

VII. MÜSİKİ

Müzikde Batılılaşıma, başlangıçta tarih boyunca devam eden kültür akışının tabii bir neticesi olarak Batı dünyası ile karşılıklı yaşanan ortak müzik tarihinin bir parçası halinde ortaya çıkmıştır. Bu sebeple önceleri Batı müzikisinde zaman zaman Doğululaşma ya da Türkleşme'nin gündeme geldiği de görülmektedir. Bu da bazı kültür değerlerinin Türkler'den Avrupa'ya geçişinden sonra orada birtakım değişikliklere uğrayıp tekrar Türkler'e geri dönüşü gibi oldukça ilginç, bir o kadar da öğretici olayların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türk müzikisi ayrıca gerek usul gerekse melodi ve makam yönünden Batı müzikisine tesir etmişse de aşağıda esas olarak Batılılaşıma'nın müzik sanatı üzerindeki tesirleri ele alınacaktır.

Türk müzikisinde Batılılaşıma şu iki ana başlık altında ele alınabilir: 1. Batı müzikisinin millî müziği etkilemesi (doğaylı etkilenme). 2. Batı müzikisi kurumlarının Osmanlı topraklarında yerleşmesi (doğrudan etkilenme). Türk müzikisindeki Batılılaşıma'yı takip etmek için Osmanlılar'ın erken dönemlerinden günümüze kadar geçen zaman içinde Türkler'in Batılılar'la müzik sahasındaki münasebetlerinin gözden geçirilmesi gerekmektedir.

İstanbul Fâtih Sultan Mehmed tarafından fethedilip Osmanlı Devleti'nin başşehri olunca birçok kültürel faaliyetin ve bu arada müzik faaliyetlerinin de odak noktası oldu. Osmanlı hâkimiyetini kabul eden azınlık hristiyan tebaada kısa süre içerisinde Türk müzikisi etkisi görülmeye başladı. Bu etki Anadolu'da, Macaristan dahil bütün Balkanlar'da, azınlıkların bulunduğu diğer Osmanlı bölgelerinde gelişmiş ve öteki Avrupa ülkeleri ile de savaşlar, siyasî, ekonomik ve kültürel münasebetler yoluyla devam etmiştir. Diğer taraftan Türk müzikisi tarihinde bestecilik ve icracılık alanlarında devirlerinin önemli kişileri arasında yer almış azınlık müzikişinaslarının da burada özellikle zikretmek gerekir. Ayrıca Türk müzikisinin etkisi bu azınlıkların dinî müzik sahasında da kendisini göstererek günümüze kadar ulaşmıştır. Zamanımızda Müsevî sinagoglarıyla Rum, Ermeni kiliselerindeki âyinlerde ve bu esnada okunan dinî eserlerde Türk müzikisi makamlarının açık bir şekilde icrasına şahit olunmaktadır.

XVI. Yüzyıl. Halk müzikisinde saz şairlerinin faaliyetlerinin devam ettiği bu

yüzyılda bir yandan saz şairleri tarafından nakledilen şifahi edebiyat mahsul-leri giderek tamamen yazılı edebiyat halini aldı; öte yandan yüksek sanat müzikisinde nevbet-i müretteb, küllü'd-durub, küllü'n-nagam vb. eski formlar devam ederken özellikle Farsça'nın etkisi sürmekteydi. XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı Türkçesi'nin müzikde hâkim olmaya başlamasına rağmen Farsça, ya eskiden kalma bir alışkanlık ya da eski formların sürdürülmesi çerçevesinde güftelerde yer almaya devam etti. Buna Türk sanat müzikisinin klasiğe ulaşması da denilebilir.

Diğer taraftan Osmanlılar, ülkelerindeki yabancı devlet temsilci ve topluluklarının düzenledikleri eğlence ve oyunlarla, alınan savaş esirlerinin ülkelerine has oyun ve müzik çeşitlerini sundukları saray şenlikleri ve konak eğlenceleri sırasında Batı müzikisiyle tanıştılar. XVI. yüzyılda başlayan bu tanışma opera, bale gibi sanatlar aracılığı ile gerçekleşti. Fransa Kralı I. François'nın 1543'te imzalanan dostluk antlaşması münasebetiyle Kanûnî Sultan Süleyman'a gönderdiği bir müzik takımının (orkestra) sarayda konserler vermesi ve orkestra üyelerinin sultan tarafından hediyelerle uğurlanması, Sokullu Mehmed Paşa'nın sarayında Batı müzikisi enstrümanlarından kurulu bir topluluğun icraatı bunlardan bazılarıdır. Rauf Yektâ Bey'in Zekâi Dede Efendi'den naklettiğine göre padişah bu konserler sırasında parkalardan birindeki bir düzümlü beğenerek Türk müzikişinaslarının da bu ritimde eser vermelerini istemiş, bundan da **firençkin*** usulü doğmuştur. Türk müzikisinde Batı'dan gelmiş olabileceği tahmin edilen bir diğer usul olan frenç fer'in ise frençkinden faydalanılarak icat olunduğu da söylenmektedir. Ancak Subhi Ezgi bu usullerin Sultan II. Mehmed'den sonra icat edilmiş olabileceğini ifade etmektedir.

Batı müzikisi çalgılarından org da (erganun) bu devreden itibaren tanınmaya başlandı. Orgu ilk dinleyenlerden biri olan Taşköprizâde Ahmed Efendi'nin (ö. 1561) bu enstrüman hakkındaki izlenimi, onun insanı hayrete ve hatta dehşete düşürecek bir sese sahip olduğudur.

Osmanlı Devleti'nin askerî alanda Batı'ya üstünlüğünün son bulup kuvvetlerin dengelenmeye başladığı bu devrede ayrıca millî müzikde bir gelişme, toplum içinde sağlam bir biçimde müessesleşme ve hatta Avrupa'yı da etkileme

dönemi başladı. Bu etkilerin mehter ve ozan müziklerinde XV-XVI. yüzyıllardan başlatılması yerinde olur.

XVII. Yüzyıl. Bu yüzyılda mehterhâne'nin etkisi Batı müzikisinde kendini iyice göstermeye başlamıştır. 1683 Viyana yenilgisinden sonra ortaya çıkan Avrupa'nın üstünlüğü fikrine bağlı olarak toplumda da bu çerçevede yeni bir hayat tarzına yönelme istekleri imparatorluğun başşehri İstanbul'da ortaya çıkmış ve bunlar Lâle Devri'nin ilk esintilerinin habercisi olmuştur.

Ayrıca İslâm medeniyetinin ortak bir sistemi olarak yüzyıllar boyu İslâm âleminde kullanılmaya devam eden ebced notası yanında bu yüzyılda Ali Ufkî Bey çağının Batı müzikisi notasını Türk müzikisine uyarlamış ve bu nota ile tesbit ettiği yüzlerce söz ve saz eserini *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adlı eserinde toplamıştır. Çağı için birinci derecede nota kaynağı olması bakımından önem taşıyan eserde uyarlama sırasında takip edilen sistemin tam olarak anlatılmaması sebebiyle bu sistem birtakım eleştirilere hedef olmuşsa da daha sonra bazı yerli nota yazımı denemelerine yol açmıştır. Dimitrios Cantemir'in (Kantemiroğlu, ö. 1727) "Kantemiroğlu notası" ve Kutbunnâyi Osman Dede'nin (ö. 1730) "nota-ı Türki" adlı nota sistemleri bu çalışmalarındandır. Ancak bu iki nota yazısında bir Batı etkisinin söz konusu olmadığını da belirtmek gerekir.

Bu yüzyılda Batı'da operanın gelişmesi Osmanlı sarayında da bu türe karşı bir ilgi uyandırdı. 1675'te Edirne'de düzenlenecek sür-ı hümayuna bir Venedik opera takımının katılması istenmiş, fakat törenlere çok az bir zaman kaldığından bu istek yerine getirilememiş, ancak yine de orglar çalınmak suretiyle Batı müzikisine yer verilmiştir. Bu devirden itibaren Batı ile münasebetlerde Avrupalılar'ın Türk müzik sanatını yakından tanımaya çok istekli oldukları, Türkler'in de Avrupa'dan gelen esintilere yavaş yavaş kapılarını araladıkları görülmektedir.

XVIII-XIX. Yüzyıllar. XVIII. yüzyıl Avrupa'sında Batılılar en az 200 yıllık hayallerini gerçekleştirecek mehter müzikisini kendi kültürlerine kattılar. Çok sesli dünya askerî müzikisi bu şekilde doğdu. Ayrıca Batı profan müzikisinin de mehter müzikisi dinamizminden nasibi almak suretiyle gençleştiğini söylemek mümkündür. XVIII. yüzyılın sonuna doğru Avrupa'dan gelen çok yönlü mü-

siki akımları Türk sanat müzikisine de aksetmeye başladı. Bu yüzyıl içinde klasik formlar yanında şarkı formu büyük ağırlık kazanmaya başlamış ve bir akım halinde XIX. yüzyılda da devam etmiştir. Gerek şarkı formunun tesiri gerekse Batı müzikisinin millî müzikde akis bulmasıyla Türk müzikisinde yeni bir dönem açıldı. Bir nevi canlılık olarak nitelendirilen bu dönemde, klasizmde XVIII. yüzyıldan beri süregelen yeni makamlar ve bazan yeni usuller kullanma ve bu arada yeni arayışlar içerisinde bulunmanın da payı vardır.

Bu arayışlar içinde bestekârlık alanındaki Batı etkisinden muhakkak söz edilmelidir. Bu bestekârlardan ise özellikle Reîsülküttâb Tanbûrî Mahmud Râif Efendi (ö. 1807), Tanbûrî Emin Ağa (ö. 1814), Şâkir Ağa (ö. 1840) ve İsmâil Dede Efendi (ö. 1846) önemlidir. Bu dönemde Batı tesiri eserlerde bazan üslup, bazan teknik, bazan da gelenek olarak kendini göstermektedir. Bu bestekârlar içerisinde Batı'dan edindiği müzik anlayışını, bilhassa makam seyirlerine ters düşmeden ve yadırganmadan âdetâ bir oyun telakki ederek Türk müzikisine en iyi bir biçimde uygulayabilen İsmâil Dede Efendi'nin ayrı bir yeri vardır. Türk müzikisi makamlarını usta bir ses mimarisiyle yoğurarak Mevlevî âyinin köçekçeye kadar hemen her formda verdiği eserleri kendinden sonraki kuşaklara formlarının örnek besteleri olarak bırakan Dede Efendi, Sultan III. Selim etrafında teşekkül eden ve klasizme yeni ufuklar arayan bestekârlar topluluğunun seçkin bir temsilcisidir. Eserlerinde bir yandan klasizmi yeni ifadelelere, yeni makamlara kavuştururken öte yandan da şarkılarında bazan klasik, bazan romantik kalarak bu ekoller arasındaki dengeyi kurmayı başarmıştır. Ancak kendi devrinin sonlarına doğru Batı müzikisinin revaç bulmaya ve millî mü-

siki üzerinde baskı unsuru olmaya başlaması ise Dede Efendi'nin, "Artık bu oyunun tadı kaçtı" sözlerinde açıkça ifadesini bulmaktadır.

Bu devirde şarkı bestekârlığı bir Avrupa dansı olan valsini tesiriyle daha da renklendi. Bu sıralarda şarkılarda rağbetle kullanılan üç zamanlı usule vals dansı ritminin aynısı olması sebebiyle o zaman "vals usulü" denmişse de sonraları yeni nazariyatçılar bu usulü "semâî" olarak adlandırdılar. Ancak XVII. yüzyılda Osmanlı saz şairleri arasında yer alan çoğur şairlerinde ve öteden beri Mevlevî âyinlerinde yer alan ve 6/8 şeklinde yazılan bu usule semâî usulünün yarı düzümleri olarak da rastlandığına göre bu usul daha önceki devirlerde de kullanılmış demektir.

Bu yüzyıllarda ülkeye daha bando müzikisi gelmeden başlayan Batı müzikisi öğrenme arzuları Türk müzikisi makamlarını da etkilemiştir. Bu etkiler Batı müzikisinin majör ve minör tonları ile arasındaki rölatifler (bağıl tonlar) etrafında olmuştur. Bu ilgi Tanbûrî Emin Ağa, Şâkir Ağa ve Dede Efendi'nin birtakım eserlerinde açıkça görülür. Meselâ acem aşiran makamı Emin Ağa'nın eserlerinde neredeyse segâh perdesinden (si d) kurtulmuş, kürdî perdesi (si b) kullanılarak daha da majörleşmiştir. Şâkir Ağa'nın icat ettiği ferahnâk makamında "re majör"ün üçlüsünde kalış duygusu hâkimdir. Türk müzikisi makamları ile bağıl tonlar arasındaki münasebete örnek olarak da ferahfezâ ve bûselik makamları verilebilir. Bu perspektiften bakıldığında ferahfezânın "fa majör-re minör", bûselik makamının da "do majör-la minör" ile münasebeti görülmektedir. Dede Efendi'nin, "Yine bir gülünhâl aldı bu gönlümü" mısraı ile başlayan rast şarkısı bağıl tonlara en güzel örnektir. Bu eserde rast yeni bir makam anlayışı ile ele alınmıştır. Şarkının meyanında hüseyinî perdesi üzerindeki "âteşin ruhleri..." bölümü "sol majör-mi minör" rölatif tonları münasebetlerini hatırlatmaktadır. Ancak bu kıyaslamalar yapılırken Batı'nın tonaliteleriyle Türk müzikisindeki makam anlayışı arasında farklılıklar bulunduğunu unutmamak gerekir.

XVIII. yüzyılda Avrupa'ya gönderilen elçiler de buralarda seyrettikleri operalar hakkındaki izlenimlerine yazdıkları sefaretnâmelerde yer vermişler ve edindikleri bilgileri saray çevresine ulaştırmışlardır. Bunlardan Fransa sefiri Yir-

misekiz Çelebi Mehmed Paris'te (1720-1721), Avusturya sefiri Hattî Mustafa Efendi Viyana'da (1748), Ahmed Resmî Efendi Viyana (1757-1758) ve Berlin'de (1763-1764), Mustafa Râşih Efendi Petersburg'da (1792-1794) seyrettikleri operaları sefaretnâmelerinde anlatmışlardır. İlk opera seyreden Osmanlı padişahı ise Sultan III. Selim olmuştur. III. Selim Batı müzikisini ilk defa kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlemiş ve hoşlanmıştı. Batı müzikisi, opera, dans, bale bundan sonra Topkapı Sarayı'nda da seyredilmeye başlandı. 1797 Mayısın-da yabancı bir topluluk tarafından padi-

Donizetti Paşa'nın Sultan Abdülmecid için bestelediği "Mecidiye Marşı"nın notası

The image shows a musical score for 'Mecidiye Marşı' by Donizetti. It is written in 6/8 time and features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The score is in Western staff notation with treble and bass clefs. Above the staff, there is a line of Ottoman Turkish text in Rika script. The score is divided into several systems, each with a key signature change indicated by a sharp sign (#) for the piano part.



1828'de Batı müzikisinin temellerinin atılmasını sağlayacak olan Muzika-i Hümâyûn'u kurmak üzere "icabında kırbaç kullanma" dahil çok geniş yetkilerle İtalya'dan davei edilen Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti)

şahın huzurunda ilk defa bir opera sahnelenildi. Yine aynı padişah zamanında kurulan Nizâm-ı Cedîd birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere bir boru-trampet takımı meydana getirildi. Bu mehter müsisinden küçük de olsa bir kopma olarak kabul edilebilir.

Bu dönemde birçok Batı sazı ülkede tanınmışsa da bunlardan sadece birkaçı ilgi görmüştür. Bu sazlar mehterhâne, saray ve hatta son devirlerde mevlevihâne gibi müsiği çevrelerinde kullanılmıştır. Ancak bunlardan Türk müsisini perdelerini veremeyenler kullanıma imkânı bulamamış olmalıdır. Bu sazlar arasında bilhassa önce şehir müsisinde, daha gelişmiş şekliyle de Batı türü bandolarda yer alan ve zamanla piyasa fasıl topluluklarına da giren klarinet, yerini sonraları kemana bırakarak zamanla fasıllarda da yer alan sinekeman, yine XVIII ve XIX. yüzyıllarda kullanıldığı bilinen ayaklı keman zikredilmelidir.

XIX. yüzyılın ilk çeyreğinin henüz bittiği yıllarda Osmanlı Devleti'nde yeniçeri teşkilâtı ile beraber mehterhâne kaldırılarak yerine Muzika-i Hümayun kurulum suretiyle âni bir müsiği devrimi yapıldı. Vak'a-i Hayriyye'ye bağlı olarak gerçekleştirilen bu değişiklikte bando-muzika Türk askerî müsisinde yerini alırken bütün Batı müsisini kolları için çok vaadkâr ve millî müsiği için de tahripkâr bir dönem açılmış oldu. Bu dönemin başlangıcında yeniçerilikle ilgisi ve bir ölçüde de bütünleşmesinin kurbanı olarak mehter müsisini tamamen, Bektaşî müsisini, çöğür şairleri müsisini geniş ölçüde zarar gördü. Bunun yanında yeniçeriliğin kaldırılması ile organik bir bağı bulunmayan dîni müsiği, yüksek sanat müsisini ve folklorik değerler bu değişimden etkilenmeyerek toplumdaki hayatîyetlerini devam ettirdiler.

Bando başlangıçta millî müsiğe yeni bir değer katmadığı halde zamanla "marş" adı verilen bestelerin büyük rağbet görmesi sayesinde askerî müsikide yeni bir unsur olarak yer aldı. Fakat Batı müsisinin toplumdaki bu yeni yeri millî müsiğe ağır baskı yaparak tesir ediyordu. Bu tesir XX. yüzyılın son çeyreğine kadar sürecektir.

1828'de eğitime geçen bando-muzika ile sarayda eskiden beri kendi içerisinde birtakım kurallar çerçevesinde süregelen sanat müsisini faaliyetleri etkilendi ve bu sonradan Muzika-i Hümayun adını alacak kuruluşun temelini oluşturdu. Sarayın Batı müsisini teşvik etmesi sadece bando eğitimi düzeyinde kalmadı, maestrolar buradaki çalışmalarında Batı müsisini türlerine de eğilmeye başladılar. Başşehir İstanbul'daki levanten ve azınlık cemaatlerinin de bu yeni sanat eğilimlerini kuvvetle destekledikleri görülmüyordu. Tanzimat'ın ilk yıllarında Beyoğlu'ndaki özel tiyatrolarda opera, opera komik ve operetler oynanmaya başlandı. Sultan Abdülmecid zamanında Dolmabahçe Sarayı'nda yaptırılan tiyatro binasında da bir süre opera, operet ve temsiller seyredildi. Bu ortamda bir de saray orkestrası teşekkül ettirildi. Sultan II. Mahmud'la başlatılan, Harem'de orkestra ve hatta bando teşekkülüne kadar giden müsiği devrimi Sultan Abdülmecid zamanında daha da kuvvetlenerek devam etti. Yine bu dönemde Batı müsisini sazları, özellikle klavsenin gelişmiş bir şekli olan piyano yakından tanınma imkânı buldu. Abdülmecid devrinin sonlarında bazı aristokratlar arasında sarayı takliden piyano öğrenme merakı başladı. Sultan Abdülaziz döneminde Batıcı eğilimler zayıfladı ise de II. Abdülhamid'in saltanatında bu eğilimler Abdülmecid dönemindeki kadar olmamakla beraber tekrar devam etti. Asrın başlarında ağırlık kazanmaya

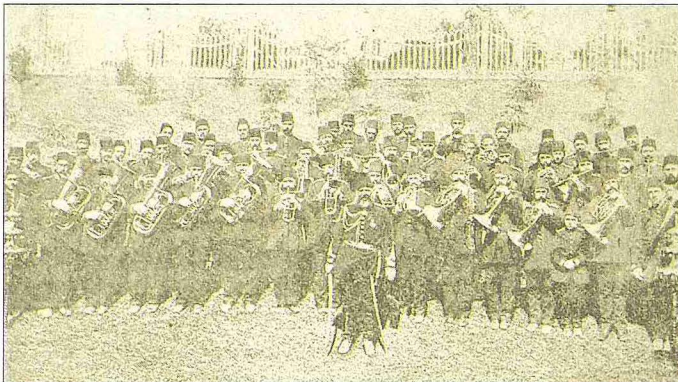


Halife Abdülmecid Efendi'nin "Sarayda Müzik" adlı yağlı boya tablosu (Resim ve Heykel Müzesi - İstanbul)

başlayan Hamparsum notasına ilâveten XVII. yüzyılda Türk müsisine uyarılama denemesi pek başarılı olmayan Batı notası bu defa daha yaygın olarak Osmanlı toplumuna giriyordu. Bu ortamda bazı Türk müsikîşinasları millî müsiği geleneğiyle Batı müsisindeki çok seslilik göreneğini bir araya getirip yeni sanat anlayışları ortaya çıkarmak istediler ve bu çerçevede birtakım çok seslilik denemeleri yapıldı. Türk müsisini ses sistemiyle Avrupa'dan gelen tamperemanın Türk ruhunu ifadedeki çelişkileri yüzyılın bitiminde bu çevrelerde hâlâ anlaşılmamış bulunuyordu.

II. Meşrutîyet, ordunun yüksek rütbeli subaylarıyla sivil aydınlardan gelen kültür ve eğitimle ilgili isteklerine cevap vermeye çalıştı. Millî kültür araştırmalarına daha bir yoğunluk verilmesi ön plana çıkan bu devrede Türkçülük eğilimleri de kuvvet kazandı. Bu ortamda Dârübedâyî kuruldu (1914), içine müsiği ile uğraşan bir Dârüelhan da sığdırıldı. Kısa bir süre sonra Dârüelhan millî müsinin bağımsız bir kuruluşu haline getirildi (1917). Aynı yıl ordu kendi içinden gelen isteklere uyarak 1826'da lağvedilen Mehterhâne'yi bu defa Mehterhâne-i Hâkânî adıyla canlandırdı. Diğer taraftan bando-muzika gelişmesine devam ediyor, sayıları çoğalıyor, repertuarına daha ciddi Batı müsisini eserlerini alıyordu. Saray orkestrası senfonik çizgiye yaklaşma çabalarındaydı. Orkestra bünyesinden yetişen Batı müsikîşinasları Cumhuriyet dönemine intikal ederek Batı müsisinin Türkiye'de kökleşmesi için yapılan faaliyetlerde önemli roller üstlendiler.

Cumhuriyet Dönemi. Cumhuriyet dönemi, Batı müsisini-Türk müsisini çatışması şeklinde bir müsiği mirası devral-



1875 yılında
Mehmed
Ali Bey
yönetimindeki
saray
bandosu

dı. Diğer taraftan İstiklâl Savaşı'ndan sonra Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran idare yeni ve devrimci fikirler taşıyordu. Bu dönemin müzik politikası ve hayatı, biri Cumhuriyet'in ilk cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, diğeri de Türkçülüğün büyük düşünürü Ziya Gökalp olmak üzere iki ana noktadan yönlendirilmiştir.

Bu konuda Atatürk ve Ziya Gökalp'in düşünceleri arasında birçok hususta fikir birliği vardır. Pek çoğunun daha sonra çeşitli mahzurlar taşıdığı ortaya çıkan bu fikirler şöylece özetlenebilir: 1. Millî müzikimiz halk müzikisidir. 2. Sanat müzikimiz eski Yakındoğu kavimlerinin kültürlerinden kaynaklanan yabancı kökenli bir müziktir. 3. Günün sanat müzikisi Türk ruhunu temsil edemeyeceği gibi tenkitleri davet edecek derecede metotsuz, yöntemsiz ve başı boşdur. 4. Geleceğin Türk müzikisi halk müzikimizle Batı müzikisinin sentezinden doğacaktır. Bu ilkelere Atatürk'ün, birçok vesilelerle açıklamış olduğu müzikde milliliğin ne şekilde olabileceği konusu ile ilgili fikirlerini de ilâve etmek gerekir. Bu esaslar çerçevesinde müzik inkılapları birbirini takip etti. Cumhuriyet'in kurulmasından Atatürk'ün ölümüne (1938) kadar bu konu ile ilgili resmen alınan kararlar şu şekilde sıralanabilir: 1. Dârülelhan'ın Garp müzikisi şubesi de açılarak iki bölüm haline getirilmesi (1924); 2. Batı müzikisi öğretimi için Müzik Muallim Mektebi'nin kurulması (Eylül 1924); 3. Bilhassa dinî müzikinin önemli eğitim müesseselerinden olan tekke ve zâviyelerin kapatılması (1925); 4. Dârülelhan'dan Türk müzikisi eğitiminin kaldırılması (1926); 5. Türk müzikisinin genel eğitim müesseselerinden kaldırılıp yerine Batı müzikisinin konulması (1926); 6. Dârülelhan'ın İstanbul Konservatuarı adıyla (daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı) Batı müzikisi konservatuarı haline getirilmesi (1926); 7. Kurulan halkevlerinde millî müzikinin kısmen yasaklanması (1932); 8. Türkiye radyolarından Türk müzikisinin bütünüyle yayından kaldırılması (3 Kasım 1934); 9. Mehterhâne-i Hâkânî'nin devamı mahiyetinde olan Askerî Müze Mehterhânesi'nin lağvı (1935); 10. Millî müzik ve temsil akademisi teşkilâtı kanununun hazırlanması ve Türkiye Müzik ve Tiyatro Akademisi'nin faaliyete geçmesi (bu akademi, bir Batı müzikisi konservatuarı olan Ankara Devlet

Konservatuarı'nın [kuruluşu 1940] temelini teşkil etmiştir). Tamamıyla Batı müzikisi lehinde olduğu görülen bu kararların yoğun bir şekilde birbirini takip etmesi ve müzik inkılaplarının hızlandırılması, 1826'da başlayan büyük müzik devriminin bir asır sonra âdetâ yeniden kutlanması veya canlandırılması ve millî müziği ezerek yok etmeye yönelmesi şeklinde bir görünüm ortaya koymaktadır. Bu kararlara bağlı uygulamalar devam ederken Atatürk dikkatli ve sıkı bir takiple yeni çok sesli millî müzikinin meydana getirilmesi faaliyetini izliyordu. Ancak yapılan çalışmaların olumlu sonuç vermemesinin de tesiriyle bu konudaki son sözü "müzikde inkılâp olmaz" olmuştur.

Atatürk'ün ölümünden sonra Türkiye'de Türk müzikisi yönünden muhtelif gelişmeler oldu. Millî müzikideki sahipsizliğin sonucu olmak üzere kendini göstermeye başlayan yozlaşmaların farkına varılarak bunu önlemek maksadıyla İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Türk müzikisi dersleri programa alınmaya başlandı. Bu çalışmalar, İstanbul Belediye Konservatuarı Batı Müzikisi Bölümü'nün düzeltilmesi ve 1926'da kapatılan Türk Müzikisi Bölümü'nün yeniden açılması için büyük yetkilerle konservatuar ilmi kurul reisliğine Hüseyin Sadeddin Arel'in getirilmesiyle başladı (1943). Beş yıl bu görevde kalan ve burada Türk müzikisi nazariyatı, müzik tarihi ve Türk müzikisi armonisi derslerini de bizzat okutan Arel'in millî müzik için önerdiği teklif ve yenilikler Batı müzikisi taraftarlarınca tehlikeli görül-

meye başlandığından mukavelesi yenilenmeye gerek görüldü. Genel eğitim öğretim içinde millî müzik eğitiminin yer almasını ve hareket noktası yine millî müzik olmak kaydıyla Türk müzikisinin çok seslendirilmesini hararetle müdafaa eden Arel, bir Türk müzikisi konservatuarının lüzumunu şiddetle savunuyordu. Bu düşünce ile bir dernek statüsünde olan İleri Türk Müzikisi Konservatuarı'nı kurdu (1948). Aynı yıl *Musiki Mecmuası*'nı yayın hayatına kazandırdı.

Daha Atatürk'ün sağlığında müzik devrimi adına yapılan uygulamaların bazısından dönüşler başlamıştı. Bunların en önemlilerinden biri de Türkiye radyolarında Türk müzikisinin yeniden yer alması olmuştur. Diğer taraftan genel öğretimde okul müzikisi eğitiminin Batı müzikisi ve inkılâp sonrası müzik çalışmaları olarak yetersiz ve hatta başarısız sonuçlar vermesi dikkatleri bu noktaya çekmeye başlamıştı. Bunun üzerine halkevlerinde millî müzikinin yeri iade edilmiş, 1935'te kaldırılan Askerî Müze Mehterhânesi 1952'de tekrar faaliyete geçirilmişti. Bu arada üniversite gençleri arasında millî müzik öğretimi ve uygulamaları bir gelenek haline almaya başladı, bazı merkezlerde üniversite koro-ları kuruldu. Devlet millî müzikinin incelenmesine verdiği değeri, bu konuda yapılan araştırma ve çalışmaları geç de olsa neşrederek göstermeye başladı. Mahmut Ragıp Gazimihal'in *Türk Askerî Müzikleri Tarihi* (1955), Haydar Sanal'ın *Mehter Müzikisi* (1964), Hüseyin Sadeddin Arel'in *Türk Müzikisi Kimindir?*

Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu



(1969) adlı eserleri bunlardan bazılarıdır. Demokrasi güçlendikçe millî mûsiki kûltür ve eğitime eğilim de kuvvetlenmeye başladı. Nihayet 1975 yılında İstanbul'da Arelci'lerin büyük mücadelesi sonunda Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı kuruldu ve bunu diğerleri takip etti. Aynı yıl teşkil edilen Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Mûsikisi Korosu da ondan sonra kurulan Kültür Bakanlığı'na bağlı yirmiye yakın sanat ve halk mûsikisi korolarına bir örnek teşkil etti. 1985 yılından itibaren orta öğretim müfredat programlarında Türk mûsikisi Batı mûsikisiyle yarı yarıya oranlanarak yer almaya başladı. Halen devlet, sanat politikası olarak mûsikide Batı mûsikisiyle millî mûsiki arasında bir dengeleme siyaseti takip etmektedir.

Türk mûsikisi sahasında bu gelişmeler devam ederken Batı mûsikisi faaliyeti de aynı bir yönde sürmüştür. Bu düzeyde eğitim ve öğretim yapan Ankara Devlet Konservatuvarı'na diğer Batı mûsikisi konservatuvarları ilâve edildi. Cumhuriyet'in ilk yıllarında faaliyet gösteren Riyâset-i Cumhur Mûsiki Heyeti 1933 yılında Riyâset-i Cumhur Armoni Muzikası adıyla devam etti. Bu da Kara Kuvvetleri Bandosu haline dönüştürülerek yerini Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na (1958) bırakmıştır. Ayrıca İstanbul, Ankara ve İzmir'de Devlet Senfoni orkestraları ile Devlet Opera ve Balesi hizmete girmiştir. Bunun yanında Türk Silâhlı Kuvvetleri bünyesinde kurulan askerî bandoların sayısı da giderek artmıştır. Ellinin üzerine çıkan bu bandolardan

birinci sınıf bandolar olarak Kara Kuvvetleri Komutanlığı'na bağlı Türk Silâhlı Kuvvetleri Armoni Muzikası, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu, Hava Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu ve Jandarma Genel Komutanlığı Bandosu en önemli bando-muzika topluluklarıdır.

Batı ile devam eden kûltür münasebetleri çerçevesinde Batı mûsikisi dalında birçok sanatkar yetişmiş ve bunlar Batı âleminde büyük takdir görmüşlerdir. Çağdaş Türk mûsikisi adı verilen Batı tarzı besteler, "Rus Beşleri" örnek alınarak "Türk Beşleri" adı verilen bestekârların (Necil Kâzım Akses, A. Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey) eserleriyle başlamış ve bugün takipçileri tarafından devam ettirilmektedir.

Batı mûsikisinin Türk mûsikisine olan tesirleri birçok alanda XX. yüzyılda kendisini göstermiştir. Bestekârlık tekniğinde ve üslûpta bunu açıklıkla görmek mümkündür. Ayrıca Batı koro ve orkestra biçimleri mûsiki topluluklarında örnek alınmaya başlanmış ve şef değneğiyle veya el hareketleriyle koro yönetme usulü geleneksel Türk mûsikisi icra yöntemlerinin yerine geçmiştir. Mûsiki nazariyatı çalışmalarında da Batı etkilerini göz ardı etmemek gerekir. XIX. yüzyıldan itibaren Batı mûsikisi nazariyatı kitapları ve öğretim metotları ile tanışan Rauf Yektâ, Subhi Ezgi, Hüseyin Sadeddin Arel gibi mûsikişinasların eserlerinde bu izleri görmek mümkündür. Ayrıca çalgı ustalarının metoda yönelme çalışmaları da el ile tutulur bir düzeye

gelmek üzeredir. Mûsiki öğretiminde usta-çırak ilişkisi ve meşk yolu terk edilmiş, bunun yerine nota ile çalışma sistemine yönelinmiştir. Çalgılarda ise keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, klarinet gibi önemli bir grup Batı enstrümanını artık Türk mûsikisi saz topluluklarında yer almaktadır. Ayrıca Türk mûsikisi ses sistemine uygun olmamasına rağmen zaman zaman fasıl aralarında, bazan da refakat sazı veya solo olarak piyanonun kullanıldığı da görülmektedir. Ancak bu konuda çözüm Türk mûsikisi piyanosunun imal edilmesi olacaktır.

BİBLİYOGRAFYA :

Rauf Yektâ, *Türk Musikisi* ("La Musique Turque" *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris 1922, s. 2945-3064'ten trc. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul 1986, s. 116, 121; Ezgi, *Türk Musikisi*, V, 283, 290-291; Mahmut Ragıp Kösemihal [Gazimihal], *Türkiye-Avrupa Musikisi Münasebetleri*, İstanbul 1939, I, tür.yer.; a.mlf., *Türk Askerî Muzikalar Tarihi*, İstanbul 1955; Haydar Sanal, *Mehter Musikisi*, İstanbul 1964; a.mlf., *Çöğür Şairleri 1: Armutlu*, İstanbul 1974; a.mlf., *Musiki Tarihi Ders Notları* (basılmamış notlar, Haydar Sanal Özel Ktp.), tür.yer.; a.mlf., *Çağımızda Millî Musiki Eğitimi ve Çocuklarımıza Okul Şarkıları* (baskıya hazır metin, Haydar Sanal Özel Ktp.), tür.yer.; a.mlf., "Siyakat Rakamlarının XVII. Yüzyıl Türk Musikisi Notasyonundaki Yeri ve Bazı Açıklamalar", *II. Milletlerarası Türkoloji Kongresi* (Tebliğ Özetleri), İstanbul 1976, s. 75-76; H. Sadettin Arel, "300 Kûsür Senelik Nota Mecmuası Hakkında", *MM*, sy. 45 (1951), s. 3-6; TCTA, V, 1212-1236; CDTA, VI, 1510-1516.



HAYDAR SANAL

BATIN

(البطن)

Daha çok vakıf, vasiyet ve miras hukukunda geçen ve soyun nesep bakımından derecelerini ifade eden bir terim.

Arapça'da isim olarak "bir şeyin içi, iç boşluğu, karın; kabileden küçük aile gruplarının oluşturduğu topluluk (oba)" anlamlarına gelmektedir. Diğer Sâmi dillerde de yaklaşık aynı mânaları ifade eder. Sözlük anlamında Kur'an ve hadislerde geçen batın kelimesiyle aynı kökten olan bâtin ve bâtinîyye kelimeleri de İslâm literatüründe bulunan iki önemli terimdir.

Fıkıh terimi olarak vasiyet ve mirasla ilgili konular yanında genellikle bir kimsenin soy ve sülâlesi için vakıf kurması münasebetiyle geçen batın kelimesi, soyun nesep bakımından derecelerini ifa-

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

