

## TÜRKİYE

limlerin kendine özgü güzelliğini kaybet-tirmiştir. Müzelerde sergilenen, camileri süsleyen, yüksek sanat değeri taşıyan es-ki seramik ve çinçilik sanatı geleneksel usulde bugün İznik, Kütahya ve Çanakka-le yöresinde sürdürülmekle beraber renk, desen, malzeme ve kalite yönüyle Osman-lı dönemi seviyesine ulaşamamıştır. İstan-bul, Trabzon, Midyat, Diyarbakır, Van ve Beypazarı'nda altın, gümüş ve bakır üze-rinde kakmacılık sanatı dökme, dövme, oy-ma, kabartma, savatlama ve telkâri gibi tekniklerle bugün de sürdürülmektedir (bk. SAVAT).

Cumhuriyet döneminde İstanbul Kapa-lı Çarşı esnafından Ziya Oygân Bey, devlet adamları için yaptığı hediyelik eşyalar ve yarışma kupaları ile tanınan gümüş kak-macılık sanatının önde gelen ustalarından-dır. Onun kalfası Hüseyin Azmi Baykal ve Refik Ertürker bu sanatı günümüzde us-talıkla yürütmektedir. Türkiye'de gelenek-sel sanatlara ilgi ve desteğin azaldığı bir dönemde M. Zeki Kuşoğlu güçlü sanat-kâr kişiliğiyle gümüş kakmacılık sanatını eserlerinde yeniden canlandırmış ve sanat çevrelerinde tanıtmıştır. İnce marangoz-luk işlerinin sedef, fildişi, kemik, bağa gibi maddelerle süslenmesi olan sedefkârlık sanatı Osmanlılar döneminde klasik çağı-na ulaşmış geleneksel Türk el sanatların-dandır (bk. SEDEFKÂRLIK). Sedefçilik XVIII ve XIX. yüzyıllarda yok olmak üzere iken kendisi de usta bir marangoz olan II. Ab-dülhamid'in Yıldız Sarayı'nda kurduğu se-defhane atölyesinde çalışan ustaların ver-diği eserlerle tekrar canlanmıştır. Bu atöl-yeye kolağası olarak tayin edilen Topkapı Sarayı Hırka-i Saâdet Dairesi kapılarının ustası Vâsîf Sedef Usta, sedefçilik sanatı-nın bütün inceliklerini Cumhuriyet döne-minde Beşiktaş'ta açtığı atölyesinde ve 1936'da Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Şark Tezyîni Sanatları Şubesi'nde İsmail Yümnî Sonver ile yeni kuşaklara aktar-mıştır. Bu dönemde yetişen sanatkarlar arasında Nerses Semercioğlu sedefkârlık sanatının son temsilcilerindendir. Bugün yaptığı sedef kakma eserleriyle ün kaza-nan M. Zeki Kuşoğlu ve Salih Balakbabalar sedefkârlık sanatını sürdürmektedir. Salih Balakbabalar'ın özellikle abanoz, ce-viz üzerine sedef, fildişi ve bağa ile oyma ve kakma teknikleriyle harf bünyelerini bozmadan yaptığı celi hat kompozisyon-ları, altın ve gümüş takılar, rahleler sedef-kârlık sanatının en güzel örneklerindendir.

Günümüzde Türkiye'de süsleme sanat-ları içinde daha çok ilgi gören ve klasik değerlerini yeniden bulma yönünde iler-

leyen tezhip sanatı Medresetü'l-hattâtîn'-de ve onun devamı olan kurumların prog-ramlarında yer almış, Tâhîrîzâde Hüseyin, Yeniköylü Nûri Ulunay, Bahâeddin Tokat-lıoğlu, İsmail Hakkı Altunbezer, Yusuf Ça-panoğlu, Feyzullah Dayıgil, Münevver Üçer, A. Süheyl Ünver ve Mührîban Sözer'in bü-yük emek ve gayretleriyle yeni kuşaklara aktarılmıştır. Özellikle İsmail Hakkı Altun-bezer'in öğrencileri olup Cumhuriyet dö-nemi tezhip sanatının yeniden canlanma-sında öncülük eden iki büyük sanatkar Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt, Şark Tezyîni Sanatları Şubesi'nde görev yap-mış, günümüz tezhip sanatının ustaları-nı yetiştirmiştir. 1967'den sonra öğrenci olmadığı için kapanan bu bölüm, 1976'da Geleneksel Türk El Sanatları Kürsüsü adıyla yeniden açılmıştır. Burada Muhsin De-mironat ve Rikkat Kunt'un öğrencileri Tah-sin Aykutalp tezhip, Kerim Silivri'li çini de-senleri derslerini sürdürmüşlerdir. Bugün aynı bölümde Rikkat Kunt'un yetiştirdiği Faruk Taşkale tezhip eğitimini yürütmek-tedir. Yüksek Öğretim Kurulu yasası ile bazı üniversitelerin güzel sanatlar fakül-telerinde Geleneksel Türk El Sanatları bö-lümleri açılmıştır. A. Süheyl Ünver, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt'tan icâzet alan İnci A. Birol, Çiçek Derman ve bu ho-caların izinde giden Gülnur Duran, Ayşe Üstün, Arzu Tozlu, Celalettin Karataş çe-şitli üniversitelerde görev yapmakta, kla-sik üslûpta güzel eserler vermektedir. Dev-let Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev yapmış olan A. Süheyl Ünver'in yetiştirdi-ği öğrencilerden Cahide Keskiner, Gülbîn Mesara, Melek Antel, Ülker Erke, Semih İrteş ve Mamure Öz, Cumhuriyet dö-ne-minde öne çıkan tezhip sanatkarları ara-sındadır. Ayrıca tezhip alanında yetişmiş pek çok genç sanatkar kendi atölye, vakıf, dernek ve belediyelerin açtığı kurslarda tezhip sanatı eğitimi vermektedir.

Klasik Osmanlı cilt sanatı da hat ve tez-hip sanatları gibi Medresetü'l-hattâtîn'in devamı olan kurumların programında yer almış, eğitim ve öğretimini bugüne ka-dar sürdürmüştür. Bahâeddin Tokatlıoğlu, Sâmî Necmeddin (Okuy), Sacit Okuy, Mehmet Emin Barın, günümüzde ünlü mücellit İslâm Seçen, Cumhuriyet dö-ne-mi klasik cilt sanatını yeni kuşaklara öğ-reten sanatkarlardır. İslâm Seçen'in yetiştirdiği Habip İşmen, Kâzım Hacimeyliç, Gürcan Mavili, Ali Kunduracı da bu sa-natı geleneksel usulde sürdüren sanat-kârlar arasındadır. Türk geleneksel sanat-ları arasında ilgi gören ebru sanatı Buha-ra'dan İstanbul'a göç eden Şeyh Sâdık ve

oğlu Edhem efendilerin yetiştirdiği öğren-cilerle yeni bir döneme girmiştir. Klasik tarzda ebru yapma sanatını Şeyh Edhem Efendi'den öğrenen Mehmed Necmeddin Okuy, "Necmeddin ebrusu" adı verilen kendi tarzını geliştirerek bu sanat alanın-da yeni bir çığır açmıştır (bk. EBRU). Bu tavrı daha da ileri seviyeye ulaştıran tale-belerinden Mustafa Düzgünman, Türki-ye'de ebru sanatının meraklı genç nesil arasında yayılması ve sevilmesinde büyük çaba harcamıştır. Pek çok el sanatının ya-nında sanatkar kişiliğini renk, desen ve kompozisyon olarak ebru sanatına da yan-sıtan neyzen Niyazi Sayın günümüzde bu sanatın iyi temsilcilerindendir. Genç nesil arasında Timuçin Tanarşlan, Feridun Öz-gören, Alparslan Babaoğlu, Sadrettin Öz-çimi, A. Hikmet Barutçugil kendi yorum-larını da katarak ebru sanatını bugün ya-şatan sanatkarlardır.

## BİBLİYOGRAFYA :

- Nejat Diyarbekirli, *Hun Sanatı*, İstanbul 1972, s. 111; H. Örcün Barışta, *Türk El Sanatları*, An-kara 1988, s. 1; a.mlf., "Günümüzde El Sanatla-rı Eğitimi Yapılan Yüksek Öğrenim Kurumları ve Bu Kurumlarca Yapılan Süreli Yayınlarla Belirle-nen Eğitim Kurumları Dışında Uygulanan El Sa-natları Üzerine", *V. Türk Kültürü Kongresi: Cum-huriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği-El Sanatları* (haz. Şebnem Ercebeci), Ankara 2005, XIII, 1-8; H. Glassie, *Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı* (trc. Süha Oğuzertem), İstanbul 1993, s. 39; a.mlf., *Turkish Traditional Art Today*, New York 1994; Sitare Tu-ran Bakır, "Geçmişten Günümüze Türk Çini Sa-natında Tasarım", *2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal, Ta-sarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri*, Ankara 1999, s. 75-81; İnci A. Birol – Çiçek Derman, *Türk Tezyini Sanatında Motifler*, İstanbul 2001; Halil İnalıcık, *Şâir ve Patron: Patri-monyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Ankara 2005, s. 10; Taciser Onuk – H. Feriha Akpınarlı, "Cumhuriyetten Günümüze El Sanatlarının Doğuşu, Gelişimi Sosyal Kültürel Eğitim ve Ekonomik İlişkileri Bakımından Bu-günkü Durumu ve Geleceği", *V. Türk Kültürü Kongresi*, XIII, 27; M. Zeki Kuşoğlu, *Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar*, İstanbul 2006, s. 146-157, 160-162; Ayşe Üstün, "Türk Tezhip Sanatı", *İSMEK Türk Kitap Sanatları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul 2007, s. 32-47; Sadrettin Özçimi, "Geçmişten Geleceğe Türk Ebru Sanatı", a.e., s. 57; "Bir Hanım Sanatkarımız, Rikkat Kunt Kendi İfadesiyle Hayat Hikayesi", *Sandoz Bülteni*, sy. 18, İstanbul 1985, s. 10.



MUHİTTİN SERİN

**Mûsiki.** Osmanlılar'da Tanzimat ve Meş-rutiyet dönemleri, müzik üzerinden de iz-lenilecek olan, Türk mûsikisinin üstün-de geri dönülmeyecek bir üslûp ve tarz farklılaşmasına yol açmıştır. Esasen baş-ka sanat dallarında da görülen biçim ve içerik değişimleri, XX. yüzyılın başların-

dan itibaren Cumhuriyet'e geçişi hazırlayan şartların etkilerini yansıtmaktadır. Muzika-i Hümayun kanalıyla II. Mahmud döneminden itibaren ülkeye giren Batı notası ve Batı müzik repertuarı, bu müziğin ilk temsilcileriyle birlikte başta askerî kurumlar olmak üzere birçok alana yayılmış, bu tarz çeşitli formlarda marş, mazurka, polka gibi popüler örnekler yoluyla dinleyicisini oluşturmaya başlamıştır. Çeşitli imparatorlukların çözülmeye başlamasının da etkisiyle bölgesel ve daha geniş savaşlar cereyan etmekte, bununla birlikte milliyetçilik akımları da yükselmektedir.

Bu dönemde ülkede resmî iltifat gören Batı müziğinin yanı sıra geleneksel müziğin de önemli birikiminin yaşadığına ve güçlü bestekârlar eliyle aktarıldığına işaret etmek gerekir. Zekâi Dede gibi klasik üslubu devam ettiren bestekârlardan Hacı Ârif Bey ve Rahmi Bey gibi velûd şarkı bestekârlarına, Tanbûrî Ali Efendi'den yenilikçi Tanbûrî Cemil ve Üdî Nevres beylere uzanan bu müzisyenler zinciri eliyle geçmiş kültür ürünleri yeni üretilen melodik yapılarla dönüştürerek halka mal olmayı sürdürmektedir. Her ne kadar Türk müziği formaları küçülüp şarkı formu öne geçmekte ve Batı müziğinin melodik-ritmik etkisi eserlere yansımaktaysa da bu karşılaşmanın daha çok kendini farketme, hatta korumaya çalışma anlamını taşıdığı söylenilebilir. Müziğin kendisinin yanı sıra düşünce hayatındaki etkileri bağlamında da bu etkileşimin izlenebilmesi dönem yayın-

larında çoğunlukla polemığe dönüşen üslûplardan anlaşılmaktadır. O dönemin müzik yayınlarından bütün bu dağınıklık ve tartışmaları izleyebilmek mümkündür. Aynı dönemde yaygınlıkla dinlenen ilk kayıt örnekleri, başta Tanbûrî Cemil Bey gibi virtüöz bir sâzende olmak üzere çeşitli icracılar tarafından halka ulaştırılmakta ve sözel kültür basılarak yayılan müzik neşriyatına paralel şekilde dinleyiciyle buluşmaktadır.

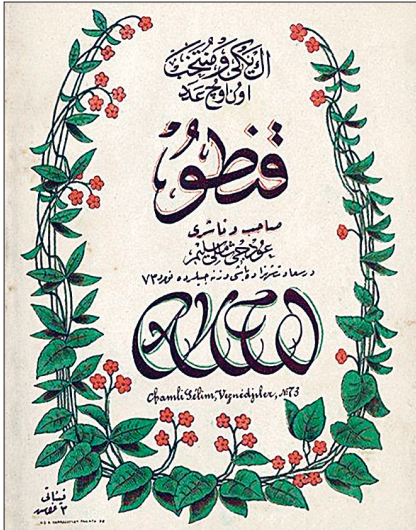
XX. yüzyılın başında hürriyetin ilânının sağladığı coşkulu ortamda Rauf Yektâ Bey, Hoca Mehmet Râkım Bey (Elkutlu), Muallim İsmâil Hakkı Bey gibi geleneği sürdüren bestekârların bestelediği marşlara, sayısı gittikçe artan müzik cemiyetlerinin repertuarına ve daha popüler tarzdaki operet, kanto gibi müzik formlarına bakıldığında çok farklı örneklerden oluşan bir yelpaze göze çarpmaktadır. Bu arada Dârülfeyz-i Mûsiki, Dârülmûsiki-i Osmânî, Dârü'ttâ'lim-i Mûsiki gibi sivil müzik toplulukları yoluyla geleneksel müzik toplumun çeşitli katmanlarında yaygınlaşmakta ve Dârülbeydâyi, Dârüelhan gibi resmî kurumlar aracılığıyla da müziğin muhafaza edilmesi ve ileriki kuşaklara aktarılması hedeflenmektedir. I. Dünya Savaşı'nın güç şartlarında fazla ayakta kalamayan Dârülbeydâyi'nin temsil kolu kapandıktan sonra müzik bölümü bir müddet devam etmiştir. Daha sonra bestekâr Yûsuf Ziyâ Paşa başkanlığında bir müzik encümeni kurularak Dârüelhan adını taşıyan ilk konservatuvarın temeli atılmıştır. Bu kurum, İstanbul Belediye Konservatuvarı adını alarak yakın müzik tarihinde belirleyici bir rol oynayacaktır. 1923'te Müsiki Encümeni'nin lağvedilip Dârüelhan'a Batı müziği derslerinin konması, müziğin çeşitli alanlarında yayınlar yapılması ve konserler verilmesi, yöneticilerin ve İstanbul halkının coşkusuyla bu etkinlikleri takip etmesi gibi gelişmelerin ardından 1926'da etkileri ileriki yıllarda daha da hissedilecek olan Türk müziği eğitimine bir yasak getirilir. Türk müziği yasağı, kurumdaki gelişmeler açısından ve genelde tartışılmakta olan alafranga-alaturka müzik ikileminin açığa çıkmasından dolayı denilebilir ki bugünün müzik ortamında bile etkisi hissedilen çok önemli bir olaydır.

1923'te yapılan bir yarışma sonucunda İstiklâl Marşı'nın Ali Rıfat Bey'e (Çağatay) ait acem-aşiran makamındaki bestesi birinciliği kazanmış, ardından fazla alaturka bulunarak farklı bestekârların marşları çeşitli bölgelerde okutulmaya başlanmıştır. Bu süreç, Ankara'da hâkim olacak Batı

müziği cereyanlarının etkisiyle 1930 yılında Osman Zeki Bey'in (Üngör) bugün icra edilen marşının kabulü yolundaki kararlar tamamlanmıştır. Bu arada İstanbul'dan Ankara'ya nakledilen eski Muzika-i Hümayun kadroları, Osman Zeki Bey başkanlığında Riyâseticumhur Orkestra ve Bando-su olarak teşkilâtlanmış, Riyâseticumhur Fasil Heyeti serhânende Hâfız Yaşar'ın ve dönemin ünlü müşikîşinaslarının iştirakiyle bilhassa Mustafa Kemal'in özel meclislerinde müzik icra eden bir topluluk hüviyetini almıştır. Önce 1932'de Maarif Vekâleti'ne geçen, daha sonra yapılanması değiştirilip farklı şeflerle geliştirilen orkestranın günümüzde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın başlangıcı olduğu söylenebilir. Riyâseticumhur Fasil Heyeti ise Atatürk'ün ölümünden sonra teşkilâtlanmadan dağılmıştır. 1924'te Maarif Vekâleti'ne bağlı Müsiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıyla Ankara'da resmî müzik eğitimi için bir adım atıldığına tanık olunur. Osman Zeki Bey'in müdürlüğünü yaptığı bu mektebin kurulmasıyla okullarda öğretilen Türk müzikisi yerine Batı müziği öğretecek eleman yetiştirilmesi hedeflenmiş ve yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Müsiki Muallim Mektebi'nde Riyâseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın elemanlarından ders veren hocalar daha sonra Gazi Eğitim Enstitüsü'nün açılmasıyla oraya nakledilmiştir. Bu kurum, 1936'da kurulacak Ankara Devlet Konservatuvarı'nın hazırlayıcısı niteliğinde çok sayıda eğitimci yetiştirmiştir. Bu arada yurt dışında müzik eğitimi alan gençler 1930'lardan itibaren yurda dönerek bu kurumlarda görevlendirilmiş, bunlar genç Cumhuriyet'in yeni müzik yapılanmasına katkıda bulunmuştur.

1926'da İstanbul'da Dârüelhan'da Türk müziği eğitiminin yasaklanması ile eş zamanlı olarak başlatılan Anadolu'nun çeşitli yörelerinden türkü derleme gezileri bir başka açıdan bu yeni müzik yöneliminin tamamlayıcısı kabul edilebilir. Burada amaç, hem Cumhuriyet'le birlikte önem kazanan folklorik malzemeleri toplamak hem de Batı müziği eğitimi alan genç bes tecilere millî motifler sağlamaktır. Bu dönemden günümüze ulaşmış önemli bir etki de başından beri yörelerine göre farklılıklar göstermekle birlikte yan yana yer alan, hatta birbirine kaynaklık eden anonim karakterli kırsal müzik ile daha sonraları sanat müziği diye adlandırılacak geleneksel müzikinin farklı adlarla tamamen farklı enstrüman ve icracılar kanalıyla ayrışmasıdır. 1920'lerin başında Ege tarafın-

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki popüler müzik formlarından olan kanto nota kapağı





## TÜRKİYE

da yapılan ve *Yurdumuzun Nağmeleri* adıyla kitaplaştırılan ilk derleme gezisi, ardından Dârüelhan heyetlerinin 1926'dan itibaren yurdun çeşitli bölgelerine yaptıkları derleme gezileri ve 1930'lardan sonra Ankara Konservatuvarı'nın düzenlediği geziler halk müzikisi için yapılmış temel çalışmalar arasında anılabilir. Anadolu'nun en eski kültürlerinden ve Orta Asya Türk kültüründen beslenerek tarihin, coğrafyanın her türlü müdahalesini konularına ekleyerek günümüze ulaşan folklor müzikisi bugün konservatuvarlarda ayrı bir bölüm halinde ele alınmakta, farklı tasnif ve notalama ile öğretilmektedir. Teknik bakımdan formları uzun ve kırık havalar şeklinde bölümlenen, icra üslubu ve nağme kalıplarıyla ayrı bir tarz telakki edilen halk müzikisinde makam kavramının karşılığı olarak ayak, usullerin yerine de çeşitli ritim grupları kullanılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilân edildiği yıllarda yerli müzikinin mevcut kaynaklarının, özel meşhâne ve cemiyetlerde devam ettirilen müzik faaliyetleriyle ve giderek artan basılı müzik yayınları, metot ve nazariyat kitaplarıyla, çok rağbet gören taş plak kayıtları yoluyla varlığını korumaya ve 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla başlayan yeni düzenlemelerin getirdiği şartlara direnmeye çalıştığı söylenebilir. 1925'te tekkelerin ve bu ortamlarda yaşayan müzik kanallarının kapatılmış olmasının, 1926'daki Türk müziği eğitim yasağının, ülkede gelişen Türk müziği karşıtı zihniyetin ve en son 1930'ların başında radyo yayınlarından Türk müziğinin kaldırılmasının bütün bu olumsuz şartları desteklediği ve birbirini tamamladığı görülmektedir. 1932'de ezanın Türkçeleştirilmesi ve Ayasofya'da Türkçe okunan Kur'an'ın radyodan naklen yayımlanması, aynı tarihlerde kurulan Türk Tarihî Tedkik Cemiyeti, Türk Dili Tedkik Cemiyeti ve halkevleri bu ilk dönem sanat ve kültür yaklaşımlarına yön veren kuruluşlardır.

1933'te Cumhuriyet'in 10. yılı münasebetiyle görkemli törenler yapılmış, "Türk beşleri" diye anılacak olan bestecilerden Cemal Reşit Bey (Rey) bugün de icra edilen 10. Yıl Marşı'nı bestelemiştir. 1934'te Ankara'da kurulan Devlet Müsiki ve Temsil Akademisi bugünden bakınca müzik inkişafını karara bağlamak için oluşturulan bir kuruldur. Kesin bir kurul kararı alamamasına rağmen bu kurul Özsoy, Bayönder, Taşbebek gibi ilk dönem operalarının da bestelenmesini içeren birçok sesli müzik sürecinin uygulaması olarak yakın tarihimizdeki yerini alır. 1930'ların ortalarında yurt dışından gelen Paul Hindemith,

Ernst Praetorius, Lohmann gibi müzik eğitimcileriyle Macar bestecisi Bela Bartok, Ankara'da yerleşmekte olan çok sesli müzik ortamına katkıda bulunmuşlardır. İstanbul'da ise konservatuvarda süren Batı müziği eğitimi ve orkestrası, şehir bandosu ve Kadıköy Şark Müziği Orkestrası, çeşitli operet grupları gibi topluluklar eliyle sürdürülen müzik ortamında Türk müzikisi görünür olmaktan çıkarak ancak mekânlıların ve Türk müzikisi taraftarı entelektüellerin zihninde, hususi hayatlarında devam etmektedir. İlk zamanlarda çok kısıtlı sürelerde Türk müziği yayını yapan radyonun icra kalitesi ve repertuarı açısından giderek gelişen neşriyatı da müziği topluma ulaştıran önemli bir vasıta niteliğini taşımaktaydı. Geleneksel müziğin modern Türk müzikolojisine kavuşmasının öncülerinden müzikolog ve bestekâr Rauf Yektâ Bey ve onun kurduğu nazari temelleri kendisinin 1935'teki ölümünden itibaren değiştirilerek yaygınlaştıran Hüseyin Sadeddin Arel ve Mehmet Suphi Ezgi, Türk müzikisi eğitiminin yasak olduğu yıllardaki ilmi çabalarıyla anılması gereken isimlerin başında gelir. Onların gayretleriyle bugün sürdürülen notalama, ses sistemi ve nazari yaklaşıma geçilmiştir.

1943'te İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda kısıtlı bir kadroyla eğitime ve İcra Heyeti yoluyla konserlere başlanabilen Türk müziğinin 1975 yılına kadar devlet katında bir destekten mahrum kaldığını söylemek gerekir. 1975'te Kültür Bakanlığı'na bağlı olarak bir Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı ve Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun kurulması bu yasağın fiilen sona erdiği tarih diye kabul edilebilir. 1983'te Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlandıktan sonra hocalarına akademik sta-

tüye geçiş yolu açılmış, kompozisyon, halk oyunları, müzikoloji gibi bölümler eklenerek yüksek lisans ve doktora programlarına geçilmiştir. Ardından İzmir, Gaziantep ve başka illerde açılan, ancak Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlara nazaran çok az sayıda olan müzik kurumları eliyle yerli müziği öğrenen gençler yetişmiş, çeşitli seslendirme topluluklarının artmasıyla geniş ölçüde Türk müzikisi kadroları oluşmuştur. Ancak farklı kurumlar da öğretilmeye çalışılan müzik türlerinin esasen bu farklılığın ayrımcılığa dönüştüğü, birbiriyle etkileşmeyen, bilgi alışverişi yapmayan bir zihniyeti beslemeye devam ettiği unutulmamalıdır.

Cumhuriyet dönemi müzikisine bestekârlar ve üretilen besteler açısından baktığımızda geçmiş müzik mirasının korunmasını hedefleyen çalışmaların giderek azaldığı, daha sonra adına Türk sanat müziği denen ve eski eserlerin basitleştirilip popüler amaca hizmet eden bir şekle sokulduğu görülmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında hayatta olan Muallim İsmail Hakkı, Ali Rifat (Çağatay), Üdî Sedat (Öztoprak), Tanbûrî Refik (Fersan), Mesut Cemil (Tel) beyler gibi gelenekten beslenen bestekârların ardından Ahmet Cevdet Çağla, Yessâri Âsım Arsoy, Emin Ongan, Münir Nurettin Selçuk gibi meşhur icracı-bestekârların geldiği ve geniş halk kitleleri tarafından benimsenen, daha modern üsluplu eserler besteledikleri söylenilebilir. Bu bestekâr kuşağının arasından Selahattin Pınar'ın şarkı formunu bol nağmeli ve süslemeli kullanımıyla piyasa tavrına yaklaşan eserleri ve Sadettin Kaynak'ın genelde halk müziğini referans alan, usul ve makam geçkilerini sıkça kullanan tarzdaki eserleri halkın bu müzikle bağını sıklaştıran örnekler olarak dikkat çekmektedir.



"Türk Beşleri" adıyla bilinen besteciler:  
Adnan Saygun,  
Ferit Alnar,  
Necil Kâzım Akses,  
Ulvi Cemal Erkin  
ve Cemal Reşit Rey

Çoğunlukla şarkılardan oluşan bu repertuarın örnekleri "fasıl" adı altında yeniden düzenlenip gerek gazino gibi eğlence mekânlarında gerekse Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nda ve son dönemde özel kanallarda yer almaktadır. Aynı şekilde halk müziği repertuarının da klasik örnekleri giderek terkedilmekte, bunların yerine imitasyon karakterli bestelerin icralarına ağırlık verilmektedir. Türk müzikisi, özellikle ilk dönemlerde müzik cemiyetleri ve değişen toplum yaşayışı içinde etkisi artan piyasa fasıl müziği ve yapılan alaturka-alafranga polemikleri gibi kanallarla dağınık, çeşitlenmiş ve yozlaşmaya aday bir görüntü sergilemiş, Cumhuriyet'in başlarında yaşanan yasaklama da ayrışmaların derinleşmesine yol açmıştır. Bu ayrışmaların ve yozlaşmaların sonuçları, günümüzde önüne geçilemeyen hızdaki popülerleşme olgusu ve iletişim kanallarının yaygınlaşması vasıtasıyla daha açık görülebilmektedir. Türk müzikisinin alanında imiş gibi görünen popüler müzik parçaları geleneksel müziğin makam ve ritimlerinin kullanılmasından dolayı yaygınlaşmış, ancak sanat değeri ve kalıcılık açısından geçmiş müzik kültürünün mirası olamamış örnekler biçiminde telakki edilmelidir.

#### BİBLİYOGRAFYA :

Mahmud Ragıp [Gazimihal], *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbâlimiz*, İstanbul 1928, tür.yer.; a.mlf., *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*, İstanbul 1939, tür.yer.; a.mlf., *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, İstanbul 1955, s. 41-54; İbnülemin, *Hoş Sadâ*, tür.yer.; Yaşar Okur, *Atatürk'le Onbeş Yıl: Dini Hatıralar*, İstanbul 1962, s. 19-23; Muhiittin Nalbantoğlu, *İstiklâl Marşımızın Tarihi*, İstanbul 1963, s. 145-161; Mustafa Rona, *20. Yüzyıl Türk Musikisi*, İstanbul 1970; Hikmet Nuri Tongur, *İstanbul Belediye Konservatuvarı*, İstanbul 1973, s. 8-16; Leyla Saz, *Harem'in İçyüzü* (haz. Sadi Borak), İstanbul 1974, tür.yer.; Osman N. Ergin, *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul 1977, IV, 1509-1510, 1531-1534, 1578-1590; V, 1829-1850, 1951-1952; *Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları*, İstanbul 1982, s. 5-6, 18-19; A. Adnan Saygun, *Atatürk ve Musiki*, Ankara 1982, s. 47; Gültekin Oransay, *Atatürk+Küç*, İzmir 1985, s. 24-25, 107-127; a.mlf., "Çok Sesli Musiki", *CDTA*, VI, 1517-1519; Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, s. 54-56; *Cumhuriyetin Sesleri* (haz. Gönül Paçacı), İstanbul 1999, s. 10-19, 104-108, 122-128; Süleyman Kâni İrtem, *Osmanlı Sarayı ve Harem'in İçyüzü: Muzika-i Hümayun ve Saray Tiyatrosu* (haz. Osman Selim Kocahanoğlu), İstanbul 1999, s. 278-283; Özalp, *Türk Müzikisi Tarihi*, II, 3-12; Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak: Neşriyatı Musiki*, İstanbul 2010, tür.yer.; a.mlf., "Dâr-ül-elhân ve Türk Musikisi'nin Gelişimi", *TT*, XI/121 (1994), s. 48-54; XI/122 (1994), s. 81-87; Nida Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", *CDTA*, VI, 1482; Öztuna, *BTMA*, I-II, tür.yer.



GÖNÜL PAÇACI TUNÇAY

**Dini Müsiki.** XIX. yüzyılın ilk yarısında özellikle devlet kademelerinde himaye görmeye ve teşvik edilmeye devam eden dinî müsikeye asrın ikinci yarısında bu rağbetin yavaş yavaş azaldığı görülmektedir. Özellikle Sultan III. Selim zamanında pek çok cami na'tı ve ramazan ilâhisi bestelenmiş, ancak seviyeli eser besteleyen sanatkarların giderek azalması cami ve tekke (tasavvuf) müsikilerinde bir durgunluğun yaşanmasına yol açmıştır. Dinî müziğinin mükemmel eserleri arasında yer alan na't ve duraklar kaybolmaya başlamış, mi'râciyye ve mevlid besteleri çok az sayıda kişinin hâfızasında hayatiyetini devam ettirmeye çalışmıştır. Bu dönemde bazı yeni tekke ilâhileri bestelenmesine rağmen daha çok eskiden bestelenmiş ilâhiler okunmuş, sanat değeri yüksek eserlerin yerini öğrenilmesi kolay besteler almıştır. Ancak Mevlevî âyini besteciliğinde geçmiş yüzyıllara göre büyük bir ilerleme dikkati çekmektedir. XIX. yüzyıla kadar bestelenen Mevlevî âyini sayısı on altı iken sadece bu dönemde kırkın üzerinde âyin bestelenmiştir. Her şeye rağmen dinî müsiki icraatı ve besteciliğiyle geleneklerini kesintisiz devam ettirmektedir.

XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı Devleti'nin yıkılmasıyla birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikaları arasında yer alan müsiki inkılabı tamamen Batı müziği hâkimiyeti esası üzerine şekillenmiş, bu değişimden dinî müsiki de nasibini almış ve önemli bir bölümünü kaybetmiştir. 30 Kasım 1925'te tekke ve zâviyelerin kapatılmasıyla yüzyıllar boyu dinî müsikeye kaynaklık eden ve bu müziğinin öğretilmesinde büyük payı olan bir kurum ortadan kalkmıştır. Asıl mekânlarıyla birlikte açık tarikat âyinlerinin de (zikirler) artık mevcut bulunmaması yüzünden icra mahallerinden yoksun kalan tekke müzikisinin çeşitli formları zaman zaman düzenlenen özel dinî toplantılarda icra edilmeye devam edilmiştir. Bunlardan Mevlevî âyinlerinin, Osmanlı döneminin yoğun ve canlı dinî müsiki icraları ile mukayesesini mümkün değilse de 1950'lerden sonra halka açık toplantılarda ve törenlerde seslendirildiği ve yeni bestelerle kuvvet kazandığı görülmektedir. Bunda özellikle devletin diğer tarikatlar yanında Mevlevîliğe biraz daha farklı yaklaşmasının da etkisi büyüktür. Bütün tekkelerin kapatılmasına rağmen Konya'daki Mevlevî Âsitânesi'nin kapanmaması önemli bir ayrıntıdır. Mevlevî âyini bestekârlığı bir sanat faaliyeti çerçevesinde nisbeten canlılığını korumuştur. Cumhuriyet döneminde elliye

yakın Mevlevî âyini bestelenmiştir (Hüseyin Sadeddin Arel'in elli bir âyini bu sayının dışındadır). Ahmet Avni Konuk, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Rauf Yektâ Bey, Sadettin Heper, Mehmet Râkım Elkutlu, Hâfız Kemal Batanay, Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Tanlak, Zeki Atkoşar, Ahmet Çalışır bu bestekârlardan sadece birkaçıdır.

Bu dönemin ilk yarısında Muallim İsmâil Hakkı Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, İzzettin Hümayi Elçioğlu, Abdülkadir Töre, Ali Rıza Şengel gibi müzikşinaslar klasik üslûba bağlı kalarak ilâhi formunu yaşatmaya çalışmışlardır. 1970'li yıllardan sonra tamburî Ahmet Hatipoğlu'nun bu forma yeni bir soluk getirdiği söylenebilir. Bestelerinin yanı sıra yeni form arayışlarıyla da dikkati çeken Hatipoğlu'nun Ankara Radyosu'nda kurduğu Türk Tasavvuf Müzikisi Korosu ile hazırladığı müzik programları, radyo ve televizyon vasıtasıyla dinî müsiki repertuarının halka tanıtılmasında ve ulaştırılmasında çok etkili olmuştur. Aynı devirde salâ icraları giderek azalmış, bazıları tatbikat sahasından tamamen kalkmıştır. Nitekim yüzyıllarca okunan sabah salâsı, cuma ve bayram salâsı ile cenaze alayı esnasında okunan cenaze salâsı artık okunmaz olmuş, salât-ı ümmiyye ve salâtü selâm ise dinî tören ve toplantılarda okunmaya devam edilmiştir.

XIX. yüzyılın sonlarına kadar belirli bestesiyle okunmasına rağmen XX. yüzyılın başlarında bestesinin unutulması üzerine bahirler arasında belli bir makam sıralaması takip edilerek okunması sürdürülen Süleyman Çelebi'ye ait mevlidin Cumhuriyet'ten sonra da mübarek gün ve geceler (kandiller) başta olmak üzere sevinç ve üzüntülerin beraberce paylaşılması için düzenlenen toplantılarda okunması geleceği devam etmiştir. Özellikle 1950'den sonra halkın mevlide rağbeti fazlalaşmış ve yeni bir mevlid hamlesi başlamış, bu ilgiye bağlı olarak Ali Rıza Sağman *Mevlid Nasıl Okunur ve Mevlidhanlar* adlı bir eser kaleme almıştır. 1950'li yılların ardından radyolarda, daha sonra televizyon vasıtasıyla bu icralar geniş halk kitlelerine ulaşma imkânı bulmuştur. Bu arada Hâfız Kemal Batanay'ın mevlid bestesinin neşredilmediği için yaygınlaşmadığı da zikredilmelidir. Bu dönemde önemli mevlidhanlar yetişmiş, bunlar arasında Hâfız Sâmî, Hâfız Burhan, Süleymaniye Camii başmüezzini Hâfız Kemal, Beyoğlu Ağa Camii imamı Hasan Rıza, Yeraftı Camii imamı Üsküdarlı Ali Efendi, Muhiyiddin Tanık, Kâzım Büyükkaksoy, Zeki Altun, Kâni Karaca, Halil İbrahim Çanakaleli, Fevzi Mi-