özellikle önemli bir bileşeni olduğu Akdeniz havzasındaki ticaret ve kültür değişim ağlarıyla yeterince bütünleşememesi, her şeyden önemlisi 'değişmeme' üzerine kurulu olan devlet-toplum ilişkisi ideolojisini korumakta direnmesi gibi nedenlerle, hızla ekonomik ve siyasî anlamda kaybediş sürecine girmesinin kaçınılmaz olduğu iddia edilebilir.

Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı Devleti, Fransız Devrimi'nin cumhuriyet ülküsünün tersi konumda eski tip rejimlerden biri olarak nitelenebilir. *Ancien Régime* (Eski Rejim) kavramı, Aydınlanma düşüncesinde, feodal ilişkilerin ve tarım-temelli bir toplumsal düzenin hâkim olduğu, mutlakiyet rejimine dayalı bir devlet biçimini işaret ediyordu. Oysa Aydınlanma düşüncesi ve sanayileşme bu tür toprak-eksenli devletlerin tasfiyesini gerektiriyordu. Diğer bir deyişle, *Ancien Régime*, adının da açıkça belirttiği gibi, geçmişe mâl olması gereken bir devlet biçimi olarak görülüyordu. Batı Avrupa'daki benzerlerinden bazı tarihsel-kültürel farklılıklar arz etme ve Avrupa merkezli tarih yazıcılığı tarafından salt keyfi bir rejim olarak nitelenme eğiliminde olmakla birlikte (Rémond, 1974, s. 91), Osmanlı Devleti de bir *Ancien Régime*'di. Osmanlı devlet düzeninde,

Avrupa'daki benzerlerinden farklı olarak, kurucu felsefî ilke olarak nizam-ı âlem fikri, diğer bir deyişle, evreni Tanrı'nın mükemmel şekilde yaratmış olduğu, bu nedenle mevcut devlet ve toplum düzeninin bu tasarımın bir parçası olarak değişmeme üzerine kurulu olması gerektiğine ilişkin kanı, bir kurucu ideoloji olarak işlev görmekteydi (Berkes, 1979, s. 29). Ayrıca devlet aygıtının, Osmanlı düzeninde, yalnızca toplum sınıflarının temsilcilerden değil, çoğunlukla aynı zamanda feodal toprak sahibi niteliği de taşıyan (Yetkin, 1984, s. 95) bürokrasi seçkinlerinin kendi aralarındaki hiziplerden oluşuyor olması, 'değişmemeye' olan inancı pekiştiren bir etken olarak değerlendirilebilir; bu inanç, bir törenin sürdürülmesi ve kurucu seçkinlerin varlığını pekiştirme üzerine inşa edilmiştir (Hassan, 2005, s. 106-107).

Özetle, on altıncı yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin olduğu kadar Batı Avrupa'nın da *Muhteşem Yüzyıl*'i olmuştur. Üstelik bu ihtişam, bir uygarlığın doruğa çıktığı, diğerinin ise yükselişe geçtiği bir tarihsel andaki karşılaşma olarak ifade edilebilir. Diğer yandan, Osmanlı ekonomik gerilemesinin daha önceki dönemlerde başlamış olduğunu tarihsel kayıtlar açıkça göstermektedir. On beşinci yüzyıl sonlarından itibaren akçenin değerindeki önlenemeyen düşüş, kaçınılmaz bir gerilemenin en önemli belirtilerinden biri olarak değerlendirilebilir (Akdağ, 2020, s. 534). Zenginlik getirici seferlerin yapılamaması, savaş ekonomisinin, maliyetini karşılayamayan bir etkinliğe dönüşmesi, Osmanlı sisteminin düzensizleşmesine yol açmıştır. Bütün bu aksama süreci boyunca, gerilemenin nedenlerini kısmen de olsa anlayabilen yönetici ya da bilim insanı figürlerinin ortaya çıktığını; ancak ya reformcu düşüncelerini hayata geçirmedikleri ya da etkilerinin kısıtlı kaldığını görebiliriz.

Uluslararası ilişkiler açısından değerlendirildiğinde, Osmanlı Devleti'nin on yedinci yüzyılın sonu itibarıyla kesin bir gerileme sürecine girdiği belirtilebilir; zira 1699 Karlofça Antlaşması, Osmanlı devlet düzeninin varlık nedeni olan fetih-ganimet-vergi döngüsünün tıkanması anlamına gelmiştir (Uzunçarşılı, 1983, s. 595). Toprak genişleme olanaklarının durması bir yana hem gelir kaynakları hem tımar olarak tahsis edilebilecek araziler dramatik bir şekilde azalmaya başlamıştır. Bu büyük üretim biçimi dönüşümünde, ticaret ve sanayi etkinliklerini varlık alanının merkezine yeterince yerleştirmeyen Osmanlı Devleti, kurulmakta olan dünya sisteminin dışında kalmaya mahkûmdur. Osmanlı Devleti'nin, yaşamakta olduğu çöküşe rağmen, en az bir yüzyıl daha var kalmaya devam edebilmiş olması, emperyalist güçlerin arasındaki nüfuz paylaşımı çatışmasının gerektirdiği dönemsel dengelere yakından bağlı olmuştur. Diğer yandan Osmanlı yöneticileri de bu Avrupa dengelerinin arasında geçici ittifaklar içinde yer alarak devletin dağılmasını engellemeye çalışmışlardır.

Batı Avrupa'da, servet birikimi ve refahın, bilimsel düşüncenin rehberliğinde bir sanayi devrimine dönüşmeye başladığı on sekizinci yüzyılın son çeyreği, aynı zamanda Aydınlanma felsefesinin egemenliğinde büyük bir düşünsel dönüşüme de sahne olmuştur. Aynı dönem, Osmanlı Devleti'nde, değişen koşullara uyum sağlama zorunluluğunun kendini kaçınılmaz bir şekilde dayattığı bir dönüşüm sürecini tetiklemiştir. Fransız Devrimi'yle aynı yıl tahta geçen III. Selim, Avrupa'nın dönüşümünü ve Osmanlı Devleti'ni ayakta tutmak için gereken reformları iyi değerlendirebilen, bu yönde somut adımlar atmaya çalışan bir hükümdar olarak, çalkantılı, çatışmalı, aynı zamanda uluslararası etkileşim ve değişimin arttığı bir tarih sahnesinde, yeni çağda var kalması olanaksız bir yapıyı onarma gayretine girmiştir. Aynı zamanda III. Selim, Osmanlı Devleti'nin maddi hükümlerlik sahasını küçülten, siyasi gücünü önemli ölçüde kısıtlayan, jeostratejik dengeleri köklü bir şekilde değiştiren, Rusya ve Avusturya'yla savaş ve antlaşmaların yapılmak zorunda kalındığı bir dönemde tahta

çıkıştır. Saltanatının ilerleyen yıllarında Fransız emperyalizminin Osmanlı topraklarını ele geçirdiği (Napoléon'un Mısır Seferi, Osmanlı-Fransız Savaşı) bu dönemde, bu tehlikeye karşı ittifaklar aramış, Rusya ve Britanya'nın yayılmacı politikalarının arasında sıkışmıştır (Karal, 1983, s. 31). III. Selim, bu büyük alt-üst oluşlar gerçekleşirken, kültür hayatını canlı tutmak için çaba içinde olmuştur.

Bu dönemin önemli bir özelliği, artık yalıtılmış yaşamının mümkün olmadığı, devletlerin ve dolaylı da olsa toplumların birbirlerine bağımlı bir ilişkiler ağı içinde yer almak zorunda oldukları bir dünya sisteminin kurulmuş olmasıdır. Bu nedenle, Osmanlı Devleti, eski dönemlerde olduğu gibi kendi içine kapalı, en az dış ilişkiyle yetinen, dolayısıyla hermetik bir sistem olmaktan çıkmış, güçsüz bir şekilde de olsa dünya sisteminin önemli bir parçası olmuştur. O yüzden, özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren, Osmanlı Devleti'ni dünya sisteminden ayrı, özgül bir var oluş biçimi olarak değerlendirmek, ne siyasi ne kültürel anlamda mümkündür. Osmanlı Devleti, on sekizinci yüzyılın son çeyreğinde, dönemin bütün karmaşasını hisseden küresel bir aktör hâline gelmiştir. Ancak bunun için değişim ideolojisinin kesin bir şekilde terk edilmesi ve dünyanın temposuna ayak uydurmayı kolaylaştıracak reformlar yapılması gerekiyordu. Osmanlı modernleşme sürecinin tetiklenmesi, özünde bu geri kalmışlık hâlini aşma iradesinin bir sonucu olarak tezahür eder.

Gecikmiş Bir Dönüşüm İradesinin İvmesi ve Engelleri: Osmanlı Modernleşmesi

Osmanlı Devleti, Batı Avrupa'nın hızlı dönüşümü ve sanayileşmeye doğru kaydettiği gelişmeler karşısında, on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren güç kaybetmiştir. Önce askerî alanda hissedilen, ardından ekonomik gerilemeyle gündelik hayatı ve devlet yönetimini etkileyen bir geri kalmışlık durumu, on sekizinci yüzyıla gelinceye kadar ciddi bir reform düşüncesini tetikleyememiştir. Osmanlı yönetici sınıfı, anlık ve sorunların görünür yanlarına yönelik, genellikle asayiş temini türünden önlemler dışında, Avrupa'yı hem ekonomik hem teknolojik anlamda yakalamaya yönelik bir politika geliştirememiştir. Görece sistemli reform düşüncesi, ancak refah farkının çok asimetrik hâle geldiği on sekizinci yüzyılın başında belli bir kabul görmeye başlamıştır. Kapsamlı ve kurumsal niteliği olan dönüşümler ise on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yürürlüğe girmiştir. Bu tarihten itibaren bir yandan değişim iradesi ortaya konmaya başlamış, diğer yandan reformların yol açtığı karmaşa ve direniş hâli, bir geçiş döneminin ikili yapısını ortaya çıkarmıştır. Özellikle 1789-1839 arasındaki elli yıllık süreç, yapısal ve kısmen zihniyet boyutunda bazı değişikliklerin gerçekleştiği bir dönem olmuştur.

Osmanlı dünyasının tedrici, ancak düzensiz bir şekilde modernleşmesi, birçok toplumsal çelişkiyi ortaya çıkarmış olmakla birlikte, bu alandaki birçok çözümlenme sahiplerinin iddia ettikleri gibi, dönüşümü yalnızca yukarıdan aşağı uygulanan, salt kurumsal ve seçkin bir 'proje' olarak kavramsallaştırmak; fazla kestirme ve indirgemeci bir açıklama biçimidir. Modernleşme kurumsal değil toplumbilimsel bir süreçtir. Bütün çelişki ve çatışmalara karşın, Osmanlı toplum hayatı (kısmen de olsa), ticaret hareketleri görece yüksek olan kentlerde, kültürel anlamda modern eğilimleri barındırmaya başlamıştır.

Bu dönüşümü en iyi teşhis edebileceğimiz alan, sanat; özelde, müziktir. Kentsel popüler müziğin gelişmesi, kökleri on altıncı yüzyıla kadar inmekle birlikte (Behar, 2021, s. 19), on sekizinci yüzyıl içinde belirgin bir şekilde oluşmuştur. Bu müzik üslup ve tasavvuru, modern hayatın temel özellikleri olan sekülerleşme ve dünyevileşme öğelerini barındıran yeni bir anlayışı içerir hâle gelmiştir. Bir önceki yüzyıla konumlandırılabilir kökleri olmakla birlikte (Bahadır, 2019, s. 59), her iki sahada da Lâle Devri adı verilen

ilk modernleşme hareketi, bütün sanat dallarında, ama özellikle müzikte bu ilk modernleşme eğilimini yansıtan türde bir özellik arz etmektedir. On sekizinci yüzyıl sonunda başlayan geçiş dönemi, beraberinde dönem sanatçıları nezdinde ikili bir tasavvuru da getirmiştir. Buna göre, dönemin bestekârları, bir yandan eğitimini aldıkları ve doğru bildikleri eski müziğin sürdürülmesine çalışmışlar; diğer yandan, hızla gelişen kentli popüler müzik zevklerinin modernleşen eğilimlerini tatmin edecek eserler ortaya koymuşlardır. İşte bu ikili müzik tasavvurunun biçimlendirdiği bestekârların başında Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'yi anmak gerekir. Dede Efendi, değişen kültür çevresinin özellik ve beklentilerine uygun davranan, ancak diğer yandan kendi sanat anlayışını sürdürmede kararlı bir tutum sergileyen, ilk geçiş dönemi bestecisi olarak nitelenebilir. Her geçiş dönemi figüründe olduğu gibi, yenilikçi ve gelenekçi eğilimleri buluşturmayı hedefleyen bir müzikal anlayış benimsemiştir. Bu nedenle Dede Efendi, oluşmakta olan yeni düzenin hem muhalifi hem kurucusu olarak ikili bir karakter arz etmektedir. Dede Efendi, bu nedenle Nizâm-ı Cedîd hareketinin dışında değil, onunla etkileşen bir bestekâr olarak sınıflandırılabilir.

Nizâm-ı Cedîd'de Türk Makam Müziği'nin Yol Ayrımı

On sekizinci yüzyılın son çeyreği, Osmanlı Devleti için büyük yapısal ve kurumsal dönüşümlerin yapıldığı bir dönem oluşturur. Özellikle 1789'da III. Selim'in tahta çıkmasıyla birlikte, temelleri daha önce atılmış olan yenileşme çabaları hız kazanmıştır. III. Selim döneminde Nizâm-ı Cedîd adı verilen bir dizi reform başlatılmıştır. Nizâm-ı Cedîd, dar anlamda, amacından sapıp tehditkâr bir siyasi aktör hâline gelmiş olan Yeniçeri Ocağı'nın yerini alması için kurulan ordu teşkilâtının adıdır; ancak aynı zamanda, kurumlar ve kültür hayatı düzeyindeki yenilikler dizisinin genel adlandırması da Nizâm-ı Cedîd olarak ifade edilir. Özellikle bu ikinci anlamı kapsamında, bu dönemde kültür üretim ve tüketimine hâkim olan eğilimlerde önemli dönüşümler gözlemlenir.

Geleneksel el sanatları ve mimarî alanlarında kayda değer bir estetik değişmeye sahne olan bu dönem, özellikle müzik hayatındaki beğenilerin ve buna koşut olarak üretimin farklılaşmasını getirmiştir. Daha yüzyıl başında, Türk Makam Müziği üretim, icra ve beğenilerinde, popülerleşme yönünde bir değişme gözlemlenebilmekteydi. Kamuya mâl olan müzik eserlerinde, aşamalı bir şekilde daha fazla popüler eğilimleri içeren dönüşümler ortaya çıkmıştır. Özellikle şarkı sözlerinde dünyevileşme eğilimleri görülmekle birlikte, müziğin dönüşümü, yalnızca bu düzeyde kalmamış, diğer teknik öğelere de yayılmıştır. Bu açıdan bakıldığında, müziğin modernleşme yönünde bir süreç içine girdiği ifade edilebilir; zira modern olan, sekülerleşme, rasyonelleşme, standartlaşma ve dünyevileşme eğilimlerini barındırır. Nitekim, on sekizinci yüzyıldan itibaren makam müziğinde bu eğilimlere yaklaşan teknik değişmeler görülür. Modernleşmenin önemli özelliklerinden biri, ticaret ve sanayi etkinliklerinin etkileşimleri sonucunda toplum hayatı karmaşıklaştıkça, bunların estetik izdüşümlerinin basitleşmesidir. Bu doğrultuda müzik üretim ve tüketiminde tercih edilen makam sayısının görece olarak azaldığı görülebilir. Yüzlerle ifade edilebilen makamlar arasından yirmi ikisi çağları aşmış günümüze kadar gelebilmiştir. On sekizinci yüzyıldan itibaren, makamların kavramsal temelleri astrolojik referanslardan gündelik hayatın pratik gereksinimlerine doğru yönelmiştir (Levendoglu, 2004, s. 135). Bu bir rasyonelleşme eğilimi olarak yorumlanabilir. Nitekim yirminci yüzyıl içinde bu eğilim çok belirgin olarak gözlemlenir. (Oransay, 1983, s. 1500-1501). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, tercih edilen makamların sayıca azalmasının yanı sıra, Batı Avrupa'da modernleşme sürecinde kurumsallaşmış olan on iki tonlu eşit tampere sistemin ses düzenine yakınlaşanlar olmuştur.

Yine çarpıcı bir dönüşüm, tercih edilen usuller konusunda olmuştur. Türk Makam Müziği'nde on sekizinci yüzyıla kadar büyük usuller ağırlıklı bir yer tutmuştur. Ancak kent hayatının yoğunlaşması ve karmaşıklaşması, zaman mevhununun daha kısa döngüler hâlinde deneyimlenmesini, ayrıca görece basit yapılarda örgütlenmesini gerektirmiştir. Ritim kalıplarının kısalması, modern eğilimlerin belirmesiyle yakında ilgilidir. Bu nedenle, on sekizinci yüzyıldan itibaren, beğenilerin değişmesi, küçük usullerin ağırlık kazanmasına neden olmuştur (Aksoy, 1985, s. 1231). Küçük usullere olan rağbetin doğal ve yapısal nedeni, kuşkusuz şarkı biçiminin baskın hâle gelmesinde aranabilir. Şarkı, bir yandan sözlü olması bakımından kolay hatırlanır ve tekrar edilebilir niteliği arz eder, diğer yandan kısa süreli, küçük usullerle bestelenmiş, popüler kültür beklentilerine daha iyi yanıt veren, böylece kitlesel yaygınlaşması kolay olan biçim olarak nitelenebilir. Nizâm-ı Cedîd dönemi, aynı zamanda müzikte yazıya geçiş konusunda bestekâr, icracı ve eğitimciler (çoğu durumda bunlar aynı kişilerdir) arasında, yenilikçilik eğilimleriyle direnişçi tutumların çatışmasının sahnesi olmuştur (Ergur – Doğrusöz: 2015). Daha önceki dönemlerde, müziği yazılı hâle getirme önerileri kısıtlı kalmış ve rağbet görmemiştir. Ancak Nizâm-ı Cedîd döneminde, müzik yazı sistemi benimseme yönünde eğilimlerin yaygınlaştığı görülür. Modern kültür, yazıyı temel alan, kayıt tutmaya, geçmişin envanterini çıkarmaya, ancak buradan hareketle geleceğe yönelik bir ilerleme politikası benimsemeye yatkınlık üzerine inşa edilir. Geçiş dönemi olarak Nizâm-ı Cedîd'in bir diğer tipik eski-yeni ikiliği "fasıl" kavramının anlamının değişmesinde görülebilir. 'Fasl-ı Atik' terk edilmeye, daha popüler içerikte yeniden yapılanan 'Fasl-ı Cedîd' benimsenmeye başlanmıştır. Bu gelişmeler sonucunda, müziğin tasavvurunda ve icrasındaki anlamlar değişmeye başlamıştır. Müzik, çoğu zaman küçük meclislerde icra edilen bir etkinlik olmanın ötesinde, kamusal alanda daha fazla ve ticari yönelimle var olmaya başlamıştır (Aksoy, 1994, s. 266).

Nihayet Nizâm-ı Cedîd dönemi, hayatın başka alanlarında da olduğu gibi, Batı Avrupa kültürüyle daha yakından ve sistemli ilişkiye geçilen bir dönem olmuştur. Karşılıklı diplomatik, kültürel, ticari ilişkiler gelişmiştir. Geçiş döneminin son aşamasında, özellikle eski düzenin temsilcisi ve direniş odağı Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesini (1826) müteakip Batı Avrupa müziği, Osmanlı topraklarına bir eğitim ve yapısal dönüşüm aktörü olarak girmiştir (1827). Besteci ve eğitimci Giuseppe Donizetti'nin 1828 yılında 'Osmanlı Saltanat Musikalarının Baş Ustakârı' unvanıyla Osmanlı Devleti'ne gelişi, Avrupa müziğinin Osmanlı kültür dünyasında kurumsal bir yer edinmesinin başlangıcı olarak nitelenebilir. Bununla birlikte Giuseppe Donizetti İstanbul'a geldiği zaman, Avrupa müziğine belli bir ilginin gelişmekte olduğu bir kentsel çevreyle karşılaşmış olduğunu not etmek gerekir (Aracı, 2006, s. 55-56).

Bu çelişkiler ve çatışmalar, hızlı dönüşümler, gerilimler döneminde yaşayan Dede Efendi, hayatında ve müzik kariyerinde bu ikilikleri somut olarak yaşayan bestekârlar kuşağının ilk temsilcisi olarak sayılabilir. Nizâm-ı Cedîd sonrası yaşayan ve Türk Makam Müziği'nin gelişim çizgisinde kilit rol oynayan bestekârlarda da gözlemlenen ikili karakter, ilk olarak Dede Efendi'de şekillenmiştir. Bu tür belirleyici güçlü bestekârlar, bir yandan eğitimini aldıkları, kültürünün içinde büyüdükleri yüksek sanata dayalı eski müziği yapmaya devam etmek istemişler, kısmen yapmışlar, ancak diğer yandan hızla gelişen popüler beklentiler, modernleşen zihinlere hitap eden kentli hafif müziğini üretmek zorunda kalmışlardır. Dede Efendi, bu yarılmış üretim düzleminde yaşamış, iyi bestekâr olduğu için her iki yönelimin de en iyi örneklerini ortaya koymuştur. Bu anlamda Dede Efendi, hem bireysel boyutta özgün ve sıra dışı bir bestekâr, hem de genel tarihsel dönüşümün işaretlerini şahsında somutlaştırmış bir 'toplumsal tip' olarak simgesel önem arz eder. Dede Efendi, kendi

tarihsel konumlanışında, geleneğin temsilcisi olmak ile değişen toplumsal taleplere yanıt vermek arasında bir taraf seçmek değil, ikisi arasında bir denge kurmak arzusunu temsil eder.

Geleneğin Mührünü Taşımak, Modernleşen Beğenilere Hitap Etmek: Zor Denge

Osmanlı kültür dünyası, en parlak günlerini, ilginç bir şekilde, siyasi iktidarın güç kaybettiği dönemlerde yaşamıştır. Makam müziğinin her yüzyılda önemli temsilcileri olsa da bugün kimi çevrelerde 'klasik' olarak kabul edilen, en azından bu alandaki beğeni sahiplerinin en yüksek sanat derecesini temsil ettiği fikrinde uzlaştıkları bestekârlar, imparatorluğun güçlenme çağı olan onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda değil, on yedinci yüzyıldan itibaren yaşayanlardır. Bunların başında kuşkusuz, bir çeşit başlangıç noktası gibi kabul edilen, makam müziğinin en seçkin ve estetik olarak en süzölmüş örneklerini verdiği kabul edilen Buhûrizâde Mustafa İtrî'dir (1640-1711). Müzik alanı veya İtrî'nin şahsı bir istisna olmayıp bütün kültür üretiminin çeşitli dallarında önemli öncülerin ortaya çıktığı dönem, siyasi istikrarsızlık, karmaşa, askeri yenilgiler, yönetim düzeni bozulmalarının yaşanmaya başladığı on yedinci yüzyıldır (Ayangil, 2019, s. 274). Yalnızca edebiyat ve sanat alanında değil, siyaset bilimi (Koçî Bey), tarih yazımı (Nâimâ), fizikî ve beşerî coğrafya, keşif (Evliya Çelebi), bilim yazarlığı (Kâtip Çelebi), icat, mühendislik (Lâgarî Hasan Çelebi) gibi alanlarda çok yönlü düşün insanları, özellikle on yedinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Hatta gerçekte yaşamamış bile olsa, bir toplumsal tahayyül nesnesi olarak Hezârfen Ahmed Çelebi figürünün varlığı bile kültür dünyasındaki yenilikçi yönelimin belirtisi olarak yorumlanabilir.

Bu siyasi güç ile kültür hayatı arasındaki ters yönlü bağlantı, Osmanlı iktidar aygıtının, özünde savaş ekonomisi ve otoriter ilişkiler sistemi üzerine inşa edilmiş olmasıyla yakından ilgilidir. Bu düzenin aksamaya başladığı aşamada, aynı zamanda, bir yandan toplum hayatı üzerindeki baskı zayıflamış, diğer yandan zorunlu olarak dışa açılma ve görece daha etkileşimsel bir kültür çevresi şekillendirme gereksinimi belirlemiştir. Nitekim, on yedinci yüzyıldan itibaren kültür hayatına önemli katkılarda bulunan düşün ve sanat insanları, modernliğin temel özelliklerinden olan merak, keşif, yenilik, icat, ilerlemeye inanç, deney gibi nitelik ve eylem biçimlerine sahip kişiler olarak tanımlanabilirler. Özellikle bu dönemden itibaren, siyasi istikrarsızlıklarla da karışarak, kültür insanlarının yenilik getirici üretimleri bir yandan belli bir toplumsal meşruiyet bulmuş, diğer yandan özellikle egemen ideolojinin koruyucu aktörleri (ulema) ve onların yönlendirdiği muhafazakâr kesimler tarafından engellenmiştir. Bu çatışma eksenini, özellikle on sekizinci yüzyıldan itibaren belirgin hâle gelmiştir. Osmanlı Devleti'nin yenileşme ve reform çabaları, ilerlemeci kültür aktörleri ile tepkisel muhafazakârlık arasında sürekli bir çatışmayı beslemiştir. Yüzyıl sonundaki Nizâm-ı Cedîd dönemi, bu çatışmaların hem keskinleştiği hem yenilikçilik lehine bir dönüm noktası oluşturduğu bir geçiş çağı olarak nitelenebilir. Nizâm-ı Cedîd, aynı zamanda merkezî yetkinin güç kaybettiği, temel devlet işlevlerini yerine getirmekte zorlandığı bir dönemdir. Nitekim on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yerel beyler belirgin bir şekilde güç kazanmış, merkezî yönetime karşı-güç oluşturmaya başlamıştır. Yerel beylerin feodal güçlere dönüşme süreci 1808'de padişahla âyanlar arasında bir uzlaşma metni olan Sened-i İttifak'ı ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar yürürlüğe giremese de, Sened-i İttifak, bir dönüşüm döneminde güçler dengesinin yeniden kurulmasını kayda geçiren bir metindir (İnalçık, 2020, s. 98). Osmanlı Devleti'nin güç kaybetmesinin temel nedeni sanayileşme sürecini yakalayamamak olduğu kadar, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca, özellikle İran'la yapılan savaşların Doğu ticaret yollarını kapatması nedeniyle oluşan kayıplardır (Özkaya, 1985, s. 121).

Dede Efendi böyle bir geçiş ve karmaşa döneminin aktörüdür. Neredeyse her bestekâr, her çağda yapmak istediği müzikle yapmak zorunda olduğu arasındaki açıklığı hissetmiştir. Bu ekonomik ve siyasî olarak niteleyebileceğimiz baskılar, sanatı zanaat (yaratıcılığın standartlaşmış üretime dönüşmesi) hâline getirebildiği gibi, yenilikçiliğin gerektiği koşullarda tersini de mümkün kılar (Becker, 1984, s. 298). Ancak bu farklılık, özellikle tarihin akış hızının, yaşanan olayların şiddet ve yoğunluğunun arttığı dönemlerde daha derin hâle gelebilir. Dede Efendi böyle bir dönemde müzik yapmıştır. Bu nedenle, Dede Efendi'den başlayan bir bestekârlar soyağacı boyunca, yenilikçilik ile geçmişe sadık kalma arasında sıkışmış bir zihnin varlığı gözlemlenebilir. Ancak bu yalnızca yenilik-gelenek çatışması değildir; daha derinde, modern eğilimlerin ve kapitalist güdülerin gelişmesiyle birlikte, yüksek sanat yapmaya devam etmek ile piyasanın şekillendirdiği popüler beğenilere hitap etme arasında bir gerilim olarak teşhis edilebilir (Becker, 1985, s. 116). Dede Efendi'nin başlangıç noktasını oluşturduğu bestekârlar zincirinde, Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Tanburî Cemil Bey, Selahattin Pınar, Saadettin Kaynak, Zeki Müren, Onno Tunç, her biri kendi döneminde benzer bir ikiliğin öznesi olmuş, üretimini yüksek sanat ile popüler beğeniler arasında dengeleme zorunluluğunu sürekli hissetmiştir. Yine her biri, kendi sanat anlayışının sınırları içinde, beğeni ve piyasa beklentilerini dönüştürmüş, ancak kendi ahlaki ve estetik ilkelerinin çiğnenmesini gerektiren aşamada, tarih sahnesinden (çoğu zaman ölererek) çekilmiştir. Bu açıdan bu şahsiyetlerin birer 'trajik karakter' olduğunu iddia edebiliriz. Dede Efendi, bu tarihsel bakış açısından değerlendirildiğinde, trajik karakterlerin arketipi olarak kavramsallaştırılabilir. Müzik tarihinin estetik, teknik, ekonomik dönüm noktalarını belirleyen kilit nitelikteki bestekârlar, geleneğin mührünü taşıma ile modernleşen popüler beğenilere hitap etme yönelimleri arasında hem sıkışmış hem bunları ustalikle bileştirmişlerdir. Dede Efendi, yalnızca estetik yaratım anlamında çok iyi bir bestekâr değildir; bunun ötesinde, uç vermiş ancak henüz yeterince gelişmemiş eğilimleri de öngörülü bir sanatkâr olarak incelikte teşhis edebilmiştir. Böylece Dede Efendi'nin (kendi içinde belki korumacılıkla yenilikçilik arasında sıkışmışlık hissini deneyimlemiş olsa da) şekillendirdiği sanat, her iki eğilimi besleyici yönde olmuştur. Olağanüstü sanatçı, yalnızca teknik anlamda mükemmel olan değil, yüksek sanatın ve popüler beğenilerin her ikisine birden en iyi şekilde hitap edebilen, her iki alanda en iyi eserleri verebilen tarih aktörü olarak tanımlanabilir. Dede Efendi, bu ikili özelliği arz eden en çarpıcı örnek olarak tanımlanabilir.

Değişen Müzik Ortamının Merkezî Aktörü Olarak Dede Efendi

Bütün hızlı dönüşüm ve geçiş dönemlerinde yaşayan sanatçılara yönlendirilen eleştirilerde olduğu gibi, Dede Efendi için de kimi çevrelerde müziğin geleneksel dokusunu bozduğu, kimilerinde ise eskiye fazla bağlı kaldığı yönünde kanaatler oluşmuştur. Bu zıt görüşlerin nedeni, Dede Efendi gibi öncü ve iyi sanatçıların yenilikçilikle muhafazakârlık arasındaki dengeyi kurabilmiş olmasıdır; onu sıra dışı ve tarihsel önemi haiz kılan temel niteliği de zaten bu dengeleme becerisi olarak tanımlanabilir. Bu açıdan bakıldığında Dede Efendi, döneminin ürünü, dönüştürücü bir aktör özelliğine sahiptir. Hatta Dede Efendi, sözcüğün toplumbilimsel anlamıyla bir 'modern' olarak nitelenebilir; zira, modern tutum, geçmişi reddeden, yalnızca anda yaşayan ve ilerlemeden başka amacı olmayan dünya görüşü değildir. Modern, öncelikle bir tarihsel özne olmanın bilincini içerir; çünkü modern, bireyselleşmeyi gerektiren koşulların ürünü olarak belirmiştir. Modern birey ve zihniyet dünyası, kendini doğal bir tarihsel akışın, kurgusu ilahî iradeyle belirlenmiş mutlaklığının tâbisi olarak görmez;

tarihin inşasında az ya da çok bireysel katkısı olan bir eyleyen olarak hisseder. Bu nedenle modern tutum, geleceğe yönelik olduğu gibi, geçmişin birikimine sahip çıkmayı da içerir. Ancak bu sahip çıkış, geçmiş bir çeşit yazgı olarak kabullenip kendini onun yeniden üreticisi olarak konumlandırmak anlamına gelmez; modern tutum, öncelikle geçmiş rasyonel bir yöntem içinde tasnif edip bir envanter çıkarmayı hedefler. Geçmişe sahip çıkmak, modern anlayışta gereklidir; ancak amacı onu kutsamak değildir, onun değerini takdir ederek ondan yeni bileşimler üretmeye yönelmektir. Dede Efendi'nin tanımlanması zor konumu, özündeki bu modernleşmeye yatkın tutumundan kaynaklanır; ancak bu da yalnızca kişisel özelliklere bağlanamaz. Dede Efendi, her sanatçı gibi, çağının ürünüdür. Dede Efendi'nin modern tutumu, geçmişin yadsınmasına dayanmadığı gibi, onun gelenekçi yanı değişmeme ilkesi üzerinde temellenmez.

Dede Efendi'nin müzik imgeleminin üç ekseninde geliştiği iddia edilebilir: (1) Yüksek sanatla popüler eğilimleri bir arada yürütmeye çalışmak (toplumsal); (2) sarayın müzik çevresinin gereklerine, özelde padişahın taleplerine uygun üretimde bulunmak (patronaja bağlı); (3) kendi müzikal tutumunu her tür ve biçimdeki eserde genel bir besteleme politikası olarak kodlamak (öznel-ontolojik). Birinci eksen, Dede Efendi'ye özgü bir durum olmayıp her sanatçının çevrili olduğu toplumsal-ekonomik bağlamla ilgilidir. Ancak Dede Efendi'nin yaşadığı çağ, toplumsal değişme ve siyasi reformların hız kazandığı bir tarih sahnesi oluşturur; o nedenle, sanatçının hissettiği ikilik daha derin ve şiddetli olarak adlandırılabilir. Sanatçı, bir anlamda duyguları ve akli arasında yarılmakta, ruhen eski müziğin kurallarına uygun en güzel örnekleri bestelemekten başka bir amaç gütmemeyi arzu etmekte, ancak yaşadığı dünyanın maddi (geçim, ilişkiler, statü, vb.) koşulları onu yükselmekte olan popüler zevklere yanıt vermeye sevk etmektedir. Dede Efendi, bu zıtlıklar ortamı içinde, her iki alanın da (yüksek sanat - popüler kültür) en iyi örneklerini bestelemiştir. Buna mukabil, yüksek sanat olarak addettiği müziği yaparken, ona bir zanaatkâr nötrlüğü içinde yaklaşmamış, dengeli bir yenilikçiliği tarihsel mirasın sorumluluğunu hissederek ona yüklemiştir. Daha on sekizinci yüzyıl başında somut olarak gözlemlediğimiz kentli popüler kültürün yaygınlık kazanması olgusu, Nizâm-ı Cedîd döneminde artık sanatçının sırt çeviremeyeceği bir toplumsal durum oluşturmaktaydı. Bileşimcilik, Dede Efendi'nin farklı türlerde eser vermesinde gözlemlenebildiği gibi, hüznün ve coşkuyu aynı ezgisel yapı içinde buluşturan müzikal söyleminde de hissedilebilir (Özcan, 2019, s. 335). İkinci olarak; Dede Efendi, dönemin kültür ekonomisinin temellendiği ortam gereği, özellikle iyi sanatçıların kaçınılmaz bir şekilde dâhil olmak zorunda kaldıkları saray çevresinde merkezî bir rol oynamıştır. Saray, özelde padişah, kişisel estetik tercihleri bir yana, benzer birçok mutlakî rejimin örneğinde olduğu gibi, nitelikli sanatçıyı destekleme işlevini bir tür hükmetme alâmeti olarak görmüştür. Bu kapsamda, sanatçıyla hükümdar arasında, mutlak bir tâbiyetten ziyade sanat-siyaset dengesine dayalı bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Dede Efendi, hayatının en üretken dönemlerinden birini yaşadığı II. Mahmut döneminde, padişaha 333 beyitten oluşan bir mesnevi yazarak, şair kimliğiyle bu ilişkideki konumunu güçlendirmiştir. Aynı şekilde son ayini olan Ferâhfeza Mevlevî Ayini'ni padişahın hasta olduğu son dönemde, alışılmış olan Yenikapı yerine, saraya yakın Beşiktaş Mevlevihanesi'nde icra edilmiştir. Buna mukabil, Dede Efendi II. Mahmud'un otuz bir yıllık hükümdarlığı süresince en gözde bestekâr konumunu korumuştur (Yıldız, 2022, s. 604-605). Dede Efendi'nin gençlik yıllarına rastlayan III. Selim döneminde ise Yenikapı Mevlevihane'sinde 1001 günlük çilesini doldururken, özel izinle, kendisini saraya davet eden padişahın

huzurunda sanatını icra etmiştir.[‡] Üçüncü olarak; Dede Efendi, kendi gönlünden geçen, doğruluğuna inandığı eski müzik mirasının çizgisinde eserler vermek istemiş, bununla birlikte, dönemin değişen toplumsal-ekonomik koşullarına uygun bir besteleme anlayışı da geliştirmiştir. Dede Efendi, popüler eser bestelerken, bunların dokusuna yüksek sanat öğelerini işlemiş, kolaycı çözümlerden kaçınmıştır. Diğer yandan, yüksek sanat eserlerini bestelerken, dönemin modern eğilimlerinin yansımalarını bu türdeki eserlerinde hissettirmiştir. Dede Efendi'nin bu bileşimci besteleme politikasının teknik özelliklerinin başında motif kullanımı gelir. Dede Efendi'nin bestelerinin ezgi kuruluşlarında ister yüksek sanat ister popüler türde olsun, çeşitlendirmelerle farklılaşan ve kendini sürekli olarak eserde hissettiren motifler önemli bir rol oynarlar. Esere karakteristik ezgisel niteliğini kazandıran motifler, yapıya %65'e varan oranda yayılan bir özellik arz ederler. Avrupa müziğinde *ekonomik yazı* olarak tezahür eden motiflerin yaygınlığı, Dede Efendi'nin birçok eserinde de göze çarpar. Motifler, bazı durumlarda usulü simetrik bir ritmik yapıya böler (Özçifçi, 2020, s. 31-32). Makamlar arasındaki geçişler, motiflerin çeşitlendirmeleri ya da transpozisyonları sayesinde, döngüsel değil gelişimsel bir doğrultu izler. Dede Efendi'nin müzik estetiğinde modernleşmeci öğeler, geleneksel kalıpların içine nüfuz etmiş şekilde görülür. Diğer yandan, Dede Efendi, bu mütevazı modern tutumunu, kendisinden sonra aynı çizgiyi devam ettirmiş olan öğrencileri Dellalzâde ve Zekâî Dede'ye aktarmayı başarmıştır (Gargun – Karaman, 2012, s. 380-381). Bu silsilenin kurulması bile Dede Efendi'yle başlayan modernleşme sürecinin bir göstergesidir; zira modern olan, tarihsel mirasa sahip çıkar; onu tekrar etmeden yenilikçi bir anlayışla bileşimler oluşturur. Özellikle Ferâhfezâ makamının kullanımı (son ayininin bu makamda olması da anlamlıdır) Dede Efendi'nin gelişmeci, modern tutumunu yansıtır (Feyzioğlu, 2017, s. 644). Dede Efendi'nin Türk Makam Müziği'ne kazandırdığı beş makam ve bir usulde geleneksel müzik estetiği ile modernleşmeci eğilimleri buluşturma arzusu gözlemlenebilir.

Sonuç

Türk Makam Müziği'nin gelişiminde önemli bir dönüm noktasını oluşturan Dede Efendi, müzik çevrelerinde çoğu zaman kendine özgü bir dâhi olarak tasavvur edilir. Dede Efendi bir bestekâr olarak sahip olduğu yeteneğin üst düzey bir yetkinlik derecesini temsil ettiği kuşkusuz somut bir olgu olarak kabul edilmelidir. Ancak, Dede Efendi, kişisel dehâsının ötesinde hem Osmanlı Devleti'nin hem dünyanın büyük dönüşümler geçirdiği, birbirine karşıt düşünsel ve siyasi hareketlerin ortaya çıktığı bir geçiş döneminin aktörüdür. Osmanlı Devleti, Dede Efendi'nin ömür sürecinde bir yandan en az yüz yıldır sürmekte olan çöküş sürecinin hızlanmasını yaşamakta, diğer yandan bu olumsuz gidişi yavaşlatmaya yönelik yapısal reformları benimsemeye çalışmaktaydı. Bu kurumsal ve kültürel dönüşümler, çeşitli zıt yönlü toplumsal sonuçlara yol açarak, bir yandan muhafazakâr tepkiler diğer yandan git gide daha etkileşimsel ve dışa açık hâle gelen kent hayatının gereği olan modern eğilimlerin uç vermesine neden olmaktaydı. Bu karmaşık dönüşümün sanat alanına yansımaları, özellikle müzikte, tarihsel mirasın sistemli bir savunusunu yapma, ancak bunu yenilikçilik anlayışıyla buluşturma yoluyla sonuçlanmıştır. Dede Efendi, bu açıdan tam yaşadığı geçiş döneminin, geniş anlamda Nizâm-ı Cedîd ortamının gerektirdiği bileşimci modern tutuma yakın özellik arz eden bir bestekâr olarak değerlendirilebilir; zira Dede Efendi, bir yandan inandığı yüksek sanatı yapmaya devam ederken

[‡] Bu konuda çeşitli kaynaklarda farklı rivayetler mevcuttur. III. Selim'in Dede Efendi'yi sıklıkla çileden çıkararak saraya çağırması nedeniyle, çilesini tamamlayamadığı ya da eksik günle, postnişin Ali Nutkî Dede tarafından, takdir hakkı kullanılarak tamamlanmış sayıldığı yönünde çeşitli iddialar yayınlanmıştır. Ancak Yenikapı Mevlevîhanesi kayıtlarına (Defter-i Dervişân) göre, Dede Efendi 1798-1801 yılları arasında çilesini 1004 gün olarak tamamlamıştır (Çırak – Tutu, 2020: 163)

değişen kent kültürünün artan popüler taleplerini karşılamaya yönelik bir besteleme politikası uygulamıştır. Ancak Dede Efendi, her iki sahada da makam müziği tekniğini ve ruhunu hem korumaya hem dönüştürmeye yönelik bir tutum benimsemiştir. Bu açıdan, Dede Efendi'yi, çağının değişen toplumsal-kültürel koşullarını iyi sezen, yükselmekte olan eğilimlere yanıt verirken mensubu olduğu müzik geleneğine teknik ve kavramsal yenilikler getiren, bu doğrultuda köktenci ya da devrimci olmayan; ancak yön tayin edici bir bestekâr figürü olarak tanımlayabiliriz. Dede Efendi, bileşimci ve yenilikçi tutumuyla geçmişle geleceği buluşturan bir yorumlayıcı olması hasebiyle modern eğilimleri barındıran bir bestekâr olarak nitelenebilir.

Kaynakça

- Aksoy, B. (1985). "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e musiki ve batılılaşma", içinde M. Belge (Der.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 5, (1212-1236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa, Osmanlı sarayının İtalyan maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayangil, R. (2019). "XVII. yüzyılda Türk musikisi", içinde F. Göher Vural ve Timur Vural (Der.), *Türk Müsikisi Atlası*, Cilt: 1, (273-287). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Bahadır, O. (2019). *Osmanlılardan Cumhuriyete sekülerleşme*, İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*, Londra: University of California Press.
- Becker, H. S. (1985). *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, Paris: Métailié.
- Behar, C. (2021). *Orada bir musiki var uzaklarda... XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşumu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2023). "Bir İstanbul çocuğunun kısa biyografisi: İsmail Dede Efendi (1778-1846)", içinde H. Dedeler (Der.), *Müzik İstanbul*, (246-249). İstanbul: Esenler Belediyesi Prof. Dr. Sadettin Ökten Düşünce Merkezi Yayınları.
- Berkes, N. (1979). *Türkiye'de çağdaşlaşma*, İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Cipolla, C. M. *Yelken ve top*, İstanbul: Kitap Kitabevi.
- Çırak, C. ve Tutu, S. B. (2020). "İsmâil Dede Efendi ekolünde usta-çırak (hoca-öğrenci) ilişkileri", *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 159-174. DOI: 10.31722/ejmd.846851
- Ergur, A. ve Doğrusöz, N. (2015). "Resistance and adoption towards written music at the crossroads of modernity: Gradual passage to notation in makam music", *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, 46(1), 2015, 145-174. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/288519432_Resistance_and_Adoption_towards_Written_Music_at_the_Crossroads_of_Modernity_Gradual_Passage_to_Notation_in_Turkish_Makam_Music
- Feyzioğlu, N. (2017) "Türk mûsikîsinin modernleşmesi bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve ferahfezâ makamı", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 625-646. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/474646>
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris: Gallimard.

- Gargun, A. ve Karaman, S. (2012). "Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin beste formunda, zencir usûlündeki eserlerinin usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden incelenmesi", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 32, 361-383. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/257637>
- Hassan, Ü. (2005). *Osmanlı, örgüt-inanç-davranış'tan hukuk-ideoloji'ye*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnalçık, H. (2017). *Rönesans Avrupası, Türkiye'nin batı medeniyetiyle özdeşleşme süreci*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnalçık, H. (2020). *Devlet-i 'Aliyye, Osmanlı İmparatorluğu üzerine araştırmalar-IV*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karal, E. Z. (1983). *Osmanlı tarihi V. cilt, Nizam-ı Cedid ve Tanzimat devirleri (1789-1856)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Levendoğlu, O. (2004). "XIII. yüzyıldan bugüne uzanan makamlar ve değişim çizgileri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 17(2), 131-138. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/219287>
- Oransay, G. (1983). "Cumhuriyet'in ilk elli yılında geleneksel sanat musikimiz", içinde M. Belge (Der.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 6, (1496-1509). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, N. (2019). "Hammâmizâde İsmail Dede Efendi", içinde F. Göher Vural ve Timur Vural (Der.), *Türk Müsiki Atlası*, Cilt: 3, (331-337) , Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Özçifçi, S. (2020). "Bir Dede Efendi şarkısında motif-yapı". *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma E-dergisi*, 11, 23-33. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1210680>
- Özkaya, Y. (1985). *XVIII. yüzyılda Osmanlı kurumları ve Osmanlı toplum yaşantısı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Rémond, R. (1974). *Introduction à l'histoire de notre temps, I. l'Ancien Régime et la Révolution 1750-1815*, Paris: Éditions du Seuil.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1983). *Osmanlı tarihi, III. cilt, 1. kısım*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Yetkin, Ç. (1984). *Türk halk hareketleri ve devrimler*, İstanbul: Say Yayınları.
- Yıldız, E. (2022). "İsmail Dede Efendi'nin Sultan II. Mahmud vasfındaki mesnevisi", *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 603-649, DOI: 10.29000/rumelide.1074004.