

## Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller

Vefa Saygın ÖĞÜTLE\*-Hüseyin ETİL\*\*

BU ÇALIŞMANIN temel amacı; Osmanlı-Türk musikisinin, XVIII. yüzyılda belirginleşip XX. yüzyılın ilk yarısına varmadan tamamlanan toplumsal ve kurumsal değişim süreçlerinde geçirdiği dönüşümü çeşitli yönleriyle ele almaktır. Bu amaca ulaşmada, birbirini tamamlayan iki veçhenin varlığından söz edebiliriz: (i) Osmanlı'daki genel kurumsal ve ideolojik dönüşüm ve bunun müzik kurumlarındaki izdüşümleri ve (ii) sözkonusu iki genellik düzleminde ortaya çıkan kurumsal dönüşümlerin bestekârların, icracıların ve üretilen/yeniden üretilen müziğin alıcılarının yaşantılarında yarattığı tıpsel deneyimler. Her biri bir diğerrinin açıklayıcılığını pekiştiren bu iki veçheyi birbiriyle ilişkili bir biçimde kavramak için, ilkin tıpsel deneyimleri oluşturmada işe yarayacak kavramları serimleyecek, ardından da türettiğimiz “varoluşsal tip” kavramsallaştırmasının Osmanlı-Türk musikisindeki *ideal-tipik geçiş-çağı bestekâr tipini* bir sosyal tip olarak kavramayı nasıl sağladığını göstererek, bu tipin oluşumunu kurumsal dönüşümler temelinde açıklamaya çalışacağız. Meseleye öznel tarafından bakıldığında ise, amacımızı, ilk olarak tikel anlamda sanat icracıların tekil varoluşlarında sanatın yerini tespit etmek ve buradan hareketle sanatçıların yaşamlarına ve eserlerine etki eden tinsel motiflerin toplumsal değişme sürecinde oluşan kırılmalara nasıl eklenerek yeni varoluşlar yarattığını göstermek ve ikinci olarak tüm bunlara koşut, üretilen sanatın alıcısı konumundaki ‘musiki severlerin’ nasıl olup da birden yeni oluşumlar sürecinde ticarî anlamda ‘talep eden’ kimlikler hâline geldiklerini ve aynı zamanda geniş kitlelerin içerisinde gün be gün yiten varlıklarının akıbetine sanatsal beğenilerinin de eklendiğini göstermek olarak özetleyebiliriz.

\* Araştırma Görevlisi, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü.

\*\* Lisans Mezunu, Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü.

Yapısal/kurumsal dönüşüme odaklanan II. Kısımdeki kuramsal çerçevenin, I. Kısımda serimlediğimiz kavramların kuramsal bağlamıyla kısmen gerilimli bir ilişki içerisinde olduğu, dikkatli okurun gözünden kaçmayacaktır. Ancak toplumsal dönüşüm sürecinin bestekârların öznelliklerinde yansıma biçimini derinlemesine irdelemek için varoluşçu felsefenin bazı temel kavramlarına ihtiyaç duyulmuştur. Bir başka deyişle; kullanacağımız kavramları, bizzat inceleme konumuzun kendisi dayatmıştır. Nesnelleşmiş dönüşüm süreçleri ile öznel yansımaları bir arada ele almanın beraberinde getirebileceği eklektizm tehlikesini, yapısal/kurumsal dönüşümler ile öznellikler arasındaki kesişme ve deneyim alanlarına odaklanarak, yani bir yandan kullandığımız varoluşsal motifleri birer *sosyal tipselleştirme* biçiminde işe koşarak (bu demektir ki; ele alınan bestekârlara yönelik varoluşçu psikolojiden mülhem sezgisel bir anlama çabasından ve bunun yaratacağı açmazlardan kaçınarak), diğer yandan da kurumsal dönüşüm süreçlerinin *deneyimlendiği* mekân ve alanları merkeze alarak bertaraf ettiğimizi düşünmekte ve ümit etmekteyiz. Kısacası, metodolojik iddiamız odur ki, sosyal tipselleştirmeler ve yapısal dönüşüm mekanizmaları, birbirlerinin ayrıntılı anlaşılmasında temel bir rol üstleneceklerdir.

### **Varoluşsal Kavramsallaştırmaların Serimlenmesi ve Geçiş Döneminin Musikide Yarattığı Sosyal Tip**

Çalışmanın kapsamını göz önünde bulundurarak, anahtar kelimeler ışığında temel odak noktalar üzerine gitmeyi hedeflemekteyiz. Bunun için, varoluşçu kuramcılardan “iç sıkıntısı/anksiyete”, “ölüm korkusu (*Tode Angst*)”, “kaygı (*Sorge*)” ve “onlar alanı (*das Man*)” kavramlarını seçerek başlayabiliriz.

Sanatçının tekilliği, ürettiği eserin konusunun öznelliğinde yatmaktadır. Burada, sanatçıyı sanatsal üretime iten bir motif sözkonusudur. “Motif” kavramsallaştırmasının anlamını hatırlayacak olursak; “Dilthey’a göre insanlar, doğal durumdan toplumsal duruma geçtikleri aşamadan bu yana, zaten kendi düşünce, istek, beğeni ve inançlarından örülmüş bir yaşama ağı içinde yaşarlar. İnsandan kaynaklanan, insan yarattığı olan tüm bu ‘tinsel öğeler’, aynı zamanda insan eylemlerini belirleyen ‘motifler’ olurlar.”<sup>1</sup> Bu noktadan “motif” kavramı değerlendirmesi yapacak olursak başlı başına “varoluşsal motif”ten söz edemeyiz; ancak sanat dünyasında yer alan tekil kişilerin sağduyusu güçlü sezgilere, olağan ve sıradan dinleyicilere nispeten daha fazla sahip olduğu ön kabulüne dayanarak, geçici, tanımlanması güç, küçük, ‘kendinde kavram’ olarak “varoluşsal motif”lerden söz edebiliriz. Her ne kadar varoluşsallık durumu belli bir öznelliği çağrıştırıyor olsa dahi, sanatçının yaşadığı zaman ve mekânın özgün tarihselliğinin, toplumsal değişmelerle zuhur eden

1 Doğan Özlem, *Max Weber’de Bilim ve Sosyoloji*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2001, s. 32.

anlam dönüşümleri sonucu sanatçının ‘yaşam alanında’ alışılmışın dışında tinsel bir anlamlandırmaya neden olacağı varsayımına dayanarak varoluşsal motifin bize kavramsal bir araç sağlayacağı iddiasındayız.

Vardığımız bu aşamada kendi argümanımız niteliğini taşıyan “varoluşsal motif”ten ne anlaşılabilceği sanırız ki yavaş yavaş belirmeye başlamıştır. Biz burada asıl olarak Osmanlı’nın son döneminin genel tinsel profiline göz atarak, iktisadi ve sosyal yaşamda beliren âni değişimlerin kültürel boyutta ve özellikle konumuzu teşkil etmesi bakımından müzikte yarattığı değişimleri göz önüne sermek arzusundayız. İlerleyen sayfalarda da görüleceği üzere Osmanlı-Türk musikisinin başına gelen olumsuzlayıcı/dönüştürücü unsurların benzer nitelikte olanı bizden önce Batı Avrupa tarafından deneyimlenmiştir. Müziğin hüznü kaderi, tuttuğu her şeyi kurutan metalaşma sürecinin ellerinde günden güne solmaya başlamıştır. Tarihin toplumsal değişme açısından en büyük kırılmalarının yaşandığı XIX. ve XX. yüzyıllar, milyonlarca insanın savaşlarda yaşamlarını yitirmelerine yol açan, kabuslar ve buhranlar yaratmıştır. İşte bu dönemde zuhur eden kaos doğal olarak sanatçılar tarafından özgün bir hassasiyet ile dillendirilmiştir. Dolayısıyla sanatçıların ellerinde yoğrulmuş dünya tahayyülleri bir anlamda kendi varoluşlarından süzölmektedir.

Söylediklerimize koşul olarak Dilthey’in yorumu şu şekilde olmuştur: “İçerisinde ifade ve temsil edici sanatı bulduğumuz bu bağlamda, ona, bizzat bu ifade ve temsil edici sanata, şimdi, insani-tarihsel dünyayı ve bu dünyadaki tekilleşmeyi insanların anlamasını sağlayan organon olarak bakıyoruz. İnsanlık, sanatta bizzat kendisini bulur. Yaşama hakkında bir olgunluğa, şu veya bu derecede, onun içerisinde ulaşılır; ulaşılmış bu olgunluk (duygu ve düşünce zenginliği) her aşamada ve alanda insanlığı da geliştirir.”<sup>2</sup> Dilthey’a göre sanatsal üretim, tıpkı bilimde olduğu gibi, tipselleştirmelerle vukû bulmaktadır:

(...)ifade ve temsil edici sanat, insan yaşamının yeniden üretiminden daha fazlasını verir. *Tipsel olanı görmek ve yansıtmak, olaylar/olgular içinde olup bitene kural verme hilesidir.* Öyle ki ifade ve temsil edici sanat, *görmeyi bir kılavuz* olarak içerir. (...) psikik-tarihsel (bir defalık) hâller kişilerin bağımsız değerinden ve olaylar değerlerin belirleniminden ve normlardan ayrılmaz (...) sanatsal yaratmada tipsel olanın önemi ve anlamı büyüktür. (...) Tipsel olanı görme, bir formdur. Sanat eseri, özellikle şiir, insani-tarihsel yaşam içindeki farklılıkların, derecelerinin, yakınlık ve benzerliklerin tekerrürünü, tipsel olanı görme formu içinde yansıtır.<sup>3</sup>

2 Wilhelm Dilthey, *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999, s. 34.

3 Dilthey, *a.g.e.*, s. 41.

Görüleceği üzere sanatçı yaşam alanında deneyimlediklerini üretirken onları tıpsel formlar içinde sentezleyip meydana getirmektedir. Bu nokta itibariyle, biz, “varoluşsal motif”le salt sanatçının yaşamına etki eden unsurları değil, aynı zamanda özellikle güftelerde tıpselleşen varoluşsal öğeleri de yansıtacağız. Bunun dışında inceleme alanımıza, sanatın alıcıları konumunda bulunan kitlelerin de dahil olacağını belirtmek durumundayız. Olayın bu boyutu yine varoluşçu kuramcılarının kavramlarından süzülenlerin makro anlamda toplumsal değişme nosyonu ile açıklanması şeklinde gerçekleşecektir. Nitekim bu metnin temel amaçlarından birisi, “varoluşsal motif”leri ve “varoluşsal tip”leri toplumsal değişme ekseninde nedensellik bağlamına oturtup anlamaya çalışmaktır.

Geçiş dönemi bestekârlarının hâlet-i ruhiyelerini anlamada, varoluşçu kuramcılarının kavramsallaştırmalarının verimli imkânlar sunduğunu düşünmekteyiz. Örneğin;

Kierkegaard çağdaş hayat tarzlarında, insanların kendileri için belirledikleri amaç türlerinde, gerçekleşme ideallerinde, bilinçli benliğin temel bir korkusunu keşfeder. O, bu korkuya “umutsuzluk” adını vermektedir. İnsanlar alışılmış ya da uzlaşmış davranış standartlarına boyun eğerler. Onlar alelade ya da vasati olanla tatmin olurlar. Ölümün kaçınılmazlığı gerçeğiyle yüz yüze gelmekten ilgiyi geçici hazlarla başka yönlere kaydırmanın yollarını ararlar.<sup>4</sup>

Heidegger’in söyleminin de bununla benzer olduğunu pekâlâ söyleyebiliriz. Öncelikle belirtmek gerekirse; Heidegger’in ontik ontolojisinde, varlığın anlamını ya da varoluşsallığını sorgulayan *Dasein*’da (burada/orada olan), Kierkegaard’ın felsefesinden devşirilen “umutsuzluk”, “kitleler içinde kaybolma” gibi kavramlar, “içsıkıntısı/anksiyete”, “kaygı”, “onlar alanı” gibi kavramlara dönüşerek yeniden üretilmektedir:

Günü-birlik-yaşamda *Dasein*’ın kendisi hakkındaki varoluşsal kaygısı veya endişesi, kendini Dünya-içinde-varlık görmesine neden olur. Endişeyle yüzleşmek, Dünya-içinde-varlık olmak demektir. Dünyayı kavramsal anlamının yerine ontolojik anlamak için Varlığın kendisinin de endişe duyması gerekmektedir. Endişe veya kaygı bir şey yüzünden endişe veya kaygı duymak değildir. Endişe bir şey hakkında endişe duymaktır. Endişe, *Dasein*’ı bireysel hâle getirerek, onu Dünya-içinde-varlık yapar. Böyle bir varlık da anlayan ve kendine planlarına doğru yönelen tekliktir.

Endişe veya kaygı sonucu kendi teklğine kavuşan *Dasein*, kendi varlığının olanaklarını anlayan ve onları seçme özgürlüğüne sahip Varlıktır. Endişe, *Dasein*’ı özgür yapar ve onu kendi-Varlığının özgürlüğüyle yüzleştirir. Ruh-

4 David West, *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998, s. 170.

durumu olarak endişe, Dünya-içinde-Varlığın temel türüdür. Dünya-içinde-varlıkta her zaman gizli ve saklı olan endişe, ne zaman ruh-durumu olarak ortaya çıkarsa, *Dasein*'i 'Onlar'dan ayırarak tekleştirir ve olanaklarını seçme özgürlüğünü verir.<sup>5</sup>

Heidegger'in bu kavramsal çerçevesiyle doğrudan bağlantılı bir diğer kavramı da "onlar alanı"dır: "Bu alan, insan varoluşunu günlük durumu ve sıradan-oluşu içinde bulduğumuz varlık-biçimidir. Çoğu insanlar kendi gerçek varlıklarına yönelerek yaşamazlar da, bundan kaçıp kitle içinde saklanırlar, kaybolurlar. Kendine yönelip yaşayan bir insan kendi gerçekliği, kendine özgü oluşu içinde yaşar; bundan kaçan insansa kendinin olmayan bir tutum içinde bulunur."<sup>6</sup> Böylece insanlar kendilerini günü-birlik-yaşamın sıradan kaygıları içine gömerek kendilerinde verili olan sonlu varlık olma özelliklerini görmezden gelirler. "Onlar-alanı"nda, herkes gibi giyinir, herkes gibi güler, herkes gibi ağlarlar... Kabul görmesi hâlinde, böylesi varoluş biçimini "herkesin herkesleşmesi" olarak adlandırıyoruz.

Herkesin herkesleştiği günü-birlik yaşamda *Dasein* ne zaman ki kendi olanaklarının farkına varır ve kendi üzerine bir anlama sağlarsa kendi "otantik" varoluşuna mazhar olur. Böylece önünde hazır bulunan nesnelere dünyasından benliğinin kendiliğine doğru yönelir. Buraya kadar özetlediğimiz kadarıyla da anlaşılacağı üzere bu yönelim *Dasein*'in zamansallığını başlatır. Ancak bu sürecin başlangıcının hareket ettiricisi kaygıdır. Kaygı ise korkudan farklı olarak nesnesi belli olmayan bir endişedir. Kaygı sonucu durumsal çözümlemesini yapan *Dasein* elindeki olanaklarını gerçekleştirmeye yönelir. Sonlu varlık olduğunun ve konumuz açısından asıl önemlisi, olanaklarının sınırlılığının bilincine varması, *Dasein*'de "ölüm korkusu"nu ortaya çıkartır.

Buraya kadar serimlediğimiz varoluşsal temaların, Osmanlı-Türk musikisindeki geçiş dönemi sosyal tipini kavramada oldukça kullanışlı olduklarını düşünmekteyiz. Zira geçiş döneminin bestekârları, güçlü sezgileri vasıtasıyla, toplumsal fay hatları harekete geçmeden çok önce, gelecek depremi hissetmeye başlayacaklardır. Edimlerinin içersinde anlam kazandığı bütünlüklü dünya algısı tedricen sarsıldıkça huzursuzluklar yaşayacak ve herkesin herkesle birlikte deneyimlediği sosyal dönüşüm süreçleri, onlarda varoluşsal kaygılar doğuracaktır. Ölümü kâh hüznle kâh hasretle anmaya başlamaları da bu dönemde açığa çıkacaktır (ki Osmanlı-Türk musikisinin notasyonu bünyesine kabul etmeyen ve kaderini beşer hafızasına teslim eden karakteri, tâ en baştan fânîlik bilincine sahip olduğuna kanıt olarak gösterilebilir). Bu noktadan sonra, sözkonusu varoluşsal temaların tam olarak nasıl bir sosyal tip yarattığını toplumsal değişme ekseninde göstermek, sosyalbilimsel analiz açısın-

5 A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Bursa: Asa Yayınları, 2000, s. 54-55.

6 Bedia Akarsu, *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1994, s. 219.

dan daha faydalı olacaktır; zira aksi durum, bizi oldukça spekülâtif bir nitelik arz eden varoluşçu psikoloji kulvarına sokacaktır.

### **Toplumsal Değişmenin Osmanlı-Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri**

Yukarıda yaptığımız kavramsal serimin ardından, Osmanlı-Türk musikisinin tarih içindeki macerasına geçebiliriz. Bu çözümlemeye geçmeden önce, bir uyarıyı dile getirmekte fayda var: Analiz nesnesi müzik olan tarihsel-sosyolojik bir soruşturmanın sağlam temellere oturtulabilmesi için sözkonusu müzik üzerine *kulakla düşünmek* ya da bu müziğe belirli bir siyasal paradigma içinden bakmak hatalı olacaktır. Yani, sahip olduğumuz müzik zevkleri ya da müzik anlayışları, sözkonusu müzik formunun idrak-i meali noktasında kısıtlılıklar buyuracağından böylesi bir çözümlemenin hareket noktası bu olmamalıdır.

Diğer yandan, müzik anlayışının oluşumunda, özellikle de Osmanlı-Türk musikisi sözkonusu olduğunda, Cumhuriyet dönemi “Musiki İnkılâbı” politikalarının yarattığı ideolojik atmosferi ve dönemin musiki anlayışlarının böylesi bir ideolojik koşullanma içinde vücuda geldiğini dikkate alarak söyleyecek olursak, çoğu zaman ideolojik yönelimlerin önemli bir etken hattâ “tek belirleyen” olduğu görülmektedir. Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde Osmanlı-Türk musikisine bakışta etkili olan, iki ayrı ideolojiye referansla geliştirilmiş iki ana yaklaşım tarzının mevcudiyetinden bahsedilebilir. Sözkonusu iki yaklaşım biçimini Cem Behar şu şekilde çözümlemektedir:

Bunlardan ilki, bir yandan yitirilmiş ve idealize edilmiş bir geleneğin özlemiyile nostaljik ve hamasi nutuklar çekmeyi gerçek musiki bilgisi ve tarih bilinciyle eş değer tutan, diğer yandan da katı kültürel tutuculuğuyla geleneği her ne pahasına olursa olsun savunmaya çalışan, hattâ onu dondurmaya yaşatmaya tercih eden bir kesimin kısır, içe dönük ve kendini muhafazakar zanneden tavrıdır. Diğer de, müzik türlerine estetik değil siyasi ve ideolojik saiklerle a priori olarak olumlu ya da olumsuz değer yargıları yükleyen tepeden inmecî bir yanılısamayla Osmanlı-Türk musikisini külliye çağdışı ilan eden ve uçucu bir “çağdaşlık” adına onu, arkasına siyasal iktidarı ve resmi ideolojiyi de alarak yok etmek ya da hiç değilse yok saymak isteyen zihniyettir.<sup>7</sup>

Teksesli-çoksesli, alaturka-alafranga gibi politik içerimli sahte ikilikler bağlamında yürütülen mezkur tartışmanın -ki bu tartışma haddizatında dönemin ana politik tartışması olan şarkiyatçılık-garbiyatçılık münazaatının musiki alanındaki tezahürüydü- taraflarından ilki, pozitivist-modernleşmeci bir anlayış sonucu, çağdaşlığı fetişleştirerek ve onu ‘mutlak model tip’ olarak saptayarak ‘idealar dünyasını’ böylesi bir mülâhaza içinden kurmakta, ‘görünen’ dünyanın da çağdaşlık ideasına uygun bir biçimde yeniden yapılandırılmasını arzu-

<sup>7</sup> Cem Behar, *Musikiden Müziğe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 7.

lamaktaydı. Devletin resmî söylemi hâlini alacak olan ilerlemeci, aydınlanmacı bu yaklaşım, Carl Schmitt'in kavramlarıyla söylersek doğuyu düşman (mutlak kötü), batıyı da dost (mutlak iyi) olarak algılamıştır. Bu nokta-i nazardan mütevellit geleneksel Osmanlı-Türk musikisini ilkel, çağdışı, evrensel olmayan, düşman bir müzik türü olarak değerlendirmiş, ilerlemiş-geri kalmış dikotomisinden hareketle 'geri' bir müzik olarak yorumlamış, 'tekselesliliğinden' (hattâ Gökâlp tarafından tekse bile değil, "çeyrek ses" olarak nitelenmiştir) kaynaklı olarak sürekli küçümsemiş/aşağılamış, "Çokseslilik çağdaşlıktır, ilericiliktir buna mukabil tekseleslilik yobazlıktır, gericiliktir" tezini hâkim kılmıştır. Cumhuriyet döneminin hâkim kurucu güçleri meşru kültürel kimliği ideolojik olarak tepeden saptayarak kültürel alanda devlet merkezli bir transformasyon politikası yürütmüşlerdir. Devleti toplumun değerlerine göre değil de, toplumu devletin değerlerine, daha doğrusu devleti elinde tutan bürokratik seçkinlerin benimsedikleri Batılı bir *Weltanschauung'a* göre reforme, geleneği de deforme etmek isteyen devletlular, devletin resmî müzik ve kültür politikalarının özünü oluşturan Batılı müzik ve estetik yargılarını halk kesimlerine cebri icra ile benimsetmeye çabalamışlar, Osmanlı-Türk musikisinin ise unutturulmasına itina göstermişlerdir. Geleneksel değer ve sembollerin sistematik/sistemik bir tarzda peyderpey yok edilmesi sürecinin musiki alanındaki yansıması hiç kuşkusuz, 1916 yılında İstanbul'da Doğu ve Batı müzikleri eğitimi/öğretimi vermek amacıyla kurulmuş olan Darü'l-Elhân'nın Doğu şubesinin 1926 yılında kapatılmasıdır. Ardından, 1927 senesinde tekselesli müzik eğitimi hem devlet okullarında hem de özel okullarda yasaklanmıştır. Daha sonra, 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya kadar geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin ve halk müziğinin radyolarda çalınması yasaklanır. Batı müziğinin ülkede yerleş(tiril)mesi gereğince devlet, konservatuarlar açmak gibi birtakım kurumsal düzenlemelere gitmek veya yurtdışına klasik müzik eğitimi almak için öğrenci yollamak gibi (özellikle de Türk Beşleri olarak anılan öğrenci grubu) politik önlemlere başvururken geleneksel musiki konusunda da tam aksi yönde politika izlemiştir. 1975'te Türk Müziği Konservatuarları'nın açılmasına değin devlet tarafından Osmanlı-Türk musikisi eğitimi de halk müziği eğitimi de verilmemiştir.

Şimdiye değin teorik ve pratik bütünlüğü içinde verdiğimiz birinci yaklaşım, sözkonusu ilerlemeci/pozitivist anlayışa tepki olarak gelişen ve muhafazakâr bir içerik taşıyan bir ikinci anlayış daha vardır ki bu, Osmanlı-Türk musikisindeki komalı ses zenginliğini -bu müzikte, bir gam 25 ses barındırır-, Batı'nın tam ve yarım seslerden oluşan ( tampere sistemi) müziğine göre bir üstünlük olarak ortaya koyarak, Batı müziğinin majör ve minörlerden ibaret olmasına karşın Osmanlı-Türk musikisinin makam zenginliğiyle övünen bir anlayıştır. Bu anlayışı savunan bazı kişiler, Batı müziğindeki majör ve minörün sırasıyla çargâh ve buselik makamlarına tekabül ettiğini iddia ederlerken, çargâh makamının aslında sadece do majör gamına, buselik makamının ise



aslında sadece la minör gamma (buselik makamı, buselik beşlisine kürdi dörtlüsü eklendiğinde la natürel minöre, hicaz dörtlüsü eklendiğinde ise la armonik minöre tekabül eder) karşılık geldiğini bilmediklerini, velhasıl Batı müziği konusundaki cehaletlerini de açığa vurmuş olurlar.

Bu anlayışların ilki, politik-ideolojik bir yönelimi müzikal-teknik bir despotluğa dönüştürürken, diğeri ise, aynı müzikal teknikten temelli bir teknik despotluk yaratarak politik-ideolojik sonuçlara varmaktadır. Batı karşısında, Osmanlı-Türk kimliğinin üstünlüğünü dile getiren ikinci anlayış, bu iddiasını, Batı'nın yarattığı teknik birikimle ortaya sürerken, paradoksal bir şekilde zımnen Batı'nın üstünlüğünü anlatmakta, bir başka deyişle Batı karşısında duyduğu aşağılık kompleksini açığa vurmaktadır. Zira unutulmamalı ki, Osmanlı-Türk musikisi, XX. yüzyıla kadar ve hattâ bu yüzyılın ilk dönemleri de dâhil, notasız bir müziktir ve üstatlar tarafından meşk ile çömezlere aktarılmaktadır. Buradan hareketle, kanımızca, her iki anlayış da, Osmanlı-Türk musikisinin tarihsel gelişimini anlamada son derece yetersiz kalmaktadır.

Söz konusu gelişimi anlamada, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin ve özellikle Adorno'nun çözümlerinin yararlı olacağı kanaatindeyiz. Bu anlamda, müziğin tarihsel gelişimi; beste (üretim), icra (yeniden-üretim), dinleme (tüketim) ilişkisinin tarihsel bağlamı içinde ele alınacaktır. Adorno "müzik sosyolojisi" kapsamındaki çalışmalarında "müziğin salt müzik olmadığını", aksine toplumla, toplumsal gerçekle ilişkisi bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini belirterek müziğin üretimini salt bestecinin bireysel bilincine isnad ederek değil bestecinin de içinde yer aldığı sosyal yaşam dünyasıyla olan derin rabıtası dolayısıyla analiz etmektedir.<sup>8</sup> Başka bir ifadeyle müziğin üretimi salt bireysel bir etkinlik olarak değil, önemli ölçüde sosyale içkin bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla müziği salt kendi içinde değil toplumsal yaşamın bütünlüğü içinde ele almak gerekmektedir. Bu, herhangi bir müzik tarzının sosyal yaşam tarzlarıyla yakından ilişkili olduğu, söz konusu müzik tarzlarının tarihten münezzeh olmadığı, bilhassa belirli tarihsel ve toplumsal koşullarının bulunduğu ve son olarak da onu var kılan toplumsal ve tarihsel koşulların değişmesine koşut olarak değişim geçireceği veyahut yok olacağı, yerlerine tarihin ve toplum yenilerini ikame edeceği anlamına gelir. Neticede, her insanî yapıp etmenin neticesi olan fenomenlerde olduğu gibi müziğin de sosyo-tarihsel bir seyri vardır. Adorno müziği üretim, yeniden üretim ve tüketim ilişkisi içinde ele alarak müziğe sosyo-tarihsel bir perspektiften yaklaşmakta; üretimin, yeniden üretimin ve tüketimin toplumsal koşullarını arayarak müziği sosyal bağlamına oturtmayı amaçlamaktadır. Biz de bu yazı kapsamında söz konusu amacın devamacısı olacağız.

<sup>8</sup> Bu hususta ayrıntılı bir analiz için bkz. Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, 3. bs., İstanbul: Der Yayınları, 2001.



Bahsedeceğimiz sürecin bir benzerinin, Batı'da bizden önce deneyimlendiğini söylemiştik. Kapitalizm öncesi dönemde beste-icra-dinleme ilişkisi, feodal hiyerarşik statülere göre tanımlanmakta ve düzenlenmektedir. Bir başka deyişle, feodalite, politik ve hukuksal olarak eşitsiz bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, beste ve icrayı yaşama geçiren sanatçılar, bu hiyerarşinin başındakilerin (prensler vb.) himayesi altında, onlara müzik yapmakla hükümlüdür. Örneğin Haydn, buradan bakıldığında, sarayın herhangi bir hizmetkârından çok da farklı gözükmemektedir. Diğer yandan sözkonusu himayenin, Haydn'ı tüm hayatı boyunca geçim sıkıntısından koruduğu açıktır ve bu anlamda alabildiğine soyutlanmış, içinde sadece müziğin olduğu bir hayat yaşamıştır.

Bununla birlikte, meseleyi sadece hiyerarşik ilişkilerin yapısı ve sanatçının statüsü açısından ele almanın, tek boyutlu ve indirgemeci bir sonuca yol açacağı ortadadır. Zira feodalite, sanatçıya sadece bir statü vermez. Bunun yanında, sözkonusu müziğin oluşumunda önemli olan bir boyut daha vardır ki, o da toplumun yeniden-üretiminde hayati bir rol oynayan ideolojik süreçlerdir. Feodalizm sanatçıyı, sadece statü vererek değil, ideolojisi ile de besler. "Besteci ve icracılar, Aristocu bir 'organum' anlayışı etrafında, 'bütün'e yaptıkları katkı ile ölçülen bir ödev ahlaki içinde kenetlenmiş durumdadırlar."<sup>9</sup> Feodal dönemdeki sanatçılar, kendilerini bir bütünün parçaları, yüce bir amacın kulları olarak görmekteydiler.

Bu noktada, Antik Yunan'da Pythagoras ve Platon tarafından geliştirilen matematik ve sayılar kuramı açıklayıcı olacaktır. Bilindiği gibi Pythagoras, matematik kuramını müzik üzerine yaptığı çalışmalar sonucu oluşturmuştur. Evrendeki mükemmel matematiksel düzen ve bu evreni yaratan mükemmel matematikçi anlayışıyla daha sonra Descartes'a miras kalacak olan bu kavrayış, kanımızca feodalitenin fikrî temeline yerleşmiş durumdadır ve bu anlamda müzik, bu mükemmel yaratıyı tanıma amacı taşımaktadır.

Kendini ilahi bir bütünün parçası olarak gören bu anlayışta, açıkladığımız üçlü ilişkideki "tüketim" kaygısı en aza inmiş durumdadır. Zira sarayın himayesindeki besteci ve icracılar, eserlerini beğendirme kaygısından çok, ilahi düzenin ve onun dünyevi yaşamdaki temsilcisinin sonsuz kudretini dile getirmenin ve bu düzenin organik bir parçası olmanın derin vecdi ve huzuru içindedir. Bu müzik, ilahi düzenin bir ifadesi olarak, O'nu anlama, anlatma ve O'nunla bütünleşme amacındadır. Dolayısıyla, bu yapı içinde yaratılan müzik ve eserler, 'seçkin' bir özellik taşımaktadır. Zira beğendirme kaygısının hemen hemen olmadığı bu ortamda, eserlerin bestesi ve icrası, sürekli derinleşmekte, karmaşıklaşmakta ve seçkin bir azınlık tarafından anlaşılabilir bir hâle gelmektedir. Bu saptamayı popülist bir söylemle yapmadığımızı bu arada belirtelim.

9 Süleyman Seyfi Ögün, *Türk Politik Kültürü*, İstanbul: Alfa Yayınları, 1999, s. 435.

Özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren muhtelif sanat alanlarının sanatçıların toplumsal konumlarında ciddi kırılmalar meydana gelmiştir; “Ressamlar kapılandıkları saray ve malikânelerindeki soyluların himayesinden kurtulup, yaptıkları resimleri satarak yaşayan sanatçılara dönüşmeye başlamıştı. Mimarlar saray ve kilise binaları yerine, parası olanlara konutlar yaparak toplumun içinde yaşayan meslek sahibi bir zümreye dönüşmeye başlamıştı.”<sup>10</sup> Benzer bir biçimde Orta Avrupa’daki bestecinin toplumsal konumu da kısa sürede köklü bir değişime uğramıştır. Bestecinin salt aristokratik patronluğa bağımlılıktan kurtulmasını sağlayan, uşak giysisinin yerine herkesle eşitleri olarak konuşan vatandaş yalın giysisini giymesini sağlayan etken, burjuva pazarıdır. Bu pazar, değerine paha biçilemeyecek bir sanat yapıtının, üretilen herhangi bir meta gibi pazarlık konusu olmasını, satılmasını ve tüketilmesini istemektedir. Daha sonraki besteciler, bu pazarın kendilerini zorunlu kıldığı vahşi rekabetten, sanatsal ölçüleri hor görmesinden yakınacaklar, hattâ bazıları eski saray patronluğunun göçüp gitmiş olmasına hayıflanacaklardır.<sup>11</sup> Yeni dönemde efendinin sarayından, malikânesinden çıkan sanatçı, ‘zanaat erbabından’ ‘meslek erbabına’ ya da meslek sahibi yeni zümreye dönüşmüştür. Sanatçı kesimi için sayıca daha geniş bir ‘efendi’ olan burjuva, sanat ürünlerini satın almaya başlamış, yerini almaya hazırlandığı aristokrasinin sanat zevkini edinmeye yönelmiştir.<sup>12</sup> Bununla birlikte sanatçının değişen toplumsal konumu, sanatı sadece burjuva için değil yeni oluşan kapitalist toplumun kitlesel insanları için de var olma zorunluluğu olan bir hâle getirmiştir. Oluşmakta olan yeni sosyal ilişkiler içinde, tıpkı diğer üretim alanlarında olduğu gibi müziğin üretiminin sürdürülmesinin de, müziğin yeniden üretiminin aracılığı ile olabilmesi; müziğin yeniden üretiminin ise tüketicinin müziği anlayabilme yeteneğinin içinde gerçekleştirilmek zorunda bulunması müzik üretimini pazar için üretim, kitleler için üretim zorunluluğuyla karşı karşıya bırakmıştır.<sup>13</sup> Başka bir deyişle müziğin üretim fonksiyonu tüketim bağımlı/dolayımli hâle gelmiştir.

10 Oskay, *a.g.e.*, s. 25.

11 Bkz. Sidney Finkelstein, *Besteci ve Ulus*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları, 1995, s. 106–107.

12 Oskay, *a.g.e.*, s. 26.

13 Feodalitenin ekonomik, siyasal ve toplumsal alanlarda yıkılmasının ardından saraydan çıkmak zorunda kalan bestekârlar yeni süreçte geçimlerini zenginlere müzik dersi vermelerinin yanında, büyük ölçüde müziğinin yayım ve satışından ve halka açık konserlerden sağlıyordu. Özellikle, “XVIII. yüzyılda müzik icrasının ikincil ve rastlantısal bir gösteri alanı olarak gelişmekte olan halka açık konserler, artık üne kavuşmanın başlıca arenası, orta sınıfın yeni ve iddialı yapıtları dinlemek üzere doluştuğu form hâline gelmişti. Çalgı müziğinin feodal salonlardan orta sınıf desteğindeki konser salonlarına geçişi önemli bir gelişmeydi” (Finkelstein, *a.g.e.*, s. 55). Konserler artık halka kapalı olmaktan çıkmış “halka açık konserlere” dönüşmüştür (ki özellikle belirtelim, halkı oluşturan esasta orta sınıf insanlardı). Başka bir deyişle, burjuva toplumsal koşullarında sanatçı, feodal dönemde olduğu gibi sınırlı bir azınlığa değil geniş kalabalıklara/kitlelere seslenmektedir.

Üretim, yeniden üretim ve tüketim süreçleri yeni toplumsal formasyonda “pazar” mekanizması tarafından çerçevenmiştir. Müziksel üretim ve müziksel tüketim kapitalist süreç tarafından içerilmektedir. Tıpkı diğer metallerde olduğu gibi müziksel ürünlerin üreticisi ve tüketicisi de pazarda bir araya gelmektedir. Böylece sanat eseri metaya dönüşmüş, alınıp satılır hâle gelmiştir. Değişen bu toplumsal konum beraberinde sanatçı açısından ciddi sorunları getirecektir: Artık sanat eseri pazara çıkmış, alıcısını beklemektedir. Bestekâr/icracı ile dinleyici arasındaki ilişki, alıcı/satıcı ilişkisi veyahut üretici/tüketici ilişkisi biçimini almıştır. Sanatsal üretim kendi içinde bir üretim olmaktan çıkmış pazar için üretime yani tüketime dönük bir üretim formuna dönüşmüştür. Yeni dönemde üretimin, yeniden üretimin ve tüketimin toplumsal koşullarının değişmesinin ardından sanat eserinin değeri sarayın ve soylu kesimin beğenisi tarafından değil pazarın acımasız koşullarınca fiyatlanmaktadır. Schubert, 1825’te babasına yazdığı bir mektupta şöyle demektedir: “Şu sanat komisyoncularından birazcık dürüstlük beklenebilseydi! Ama devlet, oldum olası, akıllıca kayırcı göz yumuşuyla, sanatçının her türlü alçak madrabazın kölesi olarak kalmasını titizlikle gözetmiştir.”<sup>14</sup>

Bununla birlikte kapitalizm ekonomik ve sosyal dönüşümlerin yanında önemli ölçüde politik bir devrimle de karakterize olur. Bu politik devrimin toplum yaşamındaki etkisi, feodalitedeki statülerin ve sivil toplumdaki ‘doğal’ eşitsizliğin tasfiyesi olmuştur. Burjuva toplumunda, toplumu oluşturan tüm bireyler, politik ve hukuksal olarak eşitlenmiştir. Bu eşitlenmenin temelinde ise, yaşama dair her şeyi değişim değerine indirgeyen pazar ilişkileri vardır. Pazar ilişkilerinin toplumsal yaşamın temelini yerleştiği bu tarihsel bağlam, müziğin Ortaçağ’da sahip olduğu bütünlüklü geleneği de ortadan kaldırmıştır. Bu durum, beste-icra-dinleme ilişkisinde, ‘tüketim’in rolünü ön plana çıkaracak ve müziği kitlelere beğendirme kaygısı, müziğin üretim ve yeniden-üretim aşamalarını belirler hâle gelecektir. Dolayısıyla da müzik, derin ve incelmış özelliğini her geçen gün daha da kaybederek kolaylıkla pazarlanabilecek, basit formlara yönelecektir.

Sözkonusu toplumsal değişimi/dönüşümü klasik Batı müziğinin önde gelen bestekârları dolayısıyla analiz edelim. Johann Sebastian Bach, “kusursuz bir varlık tasarımının bir parçası olmanın verdiği iç huzurla” besteler. O bu yönüyle huzurun bestecisidir. Bach’ın müziği yaşamı coşkuyla anlatan, yaşam dolup taşan yapıtlardan oluşur. Besteleri hafif ve neşelidir. Bach soylu zevatın sadık bir hizmetkârı olan bir bestekârdır. Bach bir Köylü Kantatı’nda malikânenin yeni efendisini karşılayan ‘mutlu köylülük’ betimlemesi yapar. Söylemek istediğimiz şey şudur: Bach’ın hem müziğinin ritmi hem de müziklerinde kullandığı toplumsal figürler huzur telkin etmektedir. Bu toplumsal

14 Aktaran Finkelstein, *Besteci ve Ulus*, s. 145–146.

figürler bilhassa Mozart'ta huzursuz ve mutsuzdur. Örneğin Bach'ın 'mutlu köylüsü' Mozart'ta mutsuzdur. Kısacası, Bach'ın müziğinden fişkıran, anlamsal bir bütünlüğe inancından temellenen huzur motifidir.

Klasik müziğin üslûbu Bach'ın ardından biçim değiştirmiştir; bu üslûbun XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren muhtevası değişmiş, *çalkantılı değişken dünya* bu üslûbun diline vurmuştur. Konusunu ilahi düzenin kendisinden değil de yaşamın kendisinden alan, yaşamdaki çatışmaların işlendiği yeni yapıtlar ortaya konulmaya başlanmıştır. Öncekinin, toprak sahibi soylu sınıfın ve saraylı monarşinin 'değişmez yaşam dünyasının' yerine, 'yaşamın değişimi' müziğin ana teması olarak geçmiştir. Kapitalizmin gerçeklik kazanması ve toplumsal dünyanın çeşitli veçhelerinde yankılanmasıyla birlikte yaşanan süreç, sosyal değişimin devrimler olarak zuhur ettiği bir dönemdir: Kırklarından kopan insanların kent alanında birikmesi, ayaklanmalar, isyanlar, çatışmalar, intiharlar, sefalet, çekilen acılar... Tüm bu sancılı, acılı dönem, dönemin sanat yapıtlarında karşılığını bulmaktadır. Victor Hugo *Sefiller*'inde, Balzac hemen hemen tüm eserlerinde, oluşmakta olan yeni sosyal varlığın tiplerini işlemekte, bunalımları anlatmaktadır. Goethe, *Genç Werther'in Acıları* adlı romanında intiharı kendine konu edinmektedir. Avrupa'dan acılar yükselmektedir. Sanatçılar açısından da sıkıntılı günler yaklaşmaktadır. Kökenini feodalizmden alan kulluk ya da himaye sistemi yani 'patronaj' sona ermekte, sanatçı, peyderpey genişlemekte, genelleşmekte olan meta-pazar sisteminin içine çekilmektedir.

Mozart, özünde şen ve kaygısız, nükte ve sevecenlikle sarmaş dolaş, tempo-giusto olan galant üslûbu, tam bir armonik hareket ve modülasyon aracılığıyla yeniden ele almış ve gerçekliğin Mozart'ın *aristokratik dinleyici-since hiç de hoş karşılanmayan bir yanını; derin huzursuzlukları ve trajik duyguları* açığa vuran parlando-rubato bir iç monolog müziğe çevirmiştir. Toplumdaki huzursuzluk hâli onun eserlerine dolaysızca yansımıştır. Sosyal dünyada yaşanan çalkantılı süreç bestecinin ezgili imgelerine derin etkilerde bulunarak müzikal üslûbuna da tesir etmektedir. Mozart'ın birçok eserinde derin bir keder anlatımına, birdenbire değişen, sıkıntılı ruhsal durumlara, âni ânına uymayan değişimlere, tutkulu patlamalara, âni sarsıntılara şahit oluruz. Acı, trajedi, intihar, keder, dünyanın acımasızlığı gibi temalar Mozart'ın eserlerinde yaygın ve sık kullanılır.

Beethoven'ın müziğinin biçiminde de zaman içinde bir değişim gözlemlemekteyiz. Bunun yanında Beethoven'ın en önemli eserlerinin varoluşsal motifi üzerine şunları söyleyebiliriz: Genel olarak Beethoven eserlerinde huzursuzluğu, iç çatışmaları, gerilimleri, içli derin kederleri müzikal imgeye dökmektedir. Onun duyumsadığı acı bireysel olmanın yanında toplumsaldır da. Gerçek yaşamdaki acı duyguyu tam anlamıyla içinde taşıyan 'acı melodiler'... Eserlerinde kullandığı kakışimli akorlar (*accord dissonant*), çatışma ve huzur-

suzluğu haber vermektedir. Çatışma ve huzursuzluğun yoğun anlatımlı bir betimlemesidir eserleri. Ardi ardına gelen *uyumsuz sesler, gür akorlar*, şok yaratan tonalite değişimleri, cenaze marşını andıran bölümler, hızlanan tempo, çalkalanan ruh hâlleri ile eserleri ağıtvaridirler. Keder duygusu ve çatışmalar müziğine egemendir. Meşhur Erorika Senfonisi tam da böyle bir eserdir. Bu senfonide, Avrupa'yı etkisi altına alan çatışmalı, çalkantılı süreç anlatılmaktadır. Beethoven'ın önemli bir diğer eseri olan 9. Senfoni'ye de, içinde yaşanan sefalet ile geleceğe duyulan inanç arasında bir çatışma, buna bağlı olarak duyulan derin bir endişe ve keder hâkimdir.

Beethoven'a benzer bir biçimde Schubert'te de, sonat formu eserlerinin gelişme bölümünde ruhsal durumda âni bir altüst oluş, bir acı ve burukluk patlaması hâsıl olmaktadır. Çözüme kavuşmayan ruhsal sıkıntılar, derin bir keder ve huzursuzluk sözkonusudur. Benzer bir temaya Chopin'in eserlerinde de tanıklık etmekteyiz; onun eserleri de acı ve keder yüküldür. Bu hem kendisinin acı ve kederi hem de içinde yaşadığı toplumun acı ve kederidir. Chopin'in ihtiraslı ruh acılığı, Robert Schumann'ın senfonik etütlerine, viyolonsel ve keman konçertolarına sinen hasta, kırık ruh hâli... Kişisel ruh durumunun akışı, birbiriyle zıtlaşan, karşı karşıya gelen "yaşam imgeleri"...

Bu sürecin bizde nasıl yaşandığına geçmeden önce Osmanlı-Türk musikisinin<sup>15</sup> genel karakteristik özelliklerinden bahsetmek gerekmektedir. Gelecekte Osmanlı-Türk musikisinin genel karakteristik özelliklerini Tanrıkorur şu biçimde saptamaktadır: Aralıkları tabii frekanslara dayalı ve 'makam'lar üzerine kurulu bir müzik oluşu, makamlara kişiliğini dizilerin değil 'seyir'lerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu, kısa ve uzun pek çok kombinasyonunu 'usûl'ler içinde kalıplaştırmış oluşu, sazdan çok sese (dolayısıyla söze, yani şiire) dayalı müzik oluşu, askerî ve bazı dinî türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği 'solo' icraya koro icrasından daha büyük

15 Osmanlı-Türk musikisinin tarihsel gelişimini açıklamada, Batı müziğinin kendi tarihsel serüvenini izah etmede kullandığı klasik, neo-klasik ve romantik kategorilerinin kullanıldığını görmekteyiz; Tanrıkorur, Osmanlı-Türk musikisinin tarih içindeki seyrini, "Hazırlık (Farabi-Meragi arası), Ön-klasik (Meragi-Hafız Post arası), Klasik (Hafız Post-İsmail Dede arası), Yenilikçi (İsmail Dede-Hacı Arif Bey arası), Romantik (Hacı Arif Bey-Tanburi Cemil Bey arası), Çağdaş (Sadettin Kaynak ve sonrası) şeklinde görürken (Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004, s. 206). Öztuna, klasik müziğin Itri ile zirve yaptığını, 1785'e doğru klasik ekol ile neo-klasik ekol arasında geçiş aşaması olan Üçüncü Selim Ekolü'nün başladığını, bu ekolün içinden yetişen Dede Efendi ile neo-klasik dönemin başladığını ve Hacı Arif Bey ile de romantik ekolün başladığını belirtir. Öztuna'ya göre her iki ekol yan yana yürür. Dede'nin ekolünü Dellalzade İsmail ile Zekai Dede ve ardından öğrencileri Rauf Yekta Bey, Ahmet Avni Konuk, Zekaizade Ahmet Efendi vb. isimler takip etmişlerken, romantik ekolü Tanburi Ali Bey, Tanburi Cemil Bey, İsmail Hakkı Bey ve Subhi Ziya Özbekan gibi isimler sürdürmüşlerdir. Daha sonra 1930'larla birlikte romantik ekol sona ermiş, piyasa musikişi hâkim olmuştur. Bunun yanında romantik ekol ya da Dede'nin ekolünü sürdürmeye çalışan isimlerde uzun bir süre var olabilmüşlerdir (bkz. Yılmaz Öztuna, *Dede Efendi*, 2. bs., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996, s. 45-47).

önem verilmesi, bu solo icra içinde ‘gazel’ ve ‘taksim’ denen ses ve saz ‘irtical’lerinin çok önemli bir kıstas oluşu ve notadan değil ‘meşk’ usûlü ile üstattan öğrenilen ve yine notaya bakılarak değil, usûl vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu.<sup>16</sup> Osmanlı-Türk musikisinin öne çıkan karakteristik özelliği olarak sazdan çok söze (insan sesine) ağırlık veren bir musiki türü olduğu söylenebilir. Dolayısıyla saz müziğinden çok söz müziği olarak gelişim göstermiştir.<sup>17</sup> Bu özelliğinden dolayı edebî form ve akımlarla hemen paralel bir gelişme çizgisinde yürüyen Osmanlı musikisi klasik anlamda doruğuna Hafız Post, Itri, Zaharya, Osman Dede, Ebubekir ve Abdulhalim ağalar, Tab’i ile çıkmış, bu bestekârlar da en güzel eserlerini Fuzuli, Baki, Nabi, Nefi, Fasih, Fazıl ve Vasıf gibi klasik divan şairlerinin gazelleri üzerine vermişlerdi.<sup>18</sup> Bu açıdan Osmanlı musikisi açısından vezin-usûl ilişkisi önemlidir. Aruzun belirli vezinlerinde yazılmış şiirler ancak belirli usûllerle bestelenebilmektedir. Osmanlı-Türk musikisinin öne çıkan bir başka özelliği de solo icraya dayalı oluşudur. Bu müzik ordu, tekke ve eğlence uygulamaları dışında toplu bir icra müziği değildir, hele koro ile hiçbir zaman icra edilmemiştir. Koro icranın klasik Osmanlı musikisine zıt bir uygulama olduğunu belirtmek gerek.

Bunun yanında bu musiki formunun geleneksel olarak üretilip icra edildiği yerler, başta saray içindeki Enderun olmak üzere mevlevîhaneler ve tekkelerdir. Bu müziğin çömezlere aktarımı, yukarıda değindiğimiz üzere nota vb. teknik biçimde değil, meşk ile, ‘gönülden gönüle’ olmakta ve kolektif hafıza, üstattan çömeze icra içinde aktarılmaktadır. Yazı ve nota kullanımının olmadığı geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin hem saz ve söz eserlerinin hem de bilgi ve tecrübesinin öğrenim ve intikalinde, usta-çırak ilişkisine dayalı, taklit ve tekrar üzerine kurulu ‘meşk etme’ usûlü merkezî yeri tutmaktadır. Musikinin öğrenim, aktarım ve icrasında meşkin yeri oldukça önemlidir: Aşk olmayınca meşk olmadığı gibi, meşk olmayınca da intikal olmamaktadır. Bu açıdan meşk etmek kaçınılmaz bir zorunluluk olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Alanın aldığı aktarması, emanetini teslim etmesi, ‘sanatının zekâtını’ öde-

16 Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, 2. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, s. 86–87.

17 Osmanlı-Türk musikisi formlarının geneline bakıldığında sözün sazdan daha fazla yer tuttuğu görülmür. Adeta saz söze eşlik ediyordur. Osmanlı-Türk musikisi geleneği içinde önemli bir alanı işgal eden dinî musiki formları [a] Cami musikisi: Münacat, Ezan, Kamet, Salat u Selam, Tekbir, Cumhuriyet, Tevsih ve Tesbih, b) Tekke musikisi: Na’t-ı Peygamberî, Durak, Ayin-i Şerif (Mevlevî), Ayin-i Cem ve Nefesler (Bektaşî) ve Zikir İlahileri, c) Hem camide hem de tekede okunanlar: Kuran-ı Kerim, Mevlid-i Şerif ve her türlü ilahî içinde saz ile de icra edilebilen Tekke Müziği dışında saza hiç yer verilmemekte olup bütünüyle söze dayanmaktadır. Ayrıca din dışı musiki formları alanında da söz ağırlıklı, söze dayalı önemli musiki formları bulunmaktadır; gazel, kâr, beste, ağır semai, kâr-ı nâtik, yürük semai ve şarkı bunlardandır (Tanrıkorur, *a.g.e.*, 47–55).

18 *A.g.e.*, s. 43.

mesi gerek[mektedir].”<sup>19</sup> Meşk eden talebeler eserleri/besteleri hafızalarına naksetmektedir. Meşk ederken hem musiki, hem repertuar hem de icra üslûbu öğrenimi eşanlı olarak gerçekleştirilmektedir. Üstat kendi üslûbunu, kişisel yorum ve icra tavrını da öğrencilerine aktarmaktadır. “Meşk bir yandan ses ve çalgı öğretimini ve icra üslûplarını şekillendirmiş, bir yandan da eser repertuarının nesiller boyu aktarımını ve zamanla yenilenip değişmesini<sup>20</sup> sağlamıştır.”<sup>21</sup>

Meşk kadar meşk edilen mekânlar yani meşkhaneler de önemlidir. Musiki meşkinin gerçekleştirildiği mekânlar olarak, Saray Meşkhanesi, tekkeler -özelikle Mevlevîhaneler, camiler (dinî musikide), konaklar, evler ve son olarak da kıraathaneler gösterilebilir: “Bu da bir başka açıdan musikiyi meşk yoluyla öğrenme geleneğinin aydın/halk, havas/avam, Müslim/gayrimüslim, profesyonellik/amatörlük ya da dinsel musiki/dindışı musiki ayrımlarıyla bir ilgisi olmadığını gösteriyor.”<sup>22</sup> Şeyhülislam Es’ad Efendinin *Atrâbü’l-âsâr fî tezkîteri urefâi’l-edvâr* adını taşıyan ve çoğunlukla XVII. yüzyılda ve XVIII. yüzyılın başlarında yaşayan musikînasların biyografilerini içeren tezkiresinde dönemin 66 müzisyeni arasında 15 tanesi saraya mensuptu; diğerleri, tarikat ehli şeyh ve dervişler 13 kişi, hatip ve müezzinler 5 kişi, kadı ve müderrisler gibi ulema sınıfına mensup olan 7 kişi, esnaf kişilerse 10 kişi idi.<sup>23</sup> Geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin bir şehir musikisi olduğunu söylemek mümkünse de, bu musiki türünün bütünüyle “saray musikisi” olduğunu ve ancak Tanzimat’la birlikte saray dışına çıkabildiğini söylemek mümkün değildir. Diğer bir deyişle Osmanlı-Türk musikisinin varlık zemini başlı başına saray değildir, yani saraya indirgenebilir değildir. Sarayın dışındaki kent alanında da geleneksel musiki besteci, icracı ve dinleyici bulabilmektedir. Bu demektir ki saray dışında da üretim pratiğine sahiptir. Dolayısıyla Tanzimat’la birlikte yaşanan dönüşümü “saray musikisinden şehir musikisine” şeklinde tanımlamak tarihsel ger-

19 Cem Behar, *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*, 3. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 100.

20 Notasyonun olmadığı dolayısıyla eserlerin yazarak değil hafızaya alınarak zapt edildiği bir musiki geleneğinde eserlerin harfiyen icrasının ve aktarımının gayrimümkün olması münasebetiyle bestenin ilk hâliyle sonraki kuşaklara aktarımı sözkonusu değildir. Eserlerin, meşk zinciri içinde her meşk alanın ve bugüne taşıyanın icra ve üslûp tarzınca yeniden üretildiği aşıkardır. Bu sebeple bugün bize intikal eden İtri’nin, Hafız Post’un, Dede Efendi’nin bestelerinin onların ellerinden çıkan ‘orijinal’ hâlleri olduğundan bahsetmek mümkün gözükmemektedir. “Zaten Osmanlı/Türk musikisi geleneği içersinde müzik eserine hiçbir zaman bir *mutlak eser*, yaratıldığı andan itibaren varolan bir eser olarak bakılmamıştır. Bir başka deyişle bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği mutlak değildi ve müzik bir bakıma her icrada yeniden üretiliyordu” (a.g.e., s. 89). Bu bir bakıma meşk sisteminin, öğretim tekniğinin icracıya veya aktarıcıya sağladığı bir yorum özgülüğüydü.

21 A.g.e., s. 10.

22 A.g.e., s. 51.

23 Aktaran, a.g.e., s. 60-61.



çeklikle kesinlikle bağdaşmamaktadır.<sup>24</sup> Osmanlı-Türk musikisi esas itibariyle sarayda da icra edilebilen bir şehir musikisi vasfındadır.

Ancak, mehter müziği dışında kapalı bir mekân müziği olan geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin hiçbir surette kitle önünde icra edilmediğini, eserlerin saydığımız mekânların dışında çalınmadığını özellikle belirtelim.

Diğer yandan, Batı'dakinin benzeri bir süreç, Osmanlı'da XIX. yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlanmıştır. Bu yüzyıl, kapitalizmin dünya üzerine yayılmaya başladığı çağdır ve Osmanlı'nın geleneksel yapısının çözülerek kapitalleşme sürecinde yaşama geçirilen Batılılaşma politikalarına işaret eder. İlk olarak ordu düzeninde kendini gösteren ıslahatlar -ki malum, Osmanlı ilk zamanlar, Batı karşısındaki gerilemesini askerî bir sorun olarak görmekteydi-, pek çok alanla birlikte özellikle eğitim alanında değişimlere yol açmaktadır. Askerî yapılanmanın modernleştirilmesi amacıyla II. Mahmut Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmış, yerine Asakir-i Mansûre-i Muhammediye'yi kurmuştur. Yeni kurulan orduya geleneksel mehter müziği değil Batılı bando tarzı müzik eşlik edecektir. Bu amaçla 1826'da, Mehterhane-i Hümayun kapatılarak Muzika-yı Hümayun açılmıştır.<sup>25</sup> Eğitimde Batı tarzını esas alan bu kurumda musiki,

24 Ancak bu saptama Osmanlı-Türk musikisinin gelişiminde sarayın ve padişahların patronajını görmezden gelmemize engel değildir. Şiire, musikiye özetle sanata düşkün padişahların koruyuculuğunda sanat alanları önemli gelişmeler kaydetmiş, sanata ilgisiz kalan padişahların dönemlerinde ise önemlerini kaybetmişlerdir, buna bağlı olarak da gerilemeler baş göstermiştir. Örneğin musiki alanında önemli sanat hamileri olan IV. Murad ve IV. Mehmet dönemlerinde Osmanlı-Türk musikisinin zirve isimleri yetişmiştir. Öncelikle IV. Murat döneminde Yusuf Dede, Derviş Ömer, Koca Osman Efendi gibi isimlerle önemli bir gelişme kaydeden Osmanlı-Türk musikisi bu deneyim üzerine IV. Mehmet devrinde patronajın devam etmesine binaen Itri, Hatıpzade, Ali Ufki, Hafız Post, Taşçızade Recep Çelebi, Ali Şirugani, Seyyid Nuh, Yahya Nazım vb. isimlerle üst noktalara yükselmiştir. Buna ek olarak III. Selim ve II. Mahmut gibi bestekâr, musikişinas ve hanende padişahlar döneminde Osmanlı-Türk musikisi Dede Efendi ile zirve noktasına ulaşmıştır. Biz Osmanlı-Türk musikisinin gelişiminde sarayın önemini yadsıyor değiliz. Sadece bu musiki formunun 'saraya indirgenebilir' olmadığını iddia etmekteyiz. İddiamızı destekleyen en önemli delil, saraya alınan bestekâr ve icracıların büyük bir kısmının bizatihi sarayda yetişmiş isimler değil, aksine sarayın dışında kent alanında meşhur olduktan ve namı padişaha vardıktan sonra saraya alınmış eşhas olmasıdır. Bu bağlamda önemli bir diğer husus da, Osmanlı-Türk musikisi içinde geniş bir yer tutan dinî musiki formunun esas olarak saraydan değil de saray dışından temellenmiş olmasıdır. Bu bakımdan Osmanlı-Türk musikisinin sarayın da dâhil olduğu bir musiki formu olduğunu belirtmek tarihsel gerçekliğe daha uygun düşecektir. Kanaatimizce sözkonusu indirgemeci yaklaşımın kaynağının Osmanlı tarihine baştan sona, bütünüyle "saray merkezli" bakan, metodolojik bakımdan temellerini tarihi devletluların tarihine indirgeyen Rankeci tarih anlayışında bulan bir tarih yaklaşımının olduğunu görüyoruz. Bu açıdan Osmanlı-Türk musikisinin tarihsel seyri de sarayın tarihinde edindiği yer ölçüsünde bahis konusu edilmektedir.

25 Muzika-yı Hümayun'da Giuseppe Donizetti, Callisto Guatelli, D'Arenda gibi yabancı müzik eğitimcileri saray efradına/hanedana ve diğer eşhasa ilk iş olarak Batı notalarını, bunun yanında piyano, viyolonsel, klarnet gibi Batılı müzik aletlerini çalmayı öğretiler. Daha sonra İtalyan öğretmenler gelip/getirilip, sarayda orkestra, koro, şan ve dans dersleri vermişlerdir. Böylelikle kulaklar Batı musikisine ısınmaya başlar. Muzika-yı Hümayun'daki Batı formundaki çalışmalar bu müzik formunun ülkeye girmesini sağlamış, yaygınlaştırılması yönünde çalışma- ➤

Batı ve Türk olarak iki kısımda öğretilmiştir. Türk musikisi kısmının ve Saray Fasil Heyeti'nin bu kuruma bağlanması ve eğitimdeki birçok yapısal değişim sonucu, özellikle XIX. yüzyılda, sarayın himayesindeki Enderun varlığını yitirmiş ve bununla birlikte, Osmanlı-Türk musikisi, bütünlüğünü sağlayan en önemli kaynağı kaybetmiştir. Mehterhane ve Enderun gibi tarihî ve köklü eğitim kurumlarının kaldırılması Osmanlı-Türk musikisine ağır darbeler indirmiştir. Bu müziğin önemli bir ayağı olan dinî musiki ise, mevlevîhanelerde ve tekkelerde varlığını bir süre daha sürdürürse de, tarihsel eğilim, bu müziğin bütünlüklü yapısını ve âdabını ortadan kaldırma yönündedir.

Batılılaşma dönemi Osmanlı-Türk musikisi üzerinde derin etkilerde bulunmuştur. Sosyal dünyanın muhtelif alanlarında başlayan alafangalaşma eğilimi ile geleneksel değerler, alışkanlıklar ve anlayışlar yabancılaşmış ve bu giderek yabancılaşma süreci musiki alanını dolaysızca etkilemiştir. Bu dönem içinde Türk icracı ve bestecileri kendilerini saraydan dışlanmış hissetmişlerdir.<sup>26</sup> Nitekim dönemin önemli isimleri (Hamamizade İsmail Dede Efendi ile öğrencileri Dellalzade İsmail Efendi ve Mustafazade Ahmet Efendi vd.) sarayı terk etmek durumunda kalmışlardır. Bunun en önemli sebebi ise geleneksel müziğe ve onun temsilcilerine Batı müziğine kıyasla daha az değer verilmesidir. Yeni dönemde geleneksel musikiye sarayda itibar edilmemektedir. Sarayın yeni kuşağı Osmanlı-Türk musikisi eğitimi olarak değil Batılı bir

---

lar yapılmıştır. Muzika-yı Hümâyün'daki İtalyan müzisyenler, bazı yatkın peşrev ve saz se-mailerini ve hafif şarkıları armonize etmişlerdir. Porteli Batı notaları okutulmaya başlanmıştır. Bando toplulukları oluşturulmuştur. Sarayda çok sesli müziğe ve operaya büyük ilgi duyulmuş, Batılı eğitimcilerin Muzika-yı Hümâyün'da yetiştirdikleri öğrencilerden erkekler Saray Bandosu'nda, kadınlar ise Kızlar Bandosu ve Bale Heyetinde görevlendirilmiştir. Bu devirde opera, operet, bale, orkestra ve bando, yaygınlaşan Batılı sanat formlarıdır. Muzika-yı Hümâyün; Saray Bandosu, Saray Orkestrası, Saray Opera Orkestrası, Saray Operet Orkestrası, Saray Korusu ve Salon ve Oda Müziği bölümlerinden teşkil edilmiştir. Buna ek olarak bir de geleneksel musikiyi temsilen Saray Fasil Topluluğu bulunmaktadır.

26 Osmanlı-Türk musikisinin en uç noktalara ulaştığı isimlerden birisi olan Hamamizade İsmail Dede, nam-ı diğer Dede Efendi sözkonusu dışlanmaya yerinde bir örnektir. Dede genç yaşında henüz Yenikapı Mevlevîhanesi'nde çiledeyken kendisi gibi bestekâr olan III. Selim tarafından saraya çağırılmış ve kısa denilebilecek bir sürede padişahın musahib-i şehriyarı olmuştur. Sultan III. Selim tahttan indirildikten sonra musahipliği sona ermiş, sanatkâr, bestekâr, şair ve hattat olan II. Mahmut devrinde tekrar musahib-i şehriyar olmuş ve bir müddet sonra da saray müezzınbaşılığına getirilmiştir. II. Mahmut'un 31 yıllık devri boyunca Dede'nin şöhreti artmış ve devrin en gözde bestekârı olmuştur. Dede en şanlı yıllarını Enderun-i Hümâyün yani saray akademisinde geçirmiştir. II. Mahmut'un ölümü üzerine tahta geçen Abdulmecid Batı musikisi eğitimi olarak yetişmiş, geleneksel musikiye uzak bir padişahtır. Bu sebeple Dede'nin sanatından anlayacak ve zevk alacak birisi değildir. Ancak yine de Sultan Abdulmecid, belli bir düzeyde de olsa, Dede'ye saygı göstermeye çalışmıştır. Lâkin Dede'nin huzuru kaçmıştır. Çünkü tahta, bestelerinin inceliklerini, usüllerini, makamları doğru dürüst tanımayan birisi vardır. Hattâ Dede Efendi Abdulmecid'in kendisinden sanatsal kalitesi düşük eserler bestelemesini istemesinden yakınmaktadır. Dede en başarılı öğrencilerinden Dellalzade'ye "Artık bu işin tadı kalmadı" diyerek huzurunun kaçtığını anlatmış ve ardından da sarayı terk edip mevlevîhaneye geri dönmüştür. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Öztuna, *a.g.e.*

müzik eğitimi olarak Batılı bir müzik anlayışıyla yetiştirilmektedir. Artık besteleri de geleneksel musiki alanına değil alafranga müziğe aittir.

Tanzimat'la birlikte yaşanan toplumsal dönüşüm süreci klasik Osmanlı-Türk musikisi üzerinde kapsamlı bir değişimin ana-tetikleyicisi olmuştur; klasik makam, usûl, üslûp ve karakteri üzerinde önemli etkiler bırakmış, yeni model ve türlerin gündeme gelmesine sebep olmuştur. Klasik fasıl icraları seyrekleşmiş, solo icra koro icranın gölgesinde kalmış, saray klasik müziğin bir mekânı olmaktan çıkmış, terennümler<sup>27</sup> gözden düşmüş, büyük usûllerin yerini daha basit ve daha kolay oldukları gerekçesiyle düyek, sofyan gibi küçük usûller almıştır. Fasil<sup>28</sup> meydana getiren peşrev, kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi, saz semâsi formlarından ziyâde geleneksel, klasik besteciler nazarında bestecinin tüm sanat ve ustalığını sergileyebileceği bir form olmaması dolayısıyla itibar görmeyen, Lâle Devri'ni müteakiben Tanburi Mustafa Çavuş'un bestekârlığı şahsında kendini gösteren şarkı formu dolayısıyla da şarkı besteciliği, XIX. yüzyılın ikinci yarısında Hacı Arif Bey'in (1831-1885) bestekârlığı döneminde klasik üslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay sevebileceği bir form olması sebebiyle önem kazanmış, giderek şarkı formunun yegâne form hâline gelmesiyle şarkıların güftelerinde de önemli bir yenilik yaşanmış, güfteler Divan şairlerinin şiirlerinden ziyâde dönemin şairlerinin şiirlerinden alınmıştır.<sup>29</sup> Klasik tarzın ağır, mesafeli tavrından kopulmuş, duygular ön plana geçmiştir. Söz geri düşmüş, saz önem kazanmıştır (ki musikide virtüözite olgusunun ortaya çıkması da yine bu döneme rastlar:

27 Klasik, büyük formdaki sözlü eserlerde besteciler güftenin mânâsıyla yetinmez, çoğu zaman mânâyı güçlendirmek ve yaratıcılık hünerlerini gösterebilmek amacıyla güfteye besteleme sırasında 'terennüm' denilen ilaveler yaparlardı. Bunun için de bestecinin önemli bir eğitim düzeyinde olması gerekirdi. XIX. yüzyıldan itibaren parçayı fazla uzattığı, parçayı ağdalı kıldığı gerekçeleriyle terennümler gözden düştü. Bunun için terennüm bölümleri olmayan küçük usûllerin kullanılması önem kazandı. Osmanlı edebiyatında XVIII. yüzyıldan beri yazılmaya başlanan ve bu amaca klasik gazel ve kasidelerden daha uygun düşen şarkı formunda şiirler Hacı Arif Bey ile sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru hâline geldi (Bkz. Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, s. 44).

28 "XIX. yüzyılın değişim rüzgarları sadece beste şekillerini etkilemekle kalmayıp, musikinin 'üretim' aşamasından bir adım sonrasını oluşturan 'sunuş'un, yani 'icra'nın düzeni demek olan 'fasıl' anlayışını bile kökünden değiştirecektir. Genel olarak peşrevin ardından 'kâr', 'birinci beste', 'ikinci beste', 'ağır semai' ve 'yürük semai' biçiminde sıralanıp 'saz semaisi'yle noktalanmış form dizilişinin yerini artık tamamını şarkıların oluşturduğu ve 'ağır aksak'tan başlayarak küçük usûllere doğru giden, 'saz semaisi'nden önce 'köçekçe' ve 'türkü'lere yer verecek kadar sıklet kaybetmiş bir repertuar anlayışı alacaktır" (Mehmet Gültekin, "Osmanlı'da Musiki ve 'Hikmete Dair Fenn'in' Son Osmanlıları", *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 658).

29 Osmanlı-Türk musikisinin formları da tarihsel süreçte muhtelif sosyo-kültürel ve politik gelişmelere bağlı olarak değişim göstermiştir: "XV-XVII. yüzyılların gözde formu olan Farsça güfteli, uzun terennümlü Kâr'lar, XVII. yüzyıldan itibaren yerlerini Türkçe klasik divan ve güfteli daha kısa terennümlü Beste ve Semai'lere bırakmış, XIX. yüzyılda lirik güfteli romantik Şarkı'lar beste ve semailerin yerine geçmiş, XX. yüzyılda da aruzlu şarkılar yerlerini, güftele-ri hece veya serbest vezinlerle yazılmış Fantezilere bırakmıştır" (Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, s. 47-48).

Nitekim gerçek anlamda bir tanbur virtüözü olan Tanburi Cemil Bey buna en iyi örnektir). Tanzimat Dönemi'nde saraydaki Osmanlı-Türk müziği faaliyetlerine eski ilgi ve özen gösterilmemiştir. Sarayda ve tekkede yetişmiş değerli müzisyenlerin çoğu bu ilgisizlik üzerine topluma yönelmiş, eserlerini halkın beğeneceği tarzda yapmaya başlamışlardır.<sup>30</sup>

Bu gelişim sonucu, Osmanlı-Türk musikisi önemli varlık zeminlerinden birini, saray pratiğini kaybetmiştir.<sup>31</sup> Sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşan musiki, kaçınılmaz bir biçimde yeni mekânlara doğru evrilmiştir:

Başta İstanbul'da faaliyet edenler olmak üzere Mevlevihaneler, camiler ve başka dinî çevreler; vezir-vüzera konaklarının mekân teşkil ettiği 'aristokrat kesimler' ile 'cemiyetler',<sup>32</sup> 1926'ya kadar Dârü'l-Elhân<sup>33</sup> ve son olarak da Direklerarası ile meyhane ortamlarının dekorunu oluşturduğu 'piyasa'.<sup>34</sup>

30 Bkz. Gülay Karamahmutoğlu, "Tanzimat Döneminde Müzik: Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları", *Osmanlı Ansiklopedisi*, c. 10, Ankara: Yeni Türkiye Yayınevi, 1999, s. 635.

31 Kanaatimizce, Osmanlı-Türk musikisi temelde iki ana pratik üzerine kuruludur; i) Saray pratiği, ii) Tekke pratiği. Tanzimat'la birlikte yaşanan Batılılaşma eksenli modernizasyon sürecinde geleneksel musikinin, ilk olarak, saray pratiği peyderpey ıskartaya alınmış, bunun üzerine geleneksel müziğin bestekâr ve icracısı sanatçılar sarayı terk etmek zorunda kalmışlar, önemli bir geçim kaynağının kuruması, sarayın patronajının sona ermesi neticesinde sanatçıların bir kısmı diğer ana kaynağa –tekkelere ve özellikle de mevlevihanelere– sığınmışlar, diğer sanatçılar da kendilerine yeni patronlar aramaya koyulmuşlardır. Ancak Cumhuriyet döneminde tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla (tekkeler devletten aldıkları yardımlarla ayakta kalabiliyordu. Devletten gelen kaynak kesilince tekkelere sığınan sanatçılar maddi imkânsızlıklarla karşı karşıya kaldılar) Osmanlı-Türk musikisinin hayatta kalan diğer varlık zemini olan tekke pratiği de kesilmiştir. Bu gelişme neticesinde tekkelere sığınan sanatçılar da gündelik yaşamlarını idâme ettirebilmek için müziklerini satmaya yönelmişlerdir. Başka bir deyişle tutunacak dalları kalmamıştır artık.

32 Sarayın ve devletin geleneksel müziğe olan ilgisizliğine karşın Darü'l-Musiki Osmani, Darü'l-Feyz-i Musiki, Darü't-Ta'lîm-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musiki Cemiyetleri gibi geleneksel musiki alanında halk arasında kurulan musiki dernekleri son dönem Osmanlı-Türk musikisi tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Sarayda gerekli ilgiyi bulamayarak konaklara taşınan geleneksel müzik her ne kadar eğlenceye, ticari anlayışa uygun ritmik esaslarda ve şarkı formunda popülerleşse de, geleneksel musikinin geleneksel tarzlarının yaşatılmasında bu cemiyetler önemli işlevler yerine getirmişlerdir (Bkz. Gönül Paçacı, "Cumhuriyetin Sesli Serüveni", *Cumhuriyet Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999).

33 Osmanlı döneminde müzik alanında modernleşmenin simgesi olan Muzika-yı Hümayun kapatılarak yerine 1913'te Darü'l-Bedayi kurulmuştur. Ancak I. Dünya Savaşı'nın ağır koşullarında bu kurum uzun ömürlü olamamış, üç yıl gibi kısa bir süre sonra kapanmak zorunda kalmıştır. Akabinde aynı yıl içerisinde İstanbul'da hem geleneksel Osmanlı-Türk musikisi eğitimi hem de Batı müziği eğitimi vermek amacıyla Darü'l-Elhân, yani Nağmeler Evi kurulmuş, bu kurum 1926 yılına kadar varlığını sürdürebilmiş, fakat 1926 yılında Darü'l-Elhân'ın Doğu şubesi kapatılarak yeni (Batılı) bir formata sokulmuştur.

34 Bu dönemde yetişen sanatçıların yetiştiği mekânlara bakarak sözkonusu değişimi/dönüşümü izleyebilmekteyiz; saraydan konağa Levon Hancıyan veyahut saraydan Direklerarası'nın piyasa koşullarına Muallim İsmail Hakkı Bey; mevlevihaneler Zekaizade Ahmet Bey, Subhi Ezgi, Rauf Yekta Bey; konak ve aristokrat çevrelerde yetişen isimler olarak Refik Fersan, Subhi Ziya Özbekkan, Şerif Muhittin Targan, Lemi Athi; farklı mekânlar arası geçişte; tekke-konak arasında Sadettin Arel, dinî musiki piyasa arasında Sadettin Kaynak, Yesari Asım Arsoy buna birer örnektirler (Gültekin, *a.g.e.*, s. 657).

Artık Osmanlı-Türk musikisi, meyhaneler, tavernalar ve İstanbul'un kenarlarındaki konaklardadır. Batı'daki yeni-yetme burjuvazinin bir dönem aristokrasiye öykünmesine benzer bir şekilde, sarayın müziğine musallat olan taze Babiâli memurları, tüketim çarkına düşen musikin ilk alıcıları olmuşlardır. Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmeye başlamasıyla sesli eserlerin geleneksel icra üslûbu olan klasik tavrı gündend güne unutulmakta/terk edilmekte olup, yerini piyasa tavrı denilen icra üslûbu almıştır. Böylece 'piyasa' olgusu ve icrada 'piyasa üslûbu' oluşmuş ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkmıştır. Klasik tavrı/piyasa tavrı ayrımı bizzat bu süreçte şekillenmektedir. İcra sırasında eserlerin biraz fazlaca süslenmesine dayanan piyasa tavrına şiddetle karşı çıkan geleneksel tavidan yana olanlar klasik eserlerin "cahil piyasa icracılarının" elinde dejenerasyona uğradığını belirtmişlerdir. Piyasa tavrı, İtri'den Dede Efendi'ye dek uzanan ince üslûplu sanatkârâne müziğe alışmış, onlarla sanat zevki gelişmiş olan bazı çevrelerce hoş karşılanmamış ve biraz da basit bulunmuştur.<sup>35</sup> Geleneksel tavrın tedenni ettiği bu dönemde, İbnülemin'in deyişiyle bülbüller susmuş, kargalar ötmeye başlamıştır. *Esâtize-i Elhân* sükût etmiştir. Usûl tutmayı bilmeyenler, hattâ okuduğu şarkıların hangi makamdan olduğunu anlamayanlar, besteler, semailer, şarkılar tanzime kalkışmışlardır.<sup>36</sup>

Piyasalaşma olgusunun geleneksel musiki üzerinde meydana getirdiği önemli bir yenilik, Osmanlı-Türk musikisini kapalı bir mekân müziği olmaktan çıkarmış olmasıdır. XIX. yüzyılın son çeyreğinde musiki umuma açık yerlerde icra edilmeye başlanmıştır; bahçeler, mesire yerleri, kiraathaneler, daha sonraları gazinolar vs.<sup>37</sup> Bunlara ek olarak II. Meşrutiyet'in sanat hayatı üzerinde şekil bakımından yarattığı önemli bir yeniliğe işaret etmek gerekmektedir. Dönemin musikîşinasları arasında o dönemde sihirli bir sözcük dolaşmaktadır: Konser. İlk dönemler tiyatro salonlarında 'umuma mahsus' biçimde verilen konserler daha sonraları 'açık hava konserlerine' de dönüşecektir. Klasik Osmanlı-Türk musikisinin geleneksel olarak üretilip icra edildiği mekânların saray, mevlevîhaneler ve hususi muhit olarak konaklar olduğu düşünüldüğünde konser pratiğine geçiş önemli bir gelişmedir.

Tüm bu aktarımların neticesinde şunu söyleyebiliriz: Osmanlı-Türk musikisi üzerinde değıştirici/dönüşürücü etkisi olan birbiriyle ilintili iki ana olgunun varlığından bahsedilebilir; i) Batılılaşma, ii) piyasalaşma. Örneğin meşki ele alırsak; Batılılaşma meşkin yerine notasyonu/kâğıda dökülmeyi ve Batı öğretim tekniklerini, piyasalaşma ise meşkin para karşılığı verilmesini dayatmaktadır. Hâlbuki Osmanlı-Türk musikisi eserlerinin öğretimi ve aktarımında meşk mer-

35 Bkz. Yalçın Tura, *Türk Musikisi Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1988, s. 24-35.

36 Bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ, Son Asır Musikî Şinasları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1958, s. 1-13.

37 Bkz. Behar, *Aşk Olmadan Meşk Olmaz*, s. 61.

kezî yeri tutmakla birlikte, hiçbir zaman para karşılığında verilmemekte hattâ bu ayıp sayılmakta olup meşk vermek sanatın zekâtı olarak değerlendirilmektedir. Ne var ki, desteğini yitirince sanat kendi ayakları üzerinde durmak zorunda kalmıştır. Bunun sonucu olarak da, değerli müzisyenler hayatta kalabilmek, gündelik yaşamlarını üretebilmek için meşk karşılığında para almaya başlamışlardır. İbnülemin, *Hoş Sada* adlı eserinde, “musiki erbabının çoğunun, bilhassa, son zamanlarında fakrû fakaye giriftar olmalarının şayanı dikkat olduğunu, musiki erbabının hemen onda dokuzunun derdi ma’îşetle ezilüp gittiklerini kemali hayretle gördüğünü, kiminin ekme parası tedarik edebilmek için gazinolarda çalmak zorunda kaldığını (Tanburi Aleksan Efendi), kimilerinin de (Basri Bey) meaş ve ta’yinat inkılâbı zaman ile yok derecesine münkalip olduğundan son zamanlarda zarurete uğradığını, bundan dolayı arzu edenlere Ud meşk etmek suretiyle te’mini maişete çalıştığını” yazmaktadır.<sup>38</sup>

Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma sürecine girmesiyle yaşadığı toplumsal dönüşüm, devrin Dede Efendi, Tanburi Emin Ağa, Şakir Ağa gibi önemli bestekârlarının sanatçı duyarlılığında ilk yankısını bulmuş ve bu bestekârlar gelecek ruh ihtilalinin ilk sarsıntısını, büyük ve sürekli bir zelzeleden evvelki hafif, zararsız ve fark edilemez titremeler hâlinde duymuşlardır. Hattâ Osmanlı-Türk musikisinin Batılılaşma sürecinde gözden düşmeye, sarayın gözündeki eski değerini yitirmeye başlamasına ilk tepkiyi Dede Efendi, bir inkrâzın acı çıktığı olarak “Artık bu işin tadı kalmadı” deyip sarayı terk etmekle vermiştir. Daha sonraları, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılmaya yüz tuttuğu bir dönemde, hemen bütün müesseseleriyle çökmekte olan devletin yaşadığı acı ve çalkantılarla dolu hayat bestecilerin (Zekai Dede, Tanburi Ali Efendi, Hacı Arif Bey, Tanburi Cemil Bey vs.) ruh hâllerinde yansımaları bulmuş, dolayısıyla sözkonusu hâlet-i ruhiyeyi tam olarak yansıtan, melankolik lirizmi iyi bir biçimde ifade eden eserler vücûda gelmiştir: “Uzun yıllar süren vakar ve ihtişam Hacı Arif Bey’de yerini ye’s ve melale bırakmış, artık iyice yıpranmış olan İmparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği Tanburi Cemil Bey de zirve olmuştur. Hem şahsi hem de içtimai kederinin müteverrim melali içinde, yıkılan İmparatorluğun musikisine en muhteşem mersiyeyi yazan Tanburi Cemil Bey’dir.”<sup>39</sup> Dönemin önemli isimlerinden Musa Süreyya, Tanburi Cemil hakkında şunları söylemektedir: “ruhunun acı hasretlerini terennüm ederdi. Bütün nağmeleri bir teessürdü. Ruhunda ebedi bir matem hicranları vardı. Taksimlerinde bir müteverrim melali gizlenmişti.” Sâmih Rifat, “Tanburi Cemil Merhum İçin” adlı şiirinde;

ağlayıp geldin, ağlayıp gittin, hilkatın hüznün ve girye alemine / benzemez en acıklı mersiyeler senin kendi suzişi gamma / ne senin ellerinle ağlamana /

38 Bkz. İnal, *a.g.e.*, s. 97–102.

39 Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, s. 34–46.

belki şayan olurdu matemine kendi tanburun ağlasaydı sana / ...ey sefalet şehidi sanatkâr...

satırlarıyla onun içinde taşıdığı yoğun acı ve hüznü anlatmaya çalışmıştır. Tanburi Cemil gibi muazzez bir şahsiyetin konaklarda eğlence meclislerinde tanbura, kemençeye “Fatma Hanım” dedirtmesi, “Yangın Var” diye bağırması veyahut çocuk ağlaması sesi çıkartması Osmanlı-Türk musikisinin piyasalaşma vetiresinde düştüğü hazin derekenin boyutuna işaret etmektedir. Cemil kendisi bu durumu “Bunun musikide kıymeti ve yeri yoktur. Fakat halkın rağbeti o cihettedir” şeklinde yorumlayarak eğlence parçalarını değersiz bulduğunu belirtmektedir. Tanburi Cemil de zaman zaman geçim sıkıntısıyla karşılaşmıştır. Hattâ Mahmut Demirhan’ın Vasil’den aktardığına göre, belki latife tarzında veya içtimai bir hakikatin acı bir ifadesi olarak, “Aklım olsaydı alaf-ranga keman çalar, böyle meyhanelerde kemençe ile ekmeğe kazanmağa uğraşmazdım” dediği işitilmiş Tanburi Cemil’in.<sup>40</sup> Tanburi Cemil’in hâlet-i ruhiyesi üzerinde tesiri olan diğer bir husus müziğin kovanlara, plaklara kayıt edilmesi, kısaca müzik piyasasının oluşmaya başlaması ve bunun yarattığı ‘popülerleşme’dir. Plaklar ve gramofon makinelerinin popüler olmasının ardından kiraathanelerde, eğlence yerlerinde, evlerin pencerelerinde, Kâğıthane kaynaklarında musiki seslerinin yoğunluklu olarak işitilir olmasından, yani sanat eserlerinin pazara düşmesinden müteessir olan Tanburi Cemil, hünerli parmaklarından ziyâde gizli ruh ve kıvrımlarının sırlarından taşan nağmelerin böyle orta malî hâlinde sokaklara dökülmesinden üzüntü ve eza duymuştur. Onun için çeşitli iki firmaya tecrübe mahiyetinde doldurduğu birkaç plaktan sonra bütün ısrar ve ricalara karşı durarak bu kârlı işi reddetmiş, ancak 1910-1911 yıllarında gittikçe artan geçim zorlukları karşısında Blumenthal biraderlerin Orfeon firmasına plak vermeye razı olmuştur. Mesut Cemil babasına dair anlattığı bir hatırasında Tanburi Cemil’in bu durum karşısında duyduğu acı ve ıstırabı dile getirir: “Bu plak çalışmalarında en canlı hatıralarımın birincisi, plak doldurmaya gideceği günlerde babamın buhran derecesinde düştüğü sınırlılık hâlidir. İstemeyerek yaptığı bu işten daha üstün bir şey yoktur sanırım. Her seferinde Şevket beyin bin dereden su getirip yumuşak kandırıcı talâkatıyla sakinleştirilmesi icap eder, nihayet sararmış yüzünün gergin çizgileri ile küçük evden çıkar, anahtarı hiddetle büyük evin taşlığına fırlatır, her an geri dönmeye hazır olduğu hâlde çıkar giderdi.”<sup>41</sup> Hattâ Mesut Cemil, babasının III. Selim dönemini ne kadar özlediğini de yazmaktadır.

Sadece Tanburi Cemil Bey değil, dönemin pek çok bestekâr ve icracısında sözkonusu toplumsal dönüşümün onlar üzerinde yarattığı sancıyı görebil-

40 Aktaran Mesut Cemil, *Tanburi Cemil’in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi, 1947, s. 85.

41 A.g.e., s. 141-142.



mekteyiz. Tekke ve cami musikisi geleneğinden gelen klasik sanatçıların çoğu piyasa müziği yapmak zorunda kalmıştır. Tekke ve cami müziği kültüründen gelen, geleneksel âdâp içinde yetişmiş nice sanatçıların, nice hafızların geçimlerini sağlayabilmek için içkili gazinolarda çalıp söylemeleri onlar açısından ne elem verici olsa gerektir.

Osmanlı'da başlayan bu Batılılaşma eğilimi, onu kurtarmaya yetmemiştir ama bu eğilim, Cumhuriyet'le birlikte modernleşmeci bir ideoloji hâlini almıştır.<sup>42</sup> Jakoben bir biçimde kendini dayatan ve bunun sonucu, kendini karanlık çağlardan bir kopuş olarak tanımlayan Cumhuriyet, bu bölümün başında değindiğimiz ilerlemeci anlayışı esas almıştır. Özellikle Cumhuriyet'in kurulmasından sonraki ilk on yıllarda, bu anlayışın, tepeden inmece bir politikanın temeli olduğu görülmektedir. "Muasır medeniyetler" seviyesine ulaşma yolundaki Cumhuriyet, bu dönemde, halk müziğine ve özellikle Osmanlı-Türk musikisine karşı adeta düşmanca bir tavır geliştirmiş; işi, köy meydanlarında zorla Klasik Batı Müziği dinletirmeye kadar vardirmiştir. Bu dönem, geleneksel enstrümanların fırınlarda yakıldığı bir dönemdir. Oysa paradoksal bir şekilde, Cumhuriyet'in önde gelen kadroları, düzenledikleri eğlencelerde, dönemin musiki icracılarını dinlemektedir. Bu, kanımızca, yukarıda değindiğimize benzer bir öykünmedir: Halka yasaklanan musiki, kadrolar tarafından dinlenmektedir; yeni dönemin "seçkinleri", askerî ve sivil bürokrasidir.

Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat alanında gerçekleştirilen inkılâplar estetik kaygılardan ziyade, politik kaygıların kültür ve sanat alanındaki izdüşümüydü.<sup>43</sup> Yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi, Cumhuriyet Türkiye'sinde ceb-

42 Osmanlı dönemindeki musiki politikaları ile Cumhuriyet dönemi musiki politikaları arasındaki temel fark, Osmanlı döneminde geleneksel musikinin, sarayın gözünde/nezdinde eski itibarını yitirmiş olmakla birlikte, hiçbir zaman yasaklanmamış olmasıdır.

43 Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin oluşumunda stratejik öneme sahip Ziya Gökalp'in musiki konusundaki mülâhazaları da sözkonusu dönemin resmî kültür ve sanat politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir. Diğer bir deyişle onun musiki hakkındaki görüşleri devletin müzik alanındaki resmî politikası hâline gelmiş, resmîyet kazanmıştır. Gökalp'e göre; Osmanlı-Türk musikisi olarak adlandırılan müzik, Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Yani, yabancı ve gayri millidir. Gerçekten Türk olan, Türk ruhunu içeren musiki ise yalnızca halk türküleridir. Ancak halk türkülleri de muasır olmadığından çağdaş Batı teknikleriyle yeniden üretilmeye muhtaçtırlar. Ona göre "Millî musikimiz memleketimizde halk musikisiyle Garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar garp musikisi usûlünce armonize edersek hem millî hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz." Harsa ait olan ve millî bir ruh taşıyan halk ezgileri medeniyete ait olan Batılı tekniklerle yeniden üretilecek bu vesileyle hem millî bir musiki hem de çağdaş bir musiki yaratılmış olacaktır. Bunun için ilk önce Rus Beşleri'ne öykünerek Türk Beşleri olarak anılan bir grup, Batı müziğinin tekniğini öğrenmesi açısından Batı'ya, çağdaş dünyaya yollanır. Memleketine döndüklerinde ise Türk Beşleri hem Batı tipi musiki eğitimini ülkede kurumsallaştırdıkları hem de memleketin dört bir yanından toplanan ezgileri Batı'nın çağdaş teknikleriyle yeniden üretmeye koyulurlar. Bilahare yerli ezgiler ve şahsiyetler Batılı formlarda yeniden üretilir; Dede Efendi Operası, Yunus Emre Oratoryosu, İtri Balesi, Şeyh Galip Kantatı, Fuzuli Kyrie Eleisonu, Mevlana Missa Konçertosu, Leyla ile Mecnun Pantomimi... Bağlama ile icra edilen halk

ren uygulanan kültür-sanat politikalarının temel gayesi, Batılı kültür değerleriyle biçimlenmiş bir yaşam tarzını tesis etmek, bu ideal doğrultusunda kurulanmış bir kültürel kimlik oluşturmaktır. Musiki alanındaki değişimler bir yandan Batılı bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından makbul bir vitrin oluşturmaktaydı, diğer yandan da tebaanın içine millî bir ruh üflemenin önemli bir aracı oluyordu. Bu konuda, eğitim kurumları tarafından ‘makbul vatandaşın’ yaratılması açısından öğretilen, ezberletilen ve söylenen marşların yanı sıra muhtelif sahalarda ulus devletin ruhunu yansıtmaya/yaratma amacıyla bestelenen marşlar da önemli yer tutar; ziraat marşı, iktisat marşı, ekonomi marşı, çiftçi marşı, öğretmen marşı bunlara örneklerdir. Cumhuriyet iktidarının kimlik ve aidiyet oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir önem atfederek bir inkılâbın konusu hâline getirmesinin ardında çok uluslu bir imparatorluktan ulus devlete geçişte ona millî ve türdeş, aynı zamanda medeni bir tını verecek bir arayış sözkonusudur.<sup>44</sup>

Ancak tepeden indirilen Batı kültürü ve sanat anlayışı, Türkiye toplumu içinde oldukça sınırlı bir etki uyandırır.<sup>45</sup> Halk, dayatılan Batı müziği karşısında, özellikle 1930’lardan itibaren Arap radyolarına ve Mısır filmlerine yönelir.<sup>46</sup> Kanımızca, Mısır müziğinin sözkonusu etkilerine kısaca da olsa değinmek gerekir.

Osmanlı egemenliği altındaki dönemlerde, Arap ülkelerindeki musiki kurumlarında Osmanlı-Türk musikisinin çok büyük etkisi vardır. Hattâ XX.

---

türküleri yeni dönemde piyano ile çalınmaya başlanır. Böylelikle tek sesli dolayısıyla çağdışı halk türküleri çok seslendirilerek çağdaştırılır.

44 Füsün Üstel, “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Millî Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”, *Cumhuriyet Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

45 1984’te, Musiki Muallim Mektebi’nin kuruluşunun 60. yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi’nde düzenlenen 1. Ulusal Müzik Bildirileri Sempozyumu’nda İsa Coşkuner, sözkonusu “acı gerçeği” elem içinde, belki de bir itiraf olarak şöyle dile getirmektedir: “Geçen 60 yıl göstermiştir ki sadece üç büyük kentte ve belli bir azınlığın izleyebildiği evrensel müziğin senfonik konserleri, klasik opera temsilleri, çağdaş Türk müziğinin senfonik konserleri ve 4 sese armonize edilmiş halk türkülerinden oluşan TRT’nin çok sesli koro konserleri yüz yılların birikimi olan tek sesli müzikten çok sesli müziğe bir adım değil yarım adım bile halkımızı yaklaştıramadı...” (Bkz. *1. Ulusal Müzik Sempozyumu Bildirileri*, der. Necati Gedikli, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1984).

46 Radyodaki geleneksel musiki yayınları yasaklanınca, kendi radyosunda kendi müziğini dinleyemeyen Türk halkı, çaresizlikten ‘Savte’l-Arab mine’l-Kahire, nukaddim bernameec musika’nın, Tahran’ın, Yeni Delhi’nin hangi dalgada, kaç metreden çıktığını öğrendi (Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, s. 55). Bu dönemde Mısır filmlerinin de etkisiyle musikide, Arap orkestral disiplininin Türk musikisine uygulanmasından doğmuş bir hafif müzik türü olarak tanımlanabilecek olan arabesk tarzı ortaya çıktı. Halk kendi kulağına, Batı müziğine nispeten oldukça yakın bulunduğu Doğu müziğine yöneldi. O dönemden sonra musiki alanında “arabesk” diye adlandırılan bu tarzın derin bir etkisi sözkonusu olacaktır. Halka mâl olmuş isimlerin hepsine bakın, ya doğrudan arabesk yapan isimlerdir ya da dolaylı. Cınuçen Tanrıkorur’a göre arabesk, “musiki tarihimizde, *değerlerin sahipsiz bırakılması* sonucu düşülebilecek derekenin hazin bir hatırası olarak yer alacaktır” (*Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, s. 205).

yüzyılın Arap musikisinin büyük ismi ses sanatkarı, udi ve bestekârı Muhammed Abdulvehhab'ın, bizzat kendi ağzından “musikiyi Tanburi Cemil Bey'in plaklarını dinleyerek öğrendiğini” söylediğini biliyoruz. İstanbul'da bestelenen peşrev ve saz semâileri, ya Arapçaya çevrilerek ya da doğrudan icra edilmektedir. Yalnız Arap ülkelerindeki icra, kendi kültürüne has bir karakter almaktadır; klasik bestelerdeki uzun sesler komşu seslerle ve gırtlak kullanımıyla parçalanmış, parça içindeki susmalar çok defa doldurulmuş ve parçalara kıvrak-oynak ve aynı zamanda abartılı bir hissiyat taşıyan bir biçim verilmiştir.

Türkiye halkının bu müzikle tanışmasında, yukarıda değindiğimiz üzere, Doğu sinemasının, özellikle de Mısır kaynaklı Arap filmlerinin büyük katkısı olmuştur. Türkiye'de, 1936'dan ithâlinin yasaklandığı 1948'e kadar 1130 Mısır filmi, küçük kasabalara dahi girerek haftalarca oynamıştır. Bu filmler,<sup>47</sup> göz yaşartıcı öyküleri, acı ve keder yüklü şarkılarıyla bir tür melodram özelliği göstermekte, Arap zevkine uygun bir karakter taşımaktadır (icrada akıcı ve anlaşılır dilin hâkim olduğu genellikle davudi bir sesin, saza kıyasla ön planda olması, yoğun gırtlak kullanımı vb.). 1938'de, Mısır filmlerinin fevkalâde alâka görmesi üzerine, zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü, bunların Arapça sözlü müzik ile oynatılmasını yasaklamıştır. Bunun üzerine bazı Türk müzisyenleri<sup>48</sup> Mısır filmlerinin Arapça sözlü musikilerini Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslûpta yeni bestelerle zenginleştirmeye başlamışlardır.<sup>49</sup> Böylece Türk müziğinde yepyeni bir pratik ortaya çıkmıştır: adaptasyon şarkıları. Bu gelenek daha sonraları 1970'leri etkisi altına alacak olan arabesk tarzında da ve hattâ pop müziğinde de kendini önemli ölçüde hissettirecektir.

Cumhuriyet döneminde sosyo-politik alanda meydana gelen değişimlerin müzik üzerinde yarattığı önemli etkilerden birisi de, sonraları arabesk müziğin oluşumunu etkileyecek olan “serbest icra” tarzının ortaya çıkmasıdır. Sa-

47 Bu filmlere ilk olarak “Leyla ve Mecnun”, “Şark Yıldızı”, “Aşkın Göz Yaşları” ve Hint yapımı “Avare” gösterilebilir. Daha sonra Muhsin Ertuğrul'un “Allahın Cenneti”, “Kahveci Güzeli”, “Halıcı Kız” filmlerinin yanı sıra Adolf Körner'in “Kerem ile Aslı” filmi, Muharrem Gürses'in “Yetimlerin Malı”, “Gülmeyen Yüzler”, “Talihsiz Yetim”, “Vicdan Azabı” filmleri örnek gösterilebilir. Bkz. Nazife Güngör, *Arabesk*, 2. bs., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993, s. 68-69.

48 Sadettin Kaynak'ın “Leyla” adlı fantezisiyle başlayan Türkçe sözler giydirilmiş Arap müziği furçası kısa zamanda büyük etki yaratmıştır. Örneğin, Hafız Burhan'ın “Aşkın Göz Yaşları” filmine yüklediği Türkçe sözlerle yaptığı plak büyük satış rekorları kırmıştır. Hafız Burhan'dan başka Zeki Müren de Mısırlı sanatçı Ferit Atraş'ın “Zennube” adlı şarkısını Türkçe sözlerle donatarak plak yapar ve bu plakta satış rekorları kırar. Münir Nurettin Selçuk Muhsin Ertuğrul'un filmlerine dâhil olurken, Müzeyyen Senar da çeşitli filmlerde okuyarak süreçte yerini alır. Bunun yanında sözcük sektörü tekke kökenli ve işsiz besteciler için yeni bir iş sahası anlamına gelmektedir. Diğer yandan, bu süreçte ortaya çıkan müziği Öztuna şöyle tanımlamaktadır: “Bu sözde te'lif eserler, bu bestekârlar namına olmak üzere derhâl piyasaya yayıldı. İstanbul ve Ankara radyolarında çalındı. Bugün çalınanlar, bunların taklidi veya taklidinin taklididir” (Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi*, Ankara: Türkp petrol Vakfı Yayınları, 1987, s. 51).

49 Yalçın Tura, “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, *Cumhuriyet Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

dettin Kaynak tarafından temelleri atılan “serbest icra” tarzı, varlık koşullarını büyük ölçüde oluşmakta olan müzik piyasası koşullarından alır. Gazino kültürü ile de serbest icra iyice yaygınlaşır. Bu değişim, geleneksel musikiden kopuşun önemli bir adımı olmuştur. Çünkü Osmanlı-Türk musiki geleneğinde önemli olan şarkının “okunmasıdır”, yani bestenin orijinal hâli tekrar okunmaya çalışılır, özgün hâlden sapma asla beklenmez, sadakât esastır.<sup>50</sup> Hâlbuki serbest icrada esas olan icranın esnetilmesi, icracının kendi yorumunu ortaya koymasıdır. Serbest icra tarzı ile artık, şarkı okunmuyor, söyleniyordur. 1970’lerin arabesk müziğinde gözlemlediğimiz gibi yorum, bestenin önüne geçecektir. Yorumun esas alındığı sözkonusu dönemde makam farklılıklarında ziyade ‘yorum farklılıkları’ hâkimiyet kazanacaktır. Orijinal olan bestenin kendisi değil, onun yorumudur. Böylelikle besteciden ziyade icracı önem kazanmaktadır. (Bizce yorumun önem kazanması, icranın önem kazanmasıyla yakından ilişkilidir.) İcracının önem kazanması, müziğin üretimi, yeniden üretimi ve tüketimi ilişkisinde müziğin piyasalaşması sonucu tüketim sürecinin aslileşmesiyle birlikte gerçekleşmiştir. Tüketiciyle doğrudan ilişkiye geçenin icracı olması nedeniyle yeniden-üretim, üretimin birkaç adım önüne geçer, kaçınılmaz olarak.

Bu sürecin sonunda Osmanlı-Türk musikisi, hem içerik hem de biçim bakımından tüketime hazır bir hâle gelmiştir. İçerik olarak dinleyicinin taleplerine uygun bir biçimde oluşturulan ve Zeki Müren örneğinde olduğu gibi, dili rahatlıkla anlaşılır ve akıcı hâle getirilen “TSM”, müzikal biçim olarak ise değindiğimiz sürecin sonunda “arab”eskleşmiştir.

### Sonuç Yerine

Tüm bu kısaca değindiğimiz değişim sürecinde, Osmanlı-Türk musikisinin besteci ve icracılarının hâlet-i ruhiyesi ve bunun üretilen eserlerdeki yansıması, sözkonusu süreci, bestekârların duyarlılığı dolayısıyla yansıtmaktadır. Dingin ve huzurlu ortamlarından aç kurtlar sofrasına düşen ve acı bir biçimde yok olan sanatçıların trajedisi, üç döneme ayrılan bir süreç hâlinde izlenebilir.

İlk dönemi, klasik dönem olarak adlandırabiliriz. Bu dönem, yukarıda değindiğimiz üzere, kendini sonsuz bir bütünün parçası olarak gören ve ilahi bir şevkle beslenen besteci ve icracıların huzur ve dinginliğini yansıtır. Batı’da Bach’ın ya da Vivaldi’nin, bizde ise Mustafa İtri ya da Hafız Post’un eserlerinden yansıyan, ilahi ve dolayısıyla sonsuzdan gelip sonsuza giden bir mükemmeliyet taşıyan âleme dönük bir güven ve rahatlaktır. Batı’da bu dinsel hava, Aydınlanma döneminde de, *sivil dinin iyimserliği* şeklinde devam

50 Bkz. Orhan Tekelioğlu, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”, *Cumhuriyet Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999.

etmiş olup en karakteristik ve bir o kadar çelişkili ifadesini Beethoven'ın eserlerinde bulmuştur.

XIX. yüzyıl, hem Batı hem de Osmanlı açısından bunalımların, derin dönüşümlerin ve parçalanmaların çağıdır. Tarihsel fay hatları faaliyete geçmiş, yer-kabuğu çatlamaya başlamıştır; bu çağ, depremler çağıdır. Batı'da 1848 ve 1871 ihtilâllerinde vücut bulan köklü toplumsal hareketlenmeler ve Sanayi Devrimi'nin yarattığı bunalımlar, bireylerin yaşam dünyalarındaki pek çok sancının, acının ve buhranların da kaynağıdır. Ortaçağ'ın huzur içinde uzun yıllar yaşayan bestecilerinin yerini, acılı ömürleri kısa bir sürede son bulan Schubert, Chopin, Schumann vb. almaktadır; himaye dışına çıktıktan sonra Mozart'ı bekleyen şey, tam anlamıyla bir dramdır. Bu bestecilerin eserleri, zaman zaman içine kapalı bir hüznü, zaman zaman da acının feryatlarını yansıtır.

Osmanlı için ise aynı dönem, sonu gelmeyen ve yenilgilerin kader hâline geldiği savaşları, ekonomik anlamda kendini gösteren derin bunalımları ve varlığını devam ettirmek için kıvranan devletin hayata geçirdiği politikalarla siyasi yapıdaki parçalanmaları, sosyal ve kültürel alt-üst oluşları tarihe yazmaktadır. Bu bunalım döneminin besteci ve icracılardaki yansımaları ise, ciddi ruhsal sıkıntılar, sebebi ve nesnesi belli olmayan endişeler ve kaygılar şeklinde kendini göstermektedir. Bu buhranlar, zaman zaman, Tanburi Cemil Bey'de olduğu gibi, nevrotik kişiliklere de kaynaklık etmektedir. Bu dönemde dikkati çeken bir diğer duygu ise, bütünlüğü parçalanan ve bozulan dünyaya karşı duyulan derin bir ümitsizlik ve sürekli işlenen ölüm vurgusudur. Bu acılı ve kaygılı besteciler kuşağı, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde, azalarak da olsa varlığını devam ettirmiş ve belki de Münir Nurettin ile son demlerini yaşamıştır. Osmanlı-Türk musikisi, "son faslı" çalmaktadır ve "vakit çok geç"tir.

Bu geçiş döneminin ardından, Osmanlı-Türk musikisi için son sözü, kapitalizmin acımasız çarkları söylemiştir. Musikinin oluşumundaki üçlü ilişki açısından (beste-icra-dinleme) artık başat olan, tüketimin gerekleri ve buna paralel dinleyicilerin beğenileridir. Bu süreci bir "varoluşsal tip"le dile getirelim: Bir dinleyici tipselleştirmesine gidersek, metalaşma sürecinin, yabancılaşmanın, gündelik yaşam içinde boğulmanın ortaya çıkardığı, bu doğrultudaki ve bütün beste üretimi sürecini belirleyen bir müzik talebi sözkonusudur. Ki böylesi bir talep; enstrüman cambazlıkları, konserler, sahne şovları ve yakın dönemde klipler vb. şeklinde kendi biçimlerini yaratmıştır.

Dinleyicinin içinde bulunduğu yer, Heidegger'in deyişiyle "onlar alanı"dır ve "onlar alanı", insanların kendi varoluşlarından kaçarak kitle içinde saklandıkları, erimeye çalıştıkları yerdir. Politik ve hukuksal olan bütün farklılıkları ortadan kaldıran ve herkesi piyasa önünde eşitleyen kapitalizm, "onlar alanı"nu tüm insanlara ve tüm yaşam alanlarına yaymıştır. Bu süreç içinde, üretimine piyasa koşullarının yön verdiği ve sanatını metalaştıran besteci de,

“onlar alanı”nın içinde yitip gitmiştir. Osmanlı-Türk musikisini vücûda getiren yaşam alanı ve bütünlüklü dünya algısının, kapitalistleşme süreci içinde parçalanması, bu yitip gitmenin kaynağını oluşturmaktadır.

Geçiş döneminde, toplumsal yaşamdaki bozulmalara, yıkımlara ve bunların insanlar üzerinde yarattığı kişilik dönüşümlerine, ortaya çıkan yeni toplumsal ilişkilere, yani “onlar alanı”na dâhil olan insanlar, bu metalaşma sürecini içselleştirerek ve yeniden üreterek günümüze kadar süregelen toplumsal pratiklerin zeminini hazırlamışlardır. Bu dönem itibariyle gerek dinleyicilerin talepleri gerekse bestekârların arz ettiği ürünler “onlar alanı”nın toplumsal pratiklerinin sonucu oluşmuştur.

Son olarak tüm bu dönüşümlerin müziksel anlamına bakacak olursak, bu sürecin ortaya çıkardığı müzik -beste ve güftenin bütünlüğünün dolayımı çerçevesinde- parçalanmıştır. Bu süreç, beste ile güfte arasındaki bütünlüklü bağı kopardığı gibi, aynı zamanda beste ile icra arasındaki bağı da koparmış ve müziğin üretim ve yeniden üretiminde yer alan insanların, ortaya çıkan esere yabancılaşmaları sonucunu da doğurmuştur.

### **Osmanlı-Türk Musikisi Bibliyografyası**

Bu bibliyografya, Osmanlı-Türk musikisinin eski dönemlerinden son dönemlerine dek uzanan çalışmaları kapsamakta, bunun yanı sıra, çağdaşlaşma babında, Cumhuriyet sonrası döneme dair metinleri de içermektedir. Bibliyografyada, hem Osmanlı-Türk musikisinin tarihine ve gelişimine ilişkin temel eserler hem de öne çıkan bestekârların yaşam öykülerini konu alan biyografik çalışmalar bulunmaktadır. Türk Beşleri'nin yaşamlarını konu alan çalışmalara da, yine geçiş döneminin mahiyetini sergilemeleri bakımından yer verilmiştir. Bibliyografyada, Osmanlı-Türk musikisine dair teknik bilgiler (nota bilgileri, öğretim teknikleri vb.) içeren çalışmalar bulunmamaktadır. Bibliyografya, bu hâliyle, sadece yayımlanmış kitapları içermektedir; hem külliyyatın devasallığından hem de esasen burada aktarılan kaynaklar temel alındığından dolayı, makale ve tez çalışmalarına yer verilmemiştir.

### **Kaynakça**

- Abacı, Tahir, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Ak, Ahmet Şahin, *Avrupa ve Türk İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi Tarihi, Gelişimi ve Uygulamaları*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2. bs, 2006.
- Ak, Ahmet Şahin, *Türk Musiki Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Akan, Emin, *Tanburi Cemil Bey*, İstanbul: Töre Yayın Grubu, 2005.
- Akdoğu, Onur, *Lemi Atlı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Akdoğu, Onur, *Müzik Yönüyle Neyzen Tevfik*, İzmir: Mey Ofset, 1991.

- Akdoğu, Onur, *Müzik İçin Neler Yaptım?*, İzmir: Anadolu Matbaacılık, 1976.
- Akdoğu, Onur, *Nayi Osman Dede ve Rapt-ı Tabirat-ı Musiki*, İzmir: Akademi Kitabevi, 1992.
- Akdoğu, Onur, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır*, İzmir, 1989.
- Akdoğu, Onur, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir, 1989.
- Akdoğu, Onur, *Türk Müziği Bibliyografyası (9. yy-1928)*, İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1989.
- Akdoğu, Onur, *Udi Nevres Bey*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Akıncı, Laika Karabey, *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları, 1963.
- Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994.
- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Aksüt, Sadettin, *Bahardan Hazana Esintiler*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.
- Aksüt, Sadettin, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1967.
- Aksüt, Sadettin, *Türk Musikisi Güfteler I-II*, İstanbul: Kervan Yayınları, 1983.
- Aksüt, Sadettin, *Türk Musikisi'nin 100 Bestekârı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1993.
- Aktüze, İrkin, *Müziği Okumak*, 5 c., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.
- Alaner, A. Bülent, *Tarihsel Süreçte Müzik*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Ali, Filiz, *Cemal Reşit Rey'e Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1996.
- Ali, Filiz, *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1987.
- Altar, Cevad Memduh, *Paul Hindelmith ile Karşılaşmam*, çev. Erdoğan Okyay, Ankara: Ankara-Alman Kültür Merkezi, 1984.
- Altar, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, 4 c., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- And, Metin, *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1982.
- Aracı, Emre, *Ahmet Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Arel, H. Sadettin, *Prozodi Dersleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1992.
- Arel, H. Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir?*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1969.
- Arel, H. Sadettin, *Türk Musikisi Nazariyat Dersleri*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Ataman, Ahmet Muhtar, *Musiki Tarihi*, İstanbul: Maarif Vekâleti, 1928.
- Ataman, Sadi Yaver, *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.



- Atlıg, Nevzat, *Türk Musikisi Klasikleri*, Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1987.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Ney'in Sırrı*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2007.
- Barkçin, Savaş Ş., *Ahmed Avni Konuk: Görünmeyen Umman*, İstanbul: Klasik, 2009.
- Behar, Cem, *Ali Ufki'nin Bibliothegue Nationale de France'daki Turc 292 Yazması*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Behar, Cem, *Ali Ufki ve Mezmurlar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1990.
- Behar, Cem, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Behar, Cem, *İcra ve Aktarım*, İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Behar, Cem, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.
- Behar, Cem, *Musikiden Müziğe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Behar, Cem, *Zaman, Mekan ve Müzik*, İstanbul: Afa Yayınları, 1992.
- Berivanlı, Ali Kemal, *Aruz ve Ahenk*, İstanbul: Nedve Yayınları, 1980.
- Berivanlı, Ali Kemal, *Musiki Rehberi/Dini Musiki*, İstanbul: Nedve Yayınları, 1968.
- Berk, Süleyman (haz.), *Eyüplü Hattatlar-Musikişinaslar-Meşhurlar*, İstanbul: Eyüp Belediyesi, 2004.
- Birkan, Üner, *Dinleyicinin Kitabı*, İzmir: Yakın Kitabevi, 2006.
- Budak, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Cengiz, Halil Erdoğan, *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik*, Ankara: Musiki Ansiklopedisi Yayınları, 1991.
- Cemil, Mesut, *Tanburi Cemil'in Hayatı*, Ankara: Sakarya Basımevi, 1947.
- Cinuçen, Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Cinuçen, Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.
- Çalgan, Koral, *Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991.
- Çalgan, Koral, *Ulvi Cemal Erkin'e Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1992.
- Çetinkaya, Yalçın, *Müzik Yazıları*, İstanbul: Kaktüs Yayınları, 1999.
- Darbaz, Feridun, *Türk ve Batı Müziği Dersleri*, İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları, 1973.
- Durgun, Şenol, *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Ankara: Alter Yayıncılık, 2005.
- Elçin, Şükrü, *Ali Ufki: Hayatı, Eserleri ve Mecmua-i Saz ü Söz*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.

- Ergun, Sadettin Nüzhet, *Türk Musikisi Antolojisi I-II*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1942-1943.
- Erguner, Süleyman, *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2003.
- Ergur, Ali, *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2002.
- Ezgi, Suphi, *Nazari-Ameli Türk Musikisi I*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası, 1933.
- Ezgi, Suphi, *Nazari-Ameli Türk Musikisi II*, İstanbul: Kaatçılık ve Matbaacılık A.Ş., 1935.
- Ezgi, Suphi, *Nazari-Ameli Türk Musikisi III*, İstanbul: Bankalar Basımevi, 1937.
- Ezgi, Suphi, *Nazari-Ameli Türk Musikisi IV*, İstanbul: Aklaya Matbaası, 1940.
- Ezgi, Suphi, *Nazari-Ameli Türk Musikisi V*, İstanbul: Hüsnütabiat Matbaası, 1953.
- Ezgi, Suphi, *Türk Musikisi Klasiklerinden Temcit-Na't-Salat-Durak*, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1946.
- Farmer, Henry George, *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1999.
- Fırat, Ertuğrul Oğuz, *Umursanmamış*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
- Fırat, Ertuğrul Oğuz, *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-I*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Fonton, Charles, *18. Yüzyılda Türk Müziği*, çev. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Türk Askeri Mızıkalar Tarihi*, İstanbul: Maarif Basım, 1952.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul: Nümune Matbaası, 1939.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Türk Nefesli Çalgıları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1975.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Türk Vurmalı Çalgıları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1975.
- Gazimihal, Mehmet Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1975.
- Gedikli, Necati, "Avrupa Müziğinin Türk Müziğine Etkileri", *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul: Borusan Yayınları, 1998.
- Gezgin, Hakkı Süha, *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*, İstanbul: Merkez Kitapçılık, 2007.
- Göktepe, Selahattin, *Büyük Müzisyenler Ansiklopedisi I-II*, İzmir: Teknik Kitap ve Mecmua Basımevi, 1962.

- Gölpınarlı, Abdülbaki, *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1953.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, *Mevlevi Adap ve Erkânı*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1963.
- Grebene, Bekir, *Müzikle Tedavi*, Ankara: Güven Kitabevi, 1978.
- Güngör, Nazife, *Sosyo-Kültürel Açıdan Arabesk Müzik*, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1990.
- Halıcı, Feyzi, *Türk Müziğinin Dünü Bugünü Yarını*, Ankara: Sevinç Matbaası, 1986.
- Hekimoğlu, Müşerref, *Suna Kan'a Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1997.
- Heper, Sadettin, *Mevlevi Ayinleri*, Konya: Konya Turizm Derneği Yayını, 1974.
- Hindmith, Paul, *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*, İzmir: Küğ Yayını, 1983.
- İlerici, Kemal, *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- İlyasoğlu, Evin, *25 Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1989.
- İlyasoğlu, Evin, *Cemal Reşit Rey, Müzikten İbarete Bir Dünyada Gezintiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- İlyasoğlu, Evin, *Çağdaş Türk Bestecileri*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- İlyasoğlu, Evin, *Müziğin Kanatlarında Söyleşiler*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991.
- İlyasoğlu, Evin, *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sada*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1958.
- Kabacalı, Alpay, *Çeşitli Yönleriyle Neyzen Tevfik: Hayatı, Kişiliği, Şiirleri*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2003.
- Kahramankaptan, Şefik, *İsmet İnönü ve Harika Çocuklar*, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1998.
- Kalaycıoğlu, Rahmi, *Türk Musikisi Külliyatı*, İstanbul: Türk Musikisi Külliyatı Yayınları, 1977.
- Kanık, Veli, *Türk Musikisinde Ritm Unsuru ve Nota Kaideleri*, İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, 1954.
- Kaplan, Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Karadeniz, Ekrem, *Türk Musikisinin Nazariyet ve Esasları*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1982.
- Kaygısız, Mehmet, *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayınları, 2000.
- Kızıltuğ, Fırat, *Bandodan Klasik Müziğe*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Kızıltuğ, Fırat, *Dildeste*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- Kip, Tarık, *TRT Türk Sanat Musikisi Saz Eserleri Repertuarı*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1981.
- Kip, Tarık, *TRT Türk Sanat Musikisi Söz Eserleri Repertuarı*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1983.

- Kocabaşoğlu, Uygur, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara: Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1980.
- Kolçak, Olcay, *Cemal Reşit Rey*, İstanbul: Kastaş Yayınları, 2006.
- Kolçak, Olcay, *Necip Kazım Akses*, İstanbul: Kastaş Yayınları, 2006.
- Kolçak, Olcay, *Ulusal Kimliğimizin Sesi: Marşlarımız*, İstanbul: Kastaş Yayınları, 2003.
- Kolektif (ed. Gönül Paçacı), *Cumhuriyet Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Konuk, Ahmet Avni, *Hanende*, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1899.
- Koray, Fuad, *Müzik Formları*, İstanbul: Maarif Basımevi, 1957.
- Kozanoğlu, Cevdet, *Radyo Hatıralarım*, Ankara: TRT Yayınları, 1988.
- Kulin, Ayşe, *Bir Tatlı Huzur*, İstanbul: Everest Yayınları, 2005.
- Körükçü, Çetin, *Türk Sanat Müziği*, İstanbul: Hürriyet, 1998.
- Kutluk, Fırat, *Müzik ve Politika*, İstanbul: Doruk Yayınları, 1997.
- Kütahyalı, Önder, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Nejat İlhan Leblebicioğlu Yayıncılık, 1981.
- Kütahyalı, Önder, *Kırk Yılın Sesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Lavignac, Albert, *Musiki Terbiyesi*, İstanbul: Kanat Kitabevi, 1939.
- Levent, Necdet, *Türk ve Batı Müziği, Ezgilerde Çokses Yöntemi*, İzmir: Levent Müzik Evi, 1998.
- Maraş, Zeynettin, *Nağmelerin İçinden*, İstanbul: Menteş Yayınları, 1988.
- Mimaroglu, İlhan, *Ertesi Günce*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1994.
- Mimaroglu, İlhan, *Günsüz Günce*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1989.
- Mimaroglu, İlhan, *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1987.
- Nail, Kesova, *Musiki Meseleleri*, İstanbul: Mayataş Matbaası, 1975.
- Nasır, AbdülBaki Dede, *Tedkik-ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*, açıklama ve notlarla günümüze çeviren Yalçın Tura, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- Okyay, Erdoğan, *Cevad Memduh Atlar'a Armağan*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı, 1990.
- Oral, Zeynep, *Tutkunun Kitabı, Leyla Gencer*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Oransay, Gültekin, *Atatürk ile Küğ*, İzmir: Küğ Yayını, 1985.
- Oransoy, Gültekin, *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdarı*, İzmir: Küğ Yayını, 1965.
- Ömürlü, Yusuf, *İlahiler I-VI*, İstanbul: Kubbealtı Derneği Yayını, 1979.
- Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi, Derleme I-II*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1986.
- Özalp, M. Nazmi, *Türk Sanat Musikisinin Yakın Tarihçesi ve Ruşen Ferit Kam*, Ankara: Yorum Matbaası, 1983.

- Özasker, Ancan, *Müzika-i Humayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 1997.
- Özcan, Refik, *Dildeki, Gönüldeki, Teldeki Güfteler*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 2003.
- Özer, Yetkin, *Bilim Perspektifinden Müzik*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1997.
- Özişik, Edip, *Musiki Sanatı*, İstanbul: Nurgök Matbaası, 1963.
- Özkan, İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usuller*, İstanbul: Ötügen Yayınevi, 1982.
- Özmel, İsmail, *Türk Musikisi ve Kültürümüz*, Ankara: Salkımsöğüt, 2007.
- Öztuna, Yılmaz, *Abdülkaadir Maragi*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Öztuna, Yılmaz, *Dede Efendi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Öztuna, Yılmaz, *Hacı Arif Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Öztuna, Yılmaz, *Hüseyin Sadettin Arel*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Öztuna, Yılmaz, *Itri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Öztuna, Yılmaz, *Şevki Bey*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi*, Ankara: Türkp petrol Vakfı Yayınları, 1987.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Bestecileri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hayat Yayınları, 1969.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Lügatı*, İstanbul: Musiki Mecmuası Yayınları, 1955.
- Öztuna, Yılmaz, *Türk Musikisi Teknik ve Tarihi*, İstanbul: Kent Basımevi, 1987.
- Pamir, Leyla, *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Ada Yayınları, 1989.
- Popescu-Judetz, Eugenia, *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevseri Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1998.
- Popescu-Judetz, Eugenia, *Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı*, çev. Selçuk Alimdar, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Popescu-Judetz, Eugenia, *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996.
- Refiğ, Gülper, *Ahmet Adnan Saygun*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Refiğ, Gülper, *Atatürk ve Ahmet Adnan Saygun*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu, 1997.
- Rona, Mustafa, *20. Yüzyıl Türk Musikisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1970.
- Sağlam, Atilla, *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Bursa: Alfa Aktüel Yayınları, 2009.
- Sağlam, Ali Rıza, *Hafız Sami*, İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1947.

- Salgar, M. Fatih, *Dede Efendi: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 1995.
- Salgar, M. Fatih, *50 Türk Müziği Bestekarı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2005.
- Sanal, Haydar, *Mehter Musikisi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1964.
- Sanal, Haydar, *Mehter Musikisi Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul: Milliyet Basımevi, 1964.
- Say, Ahmet, *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. bs. 1997.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, 4 c., Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1985.
- Say, Ahmet, *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul: Borusan Yayınları, 1998.
- Saygun, Ahmed Adnan, *Atatürk ve Musiki*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1981.
- Selanik, Cavidan, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996.
- Sevengil, Refik Ahmet, *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1969.
- Sıdal, Ferit, *Türk Musikisi Nazariyeti*, Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları, 1988.
- Signell, K. L. *Makam: Türk Musikisinde Makam Uygulaması*, çev. İlhami Gökçen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Sözer, Vural, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi I-II*, İstanbul: Tan Matbaası, 1964.
- Spatar, Mehmet Halim, *Müzik Yazılarım*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2007.
- Sun, Muammer, *Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*, Ankara: Türk Kültür Yayınları, 1969.
- Sun, Muammer/Katoğlu, Murat, *Türk Kalarak Çağdaşlaşmak: Türkiye'nin Kültür Sanat Sorunları*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1993.
- Sürelsan, İsmail Baha, *Ahmet Rasim ve Müzik*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1977.
- Sürelsan, İsmail Baha, *Türk Musikisi Tarihi (Ders Notları)*, Ankara Radyosu, 1972.
- Sürelsan, İsmail Baha, *Dini Türk Musikisine Giriş*, (A.Ü. İlahiyat Fak. Ders Notları), TRT, 1972.
- Şen, H. Oral, *Alâeddin Yavaşca*, İstanbul: TRT Yayınları, 1998.
- Şengel, Ali Rıza, *İlahiler*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 1988.
- Şardağ, Rüştü, *Mustafa İtri Efendi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Tanburi Cemil Bey, *Rehber-i Musiki*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1993.
- Tarcan, Selim Sırrı, *Müziğin Dili*, Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1945.
- Taşan, Turhan, *Kadın Besteciler*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Taşçı, Muharrem, *Şarkı Güfteleri*, İstanbul: Marmara Basımevi, 1961.
- Tuğlacı, Pars, *Mehterhaneden Bandoya*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1986.

- Tura, Yalçın, *Geçmişten Günümüze Türk Müziği*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- Tura, Yalçın, *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1988.
- Uçan, Ali, *İnsan ve Müzik*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1994.
- Uçan, Ali, *Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.
- Ufki, Ali, *Mecmua-i Saz ü Söz*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1976.
- Uludağ, Süleyman, *İslam Açısından Musiki ve Sema*, Bursa: Uludağ Yayınları, 1992.
- Ungay, Hürşit, *Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm*, İstanbul, 1981.
- Usmanbaş, İlhan, *Müzikte Biçimler*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974.
- Uysal, Sermet Sami, *Baki Kalan Bu Kubbede*, İstanbul: Leyla ile Mecnun Yayınları, 2005.
- Uz, Kazım, *Musiki İstılahı*, günümüze çevrilmiş ve genişletilmiş yeni baskıyı hazırlayan Gültekin Oransay, Ankara, 1964.
- Uzdilek, Salih Murad, *İlim ve Musiki*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.
- Üner, Birkan, *İdil Biret'e Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap Ant Müzik Vakfı, 1997.
- Üngör, Ethem Ruhi, *Türk Marşları*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1966.
- Üngör, Ethem Ruhi, *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*, İstanbul: Eren Yayınları, 1981.
- Ünkan, Emin; Ünkan, Hakan; Ünkan, Bedia, *Türk Sanat Musikisinde Temel Bilgiler*, İstanbul: Genel Kültür Yayınları, 1984.
- Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf-Gramafon-Taşplak*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- Vural, Yıldırım, *Müzik Felsefesine Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2006.
- Yavaşça, Alaaddin, *Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2002.
- Yavuzoğlu, Nail, *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Yayıngöl, Hasan Sami, *Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1988.
- Yekta, Rauf, *Esatiz-i Elhan: Hoca Zekai Dede Efendi, Hoca Abdülkadir-i Marağı ve Dede Efendi*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.
- Yekta, Rauf, *Türk Musikisi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Yener, Faruk, *Müzik*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, 1983.
- Yener, Faruk, *Müzik Klavuzu*, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1976.
- Yener, Faruk, *Şu Essiz Müzik Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.
- Yiğitbaş, Sadık, *Dil, Din, Musiki*, İstanbul: İstanbul Matbaa Sanat Enstitüsü, 1968.
- Yücel, Haluk (haz.), *Türkiye'de Din ve Din Dışı Müziklerin Karşılaştırmalı Araştırması*, İstanbul: Yöntem Yayınları, 2007.



Zeren, Ayhan, *Müziğin Fiziksel Temelleri*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları, 1997.

Zeren, Ayhan, *Müzikte Ses Sistemleri*, 2. bs., İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.

Zeren, Ayhan, *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

## Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller

Vefa Saygın ÖĞÜTLE & Hüseyin ETİL

### Özet

Bu yazıdaki temel amacımız; XVIII-XX. yüzyıllardaki sosyal ve kurumsal değişim sürecinin Osmanlı-Türk musikisi üzerindeki etkilerini çeşitli yönleriyle tartışmaktır. Burada, birbirini tamamlayan iki veçhe sözkonusudur: (i) Osmanlı Devleti'ndeki kurumsal ve ideolojik dönüşümün müzik kurumları üzerindeki yansımaları ve (ii) bu dönüşümlerin, Osmanlı-Türk musikisinin bestekâr, icracı ve tüketicilerinin yaşantılarında yarattığı tipisel deneyimler. I. Kısımda, Kierkegaard ve Heidegger gibi varoluşçu düşünürlerin kavramsallaştırdığı varoluşsal temalara ("umutsuzluk", "iç sıkıntısı", "ölüm korkusu", "kaygı", "onlar alanı" vb.) dayanarak, "varoluşsal motifler" ve dolayısıyla "varoluşsal tipler" tesis edilmektedir. II. Kısımda ise, bu varoluşsal tiplere dayanarak, "ideal-tipik geçiş-çağı bestekârı" bir sosyal tip olarak oluşturulmakta ve bu kavramsallaştırma vasıtasıyla, Osmanlı-Türk musikisine etki eden sosyal, kurumsal ve ideolojik dönüşüm sergilenmektedir. Sonuç olarak; Hafız Post ile Tanburi Cemil Bey arasındaki varoluşsal ve psikolojik farklılıklar, bu dönüşümlerin gerçek mahiyetini sarıh bir biçimde gösterecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı-Türk Musikisi, Toplumsal Dönüşüm, Üretim-Yeniden Üretim-Tüketim Döngüsü, Besteci İdeal-Tipleri, Karakteristik Deneyimler

## The Music that was Lost in Transition: Social Transformation and the Existential Profiles from Ottoman-Turkish Music

Vefa Saygın ÖĞÜTLE & Hüseyin ETİL

### Abstract

In this paper, our main objective is to discuss the effects of social and institutional process of change on Ottoman-Turkish music between the 18<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries from several aspects. Here, there are two perspectives that complement each other: (i) reflections of the institutional and ideological transformation of the Ottoman State on musical institutions and (ii) the typical experiences that these

transformations create within the lives of the composers, performers and consumers of Ottoman–Turkish music. In Part I, the “existential motives” and consequently “existential types” are established based on the existential themes (“desperation”, “anxiety”, “*tode angst*”, “*sorge*”, “*das man*” etc.) which are conceptualized by existentialist thinkers such as Kierkegaard and Heidegger. In Part II, the “ideal–typical age–of–transition composer” as a social type is formed on the basis of these existential types, and by means of this conceptualization, the social, institutional and ideological transformation that influence the Ottoman-Turkish music is exhibited. Consequently, the existential and psychological differences between Hafız Post and Tanburi Cemil Bey will explicitly demonstrate the true nature of these transformations.

**Keywords:** Ottoman-Turkish Musique, Social Transformation, Production-Reproduction-Consumption Circle, Ideal-Types of Composer, Characteristic Experiences