

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE MÜZİK TEKNOLOJİLERİ BİLİM DALI



**GAZİNO KÜLTÜRÜNÜN KLASİK TÜRK
MÜZİĞİNE ETKİLERİ**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN Emine ASLAN DUMAN

Malatya-2023

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE MÜZİK TEKNOLOJİLERİ BİLİM DALI

GAZİNO KÜLTÜRÜNÜN KLASİK TÜRK MÜZİĞİNE ETKİLERİ

Emine ASLAN DUMAN

Danışman

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN

Malatya-2023

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım **Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetimine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



Emine Aslan Duman

MALATYA 2023

ÖNSÖZ

Araştırma süresince denetim, katkı, yönlendirme ve önerileriyle yardımlarını esirgemeyen danışmanım Sayın Doç. Dr. Derya Karaburun Doğan'a, sanatçılar ile görüşmelerimde büyük desteği olan Organizatör Selçuk Yazıcı'ya, 1950'ler ve sonrası süreçte değerli sanatçılara refakat eden, kaynak, resim ve anılarını tüm içtenlikleriyle paylaşan Kanun sanatçısı Bertan Üsküdarlı ve Ceyda Görk'e, sözlü tarih görüşmeleri kapsamında zamanlarını ayırarak çalışmamıza katkılarını sunan değerli sanatçılar Nesrin Sipahi, Seçil Heper, Kâmuran Akkor, Zekai Tunca, Mustafa Keser, Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk ve Melihat Gülses'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, çalışmalarım sırasında manevi desteklerini hep yanımda hissettiğim sevgili ailem, eşim Mehmet Necip DUMAN, oğlum Mehmet Emir DUMAN ve kızım Gökçe Neva DUMAN'a teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Klasik Türk Müziği, geçmişten günümüze farklı dönemlerden geçmiş, zengin içeriği ile her daim gelişim göstermiştir. 1950’li yıllardan günümüze kadar olan süreç ise Klasik Türk Müziği’nin gerek geleneksel yapısının süregeldiği gerekse tersi boyutta büyük bir dönüşümün yaşandığı önemli bir süreç olmuştur. Bu dönüşümün ortaya çıkardığı gelişmeler bu türün hem kendi dinamiklerini etkilemiş hem de icrasının farklı mekânlarda yapılmasına sebebiyet vermiştir. Bu noktada, Türk müziğinin icrasının görüldüğü mekânlardan konumuz olan gazinolar, bu türün, o dönemin müzisyenleri tarafından sıklıkla icra edildiği yerler olmuştur. Bu dönemi hem literatür çalışmalarıyla incelemek hem dönemi birebir yaşayan müzisyenlerin gözünden öğrenerek sözlü tarih çalışması yapmak hem de eser analizleri ile bu döneme ışık tutmak, o dönemi değerlendirmek açısından ve gazino döneminin Klasik Türk Müziği’ne etkisini anlamak açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda bu araştırma, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri’nin olumlu ya da olumsuz yönleriyle değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Araştırmada, tarihsel süreçte Klasik Türk Müziği’nde yaşanan değişim ve dönüşümler ele alınarak, gazino kültürünün bu türü tüm yönleri ile nasıl etkilediği incelenecektir. Ayrıca bu çalışmada, görüşmeler kapsamında bilgisi alınan verilerden olan eserlerin form analizleri ile Klasik Türk Müziği’nin gazino döneminde icra edilen eserlerinde oluşan farklılıkların görülmesi hedeflenmiştir.

Araştırmanın ilk sürecinde, kaynak çalışması yapıp, konu ile ilgili yazılı ve dijital literatür araştırılmıştır. Akabinde tarihsel süreçte Klasik Türk Müziği dönemleri, gazinolar döneminde yaşanan gelişmeler detaylı araştırılarak aktarılmış, bugünün gazino pratiklerini kavramak adına günümüzde hala varlık gösteren İstanbul Kent Fasil Gazinosu Örneği ele alınmış, yakın tarihte yaşanan gazino dönemini ayrıntılı olarak öğrenmek ve değerlendirmek bakımından sözlü tarih çalışması kapsamında 1950’li yıllar sonrası gazinolarda yer alan önemli sanatkârlar ile görüşmeler yapılmıştır. Son aşamada, sanatkârlar ile yapılan görüşmelerde öğrenilen, sanatçıların gazino döneminde seslendirmiş oldukları eserlerden örnekler seçilerek bu eserlerin form analizleri yapılmış, hem görüşmeler hem de eserler, gazino kültürünün Klasik Türk Müziği üzerindeki etkileri açısından yorumlanmıştır.

Araştırmadaki nitel veriler kaynak araştırması yolu ile toplanmıştır. Araştırmada, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri kapsamında durum tespit edileceğinden araştırma betimsel bir niteliktedir. Bu araştırma, tarama (survey) modelinde tasarlanmıştır. Araştırmada elde edilen veriler analiz edilerek, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri açısından ele alınarak yorumlanmıştır. Analizlere dayalı yorumlar çalışmanın bulgular ve yorum bölümünde yansıtılmıştır.

Araştırmanın sonucunda, Klasik Türk Müziği'nin nakledilmesinde yaşanan eksiklikler olduğu, gazino kültürünün sosyo-kültürel bağlamda dönemin müzikal anlayışına, mekânların görsellik, yeme-içme kültürü, solist tercihleri, sahne düzeni ve sanatçı kadrolarıyla dönem dinleyicisine ve eğlence kültürüne yön verdiği, sanatkârların 1950 ve 1980'ler arasında klasik eserlerden örnekleri sıklıkla tercih ettikleri ancak sonraları eğlence, ticari kaygılar ve piyasa gibi unsurların eser tercihlerine olumsuz yansıdığı, bu doğrultuda gazino mekânlarında karma müzik anlayışının Klasik Türk Müziği dağarını belli bir oranda daralttığı, piyasa faktörünün, eğlence unsurunun ve gazino atmosferinin makam tercihlerinde dağarı azalttığı sonuçlarına varılmıştır. Ayrıca tarihsel süreçte, gazino kültürünün Klasik Türk Müziği'ni icralarını olumlu etkilediği ancak 1970'li yıllar itibariyle özellikle ses icralarının değişime uğradığı, gazino kültürünün, eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecini olumsuz etkilediği, 1950'lerden 1980'lere kadar gazinolarda var olan saz ve ses icracılarının aracılığı ile buraların hem teorik hem de sahne performansı bağlamında bir okul görevi gördüğü, bu mekânların Klasik Türk Müziği'ni halka sevdirmesi, musiki dinleme adabı oluşturmaları ve bu türün buralarda canlılığını koruması gibi unsurlarla olumlu bir örnek teşkil ettiği ulaşılan diğer sonuçlardandır.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk Müziği, Gazino, Kültür

ABSTRACT

Classical Turkish Music has passed through different periods from past to present and has always developed with its rich content. The period from the 1950s to the present day has been an important period in which both the traditional structure of Classical Turkish Music has continued and a great transformation has been experienced in the opposite dimension. The developments brought about by this transformation have both affected the dynamics of this genre and caused its performance to shift to different venues. At this point, the casinos, which are among the venues where Turkish music was performed, were the places where this genre was frequently performed by the musicians of that period. It is very important to examine this period through literature studies, to conduct an oral history study by learning from the eyes of musicians who lived through the period, and to shed light on this period through work analysis, in order to evaluate that period and to understand the impact of the casino period on Classical Turkish Music. In this context, this research aims to evaluate the positive or negative aspects of the Effects of Casino Culture on Classical Turkish Music. In the research, the changes and transformations in Classical Turkish Music in the historical process will be discussed and how the casino culture affected this genre in all its aspects will be examined. In addition, in this study, it is aimed to see the differences in the works of Classical Turkish Music performed in the casino period with the form analysis of the works, which are among the data obtained within the scope of the interviews.

In the first process of the research, a source study was conducted and the written and digital literature on the subject was researched. Subsequently, the periods of Classical Turkish Music in the historical process and the developments in the period of casinos were researched in detail, the example of Istanbul City Fasıl Casino, which still exists today, was discussed in order to comprehend today's casino practices, and in order to learn and evaluate the casino period in recent history in detail, interviews were conducted with important artists who took part in casinos after the 1950s within the scope of oral history study. In the last stage, samples of the works that were learned from the interviews with the musicians and performed by the musicians during the casino period were selected and form analyses of these works were made, and both the interviews and the works were interpreted in terms of the effects of the casino culture on Classical Turkish Music.

Qualitative data in the research were collected through source research. The research is descriptive in nature since the situation will be determined within the scope of the Effects of Casino Culture on Classical Turkish Music. This research was designed in survey model. The data obtained in the research were analyzed and interpreted in terms of the Effects of Casino Culture on Classical Turkish Music. Comments based on the analysis are reflected in the findings and interpretation section of the study.

As a result of the research, it was concluded that there were deficiencies in the transfer of Classical Turkish Music, that the casino culture shaped the musical understanding of the period in the socio-cultural context, that the venues shaped the audience and entertainment culture of the period with their visuality, food and beverage culture, soloist preferences, stage layout and artist staff, that artists frequently preferred examples of classical works between the 1950s and 1980s, but later entertainment, It has been concluded that factors such as commercial concerns and the market have a negative impact on work preferences, that the mixed music understanding in casino venues has narrowed the Classical Turkish Music repertoire to a certain extent, and that the market factor, the entertainment factor and the atmosphere of the casino have reduced the repertoire in makam preferences. In addition, in the historical process, the casino culture had a positive effect on the performances of Classical Turkish Music, but as of the 1970s, especially the vocal performances changed, and the casino culture negatively affected the simplification process of Classical Turkish Music within the entertainment industry, Another conclusion reached is that these venues served as a school in terms of both theoretical and stage performance through the instrumental and vocal performers who were present in the casinos from the 1950s to the 1980s, and that these venues set a positive example by endearing Classical Turkish Music to the public, establishing the etiquette of listening to music and preserving the vitality of this genre in these venues.

Keywords: Classical Turkish Music, Casino, Culture

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	7
1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler	7
1.3. Araştırmanın Sayıtları	8
1.4.Araştırmanın Sınırlılıkları	8

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi	10
2.2. Araştırmanın Modeli	12
2.3. Kaynak ve Materyaller.....	12
2.4. Evren ve Örneklem	13
2.5. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Yorumlanması	13

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KURAMSAL BİLGİLER

3.1.Klasik Türk Müziğine Genel Bir Bakış	16
--	----

3.2. İlk Klasik Dönem	26
3.4. Neo Klasik Dönem	47
3.5. Romantik Dönem ve Son Dönem Türk Mûsikîsi	59
3.6. Klasik Türk Müziğinde Değişim	68
3.7. Klasik Türk Müziği İcrasında Mekânsal Değişim	73
3.8. Gazinonun Tanımlanması ve Tarihsel Gelişimi.....	78
3.9. 1950' ler Sonrası Varlık Gösteren Gazinolar	82
3.10. Tarihsel Süreçte Gazino Kültürü ve Gazinoda Sosyo-Kültürel ve Müzikal Yapı	87
3.11. Günümüzden Bir Gazino “İstanbul Kent Fasil Gazinosu” Örneği	127

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	136
4.1.1. Klasik Türk Müziği'nin Dünü ve Bugünü Üzerine	136
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	139
4.2.1. Gazinoda Kültürel Yapı ve Gazinonun Dönemin Sosyo-Kültürel Yapısına Etkisi	139
4.3. Gazino Kültürünün Dönemin Müzikal Yapısına Etkisi.....	147
4.3.1. Gazino kültürünün sanatkârların sahnede seslendirecekleri eserlerin seçimine etkisi	147
4.3.2. Gazino kültürünün sanatkârların sahnede kullandıkları makam dizilerine etkisi	154
4.3.3. Gazino kültürünün ses ve saz icracılığına etkisi	156
4.3.4. Gazino kültürünün eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecine etkisi	161
4.3.5. Gazino kültürünün genel bağlamda Klasik Türk Müziğine olumlu ve olumsuz etkileri	165
4.3.6. Gazino kültürünün icra edilen eserlerin formsal yapısına etkisi	173

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar	178
---------------------	-----

5.2. Öneriler	182
KAYNAKLAR	183
EKLER	189



RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1. Maksim Gazinosu.....	85
Resim 3.2. 1970’lerden İzmir Fuarı ile ilgili bir haber küpürü	87
Resim 3.3. Mahmut Baler, Safiye Ayla, Şükran Özer ve Müzeyyen Senar, Belediye Gazinosu, 1951 Yılı	91
Resim 3.4. Bertan Üsküdarlı, Müzeyyen Senar	92
Resim 3.5. Perihan Altındağ Sözeri, Sadun Aksüt ve Sazendeler	93
Resim 3.6. Hamiyet Yüceses, Necati Tokyay	94
Resim 3.7. Soldan sağa; Sadun Aksüt, Hilmi Rit, Mediha Demirkıran, Necati Tokyay, Metin Bükey.	95
Resim 3.8. Behiye Aksoy, Taşlık Gazinosu	96
Resim 3.9. Behiye Aksoy, Maksim Gazinosu.....	97
Resim 3.10. Zeki Müren, Maksim Gazinosu, 1965 Yılı	98
Resim 3.11. Zeki Müren	100
Resim 3.12. Kanuni Bertan Üsküdarlı, Maksim Gazinosu, 1962 Yılı	103
Resim 3.13. Bertan Üsküdarlı, Sadun Aksüt, Metin Oktay, Ercüment Batanay, Polat Tezel, Maksim Gazinosu, 1960’lar.....	104
Resim 3.14. 24.06.1952 Yılı, Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu Açılış Günü Afişi	106
Resim 3.15. Safiye Ayla, 4 Nisan 1952	107
Resim 3.16. Nesrin Sipahi.....	109
Resim 3.17. Gönül Akkor, 1960’lar ve 1970’ler.....	112
Resim 3.18. 18 Kasım 1974 Pazartesi Tarihli Gazetede Farklı Gazinoların ilanları ..	113
Resim 3.19. Sinema Sanatçısı Ekrem Bora, Sadun Aksüt	114
Resim 3.20. Emel Sayın, Maksim Gazinosu	115
Resim 3.21. Seçil Heper, Bebek Maksim Gazinosu Afişi.....	116
Resim 3.22. Kâmuran Akkor.....	117
Resim 3.23. Mustafa Keser	118
Resim 3.24. Sadun Aksüt, Nebahat Çehre Gazino Çalışmalarında.....	119
Resim 3.25. Komedyenler, Ateş Böcekleri	120
Resim 3.26. Gönül Yazar, Maksim Gazinosu Afişi	121
Resim 3.27. Hürriyet Gazetesinin 1 Kasım 1971 tarihli sayısından ilanlar	123

Resim 3.28. Zeki Müren, Maksim Gazinosu, Kadınlar Matinesi, 1960’lar	124
Resim 3.29. Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk, , Kent Fasıl Gazinosu	128
Resim 3.30. Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk Üsküdarlı Kent Fasıl Gazinosu’nda	132
Resim 3.31. Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk, Kent Fasıl Gazinosu Sahnesi.....	133



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Sanat olgusu, toplumları gerek estetik bağlamda gerekse sosyo-kültürel anlamda etki altına alan, her dönem yaşanan değişiklikleri ile toplulukları etkileyen oldukça önemli bir kavramdır. Sanatın toplumdaki etkisi kadar insan elinin de sanatı, zaman, mekân, icra, kılık-kıyafet, müzik eserleri vb. birçok alanda etkilediği ve değiştirdiği görülmektedir. Bu değişim ve dönüşümleri müzik sanatında da görmek kaçınılmazdır. Müzik sanatındaki değişim ve dönüşümler, geçmişten günümüze form değiştirmiş kitle iletişim araçları ile kolay ve hızlı bir biçimde halka ulaşmış, etki alanını genişletebilmiş ve bireylerin sanatsal ihtiyaçları bu değişimle hem ekonomik hemde sosyo-kültürel bağlamda farklı müziksel formları ve mekânları doğurmuştur. Dolayısıyla Türk Müziği, formları, besteleme, icra ve dinleyici profili de değişen ve dönüşen ihtiyaçlar ile her geçen gün şekil değiştirmiştir.

Günay, (2011: 248-249) gelenek ve insan faktörünün süregelen değişimi ile ilgili, geleneğin sınırları kapsamında ve onu değiştirmeyecek bir biçimde farklılıklara uğramasının olası olduğunu ve geleneklerin değişmeden ömürlerini sürdürmelerinin en azından kuramsal olmadığını ifade etmiş, insanın değişken bir varlık olduğunu ve yine insanın kurup varolduğu kültürün de değişebileceğini vurgulamıştır. Günay'ın bu ifadesi ile bireylerin yaşantılarının veya toplumların ve onun ürünlerinin toplumsal yaşantı içerisinde kültürel ve gelişen ihtiyaçlar ile farklılaşmasının normal bir süreç olduğunu söylemek mümkündür.

Özkan'a (1984: 31) göre "Türk Mûsikîsi asırlar içerisinde sanatkârlarını yetiştirmiş, klâsiklerini, şaheserlerini ve bilimsel eserlerini vermiştir. Türk Mûsikîsi, yüksek ve soylu bir milletin yarattığı kanun ve kurallara bağlı, bilimsel ve sanatsal mükemmelliğe erişmiş, çağdaş, soylu ve yüksek bir mûsikîdir. Şimdiye kadar dikkat edilmemiş veya ihmal edilmiş şu gerçeği de önemle ifade etmek gerekir ki; Türk Mûsikîsi sahip olduğu gerek zengin ses sistemi, gerek makâm ve usûl zenginliği ile her türlü duyguyu ve bu duyguların her türlü ince nüanslarını ifâdeye elverişli bir mûsikî'dir. Bu ince özellikleri içeren başka bir mûsikîyi bulmak da müşküldür".

Tanrıkörur'a göre "Osmanlı mûsikîsi bir imparatorluğun müziği olması açısından, mûsikîyle direk ilgili dinî-tasavvufî, askeri, elit çevrede ve sarayda inşa edilmiş ve

zenginleşmiş, çok türlü kültürel öğelerin iştirakıyla renklenerek büyük bir birleşim sanatıdır. Oldukça çabuk gelişmesinin, hem kendi içerisinde, hem etrafındaki etkilerin gücünün hızlıca kanıksanıp yaygınlaşmasının gizemi, bu olağanüstü sentezidir” (2019: 16).

Klasik Türk Müziği’nin içerdiği kültürel zenginlik ve bu sentez ile kültürel değişim sürecinde tarihinde farklılık göstermiş olduğunu, zamanla klasik biçimlerin dikkate alınmadığı, formların daraldığı, şarkı formunun ön planda olduğu, ezgi, icra ve dil yapısı ile gerek anlam bakımından gerekse işlevsel bakımdan farklılıklara uğramış müzik türlerinden olduğunu söylemek mümkündür.

“Müziğin ahengini bizlere yansıtmaya yarayan birçok âlem vardır ve bu âlemler garp musikisinde ton, şark musikisinde ise makam olarak adlandırılır. Ancak bu âlemleri bizlere belli bir düzen halinde sunmaya yarayan ise form ve usûllerdir. Türk musikisinin söz eserlerinin en önemli formlarından ikisi Beste ve Şarkı formudur” (Okcu, 2020: 640).

Dede Efendi ile Hacı Ârif Bey öncülüğünde hayatımıza girmiş olan Şarkı formunun, Cumhuriyet dönemi sonrasında giderek daha da sadeleşip değişmesi hem sosyo-ekonomik nedenlerin hem de bireylerin farklı müziksel arayışlarının başlangıcı kabul edilebilir. Geleneksel Türk Müziği’nin değişimi, özellikle 19. yüzyıl sonrası dönüşümü, modernite ve kentleşme sürecinin etkisi ile hem halkın arz-talep ilişkisi hem de bestekârların maddi kaygıları sonucu bestelerinde müzikal anlamda sadeleşme yaşadıkları, ses ve saz icralarında farklı üslup ve tavır özellikleri gösterdikleri, aynı zamanda güfte şekillerinde hemen hemen aynı hece ölçüleri, aynı vezin şeklini kaleme aldıkları şiirler ve aynı formda eserler ortaya koydukları görülmüştür. Dolayısıyla Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin 19. yüzyıl ve akabinde hızlanan modernleşme ve kentleşme süreci ile kendisini süreç içerisinde yeniden üretecek yeni yollar ve mekânlar oluşturmak zorunda kaldığını söylemek mümkündür.

Özalp’in (1992; 3) aktarımına göre ise 19. yüzyılın ikinci bölümünden itibaren şarkı formuna verilen değerle beraber ağır semailerden sonra muhtelif ritimlerde şarkılar eklenerek eser rakamı arttırılmıştır. Programların başında peşrev yerine “medhal” sonunda ise saz semaisi yerine de sirto ve longalar çalınır hale gelmiştir. 1920-1925’li yıllardan itibaren solo seslendirmeler başlamış toplu programların sayısı neredeyse azalmış, büyük formdaki eserlerin icrasından giderek uzaklaşmıştır.

Günümüz itibariyle de sayılı sanatkârlar haricinde değil büyük form eserler, klasikleşmiş şarkılara bile oldukça az yer verilmeye başlanmıştır.

Ergur, (2009: 175) 19. yüzyılda müzik sanatında yaşanan süreçte, 19. yüzyıl başında geleneksel müzik besteleme ve icra kalıplarının değişmeye başladığını dolayısıyla bu tarihsel dönüm noktasının, beraberinde müziğin parçalanması sürecinin de başlangıcını oluşturduğunu ifade etmiş, diğer bir deyişle apayrı toplumsal ve sınıfsal anlam katılan müzik türlerinin meydana çıkışı, bir yandan modernleşmeyle birlikte gelen zihniyet dünyası farklılaşmalarına, bir yandan da özgür bir yapıya evrilen üretim etkileşiminin şekillendirdiği piyasa isteklerine bağlı olduğunu aktarmıştır. Ayrıca Ergur, toplumsal değişmelerin belirtilerinin farklı sanat kollarından daha fazla müzikte farkediliyor oluşunun, müzik sanatının bir yönüyle Osmanlı'nın toplumsal hayatı içine karışmış olmasından ve buna ek olarak diğer sanat dallarından daha önce gelişme göstermesinden kaynaklandığını da aktarmıştır.

Ergur'un bu ifadeleri ile, 19. yüzyıl müziğinde yaşanan gelişmelerin ivme kazanmasının ve modernitenin müzik sanatında kendisini daha fazla göstermesinin, kaçınılmaz olarak Klasik Türk Müziği'nde de kendini gösterdiği söylenebilir.

Klasik Türk Müziği'nin, özellikle 1826 sonrası yaşanan devlet politikaları çerçevesinde Batı müziği eğitimi ağırlıklı çalışmalar, bu yüzyılda Batı müziğine verilen değer, Osmanlı'nın seçkin bir kültürel kalıtı olan Klasik Türk Müziği'nin eğitimi ve kurumsallaşması alanındaki sınırlamalar, 1934-1936 yıllarında en etkili iletişim aracı olan radyolarda bu türün yayından kaldırılması ve Osmanlı döneminde sağlam bir düşünsel temele oturtulamamış batıyı ideal gören yenilikçi hareketler, vb. olaylar bu türün bir nevi gerilemesine neden olmuş, 19. yüzyılda net bir şekilde ön plana çıkan piyasa kavramı, müzikal hayatı şekillendirmeye başlamış, müzik sektörü artık bir 'pazar' haline gelmiştir.

Tura'nın (1999: 98) bu gelişmelere yorumu “Türk müziği eğitim kurumlarından ve radyolardan kovulduğu dönemde bu mûsıkînin en önemli yerlerinden biri de gazinolar olmuştur. Birçok meşhur saz ve ses icracıları gazino mekanlarından geçmiştir. Bu gazinoların bir kısmında dönem dönem oldukça kaliteli mûsıkî icraları olmuştur da ekseriyetle gittikçe icra edilen mûsıkînin düzeyinde belli bir düşüş yaşanmış ve bu düzey bireylerin mûsıkî beğenisi çerçevesinde aynı yönde azalmaya devam etmiştir” şeklinde olmuştur.

“Tanzimat’la birlikte artık zevki ve eğilimi değişmeye başlayan Türk toplumu, artık kâr ve beste gibi ağır ve sanatlı türlere eskisi kadar ilgi duymaz olmuş, ayrıca farklı müzik türlerine de eğilimi artmıştır. Böylece başta Hacı Arif Bey ve Şevki Bey olmak üzere dönemin ustaları çabuk ve kısa zamanda tüketilen ve kolay anlaşılan şarkı türüne yönelmişlerdir. Böylece Geleneksel Türk Sanat Müziği müzisyenleri, göç, kentleşme ve modernleşme süreçleriyle ilişkili düşünülmesi gereken dinleyici beklentilerini karşılamak için geleneği, öteki müzik türleri (Batı müziği, halk müziği vb.) birlikte harmanlayarak, ‘karma’ ya da ‘sinkretik’ türlere yönelmiştir. Tüm bu eğilimlerin 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ağırlık kazanmasının nedeni elbette bu piyasadır. Çünkü her türlü değişime uyarlanabilme kapasitesiyle piyasa, bu beklentileri geleneksel ve yeni mekânlarda, yeniden biçimlenen müzik dinleme alışkanlıklarıyla sunabilmeyi başarmıştır. Piyasa müziği ya da Kentsel eğlence müziği denilince anlaşılması gereken şey bu dönüşümün yaşandığı zaman, mekân ve bunlara bağlı pratiklerdir” (Öztüfekçi, 2006: 28).

Tam da bu noktada özellikle 1930’lardan itibaren gazino mekânları halkın, sanatçıları birebir görebilmenin, Türk müziği eserlerini dinleyebilmenin ve müziğe özellikle plak ve radyolardan ulaşan bireylerin bu müziği, kişileri fiziksel somutlukla izleyebilecekleri mekânlar olmuştur. Bu mekânlar, halka, müziğin bir çok türünün sentezini bulma ve eğlenceye daha ucuz yolla ulaşma imkânı sağlamış, eğlence endüstrisinin bir parçası olarak dinleyicinin istek ve eğilimlerini yansıtan yerler olmuştur.

“Müzikli program eşliğinde yemek yenilip, içki içilen müşterilerin de dans edip oynadığı açık ya da kapalı eğlence mekânlarına gazino denilmiştir. Gazino sözcüğü Türkçe’ye İtalyanca kır evi anlamına gelen "casino" dan bozularak girmiştir. Geleneksel kır kahvehanelerinden bazılarının zamanla salaş eğlence yerlerine dönüşmesi sonucu bu tür eğlence yerleri için gazino tabiri kullanılmıştır. Bu anlamda İstanbul’da ilk kez Tanzimat sonrasında açılmış olan gazinolar, meyhanelerin alafrangası olarak kabul edilmiştir” (Keskin, 2006: 137).

Klasik Türk Müziği kendi dinamikleri içerisinde dönemin beklentileri ve halkın talepleri doğrultusunda etkilenmiş ve gazino kültürünün de etkisi ile kısmen şekil değiştirmek zorunda kalmıştır. Buna bağlı olarak ise ses ve saz sanatçıları bu beklentileri bir nevi karşılamak maksadı ile halkın arz talep ettiği mekânlarda

bulunmuş, giyim kuşam, eser tercihleri ile dinleyici kitlesinin beklentilerini bazı ekonomik süreçlerin de etkisi ile gerçekleştirmeye çalışmışlardır.

Behar, (1993; 38) bu durumu şöyle ifade eder: “19. yüzyılın son çeyreğinde mûsikî icra edilen umuma açık yerlerin (bahçeler, mesire yerleri, kıraathaneler, daha sonra gazinolar vs.) çoğalmasıyla ‘piyasa’ olgusu ve icrada ‘piyasa üslubu’ oluştu ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıktı. Buna paralel olarak aynı dönemde birtakım değerli müzisyenler “benim mûsikî birikimim demek ki para ediyormuş, ben de para karşılığında öğreteyim, böylece hayatımı kazanayım diye düşünmeye başlayabilmişlerdir”.

Müzik, neredeyse tüm toplumlarda oldukça önemli bir ifade aracıdır ve evrensel bir nitelik barındırır. Fakat burada ifade edilmesi gereken oldukça önemli bir konu da bu sanatın nasıl performe edildiği ve seslendirme şeklindeki anlamdır. Tam da bu noktada icra, tavır ve üslup üzerinde durulması gereken bir konudur. Klasik Türk Müziği, yapısı itibarı ile ses ve saz icracılığının oldukça önemli olduğu bir tür olmakla birlikte müzik anlayışında her dönem farklı üslup ve tavır özellikleri ile zengin bir içerik oluşturmaktadır. Klasik Türk Müziği’de üslup ve tavır her dönem yaşanan dönüşümlerden payını almış, 19. yüzyıl modernitesi ile birlikte, geleneksel klasik icralarda eserin gereklilikleri olan usûl, ezgi, güftenin anlamı ve notaya sıkı bir bağlılık gibi kısaca eserlerin orjinalinden uzaklaşmayan yapı, kendisini müziğin ticari bir metaya dönüşmesi ile piyasa tavrına bırakmıştır.

Bu bağlamda bu araştırma, geniş bir çerçevede, Türk Mûsikîsi’nin tarihsel süreçte yaşamış olduğu değişim ve dönüşümleri inceleyerek, bu sürece dahil olan ve bir döneme damga vurmuş gazino kültürünün ve bu dönemde buralarda yer almış önemli müzisyenlerin o dönemle ilgili aktarımları ile, bu önemli müzik türünü ne şekilde etkilediğini anlamamıza katkı sunacak, Klasik Türk Müziği’nin gazino döneminde seslendirilen eserlerinden yola çıkılarak bu türün nasıl farklılaştığını ve nasıl etkilendiğini ortaya koymaya çalışacaktır. Ayrıca gazino mekânlarındaki müzik pratiklerine vâkıf olmak, Klasik Türk Müziği ve bu mekânlar arasındaki ilişkiyi kavramak sosyo-kültürel bağlamda da o dönem yaşanan müzikal değişimin, yaşadığımız bu dönem için de anlaşılması bakımından oldukça önemlidir. Geçmişten günümüze yaşanan sürekli değişim ve modernite, müzik icralarına kaçınılmaz bir şekilde yansımış, sahne, seslendirme, izleyici portföyünde de kendini göstermiştir.

Dolayısıyla bu araştırmada, gazino dönemini yaşayan önemli sanatkârların aktarımıyla bu döneme, bahsedilen unsurlar açısından da vâkıf olmaya çalışılacaktır.

Kütükoğlu, araştırmaların tamamlanabilmeleri için her daim yazılı done yetmeyebileceğini, dolayısıyla konunun gereği olarak alan-saha araştırmaları veya sözlü şekilde bilgiler toplanmak gerektiğini aktarmıştır. Bilhassa kültürel tarih bakımından yapılması düşünülen çalışmalarda sözlü donenin toparlanmasına da dikkat verilmesi gerektiğini vurgulamış, kayıt cihazlarıyla çalışmanın yararının, bilgisi alınan kişilerin aktarımlarını daha sonrada sürekli dinleyebilip, ayıklama imkânının vermesi olarak ifade etmiştir (1990: 74-75).

Bu noktada, Sözlü Tarih Çalışması, yakın gelecekte yaşanan gazino dönemini anlamak, geçmişten günümüze gazino kültürü ile Klasik Türk Müziği'nde oluşan farklılaşmayı görmek ve bu türün hangi yönlerini yitirmiş olduğunu, hangi yönlerini bozulmadan bugüne getirmiş olduğunu anlamak açısından önemlidir. Ayrıca sözlü tarih çalışması, o dönem yaşanmış olanı ortaya koyarken, bu konuda daha neler yapılabileceğini de gözler önüne koyar. Bu araştırma, sekiz sanatçıyla yapılmış olan görüşmeler ile yakın geçmişte yaşanan gazino dönemine ve bugüne genel anlamda bir bakış açısı edinmek adına önemli ayrıca onların gözünden bu dönemin aktarılması adına nadir bir çalışma olması bakımından değerlidir.

Türk Müziği üzerine yapılan birçok çalışmada bu müziği, sistematik bir şekilde anlayabilmek ve kavrayabilmek adına dönemsel ayrımlarla ele alınması gerektiği vurgulanmıştır. Her ne kadar bu dönemlerin asırlar ile ifade edilmesinin önemi üzerinde durulsa da her yüzyıl bir dönemle adlandırılmış ve her dönem kendisinden önceki ve sonraki dönemleri büyük ölçüde etkilemiştir. Konu ile ilgisi açısından bu dönemler ve bu dönemlerde yaşanan değişim ve dönüşümler üzerinde durmak, ileri safhalarda yaşanmış değişim ve dönüşümlere ışık tutacak, Klasik Türk Müziği'nin evrilmesinde ve gazino kültürüne taşınmasında, bu türün nasıl etkilendiğinin görülmesine yardımcı olacaktır. Çalışmada konu ile ilgisi açısından genel olarak farklı kaynaklardan Klasik dönemin başlangıcı sayılan, nazariyat ve bestecilik bakımından bir ekol olmuş Abdülkâdir Merâî ve bu dönemi olgunlaştıran İtri ve sonrası dönemlerden bahsetmenin doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür.

1.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırma, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri'nin olumlu ya da olumsuz yönleriyle değerlendirilmesini amaçlamaktadır. Araştırmada, tarihsel süreçte sosyo-kültürel olaylar ile birlikte gazino dönemi öncesi ve gazino dönemi olmak üzere Klasik Türk Müziği'nde yaşanan dönemsel değişim ve dönüşüm ele alınarak, 1950'li yıllar itibari ile gazinolarda yer almış önemli sanatkârlar ile yapılandırılmış görüşmeler yapılmış, bu görüşmelerde sanatkârların seslendirdikleri eserlerden örnekler seçilerek bu eserlerin form analizleri ile bu türün ne yönde etkilendiğinin tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu çalışma Klasik Türk Müziği'nde tarihsel süreçte yaşanan değişimlerin görülmesi, gazino kültürünün bu türü üslup, tavır ve içerik bakımından nasıl etkilediğinin anlaşılması, özellikle gazino mekânları dönemine detaylı bir şekilde ışık tutması ve bu dönemi birebir yaşayan müzisyenlerin gözünden aktarılması ile yakın tarihimizde yaşanan gazino dönemini öğrenmek açısından oldukça büyük önem taşımaktadır.

Ayrıca yakın tarihimizde bireylerin, nasıl mekânlarda, ne tür, nasıl müzik dinlediklerini ve Klasik Türk Müziği'nin bu atmosferlerdeki dönüşümünü bilmek, yapılan çalışmanın akabinde, bu araştırma çerçevesinde yapılacak diğer araştırmalara hem bir yol gösterici olabileceği hem de Klasik Türk Müziği pratiklerinin 1950'liler ve sonraki zaman dilimi içerisinde nasıl olduğunu anlamak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.2. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Araştırma, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri nelerdir? Problem cümlesine yanıt arayacaktır. Araştırmanın alt problemleri ise şöyledir;

1. Geçmişten günümüze Klasik Türk Müziği'nin dünü ve bugünü ne yönde etkilenmiştir?
2. Gazinoda kültürel yapı nasıldır ve gazonun dönemin sosyo-kültürel yapısına etkisi nelerdir?
3. Gazino kültürü sanatkârların sahnede seslendirecekleri eserlerin seçimini nasıl etkilemiştir?

4. Gazino kültürü sanatkârların sahnede kullandıkları makam dizilerini nasıl etkilemiştir?
5. Gazino kültürü ile ses ve saz icracılığı nasıl etkilenmiştir?
6. Gazino kültürü eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecini nasıl etkilemiştir?
7. Gazino kültürü genel olarak Klasik Türk Müziğini olumlu ve olumsuz olarak nasıl etkilemiştir?
8. Gazino kültürü içerisinde icra edilen eserlerin formsal yapısı ne şekildedir?

1.3. Araştırmanın Sayıtları

1. Araştırma çerçevesinde elde edilen verilerin gerçek durumu yansıttığı varsayılmıştır.
2. Araştırma verilerinin elde edilmesinde kullanılan donelerin, araştırma için en uygun doneler olduğu varsayılmıştır.
3. Araştırma verilerinin yorumlanmasında kullanılan yöntemlerin bu araştırma çerçevesinde en uygun yöntem olduğu varsayılmıştır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri konusunun 1950'li yıllar ve sonrası gazino kültürü ve pandemi süreci nedeni ile görüşmeler bağlamında araştırmanın el verdiği imkânlar ile sınırlıdır. Araştırma verileri ise kaynak araştırması, sanatkârlar ile yapılan görüşmeler ve gazino döneminde seslendirilen eserlerin formsal analizi ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar ve Terimler

Makam: “Bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir. Başka bir tarifile makam, bir dizide durak, güçlü, asma karar münâsebetidir” (Özkan, 2000: 77).

Usul: “Türk Müziğinde ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şeklidir”

(Tanrıkorur, 2001: 147).

Seyir: “Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir. Üç türlü seyir vardır” (Özkan, 2000: 77).

Koma: “Tam perdenin (B2’linin) 1/9’ udur. Koma kulakla fark edilebilen en küçük ses aralığıdır” (Özgür ve Aydoğan, 2015: 43).

Fasıl: “Aynı makamda çeşitli formdaki eserlerin sıralanmasıyla yapılan konser demektir” (Özkan, 2000: 89).

Meşk: “Hatt sanatında kullanılan meşk terimi hocadan çırağa, yazıda kalem, müzikte sesle verilen doğrudan eğitim demektir” (Tanrıkorur, 2001: 154).



İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi ve modeli, kaynak ve materyaller, evren ve örneklem, veri toplama araçları, verilerin yorumlanması bölümleri aktarılmıştır.

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın ilk sürecinde, kaynak çalışması yapıp, konu ile ilgili yazılı ve dijital literatür araştırılmıştır. Akabinde tarihsel süreçte Klasik Türk Müziği dönemleri, gazinolar döneminde yaşanan gelişmeler detaylı araştırılarak aktarılmış, bugünün gazino pratiklerini kavramak adına günümüzde hala varlık gösteren İstanbul Kent Fasil Gazinosu Örneği ele alınmış, yakın tarihte yaşanan gazino dönemini ayrıntılı olarak öğrenmek ve değerlendirmek bakımından sözlü tarih çalışması kapsamında 1950’li yıllar sonrası gazinolarda yer alan önemli sanatkârlar ile görüşmeler yapılmıştır. Son aşamada, sanatkârlar ile yapılan görüşmelerde öğrenilen, sanatçıların gazino döneminde seslendirmiş oldukları eserlerden örnekler seçilerek bu eserlerin form analizleri yapılmış, hem görüşmeler hem de eserler gazino kültürünün Klasik Türk Müziği üzerindeki etkileri açısından yorumlanmıştır.

Çalışmayı oluştururken, literatür çalışması yapıp ardından sözlü tarih görüşmeleri yapılmıştır. Yapılan görüşmelerin kayıtları öncelikle kopyalanmış ve incelenmiş, daha sonra deşifreleri yapılarak hazırlanmıştır. Son aşamada sorulan soruların hem gazino dönemi kültürü hem de görüşmelerin Klasik Türk Müziği’nin değişimi bağlamında işaret ettiği esas başlıklar ayrıştırılmış, sanatkârlar ile gerçekleştirilen görüşmelerin bu başlıklar çerçevesinde tekrar analizi yapılmıştır.

Bu araştırmada, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri kapsamında durum tespiti yapılacağından, araştırma betimsel bir nitelik taşımaktadır. “Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar” (Büyüköztürk, vd., 2008: 19).

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden olan Yarı yapılandırılmış görüşme kapsamındadır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler hem sabit seçenekli cevaplama hem

de ilgili alanda derinlemesine gidebilmeyi birleştirir. Analizlerin kolaylığı, görüşülene kendini ifade etme imkanı, gerektiğinde derinlemesine bilgi sağlama gibi avantajları vardır” ((Büyüköztürk, vd., 2008: 234).

Araştırmada tarihsel süreçte sosyo-kültürel olaylar ile birlikte gazino dönemi öncesi ve gazino dönemi olmak üzere Klasik Türk Müziği’nde yaşanan dönemsel değişim ve dönüşüm ele alınacağından bu araştırma Tarihsel araştırma türüne girmektedir.

“Tarihi (Historical) araştırmalar, dönemin dökümanları dikkatlice okunarak ya da o zaman yaşamış kişilerle görüşmeler yapılarak odaklanılan problemle ilgili olarak “geçmişte ne oldu?” sorusuna cevap arar. Araştırmacı o dönemde neler yaşandığını olabildiğince doğru bir şekilde anlamaya ve bunun niçin olduğunu açıklamaya çalışır” (Büyüköztürk, vd., 2008: 17).

Ayrıca bu araştırmada, yarı yapılandırılmış görüşmelerde elde edilen bilgiler sonucunda sanatkarların gazino döneminde seslendirdikleri eserlerden örnekler seçilerek tarihsel süreçte ne gibi değişimler oluştuğunu anlamak adına eserlerin form analizleri yapılmıştır.

“Analiz yöntemi, bir müzikal eserin yapısal bütünlüğünün ve işlevselliğinin bilimsel olarak ortaya koyulmasına ve nesnel bir biçimde yorumlanabilmesine olanak sağlamaktır” (Kerman, 1980: 312-313).

Çalışmamızda sözlü tarih çalışması yapılmıştır. Sözlü Tarih Araştırmacıları İçin Pratik El Klavuzu’nda Sözlü Tarih Yöntemi şöyle aktarılmıştır: “Sözlü tarih, bir tür tarih araştırma metodu olup, temel olarak sözlü kaynakları değerlendirerek tarih yazma veya sözlü kaynakları tarih yazımında kullanma uğraşısıdır. Klasik anlamda tarihçiliğin yazılı belgelerden (ya da diğer somut sanatsal yapılardan) hareketle geçmişi keşfetme gayretine, sözlü tarihçilik şifahi kaynaklardan geçmiş hakkında bilgi edinme yöntemini alternatif olarak sunmuştur. Sözlü kaynaklar ele alınan hadiselerde ya da incelenen dönemlerde aktör ya da izleyici olarak birinci derecede rol almış, genellikle ileri yaşlara sahip insanların kendi dilleriyle ifade ettikleri anlatılardan oluşur” (2006: 5).

Sözlü Tarih Çalışmaları ile ilgili Öztürkmen, (2002: 116) Sözlü tarih yönteminin, yazılı verilerin zaman zaman araştırmacılara yetersiz kaldığını belirterek, tarihsel zamanları ve değişimleri birebir yaşamış insanların kendi yaşam hikâyelerinden yola çıkılarak araştırılmasıyla başladığını aktarmıştır.

“Sözlü kayıt olmadan, insan yaşantısının pek çok kesimi açıkça yok olur. Bu teknolojik değişim devrinde, sanayiler ve kullanılışları hakkında pek bir şey bilmediğimiz bazı araçlara benzeyen tuhaf kalıntılar bırakarak yitebilir. Şiveler, hatta diller kaybolmuştur; topluluklar da yerlerinden olup dağılabilir. Belki de bu hızlı değişim düzeyi ve bu değişimin bütünlüklü doğası, sözlü tarihin son birkaç on yılda önem kazanmasında etkili olmuştur çünkü daha önce tarihin geleneksel olarak ilgilendiği önemli olaylar, çok da önemsenmeyen sıradan bir yaşam fonunun önünde geçiyor gibi görünmekteydi. Sıradan insanların yaşamında gerçekten değişiklikler olmuştur ve bu değişim yerel olarak hızlı ve geniş olmuş olabilir, ama genel olarak organik ve istikrarlıdır, bu nedenle yaşanmakta olan süreçlerin pek bilincinde olunmamıştır ve yitip gitmekte olan şeylerden çok az kayıt korunmuştur” (Counce, 2011:16).

Bu bağlamda sözlü tarih yöntemi geçmişte yaşanmış olayların daha detaylı anlaşılması, değerlendirilmesi ve yorumlanması bakımından oldukça değerlidir.

2.2. Araştırmanın Modeli

Araştırma, tarama (survey) modelinde tasarlanmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez” (Karasar, 2005: 77).

2.3. Kaynak ve Materyaller

Araştırmada, tarihsel süreç içerisinde tüm dönemlerin farklı anlayışlarını aktardığı düşünülen ve ulaşılabilen kitap, dergi, edvâr, makale ve tezler, elde edilen verilerin yorumlanması bakımından oluşturulmuş literatürde kullanılmıştır. Araştırmada aynı zamanda kullanılan alana yönelik sözlük ve ansiklopedilerden yararlanılmış, konu ile ilgili olan, ulaşılabilen tüm kitap ve dökümanlar taranmıştır. Ayrıca yine konunun detaylı anlaşılması açısından çalışılmış olan gazino dönemi ile ilgili yazılmış ve

ulaşılabilen kitap, tez, makale, dergi ve dijital platformlardan yararlanılmıştır. Son olarak yapılan görüşmelerin ses kayıtlarından yararlanılarak aktarımlar üzerinde çalışılmıştır.

2.4. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini 1950'lerden günümüze oluşum sergileyen gazinolar, örneklemine ise bu yıllar içerisinde gazinolarda aktif yer alan sanatkârlar oluşturmaktadır. Görüşülen sanatkârlar, ses ve saz sanatçılarından oluşan Nesrin Sipahi, Seçil Heper, Zekai Tunca, Mustafa Keser, Melihat Gülses, Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk, Kâmuran Akkor ile sınırlandırılmıştır.

2.5. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Yorumlanması

Görüşülen kişiler 1950 ve sonrası süreçte gazino döneminde aktif olarak yer almış ileri yaşlarda sanatkârlardan oluşmuştur. Öncelik, yaş olarak diğerlerinden fazla olan sanatkârlara verilmiştir. Görüşülen kişilerin iletişimini sağlamada Organizatör Menejer Selçuk Yazıcı'nın çok büyük katkısı olduğu gibi çalışmayı beğenen ve çalışmaya bilimsel katkı sağlamak isteyen duyarlı müzisyenler (Melihat Gülses, Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk gibi) çalışmamızı birbirlerine ileterek ve haberleşerek randevu almamızı sağlayarak destek oldular. Görüşmelerin ayarlanmasında ve sanatkârlara ulaşmada zorluklar yaşandı, tez süreci pandemi sürecine denk geldiğinden sanatçılar ile uzun süren telefon görüşmeleri ile kayıtlar yapıldı. Sanatçıların covid, farklı rahatsızlıklar ve ileri yaşlarda olmaları görüşme sürecini de zaman zaman etkilemiştir.

Görüşme esnasındaki koşulların görüşmenin akışını etkileyebileceği düşüncesiyle hazırlanmış sorulara katı kurallarla bağlı kalmadan, görüşmelerin farklı yönlere kaymasıyla farklı bilgiler de elde edilebileceği görüşü söz konusudur. Bu görüşten yola çıkılarak sanatkârlara daha önce tarihsel bir bakış açısı ile hazırlanmış sorular yönlendirilmiş, soruların yanında, konuşmanın akışına göre müzikal anlamda farklı yan konulara girilme imkânı bulunmuş, konuşmanın gidişatındaki esneklik farklı anıların da hatırlanmasına imkân sağlamıştır. Görüşmeler yapılmadan önce sanatkârların hayatları hakkında edindiğimiz bilgiler, kendilerine hatırlatmalar ve ipuçları vermemize katkı sağladı. Görüşme sadece didaktik devam etmemiş, ilerleyen konuşmalarda,

sanatkârların bizi tanıma ve güvenme duygularının gelişmesiyle ve müzisyenliğin sağlamış olduğu ortak dil kullanmanın katkısıyla yeri geldiğinde bizlere samimiyetle aktardıkları görüşleri de olmuştur. Bu durum, dönem hakkında derinlemesine bilgi edinilmesine ve döneme hakimiyet sağlanılmasına yardımcı olmuştur. Bunun yanında, müzisyenlerin hassasiyetleri göz önünde bulundurularak kayıt alınmasını istemedikleri konuşmalar aktarılmamıştır. Yapılan görüşmelerde sanatkârlardan sahnelerinde hangi eserleri okudukları da öğrenilmiş bunların da form analizleri için çalışmalar yapılmıştır.

Araştırmada nitel veriler kaynak tarama yolu ile elde edilmiştir. Araştırmada, 1950'ler ve sonrasında gazinoda aktif yer almış sanatkârlar ile yapılan görüşmelerden elde edilen verilerin analizleri yapılarak ve müzikal analiz yöntemi ile elde edilen veriler analiz edilerek, Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine Etkileri açısından ele alınarak yorumlanmıştır. Analizlere dayalı yorumlar çalışmanın bulgular ve yorum bölümünde yansıtılmıştır.

2.6. Görüşme Yapılan Kişilere Genel Bir Bakış

Görüşme yapılan sanatçıların çoğu Klasik Türk Müziği'nin son 50 yılındaki değişimlerine şahitlik etmiş ve bu süreçte icralar yapmış kişilerdir. Araştırmamıza konu olan sözlü tarih çalışması kapsamındaki görüşmeler yaklaşık 7 ay sürmüş, zamansal aralıklarla sanatçıların özel hayatlarındaki durumlarına göre ayarlamalar yapılmıştır. Görüşme için hazırlanan sorular kapsamında ortak bir bilgiye ulaşmak için görüşmeler üç başlık altında sadeleştirilerek aktarım yapılmıştır. Görüşmeler esnasında konu ile bağlantılı, sanatçıların gazino dönemine ait sosyal yaşamlarındaki önemli bölümler seçilerek gazino kültürü açısından önemli görülen kısımlar ele alınmıştır. Nesrin Sipahi, Kâmuran Akkor, Seçil Heper, Zekai Tunca, Melihat Gülses, Ceyda Görk, Bertan Üsküdarlı, Mustafa Keser ile görüşmeler yapılmıştır. Bu sanatkârlar çoğunlukla ses sanatçılarıdır. Bertan Üsküdarlı gazino döneminin neredeyse ilk saz (kanun) sanatçılarından biridir. Yaş aralıkları olarak birçoğu 1930'lu ve 1950'li yıllar arası dünyaya gelmiş olduklarından gazino döneminin özellikle 1950 ve sonrası dönemini bilhassa yaşamışlar dolayısıyla o dönemden bugüne gazino sürecine, burada yaşanan sosyo-kültürel yapıya ve müzikal değişimlerine oldukça vâkıf olmuşlardır. Neredeyse tüm sanatkârlarımız özellikle 1950 ve 1980'li yıllar arası süreçte gazino sahnelerinde

oldukça aktif yer almışlardır. Sazende olarak, doğum yılı 1937 olan ve doğumu en erken olan Bertan Üsküdarlı, doğum yılı 1944 olan Zekai Tunca ve doğum yılı 1945 yılı olan Mustafa Keser bestecilik yönleri olan sanatkârlarımızdır. Diğer sanatçılar ise ses sanatçılığı yapmış sanatkârlardır. Sanatçılardan doğum yılı 1958 olan Melihat Gülses gazinoda sahne almamış ancak gazino dönemine dair bilgilerini aktarmıştır. Dönemin önemli isimleri olan sanatçılarla çalışmış ve onlara eşlik etmiş sanatkârlar vardır. Sanatkârlardan Kanun sanatçısı olan Bertan Üsküdarlı, bir dönemin ünlü gazinolarından olan Maksim Gazinosu'nda Kanun sanatçısı olarak 25 sene süresince Türk musikisinin meşhur ses ve saz sanatçılarıyla çalışmıştır. Gazino döneminin önemli isimleri olan Müzeyyen Senar, Zeki Müren, Bülent Ersoy, Hamiyet Yüceses, Gönül Yazar, Behiye Aksoy, Gönül Akkor gibi önemli isimlere ve daha birçok sanatçıya eşlik etmiştir. Radyonun yayın hayatındaki varlığını göstermesi, bu sanatkârlarımız için oldukça önemli bir yer teşkil eder ki birçoğu Ankara ve İstanbul Radyo'su kökenlidir. Bu mecralar, sanatkârların kariyer ve eğitim hayatlarında oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bu sanatçılar eğlence kültürü içerisinde gazinoda yaşanan değişimlere bizzat tanıklık etmişlerdir. Dönemin önemli sanatçıları olan Münir Nurettin Selçuk'u yakından tanıyan ve Zeki Müren ile aynı kadroda çalışmış olanlar vardır. Nesrin Sipahi, Münir Nurettin Selçuk ile çalışmış ve kendisini yakından tanımış ve eserlerini sıklıkla seslendirmiş, Zeki Müren ile de birkaç gazinoda beraber sahne almışlardır. Kanun sanatçısı Bertan Üsküdarlı bu dönem itibari ile İstanbul'da gazino çalışmalarına devam etmektedir.

2.7. Görüşmelerin Üç Başlık Altında Sınırlandırılması

1. Klasik Türk Müziği'nin Dünü ve Bugünü
2. Gazinoda Kültürel Yapı ve Gazinonun Dönemin Sosyo-Kültürel Yapısına Etkisi
3. Gazino Kültürünün Dönemin Müzikal Yapısına Etkisi

Bu üç başlık, görüşmeler için hazırlanan sorular ve görüşmelerin gidişatı kapsamında oluşturulmuş başlıklardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KURAMSAL BİLGİLER

3.1.Klasik Türk Müziğine Genel Bir Bakış

Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmiş olan Türkler, farklı zaman dilimlerinde hem tarihsel hem de kültürel değişikliklere uğramış olan mûsikî geleneklerini geliştirerek sonraki nesillere taşımışlardır. Kökleri oldukça derinlere dayanan Türk müziği, nesilden nesile süregelmış, asırlar öncesinden varlığını ve etkinliğini koruyarak gerek makamsal, gerek çalgısal gerekse sözlü çalışmalarıyla önemli bir kültür mirası olmuş, zengin içerik ve yapısıyla değerli bir müzik kültürünü oluşturmuştur.

“Türk Mûsikîsi tarihi hem Türk’lerin tarih boyunca mûsikî ile olan her türlü alakasının, hem de Türk Mûsikîsi sistemi ile bu sisteme az çok karışan her türlü mûsikînin teknik değişikliklerinin incelenmesi demektir. Türk Mûsikîsinin coğrafi azameti, araştırmacıyı korkulu tereddüde sevk eder. Bu, Türk ırkının 2500 yıl içinde yayıldığı sahanın azametiyle mütenasip bir coğrafyadır. Bugün Türk olmayan ülkelerde bile bu mûsikînin kalıntıları ve tesirleri, hiç olmazsa izleri vardır. Kaldı ki bugün bile Türk yurdu Kuzey Buz Denizi kıyılarından Tuna yalılarına, Himalayalar’ın az kuzeyinden Volga boylarına uzanır. Mûsikî tarihi, kültür tarihinin, kültür tarihi de medeniyet tarihinin birer biraşısıdır. Bu incelik unutulmadan mûsikî tetkik edilemez” (Öztuna, 1987: 39).

“Geniş kitlelerce yaygın olan ve kabul gören Türk mûsikîsi, günümüzde en fazla kullanılan iki müzik kültüründen biridir. Bu müzik kültürlerinden ilki tonal müzik, yani çok sesli müzik kültürü olan batı müziğidir. Bir diğeri ise modal, yani tek sesli, makamsal müzik dediğimiz müzik kültürüdür. Bütün dünyada modal müzikler arasında en yaygın olanı, bilimsel düşünce çerçevesinde tamamen tabiata dayanarak sistemleştirilmiş ve geliştirilmiş olanı Türk mûsikîsidir. Bu müziği Türkler, uzun yüzyıllar boyunca tek başlarına geliştirmişler, sistemleştirmişler, kanunlarını matematiksel olarak oluşturup tüm dünyaya tanıtmışlardır” (Özkan, 1984: 31).

Kaygısız’a (2000: 148-149) göre Osmanlı’da müzik, Fatih Sultan Mehmed sürecine kadar dört kanalda devam etmiştir. Medreselerde, halk arasında, askeriyede ve tekkelerde ilk kez Fatih Sultan Mehmed’le birlikte okullaşma adımı atılmış ve

Enderun’da müzik eğitimleri verilmeye başlanmıştır. Kuruluş ve yükselme devrinde “mehter” öndeyken, duraklama döneminde, zevk, sefa, eğlence içerikli bir saray müziği söz konusu olmuş gerileme döneminde ise, genel arayışlar müzikte kendini göstermiştir.

Türk müziğine genel bir bakış yaparken, bu köklü müzik kültürünü kavramak ve daha iyi anlayabilmek adına mûsîkî tarihine önce tarihsel sonra kavramsal bir anlayışla değinmek gerekir. Tarihsel süreçte gelişen mûsîkî kültürümüz, IX. yüzyılda Kindi ile başlayan, X. yüzyılda ise Farabi’nin doğu müziği üzerine ilk eseri yazması, ses ve müziğin fizyolojik temellerini ele alması ve XI. yüzyılda İbni Sina’nın çalışmaları ile nazariyatta kuramsallaşarak ilerlemiştir. Klasik Türk Mûsikisi sisteminin oluşumunda, her bir dönem sonraki döneme tesir etmiş, katkıda bulunmuştur. XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevi’nin Türk müziği sistemi, nazariyat ve notasyon üzerine yapmış olduğu çalışmalar ile ses bilimini, ilk kez bilimsel olarak incelemesi ve XV. yüzyılda, Osmanlı Devleti döneminde önemli bir isim olan bestekâr Meragalı Abdulkadir’in ses teknikleri, çalgı, nazariyat, makam konularında mûsîkîye yeni bir soluk getirmesi, Türk Mûsîkîsi’nde klasik kuralların oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda bu bestekârlar, Türk mûsîkîsi ile ilgili önemli çalışmalara imzalarını atmışlar ve bu türün daha sistemli bir hal almasına katkıda bulunmuşlardır. Urmevi ve Meragi’den aktarım yapılmışken sistemci okuldan da bahsetmek gerekir.

“Mûsîkîmizi nazariyat alanında ilk defa sistematik bir incelemeye alan okul bu okuldur. Bu okuldan evvel mûsîkîmizde bir nazari sistemin kurulmadığını görüyoruz. Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevi’nin başlatıp kurduğu bu sistemin ikinci büyük mimarı, kendisinden yaklaşık 70 sene sonra gelen Abdülkadir bin Gaybiyü’l-Hâfız el-Merâgî kısa adı ile Abdulkadir Meragi olmuş, okulun temelleri, uygulamalardaki esaslara göre atılarak mükemmel bir abideye dönüşmüştür. Bu mükemmellik o kadar etkili olmuştur ki mûsîkîmiz sarsılmadan, çok az bazı değişikliklerle, 700 sene bu sistem içinde yaşamını sürdürmüştür” (Kutluğ, 2000: 26).

XVI. yüzyıl klasik üslubun yavaş yavaş kendisini göstermeye başladığı bir dönem olmuş, dönemin bilim ve sanat insanlarına oldukça değer verilmiştir. Bu dönemde müzikolojik herhangi bir hamle olmamakla birlikte, bu yüzyıldan günümüze ulaşan pek fazla bestekâr ve eser olmamıştır. XVII. yüzyılda klasik üslup adına gelişme sürecine girilmiştir ki en büyük eserler ve önemli bestekârlar XVIII., XIX. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş döneminde ortaya çıkmıştır. Dönemin en önemli bestekârı

Hafız Post (1630-1694) din ile din dışı eserler yazmış, bu asırda önemli edvarlar kaleme alınmıştır. Bu edvarların en değerlilerinden biri “Kantemiroğlu Edvarı”dır. Bundan başka Ali Ufki’nin “Mecmua-ı Saz-ı Söz” adlı eseri de kaleme alınmış başka değerli kaynaklardandır. Bu dönemde bu değerli isimlerin yanında kalsik dönemin olgunlaşma sürecinde Buhurizade Mustafa Itri’den de bahsetmek gerekir. Kendisi Abdulkadir Meragi ile İsmail Dede Efendi’yle birlikte musikin gelişimine yön veren ve katkı sağlayan değerli bir bestekârdır ve Klasik Türk Müziği’nin oldukça önemli kişilerinden biri olarak aktarılmaktadır.

XVII. yüzyıl mûsıkîsi, sanat adına oldukça iyi bir dönem olmuştur. Sanatkârlara büyük önem verilmiş, dini mûsıkî kendi çalışmalarını idam ettirirken din dışı mûsıkîde de sanatsal eserler ortaya konulmuştur. Mûsıkî bu dönemde bir tedavi şekli olarak kullanılmıştır. Türk müziğine Batı nota yazımı ilk defa bu asırda Ali Ufki Bey aracılığıyla gelmiştir.

“XVII. Yüzyılda mûsıkîmizin gelişmesi düzenli ve belirgindir. Yazılan kitap sayısının artmış olduğu, az da olsa biyografi nitelikli eserlerin yazıldığı görülür. Kantemiroğlu “Kitab-ı İlmü’l Musika Alâ vechi’l Hurûfat” adındaki eserini Sultan III. Ahmed’e sunmuştu. Saray ve mevlevilik tarikatının bu sanata karşı tutumu çok verimli sonuçlar vermiş, mevlevi mûsıkîşinasları da dindışı mûsıkî ile meşgul olmaya başlamıştı. Sarayda cariyelere mûsıkî meşkleri yapıyor, ders veren hocalar arasında Hasan Çelebi ve Ahmet Çelebi gibi hocalara rastlanıyordu. Türk mûsıkîsi dünyasına Keman ilk kez bu yüzyılda kullanılmaya başlanmıştı” (Özalp, 2000: 359).

XVIII. yüzyılın ilk döneminde Türk musikisi var olan yapısını ilerletmeye devam etmiştir. III. Selim’in değerli müzik insanlarını önemsemesi ve onları koruması, bu mûsıkînin gelişmesinde oldukça etkili olmuştur. Türk mûsıkîsinde bu zaman dilimi için klasik ifadenin hemen hemen son devridir demek mümkündür. Bu dönemin ikinci zaman diliminde ise Türk mûsıkîsinin bir duraklama sürecine girdiği ve klasik anlayışın zamanla son bulmaya başladığını söyleyebiliriz. Bunun nedeninin, II. Mahmut zamanında başlayan reformlar sonucu Batı müziğinin ön planda olması ve klasik eserler üreten bestekârların daha önceki gibi uzun güfteli, önemli formlarda üretilen eserler yerine giderek daha sade ezgilerden oluşan eserler yapmaya başlaması olarak gösterilebilir. Bu çerçevede Türk müziğinde şarkı dönemine geçildiği görülmüştür.

XX. yüzyıl’da ise Osmanlı döneminde mûsıkî hayatın her alanında önemli bir

değer olarak ele alınmış, yeni nesillere aktarımı anlamında mûsikîmize katkı sağlamıştır. Türk müziği ile ilgili en büyük gelişme eserlerin notaya alınmaya başlanmasıdır. Mûsikînin ses sistemi ile ilgili çalışmaları bu yüzyılda başlamış, tarihsel süreçte geçirmiş olduğu evrimlerle Ezgi, Arel, Rauf Yekta Bey gibi değerli müzikologların Türk Müziği nazariyatı çalışmaları ile günümüzde var olan şekline ulaşmıştır. Gerek Cumhuriyet öncesi, gerekse Cumhuriyet sonrası yapılan mûsikî çalışmaları bugün farklı formlar, makam ve usul zenginlikleri ile günümüzde oldukça önemli bir yol katetmiştir.

Kavramsal anlamda Türk Mûsikî'si makamsal, usul ve seyirlere dayalı, asırlar öncesinden öğretim ve aktarımı meşk adı verilen yöntemle gerçekleştirilen bir türdür.

“Tanrıkorur (2019: 15) Türk müziğini: “Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik) aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz, ama mutlaka bir makama bağlı olarak çalıp söylendiği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp, insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslûp ve ifade müziğidir” şeklinde aktarmıştır.

Mûsikî kavramı ile ilgili çalışmaların en temel konusu makamların tanımlanması ve sınıflandırılması üzerine olmuş, XVII. yüzyıldan itibaren ise yeni kavramlar ve düşünceler ortaya çıkmaya başlamıştır. Mûsikîmizde makamlar ve bu makamların uygulama şeklinin Türk müziği kültüründe oldukça önemli bir yerde olduğunu görmekteyiz.

“Türk müzik kültüründe makamsal yapıların kökleri dünya coğrafyası üzerinde çok geniş bir alana yayılmış olup büyük bir tarihsel derinliğe sahiptir. Eskiden beri Türkçe müzik yazmalarının hemen hepsinde makam fenomenine büyük önem verilmiş, geniş yer ayrılmıştır. Bu eserlerde yer alan makamlar, yüzyıllar içerisinde bazı değişimlere uğramış ayrıca makam sınıflamalarında da dönem dönem farklılıklar yaşanmıştır. Günümüz makam dağarında bulunan en eski makam adlarına ve bu makamların sistematik bir şekilde ele alınışına ilk olarak XIII. yüzyıl yazarlarından Safiüddin Abdülmü'min Urmevi'de rastlanılmaktadır” (Levendoglu, 2004: 131).

Bağırkan, (2011: 50) Klasik Türk Mûsikîsi'nin ses zenginliği, sus işaretleri zenginliği ve usul zenginliği bakımından oldukça zengin bir yapıya sahip olduğunu

aktarmıştır. Bu zenginliklerin mûsikîmizde çok geniş bir ses grubu oluşturduğunu, mûsikîmizde sayıları oldukça fazla miktarda makam dizileri olduğunu, ifade etmiştir. Makamın tanımını “Makam; yöneten kimsenin yeri ve mûsikîmizde ise melodilerle süslenmiş kalıplar (diziler) anlamındadır. Klasik Türk Mûsikîsi’nde belli ölçülerde nota arıza ve sus gibi araçlar yardımıyla birbirine uygun seslerden oluşan ve belli bir dolaşıma sahip olan diziye (gama) makam denir. Klasik Türk Mûsikîsi’nde mevcut olan makamların toplam sayısı kesin olarak bilinmemektedir” şeklinde yapmıştır.

Salgar’a göre ise Makam; “Bir dizide durak, güçlü, seyir, asma karar, genişleme gibi temel konuların belirli kurallar dahilinde nağmelerle işlenmesidir. Türk Mûsikîsi’nde daha önceden de bilindiği gibi makam dizileri çeşitli dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Bu durağan diziler belirli kurallar dahilinde işlenerek makamlar oluşmaktadır. Usul ise; Süreleri birbirine eşit olan veya olmayan kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan oluşan kalıplaşmış darplere denir” (2012: 26).

Kendine has özellikleriyle makamsal bir yapıda olan Klasik Türk Musikisi’nin esas özelliklerinden biri de yazılı bir şekilde ifade edilmemiş olmasıdır. Bu bağlamda Klasik Türk Müziği’nde oldukça önemli olan diğer iki unsurda fasıl ve meşk kavramlarıdır. Osmanlı dönemi Klasik Türk Müziği’nin kuşaktan kuşağa aktarımında üslup, tavır gibi icraya yönelik bu iki gelenek, geleneğin devamı için oldukça önemli bir yer arzetmektedir. Yapılan araştırmalarda meşk kavramı için bir tür öğretim yöntemi olduğundan söz edildiği gözlemlenmiştir.

Fasıl, birbiriyle bağlantılı müzikal eserlerin bir düzen ile bir araya getirilerek oluşturulduğu sıralı müzikal icralardır. Fasıllar hem solo hem de bir topluluk tarafından seslendirilebilir. Fasıllar akışlarında belirli bir makam, usul formatında bir uyum sağlanılarak icra edilirler.

Meşk kavramı ise hafıza ve tekrar kaydıyla, özellikle nota kullanımının olmadığı zamanlarda mûsikî eserlerinin sonraki zamanlara aktarımını sağlamada büyük önem taşımıştır. Aynı zamanda meşk sistemi mûsikîde bir eğitim metodu olarak görülmüş bunun yanında icracıların aktarımındaki üslup, tavır, makam özellikleri, usul ve formsal unsurlara da bağlı kalarak ifade tarzını anlamada ve aktarmada yol gösterici olmuştur. Bu çerçevede meşk sisteminin Klasik Türk Mûsikîsi’nin, klasik tavrıyla yapısına uygun oluşmasına yardımcı olduğunu söylemek mümkündür.

Salgar, (2012: 4) Meşk kavramının önemi ile ilgili, aralık, üslup, tavır esasına bağlı olan mûsikîmizi kaleme almanın farklı zorlukları olduğunu ifade etmiş, bu yüzden mûsikîmizin ‘meşk’ yolu ile süregelenliğini sağladığını, ayrıca bunun en doğru yol olarak alışlageldiğini aktarmıştır.

Araştırmalara göre, neredeyse 19. yüzyıla kadar mûsikî öğreniminin usta çırac ilişkisi ile devam ettiğini görülmektedir. Bu döneme kadar eserlerin meşk şekliyle ezbere seslendirilerek intikali sağlanmıştır.

Behar (2019: 13-14) ise bu zamandan seksen ve doksan yıl öncesine kadar Geleneksel Türk Müziği’nin öğretiminin ve aktarımının tamamı ile ‘meşk’ yöntemine dayandığını, saz ve ses eğitiminde ve talebelerin eser dağarı oluşturmalarında meşk etmenin önemli olduğunu aktarmıştır. Behar, meşkederek musiki öğrenebilmenin ve öğretebilmenin kolay bir yol veya pedagojik bir metot gibi görülmesinin yanlış ve noksan olduğunu aktararak, Türk Müziği Geleneğinde dört buçuk yüzyıl meşk kavramının oldukça fazla müzisyen tarafından bir öğrenim ve öğretim metodu olarak benimsenerek kullanıldığını ve bu yolla repertuvarımızın kuşaktan kuşağa aktarıldığını ifade etmiştir.

Bunun yanısıra değerli mûsikîşinaslar mûsikî çalışmalarlarıyla Türk müziğinin gelişmesine oldukça katkı sağlamış, kendi sanatsal yetenekleri ile makam, usul, icra, nota çalışmaları ile Türk müziğinin gelişmesinde oldukça önemli mihenk taşları olmuşlardır. Ayrıca kendilerinden sonra gelen kabiliyetlere ilham olarak, bu müziği üst seviyelere taşımışlardır. Osmanlı döneminde mûsikîşinaslara verilen değer bu türün daha iyi noktalara gelmesine vesile olmuştur.

Özalp (2000: 17)’ e göre eski çağlardan kalma tarihi doneler, çoğu zaman musiki yapan kişilerin Türk sarayı kadrolarında bulunduğunu belgeliyor. Osmanlı sultanları atalarından kalan geleneğe sadık kalarak mûsikîşinasları hep yanlarında bulundurmuş, onları koruyarak bu sanatın gelişmesine yardımcı olmuşlardır.

Tanrıkorur (2019: 34) ise bu konuda, Klasik Türk Müziği’nin seyri ve gelişmesinin, çok kez kendileride sanat insanı olan Hakanların saraylara yerleştirdikleri önemli musikişinaslar ve sanatkârlar sayesinde bir kültür mecrası oluşturduğu aynı zamanda Türk devletlerinin biribiri ardına kurulan merkezlerdeki kültür hayatının ve bu hayatın sanatçılara sağladığı imkânların önemi üzerinde durmuştur.

“Türk-İslâm ma’şerî dehası bir II. Murad yaratmış olmasaydı, tarih bir Hızır b.

Abdullah adını herhalde bilemeyecekti. Bunun gibi bir II. Beyazid olmasaydı en büyük Türk hattatı Şeyh Abdullah, bir IV. Mehmed olmasaydı Hatipzâde, Ali Ufki; bir III. Selim olmasaydı, büyük Dede ve birçok meslekdaşı, eserlerini kimin sağladığı imkânlarla ve hangi sanat çevresinde verebileceklerdi?” (Tanrıkorur, 2019: 35).

Türk mûsıkîsi ile ilgili başka bir konu, bu türün gelişmesini ve aktarımını sağlayan eğitim kurumlarıdır. Osmanlı döneminde, devlet yönetimini çerçevesinde yaşayan, birçok milletten bestekâr ve mûsıkî üstadları varolmuştur. Padişahlar tarafından desteklenen mûsıkî ortamı, bu sanatkârların yetişmesini sağlamış, müzikal olarak bu çeşitlilik, mûsıkî zenginliğine gerek makamsal gerek icrasal gerekse nazari açıdan oldukça yansımıştır. Bu çeşitlilik ve zengin yapı beraberinde bir eğitim anlayışını oluşturmuş, usul, makam, icra, hanendelik ve sazendelik gibi konularda aktarılanlar eğitimin esasını oluşturmuştur. Tam da bu noktada sarayın desteği ile birçok eğitim kurumu devreye girmiştir. Bunların içinde, askeri müzik ve icrası eğitimlerinin yapıldığı Mehterhaneler, halka yönelik eğitimin gerçekleştiği Mevlevihaneler, saray içi personelin ve devlet yöneticilerinin eğitimi için kurulan Enderun mektebi, özel meşkhaneler, esnaf loncaları, tanzimat fermanı ile açılmaya başlayan kurumlar yer almaktadır.

Tanrıkorur, (2019: 23) Osmanlı döneminde, kuşaktan kuşağa aktarımın meşk silsilesi katkısıyla olduğunu ifade etmiş, var olan eğitim kurumları için şunları aktarmıştır; “Meşk Mehterhane, Mevlevîhane, Enderun, Mûsıkî Esnafı Loncaları ve özel meşkhaneler olmak üzere başlıca beş değişik mekânda yapılırdı ki mûsıkînin toplum içinde tanınıp sevilmesini, beste ve konserlerle yaygınlaşmasını sağlayan temel eğitim ve icra kurumu niteliğindeydiler”.

Teşkilatlanması II. Murad döneminde olan Enderun mektebi, usta çırac ilişkisinin olduğu, imparatorluğun üst düzey bilim insanları, sanatkârları ve devlet personelinin yetiştiği, gerek öğrencileriyle gerekse hocalarıyla rütbeli subayların bulunduğu bir eğitim yeridir. Eğitim bakımından sadece mûsıkî değil, farklı alanlarda da çalışmalar yapılmaktaydı.

“I. Murad’ın Edirne’yi almasından hemen sonra 1363’te kurduğu, II. Murad, Fatih ve Beyazid’in geliştirip mükemmel bir üniversite haline getirdiği, 1833’te II. Mahmud tarafından kapatılan saray okulu. I. Murad zamanındaki din derslerine II. Murad şiir, mûsıkî, hukuk, mantık, felsefe, geometri, coğrafya ve astronomi; Fatih hat tezhip, katı’

ve resim; II. Beyazid’de silahşörlük, okçuluk gibi askeri spor derslerini eklediler (II. Beyazid ayrıca Enderun’lulara dış (bîrûn) hizmetlerine geçerek sadrazamlığa kadar yükselebilmek yolunu da açmıştır). Bu dersleri okutacak bilginler İmparatorluğun içindeki ve dışındaki ülkelerden celbedilirken, Enderun’da tahsil edebilmek İslâm dünyasının dört bucağından gelen öğrenciler için büyük bir şeref ve imtiyaz teşkil ediyordu. Benli Hasan Ağa, Kantemir, Mustafa Çavuş, Vardakosta Numan Ağa, Dellâlzade, Tamburi Osman Bey, Şâkir Ağa ve Enderunî Ali Bey esasen saraya yakın çevrelere mensup olup küçük yaşta kabiliyetleriyle dikkat çekerek, yetiştirilmek üzere saraya alınmış olan büyük Osmanlı bestekârlarından bazılarıdır” (Tanrıkorur, 2019: 30).

Tanrıkorur’un, (2019: 27) “İnsanı en ham madde halinde alıp çeşitli bedeni, fikrî, ruhî eğitim devrelerinden geçirerek pişirdikten sonra insane-i kâmil haline getirmeyi amaçlayan manevi ocak” şeklinde ifade ettiği Mevlevihaneler ise Osmanlı döneminde yine yüksek düzeyde eğitim veren bir başka kurumdur. Osmanlı dönemi mûsikî yaşamının en önemli yerini teşkil eden mevlevihaneler, mûsikîye oldukça önem vermiş, dini mûsikînin formlarından Mevlevî Ayini’nin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

“Her Mevlevihanede mutlaka sema töreni yapıldığı ve sema törenlerinin de mûsikîsiz yapılamayacağından dolayı, en küçük Mevlevihane’de bile mûsikî bölümünün mevcut olduğu bilinmektedir. Galata ve Yenikapı Mevlevihaneleri gibi bazı büyük mevlevî dergâhları, büyük mûsikî mektepleri olarak da yüzıllarca mûsikî alanında öncülüklerini sürdürmüş, pek çok üstad ve mûsikîşinas yetiştirmişlerdir” (Yüksel, 2001: 4).

Ak, (2018: 36) Mevlevî degahlarında sadece Mevlevî Mûsikîsi değil, din dışı ve din mûsikîsinin tüm türlerinin ve saz, edebiyat, dil gibi önemli ilimlerden yardım alınarak öğretildiğini aktarmıştır.

Tarihe bakıldığında, askeri alanda neredeyse her ulus, kendi askeri müzik disiplinini oluşturmaya çalışmıştır. Bu çerçevede Osmanlı döneminde de tarihte örnekleri olan diğer bir önemli mûsikî kurumu, askeri mûsikî öğreniminin gerçekleştiği Mehterhane-ı Hümayûn olmuştur. Bu kuruma, mûsikî kabiliyeti olan ve askeri sınıftan bireyler alınıp yetiştirilmiştir.

“Türk Askeri Müziği, tarihin başlamasından bu yana cephelerde, saraylarda, konaklarda ve ordugahda kullanılmıştır. İlk icra misallerinden olan “Nevbet Vurma” geleneği, barışta ve savaşta günde üç dört kere vurmak koşuluyla devam ettirilmiştir.

Büyük Selçuklu Devleti'nin kurulmasıyla oluşan bu geleneğimizin, Anadolu Selçuklular'ında da devamı sağlanmıştır. Bu ananeye göre hükümdar için günde iki, şehzadeler için günde beş 'Nevbet' vurulurdu. Bu bir bağımsızlık simgesi idi; bu işleme saygı duyulur ve ayakta dinlenirdi. İşte bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu içinde genişleyerek başlı başına bir kuruluş olarak yüzyıllarca yaşadı. Zamanla sazların ölçüsü, türleri belirlendi, sivil olanlarının loncaları kuruldu, resmi bir kuruluş olarak da kadrolaştı." (Özalp, 2000: 37).

1826 tarihi itibari ile Mehterhane kaldırılmış akabinde Muzıka-i Hümayûn açılmış, Batı müziği eğitimleri burada ilk kez başlatılmıştır. Ak'ın (2018: 37) aktarımına göre Tanzimat'ta var olan ikilik anlayışı yani, Türk kültürünü koruma aynı zamanda Batı kültürünü de öğrenme çabası bu kurumda kendini göstermektedir. Muzıka-i Hümayûn'deki Türk müziği bölümü ile saraydaki fasıl grubunun bu bölüme birleştirilmesi, Enderun'u sıkıntıya sokmuş akabinde burayı yok olmaya terk etmiştir.

Yine Osmanlı döneminde mûsikî öğreniminin başka bir kaynağı loncalar olmuştur. Camiye, saraya, tekkeye bağlı kalınmamış, yalnız halka mûsikî yapan ve dinleten hanendeler ve sazandeler esnaftan kabul edilmiş, diğer esnaflar gibi lonca teşkilatına bağlanmışlardır. Burada usta çırak ilişkisi ile öğrenme gerçekleşmiş ve sistemleşmiş bunlar kendi geleneklerini oluşturmuşlardır. Burada mûsikî istidadı iyi olan kişiler, Padişah tarafından Enderun'a alınmıştır.

Bu dönemde diğer bir eğitim mecrası, mûsikî eğitimi arzu eden talebelerin önemli mûsikî adamlarının evlerinde kabul ederek çalıştırdığı, hem tek hem toplu, meşk ve eğitimlerin yapıldığı özel Meşkhanelerdir. Buralar, cemiyetler ve talebe koroları olarak da adlandırılır.

"Osmanlı imparatorluğu'nda mûsikî hocalarının evde ders verme geleneği, saray cariyelerinin evlerine derse gönderildiği hocalarla başlamıştır. Gerek erkek gerek kız çocuklarının mûsikî eğitimi için Enderun'da -öbür konularda olduğu gibi- sadece saraydan değil, dışarıdan hocalarda görevlendirilirdi. XVII. yüzyıldan sonra kız öğrenciler, öğrenimi zor ve uzun süre alacak sazlarla (özellikle Ney ve Çöğür) büyük formda sözlü eserlerin meşki için hocaların evlerine gönderilmeye başlandı. Mehterhane ve Enderun'un kapatılmasından sonra bu adet zaruret halini aldı. "Mûsikî-ı Osmanî, Gülşen-I Mûsikî, Dârü'l Mûsikî, Terakkî Mûsikî vb. isimler altında, evlerinde veya uygun bir lokalde hususi meşk veren Kanuni Hacı Arif, İsmail Hakkı, Rif'at, Hoca

Kazım (Uz), Abdulkadir (Töre), Kanuni Nazım, Udî Fahri (Kopuz) ve Ali Salâhî beyler gibi tanınmış mûsikî üstadları, ilk defa Bolâhenk Nuri Bey'in (1834-1910) açtığı yolu devam ettirdiler" (Tanrıkorur, 2019: 31-32).

Son olarak Osmanlı döneminin ilk formal müzik eğitimi veren okulu olan Dârüelhan'dan bahsetmek gerekir.

Toker ve Özden'in (2013: 118) aktarımı ile "Mâarif-i Umûmiye Nezâreti tarafından 1 Ocak 1917 tarihinde açılan okul, Türkiye'nin ilk resmi müzik okuludur. Okulun yönetmeliğini Yusuf Ziya Paşa başkanlığındaki mûsikî encümeni hazırlamıştır. Nağmeler evi anlamına gelen Dârüelhan (Dârüelhan ismi okulun fahri başkanı olan Ziya Paşa tarafından konmuştur) I. Dünya Savaşının devam ettiği yıllarda kurulmuş olması doğal olarak okulun verimliliğini etkilemiş ve bu kurum sınırlı maddi imkânlarla çalışılabilmektedir. Dârüelhan'da ağırlıklı olarak Türk müziği eğitimi verilmiş ayrıca Batı müziği dersleri de okutulmuştur. Dârüelhan, Milli Eğitim Bakanlığı'nın 22 Ocak 1927 tarihinde aldığı karar ile kapatılmıştır".

Bir sonraki bölümde her dönemin genel özellikleri incelenmiş ve bu dönemlere damga vurmuş, yönlendirmiş ve kendi dönemlerinde ün kazanmış önemli isimlerden yola çıkılarak aktarım yapılmıştır. Klasik Türk Müziği dönemlerini ele alırken, yapılan araştırmalarda birçoklarının tasvip edilen Berker'in dönemsel sınıflandırması ile aktarım yapılacaktır. Buna göre Berker'in dönem anlayışına göre;

"1. Dönem: Başlangıcından, Meragalı Abdülkâdir'e (1360?-1435) kadar uzanan **Hazırlayıcı dönem;**

2. Dönem: Meragalı Abdülkâdir'den (1360? -1435), İtri'ye (1640-1712) kadar uzanan **İlk klasik dönem;**

3. Dönem: İtri'den (1640-1712) Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar uzanan **Son klasik dönem;**

4. Dönem: Dede Efendi'den (1778-1846) Zekai Dede'ye (1825-1897) kadar uzanan **Neoklasik dönem;**

5. Dönem: Hacı Ârif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadettin Ârel'e (1880-1955) kadar uzanan **Romantik dönem**

6. Dönem: Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) ile başlayan ve devam eden **Reform dönemi"**dir (Berker, 1973-1981: 83-84).

3.2. İlk Klasik Dönem

Bu dönem, 14. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl başına uzanan bir süreci kapsamaktadır. Türk Müziği'nin sistemleşmesi bakımından oldukça önemli çalışmaların yapıldığı bu dönemde, Osmanlı padişahları, sanat çalışmaları konusunda oldukça faal adımlar atmışlar kültürel ve entelektüel bir bakış açısıyla yapılan sanatsal çalışmalara destek vermişlerdir. Bu dönemde, beste, kâr, peşrev mevlevi ayini gibi oldukça sanatlı ürünler ortaya konmuş, cami müziği mûsıkîde gözde olmuş, Meragi, Itri, Hafız Post, gibi mûsıkîşinaslar yetişmiştir.

“XVII. yüzyıl Türk Mûsıkîsi açısından çok önemli bir zaman dilimi ve aşamasıdır. IX. yüzyıldan başlayarak gelişen, bu yüzyıllarda atılmış olan sağlam temellere oturtulan Türk Mûsıkîsi'nin, Safiyüddin Abdülmümin Urmevi ile ses sistemi ve bunların kuralları belirlenmiştir. Daha sonra Meragalı Hoca Abdülkadir'le "Klasik Dönem" başlamış, zamanın akışı içinde gelişmesini sürdürerek Itri gibi bir dâhinin kişiliği ile bütünleşmiştir” (Özalp, 2000: 356).

Uçan'ın (2000: 47) belirttiği üzere bu evre, Şeyhülislam'a varıncaya kadar din adamları, devletin önemli isimleri mûsıkîyi ve mûsıkîşinasları desteklemiş ve korumuşlar, bazıları büyük değer taşıyan eserler üretmişlerdir. Sözcüleri Sultan I. Mahmut 7 peşrev, 2 saz semaisi kaleme almış ve günümüze gelmiş, III. Selim ney çalmış ve 14 güncel makam bulmuş, suzidilâra âyini, birçok peşrev, nât, saz semâisi, kâr, beste ve şarkılar yazmış, Sultan II. Mahmut tambur ve ney öğrenmiş ve 30 kadar eser bestelemiş ve Şeyhülislam Esad Efendi 17. yüzyılda ve 18. asrın birinci bölümünde yaşamış 99 meşhur musikişinası anlatan ve eserlerin sözlerine yer veren bir Tezkire kaleme alarak müziğimiz alanında ilk biyografi dergisini oluşturmuştur.

“Üç yüz yıllık bir zamanı kapsayan bu dönemde oldukça sanatlı türler büyük etki göstermiştir. Herhangi bir tekkede zikirleri yöneten “zakirbaşı” olmak için binden fazla ilahi bilmenin koşul olması, bu dönemde dini müziğin ne kerteğe ulaştığı konusunda önemli bir fikir verir. Dini müziğin bir düzeye gelmesinde her biri birer müzik kurumu gibi işlevler üstlenen Mevlevihanelerin önemli bir rolü bulunmaktadır. Galata, Yenikapı, Eyüb, Bahariye, Üsküdar bu Mevlevihanelerin en ünlüleridir. Müzikçi olabilmenin koşulu, bu ve benzeri tekkelerde “çile çekerek”, baba, şeyh, dede, derviş gibi ünvanlar edinmişlerdir” (Ülkü, Ö., S., Aydoğan, 2015: 7).

XV. yüzyıl Türk Mûsikîsi nazariyatları bakımından oldukça parlak bir dönemdir diyebiliriz. Türkçe Mûsikî nazariyatları, ilk kez bu dönemde yazılmaya başlanmıştır. Müziğin en önemli materyali ses olmuştur. Bu yüzyılda mûsikî nazariyatçıları yapmış oldukları çalışmalarda aralık, oran, uyum konularına eğilmişlerdir. XV. yüzyıl Osmanlı döneminde yazılmış eserler, yeni müzik oluşumunu yansıtmış olduğundan, bu dönemin müzik kültürü bakımından oldukça önemli bir yer arzettiğini söyleyebiliriz. II. Murad, (1421-1451) bu dönemde sanatsal ve kültürel faaliyetleri desteklemiş, yüzlerce makam yaptırmış, emir ve destekleri ile Türk Mûsikîsi alanında eserler yazılmasına vesile olmuştur. II. Murad'ın zamanı “İlk Türk Romantizmi” devri olarak adlandırılmıştır. Bunlara ek olarak I. Murad'ın Edirneyi alması akabinde 1363'te kurmuş olduğu, II. Murad, Fatih ve II. Beyazid'in destekleri ile geliştirmiş oldukları ve bir üniversite haline getirdikleri Enderun Mektebi'ne çeşitli müsbet ilim derslerine ek olarak şiir ve mûsikîyi de II. Murad eklemiştir.

“II. Murad Osmanoğullarından olan ilk bilgindir ve sanatkâr bir kişiliktir. Oldukça fazla entelektüel ve kültürel faaliyetler gösterip ve her bakımdan edebiyat ilim alanlarını ve çalışmalarını oldukça destekler. Bunu, yönlendirerek ve akıllı bir biçimde uygular. II. Murad, Türk mûsikî bilgisi üzerine kapital değerde eser de yazdırmıştır. Abdülkaadir'in ebced notası kaleme aldığı nota koleksiyonu (Kenzül-Elhân) bugün elimizde olsaydı, II. Murad ekolüne ait canlı örnekleri de dinleyebilirdik. II. Murad yüzlerce mürekkebek makam yaptırıp her türlü terkibi tecrübe etmiştir. Böylesi bir faaliyete ve makam furyasına, başka bir devirde tesadüf etmiyoruz. Bu makamlar bilhassa Hızır b. Abdullah'ın eserinde kaydedilmiştir. Şükrullah'ın Terceme-i Kitâbü-l Edvâr'ıda bu devre aittir. II. Murad'ın emriyle “Açık Türkçe” ile tercüme edilmiş eserlerden biridir” (Öztuna, 1987: 76).

“Körükçü'nün (1998: 44) ifadesi ile bu dönemi “Abdülali Efendi, Abdülkadir Meragi, Gazi Giray Hangibi büyük bestekârları, Klasik Mûsikî'nin hazırlayıcıları yada ön klasikler olarak görmek lazımdır. Bu bestecilerimiz bilhassa Murabba, Kâr, gibi büyük formlardaki ürünleri ile klasik kaidelerin oluşması ve müzikal yapının olgunlaşmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir”.

Bu bilgiler ışığında yalnız bu devre değil, bundan sonraki dönemlere de Klasik Türk Mûsikîsi bilimsel çalışmaları ile damgasını vurmuş, sazende, hanende, müzikolog, nazariyatçı, şair ve hattat olarak bilinen Abdülkadir Meragi üzerinde durmak gerekir.

Ünlü Türk Bilgin Merâgî, Azerbaycan'ın Merâğa şehrinde tarihi net olmayan 1353-1360 yılları arasında dünyaya gelmiş, 1435 senesinde Herat'ta vefat etmiştir. Oldukça küçük yaşlarında mûsîkî alanında ciddi çalışmaları ile dikkatleri çekmiştir. Babası dönemin önemli bilginlerinden Gıyaseddin Gaybi'dir. Araştırmalara göre babası Gıyaseddin Gaybi, ilim ve özellikle mûsîkîde pratik ve teorik anlamda üstad kabul edilmektedir.

“Ana dili Türkçe'den başka Arapça ve Farsça'yı iyi bilirdi; bestekâr, hanende, nazariyatçı, şair, ressam, hafız ve hattattı. Mûsîkî sanatımızı modern bir fizikçi gibi düşünmüş, incelemiş ve birçok kapalı noktalarını açıklamıştır. Merâgali'nin düşünce ve sezişlerini takdir eden ve kendisinden beş yüz yıla yakın bir süre sonra yaşayan Helmholtz, "Fiziologie der Tonemphfindungen" adındaki hocanın büyük eserinde bütün eserlerini okuduğunu, derinlemesine inceleyerek çok yararlandığını söyler. Kriesewetter, Türk Mûsîkîsi açısından hatâlarla dolu olan eserini, Hammer'in Abdülkâdir'den çevirdiği önemli notları esas alarak yazmıştır. Eserlerinde, musikînin pratik ve teorik yönlerini toplamış, bütün bunları fiziksel olaylara ve fizik yasalarına dayanarak deneysel bir düşünce doğrultusunda açıklamıştır. Nitekim, Câmîü'l-Elhan adındaki kitabının önsözünde musikînin "Erkân-ı Riyâziye"den bir rûkûn ve Ecza-i Hikmet'ten bir cüzûv" olduğunu söyler. Eskilerin musikîyi Astroloji'ye bağladığı, bu sanatın "İlm-i Nucûn"dan sayıldığı bir dönemde, adı geçen kitabında mûsîkîyi şu fasıllara ayırarak incelemesi bunu ispatlar” (Ak, 2018: 64).

“Ak'ın aktarımına göre Meragi, 1. Bölümde ses kavramının tanımı, ezginin tanımı, nağmenin ve sesin kulağa gelmesi, tizlik ve pestlik 2. Bölümde ise aralık oranları, aralıkların birbirlerinden farkları, aralıkların birbirleri ile ilgileri, kulağa güzel ulaşmayan seslerin sebepleri üzerine çalışmalar yapmıştır” (Ak, 2018: 65).

Bu bilgilerden yola çıkılarak, Abdülkadir Meragi'nin çağına ve çağından sonrasına, nazariyatın bir düzene girmesi çalışmaları ile ışık tutan, besteleri ve edvar çalışmaları ile mûsîkînin sistemleşmesine büyük katkı sunan bir mûsîkîşinas olduğunu söylemek mümkündür. Mûsîkîyi daha anlaşılır hale getirmesi ile klasik ekolün başlangıcında büyük rolünün olması ile de kendisinden sonraki mûsîkîşinaslara da bir yol gösterici olmuştur.

Salgar, (2005: 21) Dahi bestekârımız diye başladığı yazısında, Abdulkadir Meragi'ni 7 usul terkib etmiş olduğunu, ancak ona bu mûsîkî aleminde hak ettiği ünü

sağlayan eserlerinin yanında kaleme almış olduğu, Zubdetu'l Edvar Camiu'l Elhan, Kenzu'l Elhan, Şerhu'l Kitabı'l Edvar, Makasıdu'l Elhan, Kitabı'l Edvar, Fevaid-i Aşere adlı kitapların büyük rolü olduğunu aktarır. Ayrıca Meragi'nin günümüze 29 civarı eserinin aktarıldığını da ifade eder.

Meragali için, sonradan yetişen tüm Osmanlı bestekârlarının meşk seceresinin kendisine dayanmakta olduğunu ve bu nedenle kendisine “büyük hoca” (ilk hoca) denildiği görülmektedir.

“XV. asır itibariyle söz edilmesi gereken başka bir önemli konu ‘Herat Müzik Okulu’dur. Herat Müzik Okulu, Türk Müziği’nin Osmanlı İmparatorluğunda oluşan, “İstanbul Müzik Okulu’nun” ortaya çıkışından önceki en ileri, en gelişkin dönemini simgeler. Bu okul 1381’den 1510’a değin sürmüştür. En canlı ve parlak dönemini Hüseyin Baykara’nın Hükümdarlık döneminde (1470-1506) yaşamıştır. Büyük besteciler, seslendiriciler, yorumcular, müzik kuramcıları ve müzik eğitimcileri yetiştirmiştir. Bu okul döneminde önemli kuram kitapları yazılmıştır. Bu okulun en önemli temsilcileri, besteci, kuramcı Abdulkadir Meragi, besteci Golam Şadi (Gulan Şadi), eğitimci, besteci Hoca Yusuf Turhan ve seslendirici yorumcu, üstat Kul Muhammet’tir” (Uçan, 2000: 98-99).

Uçan’ın (2000: 98-99) belirttiği üzere, “Herat Müzik Okulu, özellikle biçim, makam, usûl, ve üslup anlayışıyla Osmanlı müziğini oldukça etkilemiş, ilk dönem Osmanlı Türk bestecileri ‘Herat üslub’unu öğrenip, uyarlayarak kullanmışlar ve geliştirerek kendilerinden sonraki besteci nesillere aktarmışlardır. Ayrıca Timurlular Türk Devleti, Batılıların deyimiyle “Bilgin Hükümdarlar Devleti” olarak görülmüş, kimi bilim adamlarına göre Türk Kültür Tarihi’nin “rönesansı” olarak adlandırılmıştır”.

XV. yüzyıl itibari ile asrın en değerli müzikoloğu diye adlandırılan Ladikli Mehmet Çelebi bu yüzyılın bir diğer önemli isimlerindendir. Kaleme aldığı Fethiye ve Zeynü'l Elhan eserleri oldukça önemli yapıtlardandır. Ayrıca Ladikli Mehmet Çelebi eski eserleri tespit ederek bir araya getirmiş, eski nazariyatçılardan bahsetmiş, müzikoloji alanında yaptığı çalışmalarla bu türün bilimsel manada araştıran ve geliştirmek için çaba vererek bu yüzyılın oldukça önemli bir ismi olmuştur.

Özalp (2000: 332) aktarımında belirttiği üzere, Ladikli Mehmet Çelebi’nin öğrenimini nasıl yaptığı üzerine herhangi bir bilgi yoktur ancak güçlü bir eğitimden geçtiği anlaşılabılır. Ladikli, eserlerinden birinin önsözünde ifade ettiği üzere mûsıkîyi,

matematiksel ilimlerin en üstünü ve en şerefli kabul eder. Bu ilmi kavramsal açıdan eski eserleri toplamakla yola koyulduğunu, buna inanmayanların fikirlerini çürütmek için bu işi yaptığını ifade eder. XX. yüzyıl başına kadar mûsıkîmizi bu yönüyle irdeleyen herhangi biri çıkmamış, özgün eser üreten bir başka müzikolog çıkmamıştır.

XV. Yüzyılda, Yıldırım Beyazıt ve II. Murad, tahtta kaldıkları süre boyunca sanat adına oldukça çaba veren önemli padişahlardır. Bu padişahlar kendi devirlerinde sanat alanında bilgin ve mûsıkî sanatına oldukça ilgi gösteren iki önemli zat olmuşlardır. Destekleriyle bu sanatın kültürel anlamda boyut kazanmasında büyük rol oynamışlardır.

“II. Bâyezid ve oğlu (3. Oğlu ve Yavuzun ağabeyi) Sultan Korkut Han bestekârdır. Sanatı ve mûsıkîyi korumuşlardır. Sultan Korkut, Türk denizciliğinin de büyük hamilerinden biridir. Bu baba oğulun, bazı saz için yazdıkları eserler (saz semâileri ve peşrev) zamanımıza kadar gelmiştir. Bunlardan ayrı Nevai'nin ve Hüseyin Baykara'nın bir takım eserleri de günümüze kadar gelebilmiştir. Ancak XV. yüzyılın ikinci bölümünden günümüze ulaşan notaları oldukça azdır. Müzikoloji faaliyetleri II. Murâd zamanındaki gibi canlıdır. Fatih'le ve II. Bâyezid'le ve Korkut Han'a birçok müzikoloji eserleri sunulmuştur. Bu edvâr'ların bir bölümü Arapça bir bölümü ise Türkçe'dir. Farsça'lar daha da az orandadır. Müzikolojide Safiyüddin'in metodu takip edilerek geliştirilir. Abdulkadir'in eserleri de bir kaynak niteliğindedir. Fâtih'e sunulmuş ve ilim âleminde Fâtih Anonimi denilen ünlü Arabca edvâr ile II. Bâyezid devrinde Seydi'nin Matla'ı değerli müzikoloji eseridir (bu ikincisi Türkçe). Bunlara Abdulkaadir'in oğlu ve torununun Fâtih ve II. Bâyezid için yazdıkları Farsça edvar'lar eklenebilir. Fakat devrin en büyük müzikoloğu Lâdikli Mehmet Çelebi'dir. Bu müellif Fâtih için Fethiyye'yi ve 1483'te II. Bâyezid için Zeynü'l Elhan'ı Arabça kaleme alır; sonra bu ikincisini Türkçe'ye tercüme eder. Türk müzikolojisinin henüz çok yüksek ilmi çizgide olduğunu gösteren eserlerdir” (Öztuna 1987: 80).

Araştırmalara göre, XVI. yüzyıl için Türk müzikolojisi adına çalışmaların oldukça zayıf olduğu görülmektedir. Bu dönem için, XV. asrın çizgisinde kaldığı bir dönem olduğu aktarılmaktadır. Ancak bu dönemin ortalarından itibaren bazı gelişmeler kaydedilmiştir. Kaynaklara göre bu dönemden elimize ulaşan belgelerin azlığı birçok konuyu malesef aydınlatmamıştır. Bu dönemden günümüze kadar gelebilen mûsıkî eserleri de oldukça azdır. Dini mûsıkî çalışmaları devam ederken din dışı mûsıkîde de

önemli gelişmeler kaydedilmiştir.

“Başkentin müzik kültüründeki derin değişme ve Osmanlı emperyal müzik geleneğinin oluşumuna tanık olan on altıncı yüzyılın ikinci yarısına, ardında doğrudan mûsıkîyle ilgili hemen hemen hiçbir yazılı belge bırakmamış bir dönemdir ne yazıkki. Mûsıkînin bizzat kendisinin kâğıda, notaya dökülmemiş olmasından söz etmiyoruz sadece” (Behar, 2020: 7-8).

Behar, (2020: 11) bu dönem için, “Bugün bildiğimiz şekliyle geleneksel Osmalı/Türk mûsıkîsi esas itibariyle ve kabaca tarihlendirmeye ancak on altıncı yüzyılın ikinci yarısından itibaren oluşmaya başlar. Dolayısıyla da onaltıncı yüzyılın ikinci yarısı ve on yedinci yüzyılın başları, mûsıkî geleneğimizde önemli bir eşik, bir kırılma noktası teşkil eder. Bugün bildiğimiz ve geriye doğru baktıkça tanıyıp teşhis edebildiğimiz Osmalı/Türk mûsıkî geleneğini hem yerleşik müzikal formlarıyla hem de teknik açıdan makam ve usûl anlayışıyla kullanılan çalgılarla ve en önemlisi elimizdeki repertuvardaki eserlerle ve bunların bestecileriyle anlamlı bir biçimde on altıncı yüzyılın ikinci yarısından öncesine götürmenin pek imkânı yoktur” ifaderini kullanmış, ayrıca bu dönemde, mûsıkî ile birlikte bir çok sanat dalında üslup değişikliklerinin olduğunu aktarmıştır.

XVI. yüzyıl için aktarılması gereken başka bir konu, bu yüzyıl itibari ile önemli bir edvarın kaleme alınmamış olmasıdır. Bu asırda yazılmış edvarlar, diğer asırların bir tekrarı niteliğindedir. Bu yüzyılda kaleme alınmış edvarların çoğunda nazariyat ve makam konuları ile ilgili bilgiler görülmektedir.

“Asrın padişahları, hepsi baba oğul olmak üzere II. Bâyezid (1481-1512), Yavuz I. Selim (1512-1520), Kanuni II. Süleyman (1520-1566), II. Selim (1566-1574), III. Murad (1574- 1595), III. Mehmed (1595-1603)’ dir” (Öztuna, 1987: 80).

XVI. yüzyılda yetişen önemli bir isim, bestekârlığı ve saz eserleri ile Kırım Hanı Gazi Giray Han’dır. Kendisi güzel sanatların bir çok dalında aktif olmuş, sadece mûsıkî ile değil edebiyat ve pozitif ilimler ile de ilgilenmiştir. Ayrıca araştırmalara göre kendisinin iyi bir icracı olduğu, günümüzde saz eserlerine sıklıkla rastlanıldığı görülmekte ve söz mûsıkîsi adına bir çalışma yapmadığı anlaşılmaktadır.

Özalp (2000: 353-354) aktarımında Gazi Giray Han’ın harp alanında çetin bir savaşçı olması ile birlikte özel yaşamında da mûsıkî ile şiir merakı olduğunu, ayrıca mûsıkî bakımından sadece beste üretmesiyle değil, iyi bir yorumcu olarak da tanındığını

ifade etmiştir. Var olan kaynaklarda kendisinin besteciliği için pek güzel ifadelerde bulunulduğunu, ondan yüz elli yıl sonra onun mûsikîşinaslığı ile ilgili ifade edilmiş söylemlerin genellikle doğru olduğunu ve güfte mûsikîsi üzerine çalışmasının olmadığını da eklemiştir.

Devrin sonlarında yetişmiş iki önemli bestekâr; güfteli eserlerde Şeyh Abdülali, saz üzerine yapılmış eserler deise Kırım Hanı II. Gazi Giray bu devrin meşhur kişileridir. Bunun dışında yaklaşık 1560'da vefat eden ve günümüze 11 adet saz eseri ulaşmış Nefiri Behram Ağa ve şu ana 3 Hüseyinî-Düyek peşrevi gelen Haşan Can Çelebi ve camilerde din görevlisi olan ve dini eserler ortaya koyan Hatip Zakiri Hasan Efendi diğer önemli isimlerdir. İlahi, temcid, tesbih ve tevşih gibi eserlerinin bir çoğu günümüze gelebilmiştir.

Şeyh Abdülali Efendi bu yüzyılda yetişmiş daha çok sözlü eserler üzerine çalışmış “şeyh” ve “hâce-i sâni” unvanlarıyla tanınan mûsikîşinaslardandır. Bestekârlıktaki kudreti dile getirilen Abdülali'nin eserlerinden ancak dört tanesinin notası günümüze ulaşabilmiştir.

“Abdülali Efendi XVI. Yüzyılın yetiştirdiği büyük mûsikîşinas ve bestekârlarımızdandır. Hayatı hakkında bilgimiz yok denecek kadar azdır. Tahminlere göre Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yıllarının sonlarına doğru öldü. Eski güfte mecmualarında ve şuârâ tekirelerinde çok eserlerine rastlanmıssa da günümüzde kâr ve diğer büyük beste formlarından az eseri gelebilmiştir. En ünlü eserleri Rast makamından “Şevk-Nâme” Evc, Segâh, Şehnâz, Pençgân makamlarından Kâr'larıyla, Sabâ makamındaki Nakş'ıdır. “Hâce-i Sani” lakabıyla anılan Hoca Abdülali, hakikaten zamaninhâce-i sanisi Abdulkadir Meragi'sidir” (Özalp, 2000: 351).

“XVI. yüzyılın önemli mûsikîşinasları Durak Çelebi, Tokatlı Derviş Ömer, Kanuni Hoca Abdullah Merverîd, Neyzen Şeyhi, Mîr Arzu, Bennaî, Udî Kul Mehmet, Udî Şirmend, Kanuni İshak sayılabilir. Türk mûsikîsi nazariyatı ile ilgili olarak “Risale-î Mûsikî Edvâr'ı” yazan Ahizâde Ali Çelebi ile “Risale-î Mûsikî” sahibi Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin'i anmak gerekir” (Ak, 2018: 78).

XVII. yüzyıl, Türk mûsikîsinin oldukça gelişme gösteren, parlak bir asrıdır. XVI. yüzyıl da olduğu gibi bu yüzyılda da güzel sanatların ilerleyişi devam eder. Gerek icracılık ve bestekârlık anlamında gerekse değerli edvarların yazılmaya devam etmesi bakımından büyük ilerlemeler kaydedilmiştir. Bu dönem Osmanlı döneminin duraklama

dönemi olsada, Osmanlı medeniyet'nin bazı sanat dalları bakımından oldukça mükemmel bir dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin ileri gelenleri, sanatkârlar ile icra topluluklarına katılmış, onlardan ilham alarak mûsikî anlamında önemli çalışmalar ve yapıtlar ortaya koymuşlardır.

“Asrın Osmanlı Hükümdarları şöyledir: III. Mehmed (1595-1603), oğuları I. Ahmed (1603-1617), ve I. Mustafa (1617-1618 + 1622-1623), I. Ahmed'in oğulları II. Osman (1618-1622), IV. Murad (1623-1640) ve Sultan Ibrahim (1640-1648), bunun oğulları, IV. Mehmed (1648-1687), III. Süleyman (1687-1691) ve II. Ahmed (1691-1695), IV. Mekmed'in oğlu II. Mustafa (1695-1703)” (Öztuna, 1987: 82-83).

“Türk mûsikîsi dünyasında karşılıklı te'sirler canlıdır. İstanbul'da ve Osmanlı ülkelerinde 'Hindililer'in'denen Hindistan Timuroğulları'na ve Acemler'in denen Safevi İran'a eserler çalınıp okunmaktadır. IV. Murad, Tebriz'i yeniden feth edince (1634) yüzlerce Âzeri Türk bestekâr ve icrakârını İstanbul'a, sarayına getirmiştir. Bağdad, Kahire, Cezayir, Tunus, Şam, Konya, Edirne, Tuna Boyları, Türk mûsikîsinin çok canlı merkezleridir. Halk mûsikîsi ile Klasikmûsikî henüz birbirine çok yakındır. Klasik mûsikî çevrelerinde, Halk mûsikîsi parçaları çalınıp okunmakta, Halk mûsikîsi de mümkün mertebe üslup ve ölçülere aykırı olmayan parçalar bestelenmektedir. Padişahlar mûsikînin de hamisidir. Bunlardan II. Mustafa, bilhassa IV. Murad iyi müzisyendir” (Öztuna, 1984: 84-85).

Bu dönemin önemli bir ismi IV. Murad'tır ki Muradi mahlasıyla şiirler yazmış, mûsikî onunla en canlı dönemini yaşamıştır. Beraberinde besteci de olan bu padişah Enderun'a değerli sanatkârlar kazandırmıştır. Kaleme aldığı şiirlerden bazıları bestekârlar tarafından bestelenmiştir. Günümüze 13 eserinin notası gelebilmiştir.

“Osmanlı mûsikîsi için II. Murad'dan sonra okul sayılabilecek ikinci parlak dönem 64 yıllık IV. Murad – IV. Mehmed çağıdır ki İmparatorluğun “Köprülüler Devri” olarak tanınan -hala bir nebze dirayetli (ama gölgeli) bir parlaklığın hakim olabildiği- çöküş başlangıcı dönemine karşılık gelir. Hüseyinî ve Segâh makamlarına aşık bir bestekâr olan IV. Murad, aynı zamanda Kâtip ve Evliyâ a Çelebi'ler gibi büyük ilim adamlarıyla, Solakzâde, Âmâ Kadri, Benli Hasan Ağa, neyzen ve çengi Yusuf Dede, Derviş Ömer, Koca Osman Efendi (İtrî'nin mesleki dedesi) gibi büyük bestekârlara çevresini açmaktan başka, en ünlüleri bestekâr Şeştârî Murad Ağa olan değerli Âzeri mûsikîcileri Revan ve Bağdat seferinden dönüşte İstanbul'a getirmiş olan

gerçek bir sanat koruyucusudur” (Tanrıkorur, 2019: 37-38).

17. yüzyıl nota yazım şekilleri ile önemli bir dönem olmuştur. Kantemiroğlu (Dimitrie Cantemir) Kindi'nin bulmuş olduğu Ebced notası üstüne çalışmalar yapmış ve kendisi güncel bir nota yazım biçimi geliştirmiştir. Bu dönemde nota yazımının ilerlemesi mûsikîye oldukça büyük katkı sağlamıştır. Enderun mektebinde iyi bir mûsikî eğitimi alan ve Doğu dillerini öğrenen Hristiyan prens Kantemiroğlu özellikle gençlik döneminde mûsikî ile yakından ilgilenmiş, birçok kitap yazmış, Türk Mûsikîsi ve Tanbur eğitimleri almıştır.

“Engin olan kültürü ve güçlü mantığı sebebiyle her kesimden halkları incelemiş, toplumsal olayları keskin gözlemlerle izlemiş, belgeler toplamış, başkalarının görmeyi düşünemediği birçok problemin zemininde yatan gerçekleri görmüştür. İleride kaleme alacağı eserlerin temelini oluşturmuştur. Divan-ı Hümayûn baş tercümanı olduğundan politik olgulara yakından tanıklık etmiştir. İstanbul’da ve bulunmuş olduğu diğer yerlerde aklı, sanat düşüncüsü, bilgi birikimiyle ile üst düzeydeki sınıflarda ve kültürlü bir çevrede geniş bir yer edindi. Eserleri incelendiğinde Doğu kültüründen etkisinde olduğu görülür. Kantemiroğlu bunların yanı sıra müzikoloji ile de alakalı olmuştur. Kindi’den bu yana kullanılan Ebced Notası’na farklı bir yön vermiş, yeni bir nota ortaya koymuştur ve Türk Mûsikîsi’ne hafızalardan silinmeyen hizmetlerde bulunmuştur. Bu notayı kullanmış ve bir mûsikî dergisini düzenleyerek; pek çok saz eserinin notasını kaleme almıştır” (Ak, 2018: 81).

Tanrıkorur (2019: 38) aktarımında Kantemiroğlu’nun Osmanlı tarihçiliğine ve mûsikîmize oldukça katkısı olduğunu vurgulamış, Türk kültürünü oldukça beğenen bir bilim insanı ve bestekâr olduğunu aktarmıştır. Ayrıca pek azı seslendirilmiş 40 kadar eserinin yan sıra, mûsikîmiz bakımından büyük bir çalışması olan, II. Ahmed’e sunulmuş, kaynağında ebced nota yazımıyla 350 adet, saz için yazılmış eseri kaleme alarak bunların unutulmamasını sağlamış olduğunu da belirtmiştir.

“Saz eserlerinin birçoğu tasfiridir ve birçok bestekârın, saz semasi bilhassa peşrevleri tasvir ettiği mevzua göre isimlendirmiştir” (Öztuna, 1987: 85).

Cevher’in (1995: 2) aktarımına göre Türk mûsikîsinin olağan düzeni Sultan İbrahim Han döneminde de devam etmiş, fakat Sultan İbrahim Han’ın evladı olan IV. Mehmed devrinde önemli ilerlemeler görülmüştür. Bu zamana dek çok seyrek olarak dışarıdaki hocalardan ders almak için yollanan cariyelerin rakamı bu süreçte çok fazla

artmış ve istidatlı talebeler saray dışındaki değerli hocalardan eğitimler alarak yetiştirilmeye başlanmıştır.

Bu dönemdeki başka bir gelişme, Ali Ufki Bey aracılığıyla ilk defa (1650) Türk Müziğine Batı müziği nota yazımının uyarlaması olmuştur. Çok yönlü çalışmalarıyla Ali Ufki Bey, Enderun mektebinde eğitim almış, burada ilim, sanat kabiliyetini geliştirmiş, Türk Klasik Mûsikîsi'ni ve halk müziğini öğrenmiş, eserler bestelemiş ve tercümeler yapmış, Ufki mahlası ile şiirler yazmış, kendi aktarımıyla Enderun meşhhanesinde on yıl kadar bulunmuş ve çeşitli yayınlar yaparak yetenekleri ile dikkatleri üzerine çekmiştir.

“Türk mûsikî tarihinin zirvesi, Bayram Tekbir'inin sahibi Itrî, hocası Hâfız Post, Taşcızade Receb Çelebi, büyük dini eserler bestekârı Ali Şîrûganî, Seyyid Nuh, Yahya Nazım gibi büyük bestekârlarla mûsikî bilgini Ali Ufki Bey'de IV. Mehmed'in çevresini oluşturan en önemli isimlerdir. Bunlar içinde asıl adı Alberto Bobowsky olan Leh mühtedisi, padişahın tercümanı ve sazendesi santurî Ali Ufki'nin, sonraki bütün koleksiyonlarının ilk me'hazı olmak bakımından çok önemli bir yeri vardır: o çağın Batı notasını ters yöne çevirerek 1664'te yayımladığı Mecmua-i Sâz ü Söz'ünde XV. yüzyıldan kendi çağına kadar gelen pek çok Osmanlı mûsikî eserini (22 ayrı fasıldan çeşitli formda bestelerle 20 kadar mehter peşrev ve saz semâîsi, ayrıca tam güfteleriyle pek çok halk mûsikîsini parçası olmak üzere) toplamıştır” (Tanrıkorur, 2019: 38).

Özalp'in (2000: 357) aktarımına göre bu yüzyılda, Batı müziği ile ilişkiler devam etmiş, Muhasib Ömer Gülşenî'den mûsikî dersleri alan ve bu sanatı iyi bir şekilde bilen Evliya Çelebi Rumeli ve Avrupa gezilerinde bu mûsikîyi sıklıkla dinlemiş, Org ve Orkestrayı beğendiğini anılarında aktarmış ve dinlemiş olduğu eserleri Rehavi makamına benzettiğini aktarmıştır. Ayrıca o dönemde Org'un fazlaca rağbet gören bir çalgı olduğunu, İngiltere Kraliçesi Elisabeth'in padişaha bir org hediye ettiğini ve bizzat ustalar tarafından Topkapı Sarayına monte ettirildiğininide aktarmıştır.

Araştırmalara göre bu asırda Türk müziği aletleri Avrupa'da yaygınlaşmıştı. Türkler de olduğu gibi Avrupada da elit denilen tabakanın evlerinde, saraylarında, şatolarında saz takımları vardı.

“XVII. yüzyılda da mûsikî bir tedavi aracı olarak Dâruşşifa'larda kullanılmaktaydı. Baron J.B. Tavernier İstanbul'u ziyaretinde bir yolunu bularak Topkapı Sarayı'nı gezmiş, öğrencilerin Enderun hastanesinde mûsikî ile tedavi

edildiklerini görmüş ve bütün bunları ülkesine döndükten sonra Paris'te yayınladığı eserinde belirtmişti. Leh asıllı Ali Ufkî Bey, 1665 yılında yazdığı Serai Enderun adındaki İtalyanca eserinde, Türk mûsikîsinin nota ile bestelenip icra edildiğini anlatır. Şimdiye kadar söylenenlerin aksine bu durum Türk mûsikisi açısından önemli bir belgedir. Ünlü şair ve hekimlerimizden Şuûrî Hasan Efendi (? - 1693), mûsikîmizde kullanılan makamların hangilerinin ne gibi hastalıklara iyi geldiğini ve tedavi yöntemlerini etraflıca yazmıştı. Her ikisinin de yazdıkları aynı yıllara rastlar. Hekimbaşı Hayatî-zâde Mustafa Feyzi Efendi'nin yazıp da yarım bıraktığı ve Şaban Şifâî'nin (?-1704) tamamladığı Tedbîrü'l Mevlûd isimli eserde bunlara benzeyen açıklamalar vardır” (Özalp, 2000: 356-357).

Bu dönemin en dikkate değer ve önemli bir diğer ismi Hafız Post'tur. İstanbul doğumludur. On beş yaşında mûsikî eğitimine başlamış, bu alanda kendisini oldukça yetiştirerek, devrinin önemli mûsikîşinaslarından eğitimler almıştır. Kırım ile Osmanlı saraylarında I. Selim Giray Han ile IV. Mehmed'in huzurlarında bulunmuş, önemli devlet adamlarından büyük değer görmüş ve iltifatlar almıştır. En ünlü olduğu zaman IV. Mehmet zamanıdır. Hafız Post, Klasik mûsikînin formlaşmasına ve şekillenmesine büyük katkılarda bulunmuş, beste teknikleri bakımından mükemmel bir başarı göstermiştir. Kaynaklara göre Hâfız Post bestekâr, hânende ve tanburî olması ile derin izler bırakan bir sanatkâr olmuş, yaşadığı devirde hattatlığı ve şairliği ile de ünlenmiştir. Post'un en dikkat çeken tarafı besteciliğidir ki kendisine özgü bir üslup geliştirmiş olduğu, özellikle divan edebiyatı ve tasavvuf edebiyatına hakimliği ile güfte çalışmalarında titiz çalışmalar yaptığı aktarılmaktadır. Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'den mûsikî anlamında oldukça faydalanmıştır.

“Kaynaklarda beste, semâî, kâr, şarkı, türkû, ilâhi, tevşîh ve durak gibi dinî ve din dışı mûsikinin birçok formunda 1000'den fazla eser verdiği belirtilen Hâfız Post'un zamanımıza ulaşan on yedi eserindeki canlılık ve hareketlilik ilk planda dikkati çeker. Bu coşkunluğu ilâhilerinde de görmek mümkündür. Başta Niyâzî-i Mısri olmak üzere bilhassa Halvetiyye'ye mensup mutasavvıf şairlerin ilâhilerini besteleyen Hâfız Post'un bu tarikata intisap etmiş olduğu düşünülebilir. Ayrıca birçok güftesini klasik formda bestelediği hocası Nâilî'nin de Halvetî olması bu kanaati güçlendirmektedir. Bestelerinde daha çok divan şairlerinin şiirlerini ve bu arada gazelleri tercih etmiştir. Eserlerinden, “Biz âlûde-i sâgar-ı bâdeyiz” ve, “Gelse o şûh meclise nâz ü tegâfûl

eylese” mısraları ile başlayan rast yürük semâileriyle (birinci semâi bazı eserlerde rehâvî makamında kayıtlıdır), “Bir nazar kıl hâlîme âsân ola cümle sübûl” mısraı ile başlayan hisar tevşîhi, “Vakt-i seherde açıla perde” mısraı ile başlayan nevâ ilâhisi, “Tende cânım canda cânânımdır Allah hû deyen” mısraı ile başlayan acem durağı (bazı eserlerde Ali Şîruganî adına kayıtlıdır) onun en seçkin besteleri arasında yer alır” <https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-post> (19. 01. 2022).

Bu dönemde, Türk mûsıkîsinde dini ve din dışı ezgiler ile askeri müzikler topluca seslendirilen bir tür olarak diğer türler içinde yerini almış, şiirin bestelenme çalışmaları ile sözlü mûsıkî gelişmiş, saray ve çevresinde gerek klasik bir biçimde gerekse halk tarzı fasıllar önem kazanmış ve ilerleme kaydetmiş, dini sahada mevlit, mevlevî ayinleri, miraciye, askeri sahada nevbet ve mehter ve din dışı mûsıkî sahasında ise saz semâisi, peşrev, semai, kâr, beste, ve şarkı önemli formlar olarak kayda geçmiştir.

“Enderun gelişmesini ve sanat akademisi durumunu almasını ve öğrenci yetiştirmesini sürdürmüş, bu sayede büyük mûsıkîşinaslar yetişmiş, ünlü mûsıkî ustaları burada hocalık etmişti. Mehter mûsıkîsi büyük ilerlemeler kaydetmiş, Edirne’li Dâği Ahmet Çelebi, Zurnazen İbrahim Ağa bu dönemde yetişmişti. Mehter olmayan fakat bu vadide eser veren Gazi Giray Han, Tarihçi Solakzade, Hemdemi Mehmet Çelebi, Emîr-i Hac, Şah Murad, Mustakim Ağa yine bu yüzyılın ünlü isimleriydi. Başta mevlevilik olmak üzere, bütün tekkelerde dini mûsıkîmizin her formunda eserlerin verildiği görülüyordu, mesela bayati makamındaki mevlevî âyini bu sıralarda bestelenmişti” (Özalp, 2000: 359).

Bu dönemin dini ve din dışı eserler üreten, mûsıkîmize katkı sağlayan diğer önemli mûsıkîşinaslarını’da aktarmak gerekir. Hatip Zakiri Hasan Efendi, Çömlekçi-zâde Recep Çelebi, hanende ve sazende Şerif Çelebi, Saatçi Mustafa Efendi, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa, Solak-zade Mehmed Hemdemi Çelebi, Ali Şîru-Gani Efendi, Mehmed Efendi, Yûsuf Dede, Köçek Mustafa Dede, Şeştari Murad Ağa, Eyyûbi Mehmed Çelebi, Seyyid Mehmed Nûh Efendi’ler önemli isimlerdir.

3.3. Son Klasik Dönem

XVII. asırda Klasik Türk Müziği'nin gelişme süreci XVIII. yüzyıl itibari ile devam etmiş, kendini yetiştirmiş değerli bestekârlar klasik okulun gerektirdiği şekliyle gereklilikleri yerine getirerek, klasik bağlamda geleneksel çalışmalar yaparken yenilikçi yaklaşımlarda sergilemişler, önemli eserler üretmeye devam etmişlerdir. 18. yüzyıl, Klasik Türk Mûsikîsi'nin tüm alanlarında gerek bestecilik, gerekse seslendirme alanlarında doruğa çıktığı bir dönem olmuştur. Bu devrin ilk on yılı deha bestekâr İtri ile zirveye ulaşmış klasik dönem bu büyük bestekârla mûsikîde zirve yaşamıştır.

“Bu asrın padişahları II. Mustafa (1695- 1703), kardeşi III. Ahmed (1703- 1730), II. Mustafa'nın oğulları I. Mahmud (1730-1754) ve III. Osman (1754-1757), III. Ahmed'in oğulları III. Mustafa (1757-1774) ve I. Abdulhamit (1774-1789), III. Mustafa'nın oğlu III. Selim (1789-1807)'dir” (Öztuna, 1987: 87).

Bu dönem için altın bir devir olduğu ifade edilebilir. Mehter müziğinde önemli sanatkârlar yetişmiş, geçen yüzyılda varlık gösteren değerli şahsiyetlerin ürettikleri eserlerin yanı sıra birçok yeni eserler de üretilmiş ve yine Türk Mûsikîsi nazariyatı ile ilgili çalışmalar yapılmıştır. Nayi Osman Dede ile Kantemiroğlu bu asırlarda yetişmişler ve yeni nota çeşitleri üzerinde çalışmışlardır. Başka bir önemli durum Mehter Müziği'nin önemli bir eseri ve kaynağı olan Mecmua Hekim Başı Abdulaziz Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Bu yüzyılda Sultanlar, III. Ahmed, III. Selim, I. Mahmud sanata yaklaşımları ile mûsikîyi desteklemişler, tekkelere yardımlar yapmışlardır. Meragali ile başlayan Türk mûsikîsi çalışmaları, Hafız Post ile bir sisteme oturmuş İtri ile doruk noktasına ulaşmıştır.

“Bu devirde Türk Mûsikîsi bütün asır boyunca kemal devrini yaşamıştır. Bestecilik bağlamında önceki devirlere kıyas olarak daha fazla bir ilerleme ve artma görülmektedir. Sultan IV. Mehmed Han (1648-1687)' dan itibaren Sultan III. Selim Han (1789-1807)'a kadar hüküm süren padişahlar ilk olarak mûsikîmize sonrasında bütün güzel sanatlar dallarına destek vermiş ve korumuşlardır. Bu asırda mûsikîde oldukça faaliyet mevcuttur. Bunların en dikkat çekici tarafı bestekârların divan, âşık tekke gibi tarz farkları gözetmeden ürün verdikleridir. Bu devirdeki bestekârları, gerek tekke, gerek cami, gerekse klasik mûsikî bağlamında eser oluşturmuş kişiler olarak görmekteyiz” (Tekin, 1993: 1).

Bu dönem mûsikîşinaslarımızın, yabancı mûsikîlerin etkisi altında kaldığı, özellikle divan şairlerinin, İran edebiyatından esinlenerek eser verdikleri görülmektedir. Mûsikîde oluşan bu durum edebiyatı da kısmen etkilemiş, şairler gerek hece gerekse aruz kalıplarını kullanarak daha anlaşılır ürünler vermeye gayret göstermişlerdir. Bundan dolayıdır ki başka bir müzik türünün doğması kaçınılmaz olmuştur.

“Türk Sanat Mûsikîsi ile Türk Halk Mûsikîsi arasında bir tür mûsikî (Âşık Mûsikîsi) doğmuş oldu. Her iki türden renk ve koku taşıyan bu mûsikî, o dönemde oldukça revaç bularak XIX. yüzyılda da etkisini sürdürdü. Türk San’at Mûsikîsi repertuvarında bulunan koşma, divan, semai, mani, kalenderi, kayabaşı, kesik kerem, müstezat ve benzeri şekiller bestelendi. Ayrıca oyun takımlarına eşlik eden köçekçe ve tavşancıları da bunlara eklemek gerekir. Bu yüzyılda âyin, naat, durak vb. Dinî Mûsikî geleneği de bütün ihtişamı ile devam etmiştir. En çok Mevlevî âyini bu yüzyılda bestelenmiştir” (Ak, 2018: 97).

Bu asırda, mevlevihanelerin sanat akademisi görevi gördüğü görülmektedir. Dini mûsikî çerçevesinde tekkelerin meşkhanesinde, mûsikîşinas olan şeyhlerin uğraşı ile gerek dini gerekse din dışı mûsikî eğitimi verilmekteydi.

“Başta padişahlar olmak üzere zevk sahibi ve sanatsever devlet adamları, varlıklı kimseler ve toplumun kültürlü kesimi mûsikîşinasları korumuştur. Bir yandan Enderun gittikçe akademikleşerek ciddi mûsikî öğretimi yapmış, gerek kendi içinde gerekse dışarıda yetişmiş olan ünlü ustalar burada hocalık vazifelerini yerine getirmiştir. Enderun'dan "çırağ" edilen mûsikîşinaslar da sivil hayatta çalışmalarını sürdürerek öğrenci yetiştirmiş ve bildiklerini heveslilere öğretmişlerdir” (Özalp, 2000: 400).

Bu yüzyılda İstanbul şehri mûsikîşinas ve sanatkârlar için bir ifade merkezi olmuş, burası sanatlarını gösterebilecek bir yer niteliğinde olmuştur. Bu dönemde halk zevki denen bir ibareden kaynaklı bestekârlar, Halk mûsikîsine yakın daha sade, anlaşılır eserler üretmeye meyil etmişlerdir.

Özalp’in (2000: 401) aktarımı ile İmparatorluğun genişçe bir alanında bilhassa Anadolu’da, Halk Müziği geleneksel yapısını korumuş ve geleneğe bağlılığa özen göstermiştir. Bununla beraber Klasik Türk Mûsikîsi büyük kitlelere seslenmiştir. İstanbul, sanatkârları ümitlendirir hale gelmiş, saz şairlerinin de dikkatini çekerek, farklı yörelerden buraya gelen sanatkârların kendilerine has sanat temsilcilikleriyle onları kucaklamış, bu sanatkârlar burada yeteneklerini ve sanat çalışmalarını gösterme fırsatı

bulmuşlardır. Halkın zevkinin bir yapıtı olan bu mûsikînin, klasikleşen sanatın yapıtlarını oldukça etkilediği görülmüş, bundan dolayı sanat müziği bestekârlarının da halk müziğine yaklaşan ürünler verdiği görülmekte, oldukça sade bir Türkçe ile kaleme alınmış şiirlere ve manilere beste yaptıkları görülmüştür.

“XVI. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren başlayan politik ve kültürel Doğu-Batı ilişkisi bazı sonuçlar doğurmuştur. Politik ve kültürel üstünlük her zaman ekonomik üstünlüğe dayandığından ve o zamanlar Osmanlı imparatorluğu’nun ekonomik üstünlüğü tartışma götürmediğinden, kültür akışı daha çok Batı’ya doğru olmuştur. Bu nedenle Türkler, Batı sanatına pek itibar etmemişler ve ilgilenmemişlerdir. Özellikle Mehter Mûsikîsi’nde olduğu gibi, Batı daha çok doğudan etkilenmiştir. Yüzyıllar ilerleyerek imparatorluk "Duraklama ve Gerileme" dönemlerine girdikçe bu akış ters yönde gelişmeye başlamıştır. Bununla birlikte her iki mûsikî arasındaki sistem ve ifade farkını Türkler kolay kolay kabul etmemişlerdir. Bilindiği gibi Boğaziçi en güzel köşkler ve yabancı elçiliklerin yalıları ile doluydu. Avrupalılar bu yalılarda alışmış oldukları hayatlarını sürdürmüş, balolar düzenlemiş, ülkelerinden getirttikleri orkestralara kendi mûsikîlerini icra ettirmişlerdir. Bu durum XVIII. yüzyılda daha belirgin bir duruma gelmiştir” (Özalp, 2000: 404).

Bu yüzyılın mûsikî alanında en şöhretli, en değerli mûsikîşinası şüphesiz ki ‘İtri’dir. İstanbul’da doğmuştur ve orada yaşamıştır ancak doğum tarihi ile ilgili net bir bilgi olmamakla beraber 1630 ya da 1640 yıllarında doğduğu aktarılmaktadır. Asıl ismi Mustafa olan bu önemli mûsikîşinasın mahlası İtri’dir. Hafız Post’tan oldukça faydalanmış olan İtri, bir ekol olma uğraşı ile mûsikîye neredeyse son halini vermiş ve kendisinden sonrakilere yönlendirmeleriyle mûsikîyi kesin hatlarıyla çizmiştir.

“Hattat, şair, hanende ve bestekâr olarak zamanında ün yapan İtri’nin bu konularla ilgili iyi bir eğitim aldığı kesindir. İtri’yi zamanımızda da, günümüzde de olağanüstü kılan yönü muhakkak ki bestekârlığıdır. İtri’nin mûsikîde tanınıp üne kavuşması IV. Mehmed zamanına rastlar. Padişahın, onu sık sık saraya davet ettiğini, onun sesinden fasıllar ve yapmış olduğu besteleri dinlediğini, ona iltifatlarda ve ihsanlarda bulunduğunu bilmekteyiz. IV. Mehmed’e serhanende olarak hizmet eden, onun muhasibi olan ve Harem-i Hümayundaki cariyelere mûsikî öğreten, Enderunda da hocalığını devam ettiren İtri’nin, dönemin sanat sever devlet adamlarından Selim Giray Han ile de beraber olduğu ve onun himayesinde bulunduğu kesindir. Selim Giray

Han'ın, dönemin şairlerini, ediblerini, hanende ve bestekârlarını bir araya getirerek, sanat toplantıları yaptığı bilinmektedir. İşte bu toplantıların vazgeçilmez isimlerinden biri de Itri idi" (Salgar, 2005: 49-50).

Itri, IV. Mehmed'in tahttan indirilmesinden hemen akabinde de saraydaki konumunu korumuştur. III. Süleyman, II. Ahmed, II. Mustafa ve III. Ahmed zamanında da tüm padişahların desteğini ve ilgisini görmüştür.

Salgar'ın (2005: 50) aktarımı ile Itri'nin bestekârlığı ve icrakârlığı konusunda da bilgiler almaktayız. Salgar, Itri'nin sesi hakkında farklı kaynakların çeşitli yorumlar getirdiğini ancak Salim ile Safai'nin Itri'nin tavrının ve ses renginin eşsiz olduğunu ifade ettiklerini aktarmış, hatta Padişahın huzurunda yapılan fasıllarda Itri'nin yanında hanendelerin ağızlarını açmadıkları şeklindeki bilgilerin bizlere ulaştığını aktarmıştır.

"Mûsıkîdeki tesiri kesin olup, sonraki bestekârlar onun açtığı yola uygun eserler yapmışlardır. 1000'den fazla eser bestelemiş olmasına rağmen eserlerinin büyük bir bölümü günümüze ulaşmamıştır. Bugün sahip olduğumuz eserlerinin sayısı 42 kadardır. Dini ve din dışı yapmış olduğu besteler, onun bu iki sahada da başarılı olduğunu, özellikle Neva Kâr'ı ve Kurban Bayramı Tekbir'i ile de eşine rastlanmayacak bir noktaya ulaştığını görürüz. Neva Kâr formunun ve klasik mûsıkîmizin en önde gelen eserlerinden belki de ilkidir. Dönemin kültür hayatına uygun olarak yapmış olduğu kâr, teknik özelliklerinin yanı sıra melodik yapısı ve üslubu ile mûsıkîmizin Selimiye'si Süleymaniye'si gibi ihtişamlıdır" (Salgar, 2005: 50).

Günümüze gelen 42 eserden en ünlüleri şöyledir: Irâk ve Segâh Tekbir, Segâh Salât-ı Ümmiye, Segâh Mevlevî Âyini, Mâye Salât, Rast Na't, Segâh Yürük Semâi, Nühüft Tevşîh, Neva Kâr.

Bu dönemde, Pasarofça Anlaşması ile başlayan 'Lale Devri' özellikle birçok yeniliğe imza atılan, Avrupa'dan geri kalındığı düşünülerek birçok sorunun halledilmeye çalışıldığı bir dönem olmuştur. Bunun yanı sıra Lale Devri için Klasik Türk Mûsıkîsi'nin zirveye ulaştığı bir dönem olduğunu söylemek mümkündür. Bu devirde estetik anlayışı hemen hemen her sahada kendini göstermiş, sanat ince bir yapıya bürünmüştür. Osmanlı sarayında mûsıkînin her daim çok değerli bir yeri vardır. Ancak eğlence ve zevk unsurunun hakim olduğu Lale Devri, mûsıkînin neredeyse en ön saflarda yer aldığı bir dönem olmuştur. Lale Devri mûsıkîsinde, bu döneme hakim olan anlayışı görmek mümkündür. Osmanlı mûsıkîsinin her döneminde var olan hüzn

anlayışı, Lale Devri bestelerinde kısmen devam etmiş olsada, günümüze gelen eserlerden anlaşıldığı üzere bu dönemin eserlerinde şen bir üslubun olduğu da görülmektedir.

“Bu yüzyılda saray içi ve saray dışı mûsıkî hayatı XVII. yüzyılın devamı olmakla birlikte sosyo-politik olaylar ve sosyo-ekonomik hayatı etkilemiş, bazen renkli bazen de düşündürücü olumsuz olaylara sebep olmuştu. Yüzyılın ilk çeyreği içinde gelişmeye başlayan ‘yenilikçi’ düşüncesi kısa süren ‘Lale Devri’ adını alan sulh ve huzur dönemi, mûsıkîmizde yeni bir düşünce anlayışının başlangıcı olmuştu. Bu dönemin en ünlü siması olan Damat İbrahim Paşa şair ve mûsıkîşinasları, sanat ve sanatkârları koruyarak bütün bunlara uygun bir ortam yaratmıştı” (Özalp: 2000: 402). Tam bu noktada Damat İbrahim Paşa’dan bahsetmek gerekir.

“Damat İbrahim Paşa kültürlü, zarif, sanatsever, mûsıkîşinas bir devlet adamıydı. Aynı zamanda iyi bir Divan şairiydi. Mûsıkîyi kimlerden öğrendi bilemiyoruz. XVIII. yüzyılın ilk yarısı mûsıkîmizin en verimli yıllarıdır. Bu dönemde büyük bestekârlar yetişmiş, mûsıkîşinaslar korunmuş, Enderun görevini başarı ile sürdürmüştür. Bu sebeple bu sanatkâr ve sanattan anlayan kişinin böyle bir dönemde sanat hareketlerinden etkilenmiş olması en tabii sonuçtur. Bizzat bestekârlıkla da uğraşıp, bazı eserler bestelemesine rağmen, onun asıl önemi, sanat ve sanatkârları desteklemiş olmasıdır. Hicaz Hümayûn makamında bir kârı ile mahûr makamındaki bir bestesi biliniyor” (Özalp, 2000: 443).

Uçan, (2000: 49) Lale Devri için, bu dönemin Türk Sanat Müziğinde önemli ve ayrı bir yer olduğunu vurgulamış, bu dönemde eğlenceli, ince ve zaman zaman alaycı bir üslubun hakim olduğunu aktararak, farklı müzik türlerinin fazlaca ön plana çıktığını, fasıl musikisinin belli başlı türlerine ve bilhassa eğlenceye yönelik piyasa müziğine ilginin yoğunlaştığını ifade etmiştir.

“III. Ahmed’in döneminin ikinci devresine Lale Devri denmektedir ki Dâmât İbrahim Paşa iktidarına 12 sene, 4 ay, 23 gün devam etmiştir. (9 Mayıs 1718- 2 Ekim 1730). Patrona ihtilali ile sona erer. Fakat I. Mahmud’un saltanatı boyunca (1730-1754) Lale Devri’ nin sanat parlaklığı daha mütedil şekilde devam eder. Bu devirde sanat, kültür, bu arada mûsıkî, başta padişah ve bestekâr olan damadı sonra I. Mahmut tarafından pek cömert şekilde himaye edilir: Devrin ricali demûsıkîden birşey esirgemezler. Enderûn-i Hümayûn’un mûsıkî kısmı çok parlar. Raks da çok ilerler.

XVII. asırda olduğu gibi XVIII. asrın ilk yarısında da Türk halk ve sanat mûsikîleri birbirine çok yakındır. Asrın ikinci yarısında, bilhassa son çeyreğinde ki III. Selim Ekolü'nde Türk mûsikîsi tamamen klasik ananeleri takıyb eder ve halk mûsikîsi ile ilgisi çok zayıflar. Halk mûsikîsi, klasik mûsikîden çok unsurlar alır. Klasik bestekârlar gibi, bazan onlar ayarında eser veren halk bestekârları ortaya çıkar. Mustafa Çavuş, Şeyh Osman Dede, Ebûbekir Ağa devrin ilk bölümünde, Mehmed Ağa, III. Selim ve Sadullah Ağa, devrin ikinci bölümünde dahi eserleri veren bestekârlardır” (Öztuna, 1987: 88).

“Yine bu yüzyılda mûsikî nazariyatı ile ilgili birçok eserin kaleme alındığı dikkati çeker. Türk mûsikîsinin tıp alanında kullanılması geleneğini de sürdürülmüştür. Sultan I. Abdulhamit ve III. Sultan Selim dönemi hekimbaşlarından Gevrek-zâde Hasan Efendi “Neticetü'l Fikriyye ve Tedbir-i Veladetü'l Bikriye” adındaki eserinde bu konulara eğilir” (Özalp, 2000: 403).

Bu dönemin önemli bir bestekârı Nayî Osman Dede'dir. Nayî Osman Dede bestelediği dini içerikli eserler ile tanınmış ney virtüözü, mûsikî bilgini ve saz bestekârı olarak bilinmektedir. Genç yaşlarında mûsikî, şiir ve hat gibi güzel sanatların alanlarında çalışmaya başlamıştır. Galata Mevlevihanesi'nde, 1672 tarihinde Gavsî Dede'nin hizmetine girmiş ve Mevlevî olmuştur. Burada 18 yıl neyzenbaşılık yapmış, 32 yıl ise şeyhlik yapmıştır. Segah Miraciyyesi, günümüzde elimizde olan en büyük ve en uzun eseridir ki 'Bahr' denen 5 bölümlü, 30 makamlı kısmı ile binlerce geçkiyi barındırmaktadır.

Ak'ın (2018: 111) aktardığı üzere Nayî Osman Dede, o dönemin şiir anlayışı çerçevesinde güzel eserler kaleme almış, Tasvvufî gazelleri, mesnevi şeklinde yazmış olduğu “Miraciye”, aşikhane şiirleri, naatları ve Hz. Muhammed'in mucizelerini aktaran şiirleri oldukça değerlidir. Günümüzde Kutb-î Nayî ismiyle anılması, ney üflemedeki ustalığı ile bu görevi 18 yıl icra etmesi ile bağlantılıdır. Mûsikîde sadece teknik yönde çalışmamış, aynı zamanda eski edvar kitaplarını incelemiş ve nazariyat ile de yakından ilgilenmiştir.

XVIII. yüzyılda yaşamış, mûsikîye büyük katkıları olmuş ve döneminde şöhret sahibi olan mûsikîşinaslarımızdan kısaca bahsetmek gerekir.

Bu dönemde önemli çalışmalar yapan diğer bir sanatkâr Gülşeni Şeyhi Derviş Ali Şîruganî'dir. IV. Mehmet döneminde yapmış olduğu dini eserler ile devrinin önemli

bestekârları arasında anılmaktadır. Kaynaklara göre Türk din mûsikîsinde yapmış olduğu eserlerin sayısı ile kendisine yetişen olmamıştır.

“Dini mûsikînin en büyük bestekârı olarak kabul gören Gülşeni Şeyhi Derviş Ali, Şîruganî’de, yaşamının son senelerini bu yüzyılın ilk dönemlerinde geçirmiştir. İstanbul ilinde olan hayatına devam eden Derviş Ali, Şehremin’de Hulvî Tekke’sinin 19 yıl şeyhliğini yapmıştır. Öldükten sonra burası Şîruganî Tekke’si olarak anılmaya başlandı. IV. Mehmed devrinde, en parlak dönemini yaşadı ve ürettiğinin dışı ve dini besteleriyle devrinin değerli bestekârları içerisinde yer almıştır. Atrabü’l Âsâr’ın ifadesi ile 100’den fazla din dışı eser ile 600’den fazla dini eser bestelemiştir” (Tekin, 1993: 2).

Bundan sonra, en fazla dini eser ortaya koyan diğer bir mûsikîşinas Çalak-zade Şeyh Mustafa’dır. Şeyh Çalak Ahmed Efendi’nin oğlu olup, babasını kaybettikten sonra Halvetî Tekkesinde Şeyh’lik yapmıştır ve devrinin değerli mevlithanları arasında yerini almıştır.

Özalp’in (2000: 465) aktarımıyla, Çalak-zade Şeyh Mustafa, mûsikîde hocaları, Zeyrek Camii Müezzini Hüseyin Efendi ve Ahmet Vekfî Efendi’den faydalanmıştır. Özellikle Hüseyin Efendi’den, başta mevlit olmak üzere pek çok dini eserler öğrenmiştir ve bu yüzyılın en çok ilahi besteleyen ikinci sanatkârdır. Tevşih, Durak, İlahi olarak bestelediği eserlerinin ancak on tanesi bilinmektedir.

Bu yüzyılın başka bir mûsikîşinası, Çömlekçizade Recep Çelebi’dir. Kaynaklara göre, IV. Mehmed’in saltanat yıllarında yetişmiş, bestekârlığı hanendeliği ve Nefir çalmadaki ustalığıyla tanınmaktadır. Enderun’daki hocalığı ile çok sayıda öğrenci yetiştirmiş, saz ve söz bestekârlığı yapmış, şiir ile de ilgilenmiştir.

Zaharya Efendi, bu yüzyılın yine büyük sanatkârlarındandır. Ak’ın (2018: 113) aktarımına göre, Zaharya, Ortodoks bir vatandaştır. Değerli bestekârimız Itri ile çağdaştır. Ak, Türk müziğinin Bach’ı olarak görülen Buhurizade Mustafa Itri Efendi ile döneminde karşılaştırıldıklarında, Zaharya’yı Itri’den hiç aşağı tutmadıklarını aktarmıştır. Hem kullandığı şiir donesi ile hem de mûsikîden aldığı motifler açısından tam olarak Osmanlı-Türk bestekârı olmuştur. Zaharya Efendi’den günümüze gelen dört eseri vardır. Ancak bu dört bestesi de Türk mûsikîsindeki başarısını görmek bakımından yeterlidir.

Öztuna’nın (1987: 93) aktardığına göre, bu asrın önemli başka bir şairi olan Yahya Nazım Çelebi, bestekârlık hayatı, Lale devrinde son bulmuş bir üstattır.

Günümüze ustalıkla kaleme almış oduğu 14 tane eseri ulaşabilmiştir.

Başka bir mûsıkîşinasımız Tab'î Mustafa Efendi'dir. "XVIII. yüzyılın bu büyük ve dikkate değeri bestekârının hayat hikayesi tam bilinmemektedir. Mûsıkî tarihimizde "Tab'î Kassam-ı Ahdeb-zâde, Müezzîn Mustafa, Kassamzade" gibi isimlerle bilinir. Takriben bu yüzyılın başında Üsküdar'da doğdu. Tabî bestekârımızın mahlasıdır. Mûsıkî öğrenimi hakkında hiçbir kayıt yoktur. Eserleri dikkate alınırsa esaslı bir öğrenim gördüğü sonucuna varılabilir. Şiir ve Hat sanatında da ustadır. Eserlerinin çoğunun sözlerini kendisi yazmıştır. Hepsi değilse bile zaman zaman duygulu, ustalıkla ve lirik şiir örnekleri vermiştir. Mûsıkî sanatında deha sahibi arasına katılan büyük bir bestekâr ve güçlü bir hanendeydi. Enderun'da mûsıkî hocalığı yapan Tab'î, yalnız bu dönemin değil, Türk Sanat Müziği'nin en değerli simalarındandır. Mûsıkî sanatımızda lirizmi ilk kez onun kullandığını söylemek hiç de hatalı olmasa gerek. Elimizde bulunan eserlerinin üslubunda bir incelik, bir zerafet ve tatlılık vardır. Hepsinde yüksek bir zevk ve sanat anlayışının, istidatlı ve kültürlü bir kişiliğin izleri vardır. Usûl-makam, makam-güfte ilişkisi kusursuz bir prozodi duygusu ile işlenmiş; makam geçkileri, terennümler üstün bir zevk tezgahında dokunmuş renk renk, desen desen nadide kumaşlara benzer" (Özalp, 2000: 471).

Araştırmalara göre, yine XVIII. yüzyılın değerli bir bestekârı olan Tanburi Mustafa Çavuş, farklı üslubu ile çağının ilginç bir sanatkar kişiliğidir. Yaşadığı çağdan farklı olarak nükteli ve samimi tarzı ile dikkatleri çeker. Şair ve bestecilik yönleri ile gösterişten uzak ancak samimi ve sanat kaygısı gütmeyen eserlerin insanıdır ve şarkı formunun öncüsü kabul edilmektedir.

Ak (2018: 123) aktarımında "Mustafa Çavuş, mûsıkîşinas olarak, şarkı edebiyatımızda kendinden öncekilere göre yepyeni bir çağırın ve bugünün anlayışına, zevkine bütün tazeliği ve heyecanı ile seslenen bir seviyenin sahibidir" yorumunu yapmıştır.

"Tanburi Mustafa Çavuş, (v. 1745?) bu devrin büyük şarkı bestekârıdır. Kadıköylü Kadı Mehmed Efendi'nin oğlu olduğundan "Kadıade" diye şöhret buşmuştur. Halk edebiyatı tarzında yazdığı şiirlerde 'Tanbûrî' mahlasını kullanmıştır. Zamanımıza altmış dört eseri ulaşmıştır" (Erguner, 1991: 8).

Bu asrın başka bir üstadı Ebubekir Ağa'dır. İyi bir mûsıkî eğitim almış olan Ebubekir Ağa, hem iyi bir bestekâr hem de iyi bir hanendedir. Lale Devri'nin önemli

bestekârlarındandır. Eserlerini büyük formlarda bestelemiş, 1 kâr, 13 adet ağır semai, 14 adet beste ve 14 adet yürük semaisi bulunmaktadır.

Öztuna, (1987: 90) kitabında Ebubekir Ağa'nın ulaşılmamış olsa da bir edvar ve güfte mecmuası yazmış olduğunu, müzikolojiye eğilmiş olduğunu ve Itri ekolünü devam ettirdiğini aktarmış, günümüze 42 parçasının intikal ettiğini de ifade etmiştir.

Şeyhülislam Esad Efendi söz edilmesi gereken başka bir Lale Devri bestekâridir. “Esad Efendi'nin mûsıkîşinaslığı ve özellikle mûsıkîyi kimden öğrendiği hakkındaki kaynaklarda fazla malûmata rastlanmamıştır. Bazı kaynaklarda, onun şiir ve nesirde ehli bir kişi olduğu, oldukça iyi Farsça ve Arapça bilen, mûsıkîde ileri derecede yetenekli olduğu belirtilmekte ve Atrabü'l Âsâr adlı, mûsıkîye dair bir eseri ile bestelerinin varlığı zikredilmektedir. Tezkire-i hânendegân de denilen bu eseri onun mûsıkîşinas olduğunu göstermektedir. Çünkü onun bu eseri, mûsıkîşinaslar tezkiresi olmakla beraber, özellikle eserin mukaddime kısmında mûsıkî nazariyatı ile ilgili bilgiler kendine özgü üslubuyla ustaca verilmiştir. Özellikle makamlar ve usüller arasındaki ilişkiler hakkında verdiği bilgiler onun mûsıkîyi ileri seviyede bildiğini gösterir” (Tekin, 1993: 21).

Sultan I. Mahmut bu devrin önemli şahsiyetlerindendir. Gerek mûsıkî alanında çok iyi olan seviyesi gerekse başarılı bir bestekâr ve Tanburi olması ile kendisinin mûsıkîye olan sevgisinin ne kadar derin olduğunu görmek mümkündür. I. Mahmut ayrıca saraydaki cariyelere mûsıkî öğretmiş, şiir ve ilahiler seslendirmiştir.

Özalp'in (2000: 408) aktarımı ile I. Mahmud üretilen eserleri özenle dinler, beğenirse de bestekârı taltif edermiş, bazı makamların benzerliklerinin, inceliklerinin farkına vararak hataları söylemiş. Özalp'in belirttiği üzere, bazı ansiklopedilerde ve mûsıkî ile ilgili bazı kaynaklarda I. Mahmud'un bazı saz eserleri kayıtlı durumda olmakla beraber yaptığı araştırmalarda sözlü bir eserine rastlamadığını da ifade etmiştir.

Hafız Şeyda Dede diğer bir ismi ile Abdurrahim Dede Efendi, genç yaşında gözlerini kaybetmesine rağmen tasavvufi çalışmalarıyla tanınmaktadır.

“Hafız Şeyda Dede'nin hocası bilinmiyor. Mûsıkî bilgisini ilerleterek, ney çalmasını öğrendi, hafız oldu ve Kule Kapısı Mevlevihanesi'nde çilesini tamamlayarak “Dede” zümresine katıldı. Sultan III. Selim kendisini sever ve sayardı. Irak âyini meşhurdur. Hafız Şeyda Dede, çağının gerçek bir mûsıkîşinası idi. Bütün kaynaklar “Üstad Mûsıkîşinas” olduğu noktasında birleşir. Çok sayıda eser bestelemesine rağmen günümüze 7 veya 8 eseri intikal edebilmiştir” (Ak, 2018: 110).

Klasik Türk Müziğinin önemli bir kadın bestekârı olan Dilhayat Kalfa, bu dönemin yine önemli isimlerindendir. Hayatı ile ilgili az bir bilgi söz konusudur. Haremde önemli şahsiyetlerden mûsikî öğrenimi görmüş iyi bir tanburidir. Saz ve sözlü eserler kaleme almıştır.

"Lale Devri gibi ileri bir sanat ve kültür anlayışının geliştiği yıllar, hiç şüphesiz Dilhayat Kalfa'nın üzerine büyük bir etki yapmıştır. Klasik repertuvarımızda bulunan 10-12 parça eseri, klasik okulun en sağlam ve sanatlı örneklerindendir. Eski mecmualarda yüz'e yakın eserinin sözlerine rastlandığı halde, ancak bu kadarı unutulmaktan kurtulmuştur. Var olan eserleri, Dilhayat Kalfa'nın çok iyi bir bestekârlık kabiliyetine sahip olduğunu ispata kâfidir. Özellikle evcara makamındaki eserleri ile bu makamın melodik seyir ve hareketini kusursuz bir biçimde tarif etmiş, eşsiz ses çizgileri ile edebileştirmiştir" (Aktaran Yaman, 2007: 22).

Ali Nutki Dede, Ebubekir Ağa, Kara İsmail Ağa, Enfi Hasan Ağa, Abdulhalim Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Hekimbaşı Gevrekzade Hasan Efendi, Küçük Müezzinz Çelebi, Çallı Derviş Mehmed, Çallı Derviş Mehmed, Mustafa Kevseri Dede, Neyzen Ali Dede, İbrahim Ağa, ve Seyid Ahmet Ağa bu dönemin Türk mûsikîsine katkıları olan değerli diğer bestekârlardır.

3.4. Neo Klasik Dönem

Gerek bir klasikçi gerekse bir neo klasikçi olarak adlandırılan Dede Efendi ile başlamış olan bu devir, Hacı Arif Bey'e kadar olan bir zamanı kapsamaktadır. Meşhur bestekârlar, klasik kaidelerden yavaş yavaş sıyrılmış, büyük formlarda üretimler yapmayı neredeyse bırakmış bilhassa şarkı formunu kullanarak eserler üretmeye meyil etmişlerdir.

"XIX. yüzyıl, hem Doğu, hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. Klâsik Çağ kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanatlar kollarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına 30-40 yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk Musikisi'nde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren musiki sanatımızda Romantik Edebiyat doğmuştur" (Özalp, 2000: 484).

“Asrın padişahları III. Selim (1789-1807), amcası I. Abdulhamit’in oğulları IV. Mustafa (1807-1808) ile II. Mahmud (1808-1839), II. Mahmud’un oğulları I. Abdulmecid (1839-1861) ve Abdulaziz Han (1861-1876), I. Abdulmecid’in oğulları V. Murad (1876) ve II. Abduhamid (1876-1909)’ dir” (Öztuna, 1987: 94).

Tanrıkorur’un aktarımı ile “XIX. yüzyıl, Osmanlı mûsıkîsinin, ilk ikisi neo-klasik üslubu, diğer ikisi (biri ses, biri sazda) devrimci üslubu benimsemiş olan dört büyük romantiğin, kadim medeniyetin enkazı altında bir kor gibi gülümsediği son dönemidir: Zekâi Dede ile Tânburi Ali Efendi ve Hacı Arif Bey’le Tânburi Cemil Bey” (2019: 43).

Bu asır, Batı’nın baskınlığının oldukça fazla olduğu bir dönem olmuş, özellikle 1826 ve sonrası Osmanlı’nın Batı kültürünü kesinlikle almaya karar vermiş olduğu bir zaman dilimi olmuştur. Türk kültürü muhafaza edilmeye çalışılırken, batının edebiyat ve sanat alanında güçlü olduğu noktalar eklenmeye çalışılmıştır. Dede Efendi ile başlayarak Hacı Arif Bey’e kadar geçen yarım asırlık süreç, III. Selim ekolünün etkisiyle klasik kaidelerin oldukça zorlandığı ve derinden sarsıldığı görülmüştür.

“Mûsıkîde klasik ekol Dede Efendi ve Dellâl-zâde ile devam eder. Dede, III. Selim ekolü’nün genç dehası ve asrın en büyük bestekârı, Dellâl-zâde onun en iyi talebesidir. Asrın sonlarında Zekâi Dede, Dede’nin son talebesi ve Klasik Türk Mûsıkîsi’nin son büyük bestekârıdır. Saz eserlerinde Tambûrî Osman Bey, büyük canlılık gösterir. Asrın hemen ortalarında, şarkı ekolünün kurucusu Hacı Arif Bey yetişir ve en iyi talebesi Şevki Bey, onun yolundan gider. Tambûrî Ali Efendi, klasik ve romantik akımları karıştırmaya çalışır. Bunlar asrın en büyük bestekârlarıdır. Bir seri büyük bestekâr, bunları takıyb eder. Asrın Türk Mûsıkîsi’nde en mühim hadisesi, Romantik Ekol dediğimiz Ârif Bey’in şarkı ekolünün hakim olmaya başlamasıdır” (Öztuna, 1987: 95).

Bu dönemde mûsıkîşinaslar, “Klasik Okul” kaidelerine bağlı kalmaya çalışmış olsalarda, belli anlayışlar çerçevesinde eserler üretmeye devam etmişlerse de, belli başlı kimseler dışında mûsıkî sanatının eski gücünün var olduğunu söylemek mümkün değildir. Tanzimat ile gelen yenilikçi hareketlerin bu durumu tetikledeği ifade edilebilir.

Özalp’in (2000: 485) aktarımı ile “O yılları yaşamış ve görmüş olanlar da aynı kanıdaydı. Şu görüşleri ileri sürerek bazı gerçeklere parmak basıyorlardı. Tanzimat-ı Hayriyye’den yani yenileşme devrimimizden sonra zenginlerimiz Batı medeniyetine

temayülleriyle beraber Osmanlı Mûsikîsi'ne rağbet ve bu mûsikînin erbabına hürmet konusunda muhafazakar idiler. Donanma şenliklerinde ve resmi ziyaretlerde Alafranga muzikalar kabul edildiyse de, hususi eğlencelerde yine Osmanlı Mûsikîsi'ni tercih ederlerdi. İstanbul'da konaklar, Boğaziçi'nde yalılar ve köşkler daimi birer şenlik yeri idi. Asrın en seçkin sâzende ve hânendeleri hafta geçmez çağırılır ve hele mehtap gecelerinde kayıklar ve sandallarla sabahlara kadar gezip dolaşarak heyheylerin akışları semalara yükselirdi” .

Bu yüzyılda, Divan edebiyatı ürünlerini vermeye devam ederken, Hükümdar III. Ahmet ve Nedim gibi bir Divan şairinin Halk edebiyatına yöneldiği görülmüştür. Bu yönelimler şair bestekârlarda da kendini göstermiş, bestekârlarımız bu dönemde şiire vakit ayırmış, bestelerinin bir kısmının şiirlerini kendileri kaleme almışlardır.

Özalp'in (2000: 486) belirttiği üzere, şair bestekârlarımızın en meşhurları bu yüzyılda halkın beğenisi ve zevki üzerine şiirler kaleme almış, mani, koşma, güzelleme vb. şekillerde şiirler yazmışlar, halk türkülerine benzeyen ürünler üretmişlerdir. Numan Ağa, Hamamizâde İsmail Efendi, Şakir Ağa, Dellal-zâde, Latif Ağa, gibi önemli bestekârlar ile Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud gibi hükümdarlar bunların beğenilen örneklerini ortaya koymuşlardır.

“Dahi bestekâr İtri Efendi'den başlayarak Yahya Nazım Çelebi ile devam eden Şarkı formunun ilk örnekleri, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'le zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte XIX. yüzyıl bestekârları zaman zaman yine Divan Edebiyatı'nın ağır ve ağıdalı bir dil ile yazılmış divanlarının sayfalarına dönerek seçmiş oldukları şiirleri bestelemekten geri kalmamışlardır. Böylece kâr, murabba, ağır semai gibi eski büyük form beste şekillerine yer vermişlersede daha önceki yıllara nazaran sayıları çok daha azdır” (Özalp, 2000: 486).

Bu yüzyılda, diğer sanatların tersine mûsikî belli çerçevede ilerleyişini devam ettirmiştir. Bu durumu III. Selim'in mûsikîye olan sevgisi, değeri, sanatı ve sanatçıyı korumak adına yapmış olduğu çalışmalara bağlamak mümkündür.

Tanrıkorur'a göre “Osmanlı hânedanının en ünlü bestekârı, şair, neyzen ve tanburi III. Selim'in sanat çevresi, Osmanlı mûsikîsinde son ihtişamın yaşandığı bir yenilik sahnesi oldu. Bu sahnede, yönetmen padişaktan başka, Tanbûri Emin, Nûman ve Zeki Mehmed Ağa'lar, Nâsır Abdalbaki Dede, Hampartsum, Küçük Mehmed Ağa, Şehlâ Hafız ve Kemani Ali Ağa, genç Dede ve Şakir Ağa ile genç Kemâni Rıza Efendi

rol aldılar. Sâdullah Ağa ve Dellâlzâde ise oyun dışında kalmayı tercih eden klasikçilerdi. II. Mahmud'dan Halife Abdülmecid'e kadar geçen 114 yıllık süre, sadece, Osmanlı mûsikîsinin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda, geleceğin Türk mûsikîsi hazırlayan büyük mûsikîcilerinin de yetiştiği bir tarih dilimidir. Bu dönemde, III. Selim'in başlayıp II. Mahmud'un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı İsmail Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzade, Kazasker, Osman Bey, Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış aynı zamanda klasik formlardaki (klasik güfteli ve büyük usullu) eserlerin yerlerini bir XVIII. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı" (2019, 42-43).

Fakat bu devirdeki Batı maruziyeti II. Mahmud döneminde epeyce artmış olduğundan bu devir sanatkârları bu durumdan oldukça etkilenmiştir. Bahsettiğimiz durum nedeniyle Enderun sanatkârları Batı müziğine olan alâka nedeniyle inceden güceniyor, devir padişahına serzenişte bulunuyorlardı.

"Sultan Abdülmecid'in sarayda Batı Müziğine değer ve yer vermesi, koruması Dede Efendi gibi bir dehayı bile gücendirmişti. Dede Efendi'nin ileri yaşında bu kadar acele ile Hacca gitmesi bu kırıngılığa bağlanır. Oysa hemen hemen kendi kaderine terk edilmiş olan Türk Mûsikîsi, Türk halkının gönlünde yaşıyor ve sanatsever zenginlerin, devlet adamlarının koruması altında varlığını sürdürebiliyordu" (Özalp, 2000: 486).

Araştırmalara göre, bu süreçte yaşanan olumsuz bazı durumlara rağmen mûsikî geleneksel öğretim yöntemleri ile aktarılıyor, yeni yetişen mûsikîşinaslar öğrendikleri eserleri kendilerinden sonrakilere unutulmaması adına aktarmak için çabalıyorlardı. Fakat bu çalışmalar sınırlı bir alanda devam ettiğinden mûsikî, zamanla piyasa tavrı denen özellikle ekonomik bir amaçla yapılmış mûsikîye yerini bırakıyordu.

Özalp'in aktratımına göre "Mûsikîmizde bu olumsuz gelişmeler sürerken, Türk Halk Mûsikîsi'nin Türk Sanat Mûsikîsini etkilemesinin daha belirgin bir duruma geldiği de bir gerçektir. Büyük bestekârlarımız bile bu etkiden uzak kalamamış, mesela Hammamîzâde İsmail Dede bile Anadolu ve Rumeli ağzını andıran besteler yapmıştı. XIX. yüzyılda her iki mûsikî arasında yer alan pek çok mûsikî eseri vardır" (Özalp, 2000: 490). Ayrıca Özalp bu dönemde "Piyasa Sazendeliği"nin bir meslek haline geldiğini de aktarmıştır.

Özalp, (2000: 487) geleneksel besteleme teknikleri ve meşk sisteminin unutulmaya başlamış olduğunu, mûsikîşinasların eserlerini nota ile ortaya

koyduklarından, eserlerdeki eski akıcılığın kalmadığını aktarmış, nota bağımlı çalışmaların herşey olmadığını ileri süren eski ustaların mûsikîmizde haklı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca mûsikîmizde nüans işaretlerinin olmamasının bu dönemde bir çok icra özelliğini unutturduğunu da eklemiştir.

“XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının bu kadar büyük ölçüde değişmesinin bir başka yönü daha vardı. Zevkler yavaş yavaş basite kaymaya başladığından eski ağır, mistik havalı kâr, beste ve semai'ler zamanın romantik akışına uymadığı için, eskiye ait bir gelenek olarak düşünölmeye başlanmış ve sanat endişesinden uzaklaşarak sanatı kurallara feda etmemek zihniyeti doğmuştu. Bu düşünce ve telakkilerin bu yüzyılın sonuna doğru yoğunluk kazandığı ve az sayıdaki sanatkârın dışında, şarkı ve şarkı edebiyatında büyük bir artışın olduğu dikkati çekiyordu. Birkaç istisnanın dışında, XIX. yüzyıl sonuna kadar sadece şarkı bestekârı yetişti denilebilir” (Özalp, 2000: 488).

Öztuna, şarkı formunun gelişimini ve yayılışını şöyle aktarmıştır: “Romantik Türk Mûsikîsi, Türk Mûsikîsi Tarihinde Ârif Bey ekoldür. Neo klasik Türk Mûsikîsi’ni takib eden devredir. Bu ekolün başlıca hususiyeti, şarkı formunun, büyük güfteli klasik formların yerini almış olmasıdır. Kâr-Beste-Semâi devrine hâtıme çekmiştir. Hızla yayılmış ve Türk Mûsikîsi’ne hakim olmuştur. 1850’de başlayan şarkı mûsikîsi hakimiyeti, başka devreler geçirip dejenere olarak zamanımıza gelmiştir. Ancak son beş çeyrek asır içinde (1850-1975) Klasik Türk Mûsikî’si bestekârlığı sönmüş değildir. Zekâi Dede’den sonra büyük bestekâr yetiştirememekle beraber, klasik büyük formları ve usulleri kullanan bestekârlar, gittikçe azalarak zamanımıza kadar gelmişlerdir. Romantik şarkı ekölü, büyük usulleri hemen hiç kullanılmaz hale getirmiştir” (1987: 95-96).

Bu dönem ve sonrası süreçte, Batılılaşma bağlamında opera, tiyatro ve orkestralara ilgi oldukça artarken, yine bu dönemin klasik fasıl icrasının neredeyse azalmasına, koro seslendirmelerinin yerini solo seslendirmeye bırakmasına, bu değerli mûsikînin okullarda eğitiminin kaldırılmasına, peşrevlerin icrasının gitgide kısaltılarak icrasının azalmasına ve Gazel ve Taksim’in gerilere atılmasına sebebiyet verdiğini söylemek mümkündür. Bu çerçevede mûsikî tarihinde yaşanan bu gelişmeleri farklı kaynak ve kişilerden incelemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Mûsikî tarihini oldukça etkileyen Batılılaşma etkilerini Yalçın Tura şöyle aktarmıştır:

“XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde vuku bulan bir hadise Türk tarihinde olduğu kadar Türk mûsikîsinde de son derece ehemmiyeti haizdir; bu hadise Vak’a-i Hayriyye’dir. Yeniçerilik’le birlikte 1826’da Mehterhane’nin de ilga edilmesi ve yerine Muzıka-yı Hümayun’un kurulması bir yandan, Türk mûsikîsinin en müzhim meselelerinden birinin ortadan kalkmasına bir yandan da Batı mûsikîsinin tedrisâtının Türkiye’de resmen başlatılmasına yol açmakla günümüze dek sürüp gelecek bir ikililiğin temelini atmış, Türk kültürü ile Batı kültürünün savaşında birincinin aleyhinde, ilk büyük yıkımın meydana gelmesine neden olmuştur. Bugüne dek bilhassa mûsikî sahasında, ortaya yeni, değerli bir sentez koymak ümidi tahakkuk etmemiş, buna mukabil kendi mûsikîmiz onarılması çok güç, belki de imkânsız yaralar almış, çok tahribata uğramıştır” (Tura, 1988: 39).

Salgar’ın aktarımı ile “Vaka-i Hayriyye olayından sonra Osmanlı Devleti’nde idari ve sosyal birçok değişiklikler oldu. Mûsikî geleneği köklü bir şekilde sürüyor olmasına rağmen saraydaki müzik etkinlikleri eski güzelliğini kaybetmiş, bando, dolayısıyla batı müziği ağırlığını belirgin bir şekilde hissettirmeye başlamıştı” (2005: 194).

Bu dönemin önemli olaylarını aktardıktan sonra bu asıra damgasını vurmuş ve yön vermiş ünlü bestekârlar ve sanatlarından bahsetmek gerekir. Bu asırda, yaşamının az bir kısmını bu yüzyılda geçirmiş olan, sanat ruhu ile Klasik Türk Mûsikîsi’nin gelişimine oldukça destek vermiş, bu yüzyıla ismini altın harflerle yazdıran bir Ekol’ün ortaya çıkmış olmasına neden olan Sultan III. Selim, anlatılması gereken en önemli isimlerdendir.

III. Selim yaşadığı dönemin yenilikçi, sanatkâr, şair, mûsikîşinas bir padişahıdır. “İlhamî” mahlası ile şiirler kaleme alan padişah, 18. yüzyılın oldukça önemli, şiire ve şaire değer veren vasıfları ile anılmaktadır. Mûsikî bakımından uğraşları ile döneminde bir ekol olarak kendinden söz ettirmiş, hamiliği ile de mûsikînin gelişmesinde büyük bir rol oynamıştır. Batı müziği ile de ayrıca ilgilenmiştir. Yaşadığı dönemde, saray etrafında topladığı mûsikîşinâslara, sanatkârlara hâmîlik yapması ve onları koruyup, desteklemesi ile de bu dönemin altın bir çağ olmasında oldukça etkili olmuştur. Besteleri ve ortaya koyduğu makamlarla da mûsikî sanatına sağladığı katkılar oldukça önemlidir. Asrın en değerli ve büyük mûsikîşinaslarından yararlanan III. Selim, yenilikçi anlayışıyla Batı’yı baz alarak bir müzik okulu kurmuş, dolayısıyla döneminde

kültür ve edebiyat seviyesi ile de farklılıklar yaratmıştır.

III. Selim 1761 yılının 24 Aralık'ında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Annesi Mihraşah Sultan olup, babası III. Mustafa'dır. Eğitim yıllarını sarayda görmüş, döneminin en değerli alimleri kendisine hocalık yapmıştır. Kaynaklara göre, babasının ıslahatçı olması, III. Selim'inde ıslahat yanlısı ve yenilikçi bir padişah olmasını sağlamıştır. III. Selim üzerinde özenle durmak gerekir ki kendisi mûsıkî alanında Osmanlı hanedanının en ünlü bestekârı, şair ve neyzenidir.

“Mûsıkîyi hayat tarzı olarak benimseyen ve yaşayışında büyük tesiri olduğu anlaşılan III. Selim, en çok şehzâdeliği zamanında mûsıkî ile meşgul olmuştur. Osmanlı tahtına çıktıktan sonra saltanat işleri bizzat mûsıkî ile uğraşmalarına o kadar müsait olmamış ise de mûsıkî erbâbını yine teşvik ve özendirmekten bir an bile geri kalmamış, hâl ve vakitleri müsâit oldukça seçkin eserler meydana getirmiştir” (Yekta, 1917: 309-312).

“III. Selim ekolü, Türk mûsıkîsi tarihinde bir devre ve mûsıkî ekolüdür. III. Selim'in 18 yıllık (1789-1807) saltanatından ibaret değildir; geriye doğru hiç olmazsa 1785'e kadar kaydığı gibi, 1807'den sonra da devam etmiştir. 1815 ve kesin olarak 1825'ten sonra yeni temayüller başlamıştır. Bu devirde Türk mûsıkîsi, yeni makamlar, bir bestekârlık furçası ile yeni yollar aramıştır. III. Selim, mûsıkî ilminin de ortadan kalktığını farketmiş, nota ihtiyacı duymuştur. Hamparsum'a ve Şeyh Abdülbaki Nasır Dede'ye iki ayrı sistemde iki ayrı nota icad ettirmiş ve bu zatlar, kendi sistemleriyle padişahınkiler dahil, bir çok parçayı notaya almışlardır. Ne gariptir ki bugünkü Batı'dan alınma nota sistemi dışında Türk mûsıkîsinin asırlardan beri kullandığı veya denediği nota sistemlerinin ve ebced notaları çeşitlerinin en iyisi olan Abdülbaki Dede'nin sistemi hiç tutunamamıştır. Buna karşılık bütün Türk Mûsıkîsi'nde kullanılan en yetersiz ve en kötü sistem olan Hamparsum notası hayrete şayan şekilde bu asrın, başlarına kadar tutunmuştur ki basitliği ile ilgilidir. Birçok müzisyen varlığını ve şöhretini doğrudan doğruya III. Selim'e borçludur” (Öztuna, 1987: 88).

III. Selim'in kişiliğindeki naiflik, kendisini mûsıkîye yönlendirmiştir. Amcası olan I. Abdulhamit, zamanının en iyi mûsıkîşinalarını ve tanbur ustalarını saraya getirmiş, III. Selim'in mûsıkî alanında ilerlemesine oldukça katkı sağlamıştır. Onun mûsıkî ile alakası ve çalışmaları günümüzde o dönemin altın çağı olarak adlandırılmasında büyük rol oynamakta, zamanının büyük bestekârlarının şuan anılıyor

olmalarında yine III. Selim'in önemli bir faktör olduğu görülmektedir. Kendisi bestekârlık çalışmalarıyla 14 makam terhib etmiştir.

Tanrıkorur'un (2019: 42) ifadesi ile III. Selim, Osmanlı hanedanının en meşhur bestekârı, şairi, tanburisi ve neyzeni olmakla beraber Osmanlı mûsıkîsinde son ihtişâmın da yaşanmış olduğu yenilikçi bir dönemin padişahıdır. III. Selim devri, Osmanlı mûsıkîsinin son büyük bestecilerinin yanı sıra, yarımın Türk mûsıkîsini hazırlamış olan büyük sanatkârların da yetiştiği bir zaman dilimidir. Bu süreçte III. Selim ile başlamış ve II. Mahmud'un da devam ettirmiş olduğu yenilikçi hareketler alanı Şakir Ağa, İsmail Dede, Zeki Mehmed Ağa, Yusuf Paşa, Osman Bey, Kazasker, Dellâlzâde gibi son klasikçileri meydana çıkarmış, bununla beraber klasik formlardaki (büyük usüllü ve klasik güfteli) ürünlerin yerini de XVIII. dönemin şiiri olarak adlandırılan şarkı formundaki hafif olan eserlere bırakmasının zemini hazırlanmıştır.

Bu yüzyılda fevkalade sesiyle dikkatleri üzerine çeken, aynı zamanda hanende ve saray fasıl heyetinin şefliğini üstlenen, klasik anlayışın önemli temsilcilerinden olan Sadullah Ağa önemli bestekârlarımızdandır.

“Dönemin kaynaklarından, o zaman diliminde yaşamış “Sadullah Ağalar” hakkında kısa bilgiler mevcuttur. Bunlar arasında Sadullah Ağa'ya ait olduğu düşüncesinde birleşen bilgi şudur: İstanbul'da Fatih semtinde (1730) dünyaya gelmiştir. Babası, Fatih Cami Başmüezzini Hafız Kerem Efendi'dir. İlk müzik bilgilerini babasından almış olma ihtimali yüksektir. Sesinin güzelliği ile dikkatleri çekmiş ve küçük yaşlarında Enderun'a alınarak orada eğitilmiştir. Serhanende olarak sarayın fasıl heyetini idare etmektedir. Sadullah Ağa'nın en büyük şansı da şehzadelik yıllarından itibaren III. Selim gibi mûsıkîden çok iyi anlayan bir Padişahla beraber olmasıdır. Sadullah Ağa, klasik anlayışın en önemli temsilcilerinden biridir. Son derece sağlam olan bestecilik tekniği ve üslubu, eserlerindeki önemli melodik örgüsü, güfte münasebetlerinde dikkati, san'at kalibresi yüksek, bir yönüyle de öğretici eserlerdir. Birkaç eserindeki duygu yoğunluğu ise, sonraki devirlere etki edecek niteliktedir. Bugün elimizde bulunan 28 eseri, klasik mûsıkîmizin abideleri arasında yer alır. Özellikle Bayâtî Arabânları, Arazbâr-Bûselikleri, Hicâz Yürük Semâisi, Suz-i Dil Ağır Semâisi, Muhayyer ve Tâhir- Bûselik Yürük Semâileri, onun bestekârlık dehasına örnek olacak özellikteki eserleridir” (Salgar, 2005: 124-125).

Bu asrın başka bir değerli bestekârı, Yahudi asıllı mûsıkîşinas Tanburi İsak'tır.

İsak 1745? tarihinde İstanbul Ortaköy’de dünyaya gelmiştir. Döneminin değerli bir sanatkârı ve tanburilerindendir. İsak, önceleri önemli bir icrakâr olarak tanbur ve sine kemanı icracılığı yapmış ancak sonraları sadece tanbur ile meşgul olmuştur. Enderun mensubudur, kaynaklara göre Tanburi Anjel ve Musi’den yararlanmıştır.

Ak’ın (2018: 145) aktarımına göre Tanburi İsak, III. Selim zamanında sarayda uzun zaman Padişah’a tanbur dersleri vermiş, Enderun’da öğretimde yer almıştır. Kendisinin en faydalı zamanları, III. Selim zamanına denk gelir. Bestelemiş olduğu her eseri dikkatleri çekmiş, İsfahan makamında olan peşrevini Padişah’a sunduğu zamanda Padişah tarafından maddi olarak hediyeler ile takdir edilmiştir. Gülizar makamında bestelemiş olduğu iki bestesi ve ağır ve yürük semâiler ile Şeddaraban makamında bestelediği beste ve yürük semâisi en meşhur eserleridir.

Abdulkaki Nasır Dede bu yüzyılın değerli bir mûsıkîşinasıdır. Ali Nutki Dede’nin kardeşi olan Nasır Dede, 1765 yılında doğmuş, eğitimini Mevlevihane’de yapmıştır.

“Mûsıkîyi tekkedeki mûsıkîşinaslardan meşketti. Bu sanattan erken yaşlarında feyz almıştır. Edebiyat ve tasavvufa da vâkıftı. Ali Nutkî Dede’nin şeyhliği döneminde dergâhın neyzenbaşısı idi. Klasik ney icrâsının son ustalarındandır. Türk mûsıkîsinin yüzyıllardan beri ihmal edilen, bilimsel yönünü ele alarak eski ‘Edvar’ kitaplarını incelemiş, herbirini diğerleriyle karşılaştırmıştır. Mûsıkînin özellikle fizik ve akustik yönlerini ele almıştır. Sultan III. Selim mûsıkîmizde notasızlığın nelere mal olduğunu çok iyi anlayan aydın bir hükümdardı. Bir nota ihtiyacını zaman zaman dile getirmiş, buna bir çare bulunmasını çevresinde bulunan sanatkârlardan istemişti. Bu sanatkârların arasında Abdulkaki Nasır Dede de vardı. Padişahın bu isteğini Seyyid Ahmed Ağa kendisine iletince, mûsıkî ile ilgili incelemelerini “Tedkîk-ü Tahkîk” adı altında 1794 yılında bir Risâle’de topladı. Daha sonra bu eserini daha genişleterek ve bazı ekler yaparak “Tahririye”yi yazdı. Bu eserinde dedesi Nayi Osman Dede’nin bulduğu notayı daha geliştirilmiş şekle sokmuş, padişahın Sûzidilâra makamındaki peşrevi ile diğer bazı eserleri notaya almış ve Sultan III. Selim’e sunmuştu. Bu büyük insane aynı zamanda Hamamî-zade İsmail Dede’nin mûsıkî ve ney hocasıdır” (Özalp 2000: 507-508).

Bu dönemin diğer bir önemli ismi Sultan II. Mahmud’dur. Kaynaklara göre, Klasik Türk Müziği eğitimine amcası olan III. Selim’in Şehzadeliği esnasında başlamış,

iyi bir hanende olup, dini mûsikî ile oldukça ilgilenmiştir. Tanbur ve ney çalgılarını amcasından öğrenmiş, gerek saz icrası gerekse seslendirmesi ile bu türe emek vermiş bir Padişah'tır.

Ancak Ak'ın belirttiği üzere mûsikîye bu kadar değer veren bir Padişah'ın mûsikîye zarar verecek adımlar atması, anlaşılabilir bir durum değildir. Enderun'a yeterince ilgi göstermemesi, saray bandosunun kurulması ile mûsikîye en az ilginin bu padişah döneminde olduğu görülmektedir. Ayrıca Ak, mûsikîde yozlaşmanın bu dönemde başladığını da belirtmiştir (2018: 147-148).

Yine bu dönemde, Abdurrahim Künhi Dede değerli isimlerdendir. Ak'ın aktarımı ile (2018: 149) "A. Nasır Dede'nin kardeşidir. 22 yaşında bestelemiş olduğu "Hicâz Mevlevî Ayini" bilinen tek mûsikî eseridir. Bu eser için Rauf Yekta Bey; "Yalnızca Hicâz makamından bestelenmiş olmasına rağmen monoton olmadığı gibi bir sanat âbidesidir" diyor. Hafızasında sakladığı eserlerin çokluğu ile tanınmış güçlü bir hanendedir. Mûsikîde üstün bir bilgiye sahiptir".

Bu dönemin önemli diğer bir mûsikîşinası Şakir Ağa'dır. "XIX. sanatkarları içerisinde Dede Efendi'nin akabinde gelen Şakir Ağa'nın, ilgi uyandıran bir ses fiziğinin olması önce Sultan III. Selim'in kahyası Salih Bey'in dairesine verilerek saraya ilk adımını atmış oldu. Daha sonra "Çavuş Mülazımı" olarak Enderun'un hazine odasına alındı; yetiştirilmesi için "Mevâlî Başçavuş" Mustafa Ağa görevlendirildi. Bilhassa sesinin güzelliği sayesinde içeride ve dışarıda herkesin gönlünü kazanmıştı. Sarayda kaldığı müddetçe saltanat binişlerine yani Padişahın yapmış olduğu gezintilere ses ve eserleriyle mûsikî fasıllarına katılıyordu. Günümüze gelen şiirleri, mûsikîdeki bilgi ve ustalığının yanında yine sönük kalır. Keman ve tanbur icra ettiği görülse de o, var olduğu dönemden bugüne dek besteciliği ile musiki tarihinde adından çokça söz ettirmiştir. Ender bir ses güzelliğine sahip olduğu bildirilen sanatkarın bestekârlıktaki kudret ve zerafeti, çok parlak ve duygulu olan üslubu eşsizdir. Farklı makam ve çeşitli formlarda eserler ortaya koymuştur" (Özalp, 2000: 527-529).

Bu asırda daha küçük yaşlarda mûsikîye alakası ve ses kabiliyeti ile dikkatleri üzerine çeken "Dede Efendi" yine en meşhur isimlerdendir. Derviş İsmail, Hammamizade İsmail Dede ve İsmail Dede olarak anılan bu değerli mûsikîşinas İstanbul'da 9 Ocak 1778 tarihinde dünyaya gelmiştir. İlk derslerini, okul yıllarında sesinin güzelliği ile dikkatini çeken, o bölgede ikamet eden, ilahiler besteleyen

Uncuzâde Mehmet Emin Efendi'dir.

Tanrıkör'ün aktarımı ile Dede Efendi, babasının Hamam işletmesi yaptığından "Hamamîzâde" olarak anılmaktadır. Sesinin güzelliği ile dikkatleri çektiğinden ilkokulda "İlahici Baş" olmuştur. Memurluk yaptığı süreçte, mûsikîye karşı ilgisi nedeni ile Yenikapı Mevlevihanesinde Ali Nutki Dede'nin çıraklığına girmiş, henüz 18-20 yaşlarında mevlevî çilesi (eğitimi) devam ederken, Bûselik makamında bestelediği bir eserle İstanbul'da kendisinden çokça bahsedilir olmuş, bu durum padişah III. Selim'in kulağına gidince kendisi saraya davet edilmiştir (2001: 110).

"Türk Mûsikîsi'nin yetiştirdiği en güçlü bestekârlarımızdan biri olan Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin kişiliğinde, mûsikîmiz en üst düzeye ulaşmıştır. Dini ve dindışı mûsikî eserleri ile başlı başına bir "Ekol" olmuş ve kendinden sonra gelenleri tartışılmaz bir biçimde etkilemiş, daha sonra gelen bestekârlar bu etkinin sürekliliğini sağlamıştır. Klasik mûsikîmize eşsiz renkteki melodik akislerle yeni bir uslûb ve kimlik kazandırmıştır. Eyublu Mehmed Bey, Mutaî-zade Hacı Ahmet Efendi, Yağlıkçı-zade Bursalı Ahmet Efendi, Vahib Efendi, Çilingir-zade Ahmet Ağa, Haşim Bey, Dellâl-zade İsmail Efendi, Hoca Zekâi Dede Efendi, Nikoğos Ağa, Azmi Dede, Hafız Hamdi Bey, Yeniköylü Hasan Efendi gibi değerli mûsikîşinasları yetiştirmiştir¹".

"III. Selim'in keşf ve himaye, II. Mahmud'un itibar ve taltif ettiği İsmail Dede'yi, müzikte Donizetti'nin eğittiği Abdülmecid, sarayında tutmayı başaramadı. Mevlevî âyinininden ilâhîye, Beste'den Rumeli türküsüne kadar hemen bütün klasik ve dini formlarda 300'e yakın eser bestelemiş, hem derviş (yani halk), hem saray adamı gibi birbirine zıt iki özelliği daima korumuş olan Dede, Mızıkâ-i Hümâyûn şefleri Donizetti ve Guatelli'den –kendilerine verdiği Türk mûsikîsi bilgilerine karşılık– öğrendiği Batı mûsikîsinin melodik esprisine dayalı "Kâr-ı Nev", "Yine neş'e-i muhabbet" ve "Yine Bir Gülnihâl" gibi eserler de bestelemiş olmasına rağmen, oyununu kendisi de beğenmemiş olmalı ki ünlü "Artık bu oyunun tadı kalmadı" sözünü söyleyerek 68 yaşında hacca gitmiş, tadı kalmayan Osmanlı sarayından kaçayım derken koleraya yakalanmış, Mekke'de ölmüştür" (Tanrıkör, 2019:43).

Bu yüzyılın adından çokca söz ettiren başka bir değerli mûsikîşinası Dellâl-Zade İsmail Dede'dir. Kaynaklara göre 1797 yılında dünyaya gelmiştir. Döneminde sesinin güzelliği ile dikkatleri çeken Dellâl-zade çok küçük yaşlarda Kur'an'ı ezberlemiş ve

¹ 1 Musiki Mecmuası, yıl. 50, sayı. 469, s. 6

hafız olmuştur. Bu özellikleri ile dönemin ekol ismi Dede Efendi'ye götürülerek ileride büyük katkılarını görecektir, bestekârlık yeteneğini perçinleyecek bir deha ile bu işin inceliklerini öğrenme fırsatına erişmiştir. Günümüze sadece 73 eseri intikal etmiştir.

“İsmail Efendi, Dede Efendi'nin aracılığı ile 1816'larda hanende olarak sarayın fasıl heyetine alındı. Aynı zamanda Enderun'da mûsıkî bilgisini geliştirdi. Klasik mûsıkîmizin birçok parçasını meşk etti. Bu arada sahip olduğu müzikalite ve etkileyici tiz sesi ile huzurda okuduğu Muhayyer-Sünbüle faslı sayesinde Padişah II. Mahmud'un dikkatini çekti. Dede Efendi, bu yıllarda iki kıymetli öğrencisinden biri olan Dellâl-zade ile (diğeri Çilingir-zade Ahmed Ağa) yakından ilgilendi ve onun özellikle huzurda yapılan fasıllarda öne çıkmasını sağladı. Dellâl-zade'nin dönemin büyük bestekâr ve hanendeleri arasında genç sayılacak bir yaşta yer edinmiş olması, hanende olarak da üst düzeyde bir icracı olduğu sonucunu gösterir” (Salgar, 2005: 193-194).

Salgar'ın (2005: 194) aktarımına göre Dellâl-zade İsmail Efendi, Türk mûsıkîsi bestekârları içerisinde neredeyse en kendine has üslubu olan mûsıkîşinaslardandır. Klasik kaidelere bağlı, makam kullanışı, ezgisel yapıdaki farklılıkları ve kendine özgü tavrı ile önemli bir isimdir. Ortaya koymuş olduğu eserlerde farklı ve umulmadık geçkileri, seyir anlayışı, güfte ve usul birliktelikleri eşsizdir. Eserlerinin hemen hepsi sanat çizgisinin oldukça üstündedir .

Bu asrın yine çok büyük bir ismi, gelmiş geçmiş şarkı bestekârlarının en büyüğü olarak anılan ve bu yüzyılın Dede Efendi'den sonra büyük dahisi olarak görülen Hacı Mehmed Ârif Bey'dir. Daha küçük yaşlarında ses güzelliği ile dikkatleri üzerine çekmiş daha sonraları mûsıkî ustalığı ile gönüllerde yer etmiştir.

“Hacı Mehmet Arif Bey, (1831) çok bestekâr yetiştiren Eyüb semtindendir. Büyük Dede'nin son ve en genç talebesidir. Fakat asıl hocaları Eyyübi Mehmed Bey'le Zekâi Dede'dir. Emsalsiz parlaklıkta sesi ve bestekârlıktaki deha parıltılı verimliliği ile 20 yaşından önce ve mebeynci olarak Sultan Abdulmecid'in sarayına alınmıştır. Binden fazla şarkı ve yüzden fazla ilahi bestelemiştir. Günümüze 376 şarkı ile 9 formda eseri kalmıştır. Gelmiş geçmiş şarkı bestekârlarının en büyüğü ve XIX. asır bestekârları içinde Dede'den sonraki büyük dahidir” (Öztuna, 1987: 98).

Bu dönemin son olarak bahsedilmesi gereken diğer bir önemli ismi ise Hoca Zekâi Dede Efendi'dir. Ak'ın aktarımı ile Mehmed Zekâi Dede, İstanbul'da Eyüb semtinde doğmuş, babasından, öncelikli hat öğrenimi görmüştür. 19 yaşında iken Hafız

olmuş, döneminde mûsikî çevrelerinde sanatla ilgili olanların dikkatini çekmiştir. İsmail Dede'nin sanatı çerçevesinde kendi sanat becerileri ile ritim, melodi ve şekil olarak yeni buluşları ile bu sanatı ilerletmiştir. Bestecilik üslubunda Dede Efendi'nin etkilerinin yanısıra mûsikîye getirdiği yenilikler ile Klasik okulun oluşumunun son temsilcisi olmuştur. Günümüze 260 eseri gelmiştir ancak 500'den fazla eser bestelediği bilinmektedir.

Bu asrın adından bahsedilmesi gereken diğer önemli sanat insanları, Tanburi Numan Ağa, Tanburi Zeki Mehmet Ağa, Eyyubî Mehmet Bey, Tanburi Arif Ağa, Kemanî Rıza Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Çorlulu Aşık, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Hâşim Bey, Sultan Abdulaziz, Kömürcü-zâde Hâfız Mehmet Efendi, Neyzen Salim Bey, Rıfat Bey, Neyzen Salih Dede Efendi, Neyzen Yusuf Paşa, Tamburi Büyük Osman Bey, Medenî Aziz Efendi, Hacı Faik Bey, Enderûni Ali Bey, Nikoğos Ağa, Tanburî Ali Efendi, Bolahenk Nuri Bey, Mahmut Celâlettin Paşa, Neyzen Azid Dede'dir.

3.5. Romantik Dönem ve Son Dönem Türk Mûsikîsi

Bu dönem, Hacı Arif Bey'den Hüseyin Sadettin Arel'e kadar geçen ve asrın bir bölümünü kaplayan devirdir. Dönemin karakteristiği, Sultan III. Selim itibari ile şarkı formunun ön saflarda yer aldığı, katı kuralların bir tarafa bırakılıp halka olan itibarın ve yakınlığın başladığı, duygulara, inceliğe değer verilen, bireylerin sanata ayırdığı zamanın azalması nedeni ile artık büyük formların yerini küçük formlarda eserlere bıraktığı bir dönem olduğu söylenebilir.

“Romantik dönem, Türk toplum hayatında, batılılaşma hareketlerinin yoğunlaştığı, bilimde, kültürde, san'atta batı etkisinin doruğuna ulaştığı, bu arada Türk Mûsikîsinin resmî öğretimden kaldırıldığı bir zaman parçasını kapsadığı için bu dönemde Türk Mûsikîsi, özellikle Türk müzikolojisi üzerindeki resmî çalışmaların tam bir durgunluk dönemine girmiş olmasına rağmen Rauf Yekta (1871-19 35), Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi'nin (1869-1962), kişisel çabalarıyla Türk Müzikolojisi üzerindeki çalışmalar sürmüştür, bu arada Rauf Yektâ'nın kaleminden Türk Mûsikîsine ait ilk bilgiler bir batı ansiklopedisinde geniş şekilde yer almıştır” (Berker, 1985: 161)

Tanrıkorur, (2019: 43) bu süreç ve sonrasını, batılılaşmanın getirdiği

olumsuzlukların ve mûsikînin bozulması üzerinde durarak şunları aktarmıştır: “Batılılaşma etiketi olarak görülen opera, tiyatro ve orkestraların resmi itibarı gitgide artırılırken, milli mûsikînin okullarda öğretimi dahi yasaklanacak kadar aşağılanması, eski klasik fasıl icralarının gitgide seyrekleşmesi, koro icrasının soloya hep daha fazla tercih edilir hale gelmesi, peşrevlerin bütün olarak icra edilme adetinin kalkması, eğitim arterinin kesilmesi sonucu zamanla kalitesizleşen şarkılar karşısında, Gazel’inde yok edilip Taksim’in son plana atılması ve nihayet, yalnız müziğin değil, bütün evrenin temeli olan ritmin önemsizleştirilerek aletin (Kudüm’ün) kaldırılması, bu bozulmanın belli başlı sebepleri arasındadır”.

Klasik dönemin sonrasında gelen ve adına “Romantik dönem” denilen süreçte sanatkârlar, öncelerinin aksine gündelik olaylar ve tabiat gibi temalardan esinlenip bu konulara ağırlık vermişlerdir. Bu nedenle, bestelenmiş şiirler özgür ifadeleri olan, daha anlaşılır diyebileceğimiz biçimde yazılmış olanlardan seçilmiştir. Dede Efendi’nin başlattığı batı havasında olan eserlerin ardından, sonraki önemli bestekârlar Dede’nin öncülük ettiği bu yol ile yeni bir müzik devrinin başlamasını gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemde Rahmi Bey, Tamburi Cemil Bey, Sadettin Arel, Subhi Ezgi, İsmail Hakkı Bey gibi önemli isimler bu devrin, gerek bestekârlık gerekse müzikolojik anlamda yetişmiş değerli isimleridir. Bu dönemde, geleneksel mûsikî yöntemlerini iyi bilmesine karşın Hacı Arif Bey bu çerçevede eser vermemiş sayılabilir. Ağdalı ve mistik eserlerin yerine zengin içerikli kıvrak motifleri kullanmıştır. Kendisinin oldukça kullanmış olduğu şarkı akımından kendisinden sonra gelen bestekârlar da oldukça etkilenmiştir.

“Hacı Arif Bey, 1831 yılında Eyüb’de doğdu. Eyüb’de ibdidai mektepte okurken, sesinin güzelliği ve tavrı okuyuşu ile dikkatleri üzerine çekti. Bu arada Arif Bey’den altı yaş büyük ve aynı okulda kalfalık yapan Zekâî Dede, Arif Bey’deki yeteneği keşfetti. Hacı Arif Bey’e bildiklerini öğreten Zekâî Dede, Arif Bey’i Dede Efendi’nin öğrencilerinden olan Eyyubi Mehmed Bey’e götürdü. Eyyubi Mehmed Bey Arif Bey’le bir süre meşgul olunca, büyük bir yetenekle karşı karşıya olduğunu anladı. Ona makam, usul ve çeşitli fasıllar öğretti. Birgün yetenekli talebesini, o sıralarda hayatının sonlarına yaklaşmış olan Dede Efendi’ye götürdü. Dede Efendi, Hacı Arif Bey’i dinledi. Çok beğendi, samimi iltifatlarda bulundu. Bir müddet Arif Bey’i evine davet ederek, ders verdi. Hacı Arif Bey çok velud bir bestekâr idi. Bir gecede 8 şarkı besteleyebiliyordu. Sultan Aziz’in verdiği bir güfteyi 7 ayrı şekilde bestelemiş ve onun

takdirlerine sunmuştur. 1873 yılında “Mecmua-i Arif’i” adı altında bir güfte mecmuası yayınlamıştır. Kürdili Hicâzkâr makamını terkiib etmiş, Müsemmen usulünü bulmuştur. Kendinden sonra bu makam ve usulde birçok eser verilmiştir” (Salgar, 2005: 266-277).

Tanrıkörur’un (2019: 45) aktarımına göre, “Hacı Arif Bey’in ses devrimini Tanburi Cemil Bey’in saz devrimi izledi. 45 yıllık dünya misafirliği içinde eline aldığı hemen bütün Türk mûsikîsi sazlarını o ana kadar tasavvuru dahi imkânsız olan bir müzikalitede ve dinamizmle çalmış, bu dünyadan ayrıldıktan sonra da, Türk mûsikîsinin hemen bütün dal ve sanatçıları üzerinde silinmez izler bırakmıştır. 1871 yılında İstanbul’da doğmuş olan sanatkârı, bu sebeble hiç ölmemiş kabul etmek mübalağa sayılmaz” Tanrıkörur, aynı kaynakta, Tanburi Cemil Bey’in, ‘taksim besteciliğini’ başlı başına bir form haline getirdiğini belirtmiş, Türk saz mûsikîsinin yeni çağını başlattığını da ifade etmiştir.

“Cemil’in saz mûsikîsinde yaptığı devrimi, Sadettin Kaynak (1895-1961) sözlü müzik besteciliğinde devam ettirmiştir. Ömrünün ilk 31 yılını dini ve klasik mûsikîyi öğrenmeye ayıran Kaynak, alışılmış Şarkı formuna karşı yerleştirdiği fantezilerine geçmeden önce klasik formlarda benzersiz üslubunu apaçık gösteren eserler verdi. Tabiat tasvirlerinden, hamasi destanlara, lirik fantezilerden halk türkülerine, ilahilerden rövü müziklerine kadar, içinde recitative (konuşur gibi usulsüz icra) ların da yer alabildiği, ses ve saz unsurlarının (alışılmış sınırlarının zorlanmasıyla başka) ayrılmaz bir bütün halinde kaynaştırıldığı uzun soluklu kompozisyonları getiren, dinleyicisi ile konuşan, halk müziği motiflerini kullanan ve nihayet bütün bu özelliklerine ilave ettiği “ilk film müziği bestecisi/imam kişiliğiyle yüzyılımızın sözlü müzikte marazi romantizmden çağdaş realizme geçişi sağlayan büyük bestecisi Kaynak’tır” (Tanrıkörur, 2019: 45-46).

Bu dönemin bazı önemli mûsikîşinaslarından bahsetmek gerekir. Son yüzyılın en büyük üstadlarından biri de Şevki Bey’dir. Hocası olan Hacı Arif Bey’in, şarkı besteciliğindeki yolunu tamamlamış olan ve neredeyse zirveye taşıyan isimdir. Birçok makamdan yüzlerce şarkı kaleme almış sanatkâr, 1000 eseriyle erken bir vakitte vefat etmiştir.

“Ses güzelliği ve mûsikîkabiliyeti ile dikkat çekmişve Muzika-i Hümayün’e alınmıştır. Hacı Arif Bey’den yararlanarak mûsikîmizin pratik yönüne ait esaslı bilgi elde etti. Şevki Bey, muhtelif makamlardan yüzlerce şarkı bestelemiştir. Yalnız Uşşak

makamından 200’den fazla eseri vardır ki, bir makam çerçevesi içerisinde birbirine benzemeyen bu kadar eser besteleyebilmek ancak müztesna bir kabiliyetin işidir. Bu özellik başka bestekârda yoktur” (Ak, 2018: 244).

Bu asırda Nikoğos Ağa, şarkı formunun oldukça önemli mûsıkîşinaslarından olmakla birlikte kendisi Ermeni asıllı, 1830 yılı İstanbul doğumludur. Hem sazende hem de hanende olan Nikoğos Ağa, ufak yaşlarında Dede Efendi ile tanışmış, akabinde Dede’nin öğrencisi olan Dellal-zade İsmail Efendi’den dersler almaya başlamıştır. Döneminde önemli isimlerin büyük eserleri notaya aldırıldığı isimdir.

Bimen Şen, yine bu dönemin önemli bestekârlarından biridir. Bursa doğumlu ve Hristiyan bir ailenin evladı olan, sesinin ve tavrının güzelliği ile dikkatleri çeken ve beste sayısı oldukça fazla olan Şen, Öztuna’nın (1987: 107) aktarımına göre, Arif Bey tarafından teşvik görmüş, şarkı formunun diğer önemli bestecisidir. 800 eserinden bugüne 37 ayrı makamdan 3 adet marş ve 244 şarkısı notaya aktarılarak gelmiştir.

Bu dönemden diğer bir üstad, sanatçı kişiliği ve bestekârlığı ile döneminde büyük beğeni toplayan Yesari Asım Arsoy’dur. 1896 doğumlu Arsoy, solak olduğundan “Yesari” lakabı ile anılıyordu. İlk mûsıkî çalışmalarına Adapazarı’nda başlamış, müziğe merakı onu sürekli yeni birşeyler öğrenmeye itmiştir. Babası Recai Bey, müzik ile uğraşmasını istememiş olsa da büyük sevgi beslediği udu çalmaya devam etmiştir. 1954- 1955 yıllarında İstanbul Radyosu’nda sanatçı yetiştirmiş, müthiş hafızası ve ilham olmadan eser yapmaması en büyük özelliğidir. Notası oldukça kuvvetlidir.

“Asıl adı Mustafa Asım’dır. Günümüzde Yunanistan sınırları içerisinde yer alan Drama şehrinde doğmuştur. Mûsıkî hayatına ilk kez bağlama ve divan sazı ile başlamış, daha sonra ud çalgısına heves etmiştir. Arsoy’un bugün bilinen eserlerinin sayısı 250 civarındadır. Döneminin plaklarına en çok eseri okunan bestekârlardandır. Kendisinin okuma ve ud icrası yapmış olduğu plakları da vardır” (Doğan ve Duman, 2021: 132-135).

Salgar’ın aktarımına göre “Türk mûsıkîsinin bilimsel zeminde incelenmesine gerçek manada öncü olan Şeyh Celaleddin Dede’ye mûsıkî öğretmiş, böylece Dede ekolünün, o dönemlere kadar yüzeysel olan nazariyat çalışmalarına temel oluşturmasında Nikoğos Ağa’nın Celaleddin Dede’ye geçmiş olduğu eserler şüphesiz ki etkili olmuştur. Tanburu da güzel çaldığı ifade edilen Nikoğos Ağa 200’ün üzerinde bestesi olmasına karşın zamanımıza 72 eseri gelebilmiştir. Nikoğos Ağa döneminin ileri

gelen bestekârları arasında kendisine yer edinmiştir. Şarkılarının bir bölümü makamının en tanınan ve en güzel ürünlerindendir” (2005: 250).

Bu dönemde adından çokca söz ettiren önemli bir isimde Münir Nureddin Selçuk’tur. 1900 yılı İstanbul’un Beyazid semtinde dünyaya gelen Selçuk, sesinin güzelliği ile daha on yaşındayken dikkatleri çekmiş, daha küçük yaşlarda nazari bilgiler ile kendini yetiştirmiştir ve ilerleyen zamanlarda ise mûsikî aleminin en iyi okuyucusu olarak anılmıştır.

“Küçük yaşlarda aldığı mûsikî eğitimlerini, mûsikîye sevdası olan babası Nureddin Avni Bey’in desteği sayesinde geliştirmiş ve bu şekilde ciddi çalışmalar yapma fırsatı olmuştur. 1927 yılında Sahibinin Sesi şirketinde plâk çalışmaları yapan sanatkâr, yine aynı yıl bu plak şirketi ile anlaşması üzerine Paris’e gitmiştir. Burada önemli hocalardan solfej, piyano, şan ve nefes dersleri alarak 1928 yılında yurda dönmüştür. 22 Şubat 1930 yılında Beyoğlu’ndaki Fransız Tiyatrosu’nda Türk müziği adına çok konuşulan ve bir mihenk taşı olan ilk solo konserini gerçekleştirmiştir. Bu konser son derece önemlidir ki tek başına bir konser vermiş hem giyimiyle hem de yeni bir icra üslubu ile seyircinin karşısına çıkmıştır. Selçuk, sanat hayatı, mûsikîşinaslığı, hocalığı ve daha birçok yönü ile tez, makale vb. araştırmalara konu olmuş, hayatı Ayşe Kulin tarafından 1996 yılında kaleme alınmıştır. Sanatçı, sanat yaşamına plaklar, filmler ve muazzam bestelerin yanında farklı türde seslendirdiği eserleri herkese sevdirmiş, eğitmenliği ve koro şefliği ile sayısız çalışma bırakmış ve icrasıyla kendisinden sonraki nesillere rol model olmuştur. Bestekârlık çalışmaları, 1940- 1941’li senelerden sonra başlamıştır. Eserlerinin çoğuna Yahya Kemal Beyatlı’nın şiirlerini tercih etmiş, Fuzûlî ve Nedim gibi divan şairlerinin şiirlerini de kullanmıştır. Farklı formlarda eserlerden olmak üzere 150 üzeri eser bestelemiştir. Dinî musıkîden de eserleri mevcuttur” (Duman ve Doğan, 2020: 266-271).

Rauf Yekta Bey bu dönemin önemli müzikologlarından. Döneminin Darü’l Elhan kurucularındandır ve burada “Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Tarihi” öğretimi görevini 1927 yılında Türk Mûsikîsi’nin yasaklanmasına kadar sürdürmüştür. Sonraları bu kurumda Tertip ve Tasnif Heyet’in başkanlık yaptı. Kendisi mûsikî sanatına hizmet edecek değerli eserlerin bulunduğu bir kütüphane oluşturmuştur. Din ve din dışı geleneğe uyumlu 50 adet eserinin mevcut olmasının yanında kendisi yaptığı yayınlarla da önemli kaynaklar bırakmıştır.

“Türk müzikolojisinin kurucusu, döneminin önemli teorisyeni, müzik yazarı, arşivcisi, bestecisi olarak bilinen Rauf Yekta Bey hem siyasi hem de toplumsal olarak büyük dönüşümlerin ve karşıtlıkların gözlemlendiği bir dönemde yaşamıştır. Rauf Yekta Bey, doğum adıyla Mehmed Rauf, 27 Mart 1871 tarihinde İstanbul’da doğmuştur. Batılılaşmanın ve Avrupa müziğinin ön planda olduğu, bestecilerin daha küçük formlara yöneldiği, makam tercihlerinin değiştiği bu yıllarda Rauf Yekta Bey’in Türk müziğine yönelmiş olması ve kaynaklarda ‘klasiğin son temsilcisi’ olarak anılan Zekâi Dede’yle çalışması dönem koşulları içerisinde düşündürücüdür. Esatiz-i Elhan eserinde açıkça anlatıldığı üzere sebep Rauf Yekta Bey’in ilk mûsıkî hocası Zekai Dede’ye olan hayranlığıdır” (Taşdelen, 2021: 49-55).

Yine bu döneme damgasını vurmuş değerli bir isim Dr. Subhi Ezgi’dir. Döneminin önemli müzikologlarından biridir. Daha 11 yaşında Tahsin Bey’den usul ve Keman öğretimi alarak değerli fasıllarda yer almıştır.

“Kanuni Hacı Arif Bey’den Batı notası öğrenerek pek çok saz ve söz eserleri meşk etti. Ayrıca o dönemlerde Medeni Aziz Efendi’den de ders aldı. Bahariye Mavlevihanesi Şeyhi Hüsyin Fahreddin Dede’den ney, nazariyat, repertuvar ve nadide eserler öğrendi. Raûf Yekta Bey’den ‘İşaretili Hamparsum Notası’ nı öğrendikten sonra bu notanın ‘Dizisiz Hamparsum Notası’ denen işaretsiz şeklinide çözdü. Dr. Subhi Ezgi sayılı müzikologlarımızdan birisidir. Raûf Yekta Bey’in başlatmış olduğu bilimsel çalışmalara 1913 yılında H. Sadettin Arel ile birlikte katıldı. Bu konuya eğilmesi Arel’i tanıdıktan sonra olmuştur. Böylece eski Edvar kitapları ve yazma eserler teker teker incelenerek elden geçirildi. Bu çalışmalara Ord. Prof. Salih Murad Uzdilek’in katılması ile mûsıkîmizin ses fiziği (Akustik) bölümü de bir düzene sokulmuş oldu. Böylece “Arel-Ezgi-Uzdilek” sistemi doğmuş oldu. Ezgi, özellikle klasik tanbur icrasının son ustalarındandı. Bir ömür boyunca 700 eserinin ancak 165’inin yayınlanmasını uygun bulmuştur” (Ak, 2018: 261-264).

Bu dönemde elbetteki birçok değerli isim vardır. Bunların bazılarını detaylı aktarmanın yanında diğer önemli isimleri de aktarmak uygun olacaktır. Tanburi Ali Efendi, Ahmet Rasım Bey, Selahattin Pınar, Griftzen Asım Bey, Lem’i Atlı, Rakım Erkutlu, Mahmud Celalettin Paşa, Subhi Ziya Özbekkan, Zeki Arif Ataergin, Medeni Aziz Efendi, Rahmi Bey, Emin Ongan, Hacı Faik Bey, Mustafa Nafiz Irmak, Şerif İçli, Mes’ut Cemil, İsmail Hakkı Nebioğlu, Refik Fersan, Şemsettin Ziya Bey, Asdik Ağa,

Osman Nihat Ekin, Selanikli Ahmet Efendi bu döneme damgasını vurmuş diğer önemli isimlerdir.

“XX. yüzyılın başından günümüze kadar geçen zaman dilimi içinde Türk Musikîsi adına yapılmış olan gelişmeler, olumlu ya da olumsuz çabalar da dikkati çeker. 1936 yılında açılan Ankara Devlet Konservatuarı’nda biçim ve öğretim programı göz önüne alındığında, devletin bu işi ele almayacağı anlaşılmıştı, İstanbul’da denenen ve Türk Musikîsi Konservatuarı olan Dârüelhan, daha sonra başarısızlığa uğratarak İstanbul Belediyesi’ne devredilmiş ve kendi kaderine terk edilmişti. İşte bu sıralarda teknik bir gelişme olan radyoculuk da çok gecikmeden ülkemize girmişti. Aynı propaganda burada da etkisini göstermiş, Türk Musikîsi’nin yayını buradan da yasaklanmıştı” (Ak, 2018: 219).

Ak’ın (2018: 219) aktardığı üzere, bu dönemde musikî tarihi için olumlu bir gelişme gerçekleşmiştir. Bu gelişmenin musikî sanatını oldukça olumlu etkilediğini ifade eden Ak, bu durumun bir nevi mûsikînin ayakta kalmasını sağladığını vurgulamıştır. Bu gelişme 1938 yılı itibari ile hizmete açılmış olan Ankara Radyosu öğretim kadrosu, eğitim sistemi, sanatta disiplin anlayışını benimseyerek ve ciddiyet açısından bir konservatuar gibi hareket ederek, çağdaş bir düşünceyle sanatkâr bireyler yetiştirmiştir.

“XX. yüzyılda Türk Musikîsi için olumlu gelişmeleri de şöyle sıralayabiliriz: En önemli çalışmalardan biri Türk Musikîsi nazariyatının incelenmesi ile ilgili yayınlardır. Şeyh Celâleddin Efendi, Hüseyin Fahreddin Dede ve Şeyh Ataullah Efendi’nin başlattığı Rauf Yekta Bey’in yaptığı yayınlarla tanıttığı, daha sonra H. Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi ile ilerlettiği Türk Musikîsi nazariyatı incelemeleri en önemli gelişmelerdir. Bu çalışmalar sayesinde musikîmizin nazarî yönü belirlendi, mevcut klâsik bilgiler, çağdaş ilmin ışığında gözden geçirilerek sistemleştirildi. Böylece Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi doğmuş oldu. Bu görüşün dışında Abdülkadir Töre ve daha yakın zamanlarda Kemal İlerici daha değişik görüşler ileri sürmüşlerdir” (Ak, 2018: 220).

Bu dönemin en önemli özelliklerinden biride, bu mûsikîye ve sanata ciddi boyutlarla uğraşanların emekleri ile metodlu çalışma yapmanın öneminin kavranılmış olmasıdır. Bu asırda Türk müziği sazları ile kaleme alınmış metod yazma çalışmaları mevcuttur. Bu çalışmalar Ak’ın aktarımı ile şöyledir;

“Ali Salahi Bey’in Ud metodu (1910), Ziya Santur’un Santur metodu (1910-

1947), Aynı kişinin Ney metodu (1947), Abdülkadir Töre'nin Keman metodu (1913-1921), Fahri Kopuz'un Ud metodu (1920), Suphi Ezgi'nin Tanbur metodu bu çalışmalar arasında sayılabilir. Daha yakın zamanlarda Mutlu Torun, Cinuçen Tanrıkorur, Nevzat Sümer, Hurşit Ungay, Cüneyt Orhon değerli çalışmalar yapmışlardır” (Ak, 2018: 221).

Berker'in aktarımı ile “XX. yüzyılın ilk yarısından Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayan ve zamanımızda devam etmekte olan reform döneminin başlıca karakteristiği, Türk Toplumunun bütün kesimleri, müesseseleri, san'at ve kültür değerleriyle Batıya yönelmesinin ve topyekûn bir Batılılaşma sürecine girilmesinin talihsiz bir sonucu olarak, Türk Mûsikîsi üzerinde yapılan değerlendirme hatalarının düzeltilmesi, Türk Mûsikîsinde Batılılaşma yerine çağdaşlaşmanın hedef alınmasıdır” (Berker, 1985: 161-162)

Erol, bu süreç ve sonrasında TSM'nin karşı karşıya kaldığı değişimi şöyle aktarmıştır: “Cumhuriyet'in ilk on yılında başlatılan radikal uygulamaların müzik yaşamının topyekûn düzenlenmesini de içeriyordu. Yüzünü tamamen Batı'ya dönen, özellikle de Osmanlının her türlü geleneksel mirasına tamamen sırtını dönen bir devlet politikasının söz konusu olduğu düşünüldüğünde, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin çok daha ciddi sınırlamalarla karşı karşıya kalacağı kesindi. Öyle de oldu ve her alandaki reformları birer inkılap olarak algılayan devlet, müzik üzerindeki yeni uygulamalarını da bu çerçevede işletmeye girişti. Böylece Cumhuriyet'in siyasal seçkinlerince gerçekleştirilen ve yeni devletin kültürel modernleşme projesine görünürlük kazandıran uygulamalarından biride ‘Mûsikî İnkılabı’ oldu. Mûsikî İnkılabı'ndan kabaca ve öncelikle, geleneksel Türk sanat mûsikîsinden yüz çeviren Cumhuriyet'in bu müzik türünün öğretimini durdurmasından radyoda yayın yasağına kadara uzanan ‘resmi müdahalesini’, ve yeni oluşturulması gereken Çağdaş Türk Müziği için Batı müziğinin teknik özelliklerini kullanmasına karar vermiş olmasını anlamak gerekiyor” (Erol, 2001: 65).

Mûsikîde yapılan reform gerekçesini Berker şöyle aktarmıştır: “Mûsikîde “batılılaşma”, Selçuklular'dan Osmanlı'lara intikal eden, devlet teşkilâtı hakimiyet sembolü olarak önemli yer işgal eden ve bir askerî okulu olan Mehterhane'nin, II. Mahmut'un saltanat döneminde (1808-1839), 16 .6 .1826'da Vak'a-yi Hayriyye denilen ıslahat hareketi sırasında yenicerilik ve diğer Kapıkulu ocaklarıyla birlikte kaldırılıp yerine batı ülkelerindeki bandolar örnek alınarak “Mızıkâ-yı Humâyûn”ün kurulmasıyla

devlet teşkilâtına girmiş, giderek devlet yönetiminde etkinliğini arttırmıştır. Bünyelerinde Türk Mûsikîsi'ne yer veren resmî kuruluşlar olarak 1913 -1914 yıllarında İstanbul Belediyesi tarafından kurulan ve tiyatro, Türk Mûsikîsi, Batı Mûsikîsi bölümlerini ihtiva eden Darülbîdâi'nin I. Dünya Harbinin olumsuz şartları içinde beklenen gelişmeyi gösteremeyerek 1916'da mûsikî bölümlerini kapatması, 1917'de yine İstanbul'da Batı Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsi bölümlerini kapsayan ilk mûsikî okulu olarak kurulan Darülelhan'da Türk Mûsikîsi bölümünün 1926'da kapatılması 1927'de Türk Mûsikîsinin resmî öğretimine Maarif Vekâleti tarafından son verilmesi ve nihayet 1936 -1940'da kurulan ilk Devlet Konservatuarında Türk Mûsikîsine yer verilmemesi üzerine ulusal kültürün soylu ve güçlü değeri olan Türk Mûsikîsi üretimsiz, denetimsiz ve disiplinsiz kalmış, bu durum çağdaş Türk Mûsikîsine ulaşmak için el ve gönül birliği içinde çalışmaları gereken Batı Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsi kesimleri arasında anlamsız, yararsız ve tutarsız zıdlaşmalara yol açmış, Türk Mûsikîsinde seviye kaybı ve yozlaşma tehlikesini gündeme getirmiştir" (Berker, 1985: 162)

Bu dönemde bu tehlikelere karşı önemli sanatkârlardan olan ve "Arel Ekolü Mensupları" denilen Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Subhi Ezgi ve Prof. Salih Murad Uzdilek, Türk müziği alanında yapılan yanlış değerlendirmeleri, bu mûsikînin bir an evvel devlet disiplinine girmesi ve çağdaşlaştırılması için bir akım çalışmasında olmuşlardır.

Bu dönemin önemli bir müzik adamı Hüseyin Sadettin Arel'dir. Yaptığı çalışmalar ile dönemin Batılılaşma yerine Çağdaşlaşmayı esas alan akımı ortaya çıkaran ve öncülük eden müzik insanı olarak aktarılmaktadır.

"Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) geniş kültürü, pek çok doğu ve batı dillerini iyi bilmesi, ayrıca Batı Mûsikîsi eğitimi görmesi ve özellikle Türk Mûsikîsi Nazariyatını kurmak için Rauf Yekta ve Dr. Suphi Ezgi Bey'lerle uzun süre çalıştıktan sonra eserlerini ortaya koyması ve bunlara ilâveten üstün bestecilik yeteneği ile Reform dönemini başlatan büyük müzikolog-besteci olmuştur. H. Sadettin Arel, 'Türk Mûsikîsi Ders Notları' adlı kapital eserinde Türk Mûsikîsi ses sistemini, makamlarını, usullerini çağdaş metodoloji ve sistematik içinde en müttekâmil şekliyle kaleme almış, bu bilgileri aydın gençlik kesimine yaymış, ayrıca 'Armoni Ders Notları' adlı eserinde Türk ses sistemine uygulanabilecek çok seslilik esaslarını araştırmaya başlamış, 'Türk Mûsikîsi Kimindir' adlı eserinde ise Türk Mûsikîsinin Arap, Acem, Yunan ve Bizans asıllı

olduğunu ileri süren teorilerin doğru olmadığını, bu mûsikîyi Türklerin Orta Asya'dan getirip Ortadoğuda geliştirdiklerini, kök'te, kökende yabancı kültürlerle ilgisi olmadığını bilimsel verilerle ortaya koymuştur" (Berker, 1985: 163).

Kısaca bu süreç için, gelişmiş medeniyetin sanata neredeyse zaman ayıramayacak hale geldiği, beğenilerin değişmesi ile sanatkarların halka yönelik eserler ürettiği, batı tarzının ağırlığını koyarak getirilen yasakların etkisi ile bu türe neredeyse ket vurmuş olduğu bir dönem olduğunu söylemek mümkündür.

3.6. Klasik Türk Müziğinde Değişim

Klasik Türk Müziği, geçmişten günümüze geniş bir coğrafyanın kültürel bir birikimi olarak değerli bir türdür. Bu tür, Osmanlı döneminde farklı dinsel ve etnik gurupların barındığı bir çoğulluğu temsil etmiş, Osmanlıların müzik zevkini ve anlayışını aktaran bir üst kültür olarak adlandırılmış, aynı zamanda 19. yy. ve sonrasında sadece saray çerçevesinde kalmamış, sürekli evrimleşerek gelişimini devam ettirmiştir.

Durgun'un (2015: 72) ifadesi ile "Osmanlı musikisi kendi içerisinde terkipini oluştururken, tüm ast kültürlerin katkılarına açık olmuştur. Ancak Osmanlı Devleti'nin Batı karşısında geri kalmışlığı ile birlikte Osmanlı'nın son dönemlerinde Batı'ya karşı büyük bir ilginin doğmasına neden olmuştur. Batı'nın siyasal, ekonomik ve kültürel kurumlarına ilgi her geçen gün artmakta ve çağın değişim süreci kavranmaya çalışılmaktaydı".

Oransay'ın aktarımı ile "‘inançsal’ (cami mûsikîsi, tekke mûsikîsi) ve dünyasal (mehter, fasıl, piyasa ve kentsel halk mûsikîsi) olarak iki kategoride değerlendirilen 700 yıllık bir birikime sahip bu gelenek, ‘oluşum’ (1520 öncesi), ‘doruk’ (1520-1826) ve ‘unutulma’ evrelerine ayrılmıştır" (Oransay, 1976: 106).

Bu çerçevede, bu önemli geleneğin değişim ve unutulma evresinde üç faktörün oldukça önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. İlk atılım bir zaruriyet olarak görülen askeri alanda yapılmış değişimdir. Bu alandaki yenilikleri takip eden süreçte ister istemez kültürel ve sanatsal yeniliklere de el atılmıştır.

"Kültürel yol ayrımını ifade eden 1826 yılı genel olarak ancient regime'i temsil eden kurumların tasviyesi, özelde Batı müziğine yönelik bakımından olmuştur. Bu

amaçla 1826 Haziranı'nda bir operasyon düzenleyerek Osmanlı geleneksel askeri örgütlenmesinin en önemli kurumu ortadan kaldırılmıştır. Yani, Yeniçeri Askeri Ocağı kaldırılıp, yerine yeni bir askeri ocak (Asakir-i Muhammediye) kurulmuştur. Ancak yapılanlar sadece eski ocağın kaldırılıp yenisinin kurulması olmayıp, yeniçerileri çağrıştıran veya onlarla ilişkili diğer kurumları da etkilemiştir. Osmanlı Devleti'nin geleneksel askeri müzik takımında yerini Batı örneğine göre kurulan yeni askeri bandolara bırakmıştır. Bu amaçla Mızıka-ı Hümayün (Saray Bandosu) kurulur. Böylece Batı Müziği belli bir alanda da olsa saray ve ordu kanalıyla İmparatorluğ'un çok bileşenli kültür yaşamına resmen dahil olmuştur" (Durgun, 2015: 73).

Bu dönem, modernleşme projelerinin yapıldığı bir dönem olup, Osmanlı Devleti'nin modern askeri bandolar kurarak bir nevi yeni vitrin çalışması yaptığını gösterebilir. Bu çerçevede kurulan kurumlara Batı Müziği'nin ruhuna uygun çalışan bulma ihtiyacı doğar ve öncelikle Fransız uyruklu Moniseur Mangule getirilir ancak istenilen verimin alınamadığı düşünülerek o dönemin meşhur bir ismi Guiseppe Donizetti getirilir. Bu bandolar döneminde önemli etkinliklerde görev almış, önemli konserler vermişlerdir. Bu dönemde Batı müziğine ilginin artması İstanbul ilini bir kültür yeri haline getirmiş, burası bir konser durağı haline gelmiştir.

"Artık Avrupalı benzeri bir yaşam ve müzik anlayışı devlet eliyle önce saray çevresine ve varlıklı ailelerin yaşamına girerek yavaş yavaş topluma nüfuz etmeye başlamıştı. Batılı zevkler ve davranış biçimleriyle birlikte gelen piyano gibi enstrümanlar, daha sonraları konaklardaki ud ve kanun gibi geleneksel aletlerin yerine geçmeye başlayacaktır. Nitekim 19. yüzyıl sonlarında saray çevrelerinde ve aydınların arasında Batı müziği ile uğraşanların sayısı çoğalır" (Durgun, 2015: 76).

Bu süreçte bu yaşananlardan en çok etkilenen kesim Klasik gelenek çabalarını devam ettirmeye çalışan önemli bestekârlardır. Yaşanan değişimler sadece bu türü etkilememiş bestekârların da geleneksel çabalarını olumsuz yönde etkilemiştir. Döneminde zihniyet değişmesini ilk algılayan sanatçılardan biri İsmail Dede Efendi'dir. Osmanlı döneminin batılılaşma ve modernleşme gelişmelerinin tanıklarındandır. Onun bestelerinde, yaşanan modern ve gelenek anlayışının çelişkili durumlarını hissetmek mümkündür. Sadeleşmeye olan eğiliminin yanında köklü geleneksel anlayışını korumaya çalışmış, her iki bilincin yarattığı düzlemde eserler ortaya koymuştur.

“II. Mahmut zamanında dışarıdan Avrupalı besteciler çağırıldığı zamanlarda bile Saray’da Klasik Türk Müziği çalışmaları devam etmekte ve bununla ilgili müzisyenler bulunmaktaydı. Klasik Türk Müziği’nin önemli simalarından olan ünlü besteci Dede Efendi Saray’daki görevini sürdürmekteydi. Yalnız sarayın modernleşme süreci ile birlikte geleneksel müziğimize karşı Batı müziği ve müzisyenlerini tercih etmesi ve onlara daha fazla değer vermesi, geleneksel müzik taraftarlarını rahatsız eder ve müzikte daha sonra büyük tartışma konusu olan ve bugün de farklı biçimlerde de olsa ‘alafranga ve alaturka’ tartışmalarını başlatır. Dede Efendi sarayın Batı müziğine karşı olan ilgisini kırmak, batılı yaşam ve eğlence biçimlerine uygun olabilecek müzik icralarının/bestelerinin de Türk müziği açısından valse uygun düşecek formda “Yine Bir Gülnihal” adlı meşhur eserini besteler” (Durgun, 2015: 77).

Dede Efendi’nin yaptığı bestenin bir nevi batı eserlerine yönelik bir tavrı ve direnişi ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Nitekim tüm kaynaklarda geçen Dede Efendi’nin “Artık bu oyunun tadı kalmadı” ifadesi, yaşanan bu sürecin durumunu özetlemektedir. Bu dönemde yaşanan değişim ve dönüşümler sadece bu alanlarda değil icra ve formlara da yansımıştır. Büyük formların yerini küçük formlar almış, icralar geleneksel icralardan farklı bir hal almıştır.

“Buna rağmen Osmanlı Sarayı’nın, geleneksel müziğe kapılarını kapattığı söylenemez. Bu dönemde geleneksel müzik açısından formlar küçülmekte, Şarkı formu öne geçmekte olsa da Batı müziği ile karşılaşma daha çok kendisini fark etme manasına gelmektedir. Geleneksel müziğimizin 19. yüzyıldaki durumu 16. Yüzyılda sahip olduğu melodik yapıya sahip değildi. Zira yaşama biçimi, sosyal değerler, olayların birey üzerinde yarattığı duyguların yaşanma ve ifade edilme biçimleri değişmişti. Sosyal değerlerdeki dönüşümün ivme kazanacağı 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılda ise, yenilenme iyice hız kazanacak, eski formlar terk edilerek çoğunlukla şarkı formunda, ancak bu formun imkânları azami geliştirilerek ve önceki yüzyıl bestekârlarının eserlerinden çok farklı melodik yapılara sahip eserler ortaya konacaktır” (Durgun, 2015: 78).

Bu bağlamda, Batı Müziği’nin devlet çerçevesinde gördüğü ilgi ve alaka ile değerinin daha da artması, Klasik Türk Müziği’nin gözden düşmeye başladığı şeklinde yorumlanabilir. Klasik anlayışın yerini sadeleşmenin aldığı da söylenebilir. Bu dönemde müzikte modernleşme unsuru olarak görülen Mızıkâ-i Hümayün yerini 1913 yılında

Darül Bedayi'ye bırakmış, ancak uzun ömürlü olamamış, o da yerini müzikle ilgili yeni bir okul olan “nağmeler evi” anlamındaki Darül Elhan'a bırakmıştır.

Diğer bir atılımın ise Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte Osmanlı anlayışını bertaraf eden devletin Klasik Türk Müziği eğitimlerine ve kurumsallaşmasına getirdiği sınırlamalar olduğu söylenebilir. Tekke ve zaviyelerin kaldırılması ile de Geleneksel Türk Müziği'nin bu alanda yapılan etkinliklerine son verilmiştir.

“1925'te tekkelerin kapatılması ile özellikle Mevlevi, Bektaşî, Kadiri tekkelerinde süren müzik geleneği/anlayışı kesilmişti. Çünkü dini ve din dışı formlarda, geleneksel eğitim biçimlerinde yapılan meşkler yoluyla Türk Müziği'nin kaynak damarlarından birini oluşturan bu kurumlar müzik tarihimiz açısından ayrıca bir önem taşımaktaydı. Kapatılmasıyla da bu kaynak sonlandırılmış oldu” (Durgun, 2015: 84).

“1916 yılında İstanbul'da Doğu ve Batı müzikleri eğitimi yapmak üzere kurulan Dar'ül Elhan Milli Eğitim Bakanlığı'ndan önce İl Özel İdaresi'ne, sonra da İstanbul Belediyesi'ne (1926 yılında) devredilmiştir. Yine aynı yıl -Musa Süreyya ve Zeki Üngör tarafından hazırlanan rapora dayanılarak- adı İstanbul Konservatuarına çevrilen Dar'ül Elhan'dan, Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati imzasıyla gönderilen bir telgraf emriyle Türk Müziği öğretimi kaldırılmış, okulda altı kişilik bir orkestra ve seksen kişilik koro oluşturulmuştur. Bir yıl sonra da ‘kesinlikle eğitim-öğretim tarzında olmamak şartı ile bir Türk Müziği Eserleri Tasnif Heyeti'nin kurulmasına ve ders yapmamak şartıyla konservatuarda çalışmasına izin verilmiştir. Diğer bir ifadeyle Dar'ül Elhan kapatılarak, yalnız Batı müziği eğitimine izin verilir” (Durgun, 2015: 86).

Bu dönemdeki başka bir gelişme ise radyolar ile ilgilidir. Türkiye'de ilk radyo yayınları 1928 de başlamıştır ancak bazı politikalar çerçevesinde, 2 Kasım 1934-6 Eylül 1936'ya kadar olan bir buçuk yıllık süreçte Geleneksel Türk Müziği yayınları yasaklanmış, bireylerin talep ettiği müzik türünün yasaklanması oldukça büyük tepkilere neden olmuştur. 1936 tarihi itibarı ile de Atatürk'ün emri ile GTHM ve GTSM yeniden radyolarla buluşmuştur. Bu süreçte neredeyse 1970'lerin ortalarına kadar konservatuarlarda gerçekleşmeyen Türk müziği eğitimi, profesyonel olmayan örgütlenmeler ile mûsikî cemiyetlerinin uğraşlarıyla devam ettirilmeye çalışıldı.

Bu dönemdeki son etkenin ise 19. yüzyıl itibarı ile görünmeye başlayan ‘Piyasa’ kavramı olduğunu söylemek gerekir. Klasik Türk Müziği'nin değişim yaşadığı süreçte koruyuculuğunu kaybetmesi, devlet eliyle yapılan müdahaleler ve eski talebini

görememesi, kendi dinamikleri içerisinde onun beklentilerine cevap alacağı alanlara kaymak zorundalığı yaşamasına neden olmuş, özellikle 19. yüzyıl ve devamında önemli sanatkârlar ticari nedenlerle piyasa çerçevesinde hareket etmek zorunda kalmışlardır. Bu aşamadan sonra önemli bestekârlar halkın beğenisi ve talepleri doğrultusunda eserler vermeye başlarlar. Tam da bu noktada ‘piyasa’ unsuru fazlaca görünür olmuştur.

Durgun’un (2015: 93) aktarımına göre Devletin milli müzik anlayışı, Türk müziğine olan tavırları karşısında halk bu dönemde kendisine daha yakın gördüğü Arap müziğini dolayısıyla radyolarını dinlemişlerdir. Arap yayınları ve bu dönem, 1936 ve 1948 arası Türkiye’de gösterimde olan bini aşan Mısır filmleri Türk insanının müzikal ihtiyacını gidermede yara bandı olmuş ve bu doğrultuda bireylerin müzikal zevleride oldukça değişmiştir.

“Aslında piyasa ve piyasa tavrı, 19.yüzyılın ikinci yarısında kıraathanelerin yaygınlaşmasıyla geleneksel Türk sanat müziği icralarında yaşanan değişime işaret eder. Sosyal statü itibariyle geleneksel tavidan hafif olarak görülen bu icra üslubu, gelenekle uzun süre yan yana yaşayabilmiştir. Bu tavırların barış içinde bir arada yaşama durumları, yüzyılımızın başından itibaren (20 yy.) Klasik Türk Mûsikîsi repertuarının notayla yayınlanmasından sonra değişmiştir. Yaptı kağıda dökülüp ‘icra budur’ dendiğinde, pratikte varlıkları hoş görülen bazı yorum ekolleri, mevcut dengeler içinde, giderek meşruluklarını yitirmişlerdir” (Behar, 1987; 74).

19. yüzyılda Klasik Türk Müziği’nin yozlaşmasının esas sebebi olarak görülen ve kent mekânında gerçekleştirilen bazı müziksel pratikler, sanatsal düşünceden uzaklaştırılmış bir eğlence olarak görülerek “piyasa” olarak adlandırılmıştır.

“19. yüzyılın ikinci yarısında etkinlik alanını genişletmeye başlayan piyasa müziğinin; önce nota yayıncılığı ardından 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde başlayan taş plak, radyo; ve onun ardından da 1950’lerde çok etkili olan sinema endüstrisi ile birlikte etkisini her geçen gün biraz daha artırmıştır. Burada öne çıkan en önemli değişim unsuru ‘piyasa’da seslendirme yapan müzisyenlerin geleneksel icra tarzının dışında seslendirme yaparak üslupta değişikliğe gitmeleri olmuştur. Elbette geleneği farklı müzik türleriyle harmanlayan, yani modern ile ilişkiye kendi tarzında giren geleneksel müzikçiler ‘karma’ tarzlarla longa, sirta, rumba gibi melez türlerde ürünler vermişlerdir. Ayrıca tango, mazurka, vals gibi batı salon danslarından esinli ürünlerle, yakın doğu arap müziklerinden de unsurlar benimseyerek biçimde önemli değişimlere imza

atmışlardır” (Öztüfekçi, 2006: 29).

Konu itibari ile 1950’li yıllar ve bu dönemde oluşan müzikal değişimlerden kısaca bahsetmek de doğru bir yaklaşım olacaktır. 1950’li yıllar ve sonrası için Klasik Türk Müziğinin gelenekselliğinin korunmaya çalışıldığı ancak aynı zamanda bunun tersi yönde bir dönüşümün de yaşandığı bir süreç olduğunu söylemek mümkündür. Daha önce üzerinde durduğumuz devlet politikalarında yapılan bazı müzikal değişimler 1950’li yıllar ve sonrası süreçteki müzikal yeni akımda özellikle Osmanlı ananelerinden gelen sanatlarda piyasa kavramının getirmiş olduğu unsurlarla popüler ve ticari boyutlarda farklı bir zevk anlayışı yarattığı ifade edilebilir.

“Toplumsal alanda meydana gelen değişmelerin elbette müzikte de yansımaları olmuştur. yeni dönemle birlikte müzikte yeni bir akım doğmuştur. Bu akım ‘serbest icrâ’ tarzı idi. Bu tarz ise bir sentezden ziyâde, aslında bir modernite tavrı olup, aynı zamanda bize geleneğin nasıl bir popüler tarza dönüştüğünün de müziksel ve toplumsal ipuçlarını vermektedir. Herşeyden önce serbest icra müzisyenin bireysel tarzına izin verdiği için hem beste yapma tekniklerinde, hem de icrâda yeni bir özgürlük alanı yaratmıştır. Yeni durumla şarkıcı artık şarkıyı söylemektedir, yani kendi yorumunu ortaya koymaktadır. Hâlbuki Osmanlı geleneğinde önemli olan şarkının ‘okunması’ydı. Yani bestenin “orjinal” hali ile tekrar tekrar okunmasıdır. Burada eserin orijinal haline sadâkat esâstır. Bu noktada ‘özgür icrâ’ ile daha sonra belli bir dönem Türk müzik yaşamına çok etkili olan arabesk arasındaki ilişki iyice ortaya çıkar” (Durgun, 2015: 95).

Bu bağlamda yaşanan bu değişimlerin, dönüşümlerin ve modenitenin önemli bir aktörü olarak ‘piyasa’ unsuru, zamanla icraya, eğlenceye ve toplumun beklentilerine yönelik yeni mekânları yaratmış, farklı müzik pratiklerinin buralarda gerçekleşmesine neden olmuştur. Klasik Türk Müziği’nde de yaşanan değişim ve beklentiler sonucu, icrada mekânsal değişimlerin gerçekleşmiş olduğunu, çağın getirisinin gerek diğer türleri gerekse bu türü kapsamak zorunda kaldığını söylemek mümkündür.

3.7. Klasik Türk Müziği İcrasında Mekânsal Değişim

Geçmişten günümüze eğlence mekânlarının kamusal varlıklarının artmasının, bilhassa 19. yüzyılın başlaması ile konumuz ile bağlantısı olan 1950’ler arasındaki

süreçle doğrudan bağlantısı olduğu söylenebilir. Daha önceleri sanat yapma fikriyle üretilmeyen ya da icra edilmeyen müziğin, endüstriyel bağlamda gelişiminden önce eğlence maksatlı kullanılması ve bir serbest zaman faaliyeti olarak gelişmesi, bu icraların devamlılığını sağlayan mekânlar aracılığı ile olmuştur. Bu noktada özellikle Klasik Türk Müziği icralarının bu mekânlardaki pratiklerinin tarihsel süreçte bir takım değişikliklere uğradığını söylemek mümkündür.

Klasik Türk Müziği çağın değişimi, modernleşme, kentleşme, beklentiler, yaşayış tarzı, ticari unsurlar, daha önce üzerinde durduğumuz piyasa unsuru ve en önemlisi 19. yüzyılda bu türe olumsuz bakış açısı ve bu doğrultuda yapılan yenilikler nedeniyle saray dışı ortamlarda da kendine yer bulmuş, farklı mekânlar da icra edilmeye başlanmıştır. Osmanlı döneminden günümüze, toplum kendi eğlence anlayışını yaratmış, müziğin de en önemli eğlence araçlarından biri olduğu düşünüldüğünde, farklı müzik türlerinin de icra edildiği mekânlar ortaya çıkmıştır. Öncesinde klasik etkilerin görüldüğü Türk Müziği 19. yy'dan sonra piyasaya kaynak olmak durumunda kalmıştır. Bu zaman diliminde görülen başka bir durum da toplumsal yaşamdaki değişmelerin saraydan başlayarak halka tabakalar halinde yansımış olmasıdır.

19. yüzyıl sonrası modernleşme anlayışı kendi dinamikleri içerisinde eğlence hayatında da farklılıklar oluşturdu. Eğlence anlayışının gelişmesi, kitlesel olarak talep görmesi, kadın-erkek karma eğlence olanağı gibi sebepler özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde sinema, tiyatro ve bale gibi sanatsal olan, bunun yanında kafe, bar, gazino, restoran ve vb. mekânları bireylerin gözünde bir odak haline getirmiş, müzik sanatının buralarda en önemli unsur olması nedeniyle her geçen gün çeşitlenen bir müzikal yapıyı da beraberinde getirmiştir.

“Müzik, tarihsel akış içinde dünyada çok sayıda değişim süreci geçirir, ancak iki önemli süreç -modernleşme ve kentleşme- öteki süreçlerin çoğunu etkisi altına alır ve hükmeder. Modernleşme, müzik üsluplarını türdeşleştirmek şöyle dursun, farklılığa sebep olarak ve farklılığı yoğunlaştırarak çeşitliliğe önem verir. Modernleşme, zaman ve mekânı bir araya getirerek en eski üsluplara ve farklı repertuvarları denetleyen yeni tarzları teşvik eder ve yeniden canlanma (revival) ve yeniden hayat bulmanın (revitalization) sahnesini oluşturur” (Bohlman, 1988; 130).

Behar, (1993; 29) Geleneksel Türk Müziği'nin her zaman esas olarak İstanbul başta olmak üzere Bursa, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi belli başlı Osmanlı

kentlerinde gelişen bir şehir mûsikîsi olduğunu aktarmış, icracı, besteci ve dinleyicilerini de şehirde yaşayan bütün kesimlerde bulabildiğini belirterek, bu türün sadece bir saray mûsikîsi olduğunu savunmanın gerçeğe uygun düşmediğini belirtmiştir.

Öztüfekçi bu konuda şunları aktarmıştır: “Saray ve çevresinde gerçekleştirilen geleneksel müzik etkinlikleri 19. yüzyılın ortalarından itibaren ev, konak, yalı vb. yerlere kaymıştır. Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin saraydan bu kopuşu, dışarıdaki müzik mekânlarının oluşumunu başlatmıştır. Müzisyenlerin ve bestecilerin bu mekânlardan kazanç sağlaması ilginin artmasını sağlamış, bu yolla ‘piyasa müziği’ oluşmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak bazı müzisyenler piyasada yer edinme kaygısıyla bu mekânlara kaymış, bazıları ise bu gruba tepkilerini, sarayda kalarak ve bizzat geleneksel müziğin savunucusu kimliğini üstlenerek göstermişlerdir. Saraydakiler piyasadakileri kınamış, piyasa müzisyenleri ise sarayı karşılarına almışlardır” (Öztüfekçi, 2006: 28).

Erol (2002: 82) ise bu konuda geleneksel müziğin bestecilerinin, hanendelerinin ve sazandelerinin artık bir taraftan saray dışındaki maddi kaynak olabilecek mekânlara, bir taraftan da gelişmekte olan piyasa ortamında yer aramaya çalıştıklarını aktarmış, sarayda geleneksel musikiye ilginin azaldığını ifade ederek geleneksel müzisyenlerin hem yurtiçindeki bu mekânların hem de yurtdışında bilhassa ilgi çeken Mısır’daki varlıklı konakların piyasa müzisyeni olduklarını ifade etmiştir.

Öncelikle müziğin ticari boyutunun olmadığı, eğlence unsurunun yer almadığı ve devletten bağımsız çalışmaları ile Klasik Türk Müziği icralarının ve eğitimlerinin yapıldığı cemiyetlerden bahsetmek gerekir. Özellikle 19. yüzyıl sonrası geleneksel müziğe ilginin ve desteğin azaldığı süreçte yaptıkları çalışmalar ile halkın müzik ihtiyacını karşılayan sivil cemiyetler, bu türün icrasal boyutta önemle dikkate alındığı yerler olmuştur.

“Sarayın/devletin, geleneksel müziğimize olan ilgisizliğine karşın geleneksel müziğimiz açısından Dar’ül Mûsikî Osmanî, Dar’ül Feyz-iMûsikî, Dar’üt Talim Mûsikî, Gülşeni Mûsikî, Şark Mûsikî Cemiyetleri gibi müzik alanında halk arasında kurulan ve ortak katılımı yaygınlaştıran icra ve eğitim yapıları olan mûsikî dernekleri bu dönem Türk Müzik tarihinde çok önemli yer tutmaktadır. Sarayda gerekli ilgiyi bulamayıp konaklara taşınan geleneksel müzik her ne kadar eğlence, ticari anlayışa uygun ritmik esaslarda ve şarkı formunda popülerleşse de, bu sivil dernekler vasıtasıyla

II. Meşrutiyet'ten sonra halkın müzik gereksimini önemli ölçüde karşılamıştır” (Durgun, 2015: 79).

Geçmişten günümüze ticari boyutu olan veya olmayan, Türk müziğinin icra edildiği birçok mekânla karşılaşırız. Tarihsel süreçte bu türün icralarının görüldüğü ilk yerlerden biri de kahvehaneler olmuştur. Toplumsal yaşantımızda 16. yüzyıl itibariyle varlığını gösteren kahvehaneler günlük yaşamın bir parçası olmuş, kişilerin evleri dışında sohbet çerçevesinde paylaşımda bulundukları ortamlar olmuştur. 19. yüzyıl ile ivme kazanan bu mekânlar, önceleri “mahalle kahvehanesi” olarak adlandırılırken sonraları “semai kahvehaneleri” daha sonrada farklı müzik anlayışlarının eklenmesi nedeniyle “çalgılı kahvehane” olarak adlandırılmıştır. Çalgılı kahvehanelere iştirak edenlerin elit olduğu görülürken, icralar incesaz toplulukları tarafından yapılır, fasıl icralarının da buralarda devam ettiği görülür. Çalgılı kahvehanelerin müziksel geleneği 20. yüzyıldan sonra meyhane ve gazino gibi yerelere taşınmış, müzik yoluyla inşa edilen başka mekânların da dinamiklerini değiştirerek buraların temelini oluşturmuştur.

Behar (2020: 110) özellikle 16. ve 17. yüzyılda kahvehanelerdeki müzik icralarının sarayı etkilemiş olduğunu, yine bu yüzyıllarda kahvehanelerdeki repertuvarın sarayda da geçildiğini aktarmış, hem sarayın hem de şehrin birbirine oldukça yakın müzikal tercihleri olduğunu belirtmiştir.

“Kahvehanelerin bazıları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ‘Semaî Kahvehaneleri’ne dönüşmüş. Türk sanat müziğinin hâkim olduğu performansların yapıldığı bu mekânların çoğuna 19. yüzyılın son çeyreği ile birlikte Batı müziği çalgıları da girerek eğlence amaçlı kullanılmaya başlanmıştır” (Turan, 2011: 30-31).

“16. yy.’dan günümüze kadar varlığını sürdüren kahvehaneler Osmanlı eğlence hayatında önemli yer tutmuştur. 19. yy.’ın ikinci yarısından itibaren yaşanan gelişmeler, alaturka kahvehanelerin yanında ve özellikle Pera’da modern kahvelerin açılması; Galata balozları yanında içkili, müzikli gazinoların, müzikli-revülü kafelerin rağbet görmesi öne çıkar. Boğaziçi ve Adalar’lardaki gazino, restoran ve meyhaneler’de eğlence hayatında ağırlıklarını hissettirir” (Aksüt, 2017: 22).

Serbest zaman etkinliği ve eğlence mekânı olan kahvehanelerin yanısıra 19. yüzyılda okuma ve üretme bağlamında oluşum gösteren ve Klasik Türk Müziği icralarına rastlanan diğer bir mekân kıraathanelerdir. Burada da fasıl icralarına rastlanmaktadır.

“Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), İstanbul'da gazetelerin çıkmış olmasına şart olarak, tıpkı Viyana ve Paris'teki gibi, kahvehanelere gazetelerin girdiğini, böylece adının kıraathâne olduğunu, kıraathânelerde daha sonra mûsikî fasıllarının yer aldığını belirtmiştir”.

“1901-1903 yıllarındaki bilgilere göre, Şehzadebaşı Direkleriarası'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nin en fazla tanınan kıraathane olduğu ve burada olan tiyatro gösterimlerinin başı ile aralarında, saz üstatları Kemanî Tatyos, Kemanî Zafiraki, Udi Arşak, Udi Afet, Kemeñeci Vasilaki ve Kânûni Ali Bey'in, ses üstatları Oseb, Hacı Gurbet, Muvartad Efendi ve Hristo'nun bulunduğu ince saz takımınca, aynı semtte olan Şems Kıraathânesi'nde Memduh Efendi ve Kemâni Tahsin'in bulunduğu sazendeler ile fasıl yapıldığı bilinir” (Aktaran Yöre, 2012: 888-889).

Kahvehanelerin ve diğer mekânların yerini gazinoya bırakmasıyla Cumhuriyet döneminden günümüze, Klasik Türk Müziği icrasına daha çok gazinolarda rastlandığı görülmektedir. Meyhanenin alafrangası olarak adlandırılan gazinolar, ticari mekânlardan ayrılarak önceleri klasik çerçevede müzik yaparken 20. yüzyıldan itibaren karma müzik yapısıyla karşımıza çıkmıştır. Bu bağlamda neredeyse başka mekânlarda rastlanmayacak müzikal çeşitliliği ile kendine özgü bir tarz yarattığını söylemek mümkündür.

Ersoy'a göre gazinolar, sadece müzikal anlamda değil, müzikten ayrı popüler kültür üretimlerinin ilave edilmesiyle kahvehanelerden daha genişçe bir yelpazede içerik sunar (2021: 318-350).

Öztüfekçi'in (2006: 41) aktarımına göre 1917 devriminden itibaren İstanbul'a gelen Beyaz Ruslar yaptıkları tango, çarliston, fokstrot dansları ile ilgi çekmişlerdir dolayısıyla ticari çerçevede tango, rumba ve çarliston yıldızları yaratılmıştır. Akabinde gazinolar, alafranga ve alaturka müziğin aynı yerde beraber izlenebildiği yerlere kendini bırakmıştır.

“Gazinolar 18. yüzyıl sonlarındaki meyhane ve kahvelerin (kabaca söylersek Hristiyanlar tarafından işletilen barlar ve Müslümanlar tarafından işletilen kafelerin) bir uzantısıdır. Klasik müzik tarzı burada daha çok şarkı yapısına, taksimlere ve sözsüz peşrev ile semailere odaklanan fasıl adlı özel bir biçime dönüştü. Saray hamiliği yok olmuştu, bestekârlar ve icracılar da bu kazancı yüksek yeni piyasayı keşfe koyuldu” (Aktaran Ersoy, 2021: 337).

Kısaca gazinolar, Osmanlı toplumunda eğlence yerlerinin içerisine Tanzimat itabari ile girmiş. 19. yüzyılın ikinci döneminde ise ilk gazinolar yapılmış, birçoğu kahvehaneler olan farklı yerlerin değiştirilmesi ve yenilenmesiyle buralar kullanılır olmuştur. Gerek geleneksel anlayışın eğlence biçimleri olan karagöz, tiyatro, pandomim ve daha sonraları eklenen farklı komedi unsurlarının olması ile gerekse batılı eğlence şekillerinin ortaya konulduğu farklı sentezleri ile gazinolar, dönemlerinde halka farklı içerikler sunarak popülerliklerini uzun bir süre korumuşlardır ayrıca bu mekânlar kendi sosyo-kültürel ortamını yaratarak sadece Türk Müziği değil farklı müzik türleri ile de talep görmüşlerdir.

3.8. Gazinonun Tanımlanması ve Tarihsel Gelişimi

Kaynaklara göre gazino kelimesi Türkçe diline İtalyanca'dan gelen ve “kır evi” olarak çevrilen "casino" kelimesinden değişerek girmiş, orkestra eşliğinde yemek yenilen ve içki içilen, gösteri izlenen ve müşterilerin zaman zaman dans ettiği mekânlar olarak adlandırılmıştır. Tarihsel bir boyutta incelendiğinde geleneksel kır kahvehanelerinin bir kısmının süreçle birlikte salaş bir eğlence mekânına dönüşmeleri ile bu tür yerler için gazino tabiri kullanıldığı görülmektedir. Gazinoların ilk kez İstanbul'da Tanzimat sonrası açıldığı ve meyhanelerin alafrangası olarak tanımlandığı da başka bir bilgi olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanmış olan Güncel Türkçe Sözlüğe bakıldığı zaman, gazino sözcüğünün iki anlamda kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak ilki, yemek yenilerek, gösteriler izlenen, müzikal içerikler dinlenen, bazen de oyun sunulan bireğlence mekânıdır. “Diğer bir tanım ise “Büyük kahvehane ve birahane” şeklinde belirtilmiştir”. Bu kaynakta gazino kelimesinin italyanca “casino”dan geldiği de ifade edilmektedir <https://www.sabah.com.tr/tdk-anlami/gazino-ne-demek-gazino-tdk-sozluk-anlami> (12.05.2022).

Başka bir tanımı ise Tunç şu şekilde yapmıştır: “Gazino aslında içinde yemek yenip içki içilen ve şarkıcıların orkestra eşliğinde şarkı söyledikleri yerler iken, küçük şehirlerde çay bahçelerine de gazino denilirdi. Bu sanırım, şarkıcıların turneye geldikleri zaman çay bahçelerinde program yapmalarından kaynaklanan bir adlandırmaydı. Halkın genellikle gazino dediği çay bahçeleri varsa deniz, göl, ırmak

gibi su kenarlarında, yoksa şehrin en güzel yerinde bulunurdu. Su kenarında olmayan çay bahçelerinin içinde irili ufaklı havuzlar yer alır, ağaçlar bahçeye serinlik verirdi. Çay bahçelerinin iç kısımlarında tavla ve kağıt oynanır, bu kısımlara aileler oturmazdı. Çay bahçelerinde “aile” kısmı ayrıydı” (Aktaran Ceylan, 2004: 37).

Beken ise gazinoların diğer eğlence mekânlarından farklı olduğunu ifade ederek gazinoyu şöyle tanımlamıştır: “Gazino kelimesi Fransızca casino’den gelmektedir. Kelime olarak yazlık, kışlık, askeri vs. ile kullanıldığında birbirinden farklı mekânları tasvir edilebilir. Mamafih, gazinoyu tanımlarken vazgeçilmez özellikler olarak içki, yemek ve müzikli eğlence programını düşünmek ve gece kulübü pavyon, saz, düğün salonu, taverna vs. gibi diğer benzer mekânlardan ayırmak gerekmektedir” (2011: 86).

Son olarak Zat ise (2002: 199) Gazinoyu “Müzik eşliğinde yemek yenilen, içki içilen ve bir çoğu dans edilebilen açık veya kapalı eğlence mekanları” olarak tanımlarken, Nişanyan sözlük ise gazino iki şekilde tanımlanmıştır. İlki “kulube, evcik” ikincisi ise “müzikli lokanta” sözcüğünden alıntı olduğu vurgulanmıştır <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/gazino> (12.05.2022).

Müzik ve eğlencenin bir arada bulunduğu mekânlar Osmanlı döneminden günümüze, sohbet, içkili sohbet, dans, müziğin farklı türleriyle buluşma veya serbest zaman geçirme bakımından aranan yerler olmuştur. Farklı unsurların bir arada bulunduğu mekânlar, izleyicilerin varlığı, beklentileri, müzik türlerinin sentezi yada eğlence yönelik programları gibi unsurlarla bireylere hem sanatçıya ulaşma hem de televizyonun olmadığı dönemlerde eğlenceye daha çabuk erişebilmenin bir yöntemi durumundadır. Göz ve kulağa hitap ederken aynı zamanda tüketim ve eğlence olanakları ile zevk unsurunu çeşitlendirerek öne çıkartmıştır. Ticari kaygı taşıyan eğlence mekânları izleyiciye dönük etkinlikleri ile maddi kazançlarının devamlılıklarını sağlamışlardır. 19. yüzyıl itibari ile çay bahçeleri ve kahvehaneler müzisyenlerin performans alanları olmuşken, 20. yüzyıl itibari ve özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde bu eğlence mekânları pavyon ve gazino olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Gazino karma müzik yapısı, fiziksel mekân, dekorasyon, çalışma kadrosu ve aile oryantasyonlu özelliği ile gece klübü, pavyon ve sazdan tamamen farklıdır. ‘Meyhanenin alafrangası’ olarak algılanan gazinoların ‘karma’ özellik kazanması 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştı. 1917 devriminden sonra İstanbul’u mesken tutan Beyaz Ruslar’ın yaptığı tango, fokstrot, çarliston vb. dansları büyük ilgi görmüş ve

ticari müzik dünyası çok geçmeden tango, rumba ve arliston yldızlarını yaratmıştı. Kısa bir süre sonra gazinolar alaturka ile alafranga mziğn aynı mekânda bir arada izlenebildiğ mekânlara dönüştü. Bu ereve modernleşme sürecindeki eğlence anlayışı içinde geleneksel Türk Sanat Mziğ pratiklerinin ‘karma’ tarzda biimlendiğ en önemli mekânlar gazinolardır” (Aktaran ztfeki, 2006: 41).

Döneminde zellikle İşstanbul, sanat, kültür ve eğlence hayatının Bizanstan süregelen en önemli merkezi halindedir. Dolayısıyla gazino kültürünün de İşstanbul’da yoğnlaştığ görüldüğünden İşstanbul eğlence hayatından da kısaca bahsetmek gerekir.

“Cumhuriyet’in ilanından evvel İşstanbul’daki eğlencer geleneksel kalıplar içindeydi. Bu kalıplaşmış eğlencer Tuluat kumpanyaları, Karagöz ortaoyunculuk, meddahlık, çadır tiyatroları, bayram yerindeki atlı karıncalar, ve salncaklardır. 19. yy’ın ikinci yarısından sonra Osmanlı toplumunun yaşam tarzındaki, dönüşüm eğlence yaşamında da ilk İşstanbul’da görülmüştür. Avrupai tarzda yaşama ve İşstanbul’daki Levantenlerin yaşam biçimine zenmek, devlet ricalinin batıcı kanadının ve özellikle aydınların, zenginlerin eğlence hayatlarında değşime sebep olmuştur. Galata ve Pera semtlerinin, Boğaziçi’nin, Adalar’ın toplumsal bakımdan önemli bir hale gelmesi, kısıtlı muhitlerde bile kadınların toplumsal yaşama katılmaları bu döneme rastlar. 1920’den sonra Beyaz Ruslar İşstanbul eğlence hayatının canlanmasında büyük rol oynamış, en çok da Beyoğlu’nu hareketlendirmişlerdir. Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze İşstanbul’un eğlence yaşamının dikkat çeken yerleri, tiyatro, sinema, müzik, konser bale gibi sanat odaklı gösteriler; ayrıca restoranlar, barlar, kulüpler, meyhaneler, gazinolar, kabareler daha sonraları da diskotekler en gözde mekânlar olmuşlardır” (Aksüt, 2017: 22-23).

“2. Dünya Harbi’nin sona ermesiyle, 1945’ten sonra yurttaki ekonomik düzen de değşti. Toplumda rahatlama, hareketlilik arttı. Siyasi yönden çok partili yaşama geçiş İşstanbul’da yaşamanın değrini artırdı. Yurdun diğer şehirlerinden İşstanbul’a büyük g başladı. Anadolu’nun tüccarı, çiftlik çubuk sahibi zenginler, İşstanbul’un eğlence hayatında büyük ölçüde etkili oldular. Barlar, gece kulüpleri, gazinolar vb. yerlerin sayıca arttığı bu dönemde müzik türlerinin tango-foxtrot yerine aa, rock’n roll, kalipso gibi çok hareketli müziklerine ve danslarına dönüştüğü görülür” (Aksüt, 2017: 47).

İşstanbul’da tarihte ilk gazinolar Tepebaşı ve Galata’da kurulmuştur.

Tarihsel süreçte gazinolara bakacak olursak, Zat'ın aktardığına göre “İstanbul'da ilk gazino, Fransız yazar Jacques Natanson'un Bulgar kökenli Yahudi olan babası Natanson tarafından Tanzimat döneminde açılmış olan Tepebaşı Gazinosu'dur. 19. yüzyılın sonunda Galata'da açılan Arkadi Gazinosu İstanbul'un ilk gazinolarından olmuştur. Aynı yıllarda, devrin meşhur sanatçıları Akripas ve Misak Efendilerin sahne aldıkları Pangalu'daki Dimitri'nin Gazinosu da sunduğu oldukça fazla içki çeşidi, eğlence anlayışıyla önemli bir eğlence mekânı olmuştur. Bu devirde ismi geçen diğer gazinolar da Beyazıt'ta Kadripaşa Hanı'nda Fiks Gazinosu, Karaköy'de Flip'in Gazinosu, Galata'da Tophâne Caddesinde Amerikan Tiyatrosu olarak tanınan Alkazar Amerikan Gazinosu'dur” (1999: 66-71).

Arkadi Gazinosu II. Abdülhamid döneminin sonlarına doğru Galata'da açılmış, İstanbul'un ilk gazinolarındandır. Buzamanın başka bir gazino mekanı ise Emperial Bahçesi'dir. Yaz dönemi faaliyet göstermeye başlayan gazinoda hafta sonları incesazıyla Kemani Tatyos Efendi program yapardı. Döneminde Arkadi Gazinosu eğlence hayatının en merak edilen ve sevilen popüler mekânıdır. Başka bir popüler mekân ise Dimitri Gazinosu'dur.

“19. yüzyılın sonlarında Galata'da açılmış olan Arkadi Gazinosu İstanbul'un ilk gazinolarından biridir. O dönemde gece hayatı tutkunlarının oldukça rağbet ettiği bu mekânda 1918-1919'dan sonra İstanbul'a sığınan Beyaz Ruslar tarafından, bir talih oyunu olan tombala ilk kez oynatılmaya başlanmıştır. Arkadi Gazinosu'nun faaliyet gösterdiği yıllarda, Pangaltı'da Dimitrinin Gazinosu da gerek mezeleri gerekse servise sunduğu içki çeşitleriyle eğlence yaşamının vazgeçilmez mekânlarından biri olmuştur. Gece hayatı tutkunlarının rağbet ettiği bir mekân olarak II. Abdülhamit döneminde görülmeye başlayan gazinolar, Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşmıştır. Beyoğlu'ndan başlayarak yaygınlaşan lokanta, kafeşantan, pastane ve oteller gazinolarıyla birlikte zamanla yeni tarz eğlence anlayışının merkezleri olmuşlardır” (Zat, 2002: 67).

“Özalp, yaklaşık olarak ilk Türk Müziği icra edilen gazinonun 1928 yılında Sarayburnu Gazinosu adıyla Dervişzade İbrahim Bey tarafından açıldığını, ondan önce Alaturka gazino işinin gayr-ı Müslimlerce yapıldığını belirtmiştir". Müzeyyen Senar'ın hayatı incelendiğinde, Senar'ın gazino hayatına ilk olarak Dervişzâde İbrahim Bey'in sahibi olduğu Belvü Gazinosu'nda başladığı görülür. Gazinolarda daha çok canlı müzik

seslendirilirken, gramofonun İstanbul'a gelmesiyle meyhâne ve gazinolarda farklı bir müzikli ortam doğmuştur" (Aktaran Yöre, 2012: 894).

Başka bir kaynak olan Sadun Aksüt'ün "İstanbul'da Eğlence Hayatı" adlı kitabında gazinoların geçmişten bugüne yaklaşımıyla tarihsel açıklamaları mevcuttur. Buna göre Aksüt, (2017, 154-156) 19. yy.'ın sonu 20. yy.'ın başlarında bireylerin eğlenmek ve musikiye doymak adına Fener İskele Gazinosu'na sıklıkla gittiklerini aktarmış, buranın zamanın en ünlü gazinolarından olduğunu ve ünlü birçok sazende ve hanendenin burada musiki icra ettiklerini ifade etmiştir. Yine bu dönemde Olimpos Palas ve Splendit Palas, Kikili, Ferahsaz, Çağlayan saz gibi gazinoların oldukça ünlü olduğunu, Anadolu Yakası'nın büyük ve lüks açık hava gazinosunun Çubuklu Gazinosu olduğundan bahsetmiş, burada değerli saz ve tiyatro gruplarının var olduğunu ifade ederek, gündüz hanımlara akşamları da beylere içeriği zengin programlar gerçekleştirildiğini aktarmıştır. Bu tarihsel yazıda Hayri Bey Gazinosu ve Hasköy gazinolarından bahsetmiş buraların da oldukça talep edilen ve musikinin aktarıldığı yerler olduğunu ifade etmiştir. Buralarda sahne alan sazendelerin alaturka müziği iyi bildiklerini ve musikiyi seven dinleyicilerin buraların müdavimleri olduklarını da aktarmıştır.

Buradan anlaşılabacağı üzere 19. yy'dan bugüne gazinoların talep edilen mekânlar olduğunu, büyük saz ve ses üstatlarını ağırladığını ve Klasik Türk Müziği icralarının bu mekânların lokomotifini olduğunu söylemek mümkündür.

3.9. 1950' ler Sonrası Varlık Gösteren Gazinolar

Gazinolar tarihi ve özellikle 19. yy sonrası gazinolar hakkında aktarım yaptıktan sonra bu noktada konumuz itibariyle özellikle 1950 ve sonrası varlık gösteren gazinoları, sahne alan sanatkarları ismen aktarmak gerekir.

Aksüt'ün (2017: 147-148) aktarımında tüm şehirlerde olduğu gibi, İstanbul'da halkın en çok merak saldıgı yerler çalgılı gazinolardır. Fasıllarıyla, sazlarıyla, solistleriyle, folklorcularıyla, şovmenleriyle ve orkestralarıyla birçok gazino varlık göstermektedir İstanbul'da. Bunların şuan birçoğu yok olmuştur. Bu gazinolar Aksüt'ün aktarımıyla;

“Maksim Gazinosu (Bebek Maksim, Caddebostan Maksim),
Çakıl Gazinosu,
Gar Gazinosu,
Lunapark Gazinosu,
Tepebaşı Gazinosu,
Taşlık Gazinosu,
Şato Gazinosu,
Güney Park Gazinosu (Daha sonra ismi Lalezar Gazinosu olmuştur),
Bebek Belediye Gazinosu,
Küçük Bebek Gazinosu,
Akıntıburnu Gazinosu,
Beyaz Park Gazinosu,
Çırağan Gazinosu,
Taksim Belediye Gazinosu,
Saksonyalılar Gazinosu,
Deniz Atı Gazinosu,
Çiftesaraylar Gazinosu,
Beşiktaş Kamburun Bahçesi,
Taksim Kristal Gazinosu,
Tepebaşı Kazablanka Gazinosu,
Küçükçiftlik Parkı Gazinosu”dur.

Aksüt (2017: 149) aktarımında, döneminde varlık gösteren ses sanatçıları ve sazandeleri de aktarmıştır. Bu sanatçılar; “Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri, Neriman Altındağ Tüfekçi, Hamiyet Yüceses, Zehra Bilir, Sabite Tur Gülerman, Mualla Gökçay, Şükran Özer Doruk, Ahmet Üstün, Lütfü Güneri, Mediha Demirkıran, Mualla Mukadder, Sevim Tuna, Sevim Tanürek, Sevim Çağlayan, Adnan Şenses, Behiye Aksoy, Gönül Yazar, Güneri Tecer, Mustafa Sağyaşar, Taner Şener, Güzide Kasacı, Radife Erten, Recep Birgit, Mustafa Çağlar, Nigâr Uluerer, Alaaddin Şensoy, Saime Sinan, Emel Sayın, Abdullah Yüce, Seçil Heper, Muazzez Abacı, Muazzez Ersoy, Nesrin Sipahi, Gönül Akkor, Kâmuran Akkor ve tabiki sahnelerin en büyük süsü Zeki Müren”.

Yine Aksüt'ün (2017: 153) aktarımı ile sazendeler: “Selahattin Pınar, Şükrü Tunar, Ahmet Yatman, Yorgo Bacanos, Aleko Bacanos, Salih Orak, Parasko Leondaridi, İsmail Şençalar, Kadri Şençalar, Saffet Gündeğer, Nubar Tekyay, Necati Tokyay, Sadi Işılay, Naci Tektel, Feyzi Aslangil, Ercüment Batanay, Hasan Erkoç ve daha niceleri”.

Bu çerçevede gazino sahnelerinin hem ses sanatçıları hem de saz sanatçıları bağlamında oldukça önemli isimleri ağırladığını ve özellikle sazendeler içerisinde döneminde özellikle bestekârlığı ile tanınan isimlerin de olduğu dikkat çekmektedir.

Bir dönemin adından oldukça fazla söz ettiren mekânı, büyük sanatçıların sahne aldığı Maksim Gazinosu'dan bahsetmek gerekir. Maksim Gazinosu, özel televizyonun yaygınlaştığı 1990'lara kadar eğlencenin odağı olmağdaki yerini korumuş, 28 Ekim 1961 yılında faaliyete başladığı ilk günden itibaren fasılları, karma müzik yapısı ve önemli müzik insanlarını ağırlamasıyla müdavimlerinin oldukça fazla olduğu bir mekân olmuştur.

“1919'da Moskova'dan İstanbul'a gelen Frederick Bruce Thomas, önce Şişli'deki Stella bahçesi'nde bir dans kulübü açmış, Foxtrad-Shimmey ve Çarliston yapan dansçı Rus kızların da olduğu bu yer İstanbul'un en çok ilgi çeken eğlence yerlerinden birisi olmuştur. Burada İstanbul sosyetesini tarafından “Habeş Orkestrası” olarak bilinen Caz grupları da sahne almaktaydı. Ancak daha büyük bir mekâna ihtiyaç duyulmaya başlanınca Thomas, Taksim Sineması olarak bilinen, daha sonraları Devlet Tiyatrosu Taksim Sahnesi adını alan yerin yanında Maksim isimli eğlence merkezini kurmuştur ki bu mekân, Batı kültürünü, eğlence ve caz kalıplarını İstanbul sosyetesine getiren en önemli mekân olmuştur” (Aksüt, 2017: 153).



Resim 3.1. Maksim Gazinosu²

Maksim Gazinosu'nun ilk kuruluşu 1921 yılıdır. İstanbul'un işgal edildiği ve çok kültürlü bir dönem yaşadığı yıllarda oldukça sükse yaparak altın bir dönemini yaşamıştır ancak sonraları otuz beş yıllık bir sesizliğe gömülmüştür. 1961'de ise tekrar kapılarını açarak bir dönemin gazino kültürünün en dikkat çeken yerlerinden olmuştur.

"Maksim Gazinosu 28 Ekim 1961'de açıldı. Fahrettin Aslan'ın patron olduğu bu gazinoda "fasıl" çok özeldi. Dinleyicilerin, gazino müşterilerinin çoğu fasıl dinlemek için gelirdi Maksim'e. Son derece ciddi ve zevkli olurdu fasıllar" (Aksüt, 2017: 158).

1928 yılında kurulan diğer bir önemli gazino ise İstanbul'da Taksim Meydanı'nda olan Kristal Gazinosu'dur. 1930'lu ve 1950'li yıllar arasında o devrin büyük isimleri olan Müzeyyen Senar ve Hamiyet Yüceses gibi sanatçılara ev sahipliği yapmıştır. Sahibi Hacı Hamdi Anlar olan Kristal Gazinosu 1941 yılında açılışını Müzeyyen Senar'la yapmıştır. 1930 ve 1940'lı yıllarda Anlar ve ailesinin gazino kültüründe farklı bir yeri olmuştur. Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu, Kazablanka Gazinosu ve Kristal Gazinosu Anlar ailesinin faaliyetini sürdürdüğü o dönemde zirvede olan önemli gazinolardan olmuştur.

² İnternet Kaynağı: www.turanakinci.com Erişim Tarihi: 15. 09. 2023

Aksüt, ifade edilen tüm gazinoların hepsinin aktif çalıştığını, her akşam buralarda eğlencenin dorukta olduğunu aktarmış, çeşitli semtlerdeki bu mekânların eğlence kültürüne hizmet etmekte olduğunu, bilhassa hafta sonları bireylerin hem stress atmak hem müziğe doymak hem de zevkli sohbetlerle vakit geçirmek maksadıyla buralara akın ettiklerini aktarmıştır (2017: 154).

1950’li yıllardan itibaren İstanbul’da olan gazinoların yanında yaz aylarında faaliyet gösteren ve dönemin sanatkârlarını halkla buluşturan bir diğer yer de İzmir Fuar Gazinoları’dır. Her yıl değişen kadrolarıyla, ünlü sanatçılara ev sahipliği yapan, gazino kültürünün burada da varlığını sürdürmesine vesile olan İzmir Fuar Gazinoları, Türkiye’de eğlence hayatında oldukça önemli bir yer edinmiş, dönemin sanatçıları için burası bir referans yeri olmuş, bilhassa İzmirli’ler ve Türkiye’nin farklı illerinden gelen insanlar için burada sanatçıları izlemek ve dinlemek oldukça önemli bir değer olmuştur.

“Çakıl, Lunapark, Maksim, Taşlık, Taksim Belediye ve daha nice İstanbul sahnesinin yanı sıra, yaz aylarında açılan İzmir Fuar’ındaki gazinolar da sanatkârları sevenleriyle buluşturmaya devam ediyordu. Bu yıllarda yaşanan assolistlik rekabetleri de basında sıkça yer almaktaydı. Manolya Bahçesi genellikle, her yıl Zeki Müren’i ağırlardı. Ekici Över, Göl Gazinosu, Akasyalar Gazinosu, Kübana Gazinosu, fuar yarışında her yıl farklı kadrolarıyla unutulmaz anılara vesile oluyorlardı. Behiye Aksoy, Gönül Yazar, Sevim Tuna, Gönül Akkor, Neşe Karaböcek, Emel Sayın, Seçil Heper, Muazzez Abacı, Bülent Ersoy ve daha nice assolist fuar kadrolarının vazgeçilmezleriydi” (Popüler Tarih Dergisi, 2005: 56).

“İzmir Fuar Gazinoları bütün solistler için bir er meydanıydı, İzmir Fuarı’nda sahne alıyorsan, sen artık oldun, iyisin demektir. Seçilen solist iş yapan, gazinoyu dolduran kişidir, buna daha sonraları Halk müziği ve aranjman eser okuyanlarda katıldı” (C. Görk, kişisel görüşme, 02 Mart 2022).



Resim 3.2. 1970'lerden İzmir Fuarı ile ilgili bir haber küpürü³

Gazinolar daha önce ifade edilen sinema ve televizyon unsurlarının yanısıra son zamanlarında bireylerin ekonomik zorlukları yaşamaları ile bir bir sonlanmışlardır. Son olarak açılan ve döneminde oldukça popüler olarak talep gören mekân Maksim Gazinosu olmuştur. Değişen eğlence anlayışına ve bireylerin farklı beklentilerine yenik düşen gazinolar önceleri Türk Müziğine ağırlık verirken sonraları popüler müziğe de yer vermişlerdir. Tarihsel bakımdan gazinolar evrimleşerek farklı anlayışları da beraberinde getirmiştir.

3.10. Tarihsel Süreçte Gazino Kültürü ve Gazinoda Sosyo-Kültürel ve Müzikal Yapı

Cumhuriyet dönemi öncesine dayanan gazino kültürü, yakın bir geçmişe uzanan, insanların döneminde sıkça rağbet ettiği popüler mekânlar olmuştur. Halk için özellikle

³ İnternet Kaynağı: <https://100sene100nesne.com/gazino/> Erişim Tarihi: 06. 10. 2023

televizyon ve sinemanın gazino açısından olumsuz etkilerinin olmadığı süreçte, bireylerin keyifli vakit geçirmek ve eğlenmek için ailecek giderek yemeklerini yedikleri, müzikler dinleyerek gösteriler izledikleri yerlerdir. Aynı zamanda bireylerin Türk müziği ve farklı müzik türlerinin sentezlerini de dinleyebildikleri mekânlardır. Döneminde hristiyan azınlıkların yürütmüş olduğu meyhanelerinde gazino kültürünü oluşturduğu söylenebilir.

İhtişamlı dekorları, özenli hizmeti ve gösterişli kadrolarıyla birçok önemli ismin halkla bir araya geldiği bu mekânlar Türk Müziği'nin özenle dinlenildiği, fasıllarıyla, özellikle ilk dönemlerinde önemli sazende ve sanatçıların seslendirdiği seçkin eserlerle eğlenceye evlerinde sadece radyo ve plaklar dışında ulaşamayan bireylerin tercih ettiği yerler olmuştur. Özellikle 1950'ler ve sonrası tüketim kültürünün değişmesi, serbest zaman etkinliğine ihtiyaç duyulması, bireylerin dönem sanatçılarını yakından görme heyecanı ve daha sonraları eklenen eğlendirmeye yönelik komedi vb. etkinlikler gazinolarda büyük izleyici kitlelerinin oluşmasına neden olmuştur.

Gazinolar şuan görülenin aksine kapalı mekânlar değil, halk için, deniz kenarı manzaralı, sadece sahneden ibaret olmayan, hava alma amacı güdülen, yaz ayı ise özellikle bahçede yapılan programları ile oldukça cezbedicidir. İstanbul'da yaşayanların gazinolar ile tanışması 1930'lu yıllarının başlarıdır. Özellikle İstanbul'da halkın merak ettiği yerler 'çalgılı gazinolar'dır. Bu gazinolar kendi içerisinde farklı dinamikleri barındıran mekânlardır. Örneğin gazinolarda halkın beklentisi doğrultusunda klasik gelenekte yorumlama yapan sanatkârlar solist olmuş, en çok talep gören sanatçı ise assolist olarak sahnede yer almıştır. Sanatkârlar kendi özgün sahnelerini yaratmış, eser, kıyafet seçimleri ve üslupları ile kendi dinleyicilerini oluşturmuşlardır. Geçmişten günümüze gazinoların müzikal yapısı ise arz-talep, ticari içerik ve popüler kültür bağlamında değişiklikler göstermiştir. 19. yüzyıl'dan 1990'lara fasıl'dan popüler müziğe müzikal yapı oldukça çeşitlenerek her dönemin ihtiyacını karşılayan stratejilerle süregelmiştir.

Dürük, gazinoların üretim bakımından patronlarıyla, günümüz müzik yapımcılarını assolistleriyle ise günümüz yıldızlarını karşılamakta olduğunu aktarmış, bunun yanı sıra müziği belirlerken dinleyici faktörünün oldukça önemli bir rolü olduğunu, dinleyicinin bir nevi belirleyici olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca gazino sahnelerinde en fazla dinleyiciyi gazinoya çekebilen sanatkârın assolist ünvanıyla sahne

aldığını ve en çok alkış alan şarkılarınise devrin “hit” şarkıları olduğunu eklemiştir (2011: 35-36).

Değişen tüketim kültürü, hem batılılaşma hem de modern kalıplar çerçevesinde yol alırken, buralarda oluşan izleyici kitlesinin karma programa ilgisi ile repertuvar alafranga ile alaturka olarak iki dalda gelişmiştir. Daha önce üzerinde durulan Cumhuriyet döneminde Batı müziğine gösterilen büyük ilgi ve bu yöndeki çalışmalar, gazino mekânlarının alafranga müzik repertuvarını oluştururken, gazinoda Klasik Türk Müziği, gazinoların fiziksel varlık göstermeleri itibariyle her dönem repertuvarın büyük bir bölümünü oluşturmuştur. Bu türü en iyi seslendirenler gazinoda assolistlik ünvanını almış, bu sanatkârların kendilerine has dinleyici kitleleri oluşmuştur. Bu dönem gazinolar, dinleyici kitlesi halktan ve seçkin kitlelere kadar karma yapıdaki insan gruplarına hizmet verirken, daha sonraları, özellikle 1970’ler itibariyle müzikal yapının dinleyici faktörüyle değiştiği gözlemlenmekte ve maddi koşulların dinleyici portföyünü de değiştirdiği görülmektedir. Ayrıca 1930’lardan 1990’lara değişen yapısıyla gazinolar neredeyse tüm müzik türlerinin seslendirildiği ve tarz olarak geniş bir yelpazede farklı sanatçıları ağırlayan mekânlar olmuştur.

Bu bölümü tarihsel bir bakış açısıyla anlatırken bir yandan da bu dönemi gazino kültüründe sanatçı, dinleyici, mekân, müzikal yapı vb. birçok kavramı da ele almak gazino kültürüne daha vakıf olmak açısından yararlı olacaktır. Bu noktada farklı kaynakların yanı sıra bu dönemi Popüler tarih dergisinden başvurduğumuz “50’lerden 80’lere Gazinolar ve Assolistler” bölümünden aktarılanlar ve tez kapsamında sanatçılar ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgilerden yola çıkılarak aktarım yapmak bu dönemi anlamak açısından faydalı olacaktır.

Tarihsel bir yaklaşım ile gazinoların, Cumhuriyet’in ilk yılları ile 1950 yılları arası itibari ile daha çok boş zaman değerlendirme, düğün, nişan, balo gibi işlevler üstlenmiş olduğunu, buraların içeriğinin ve müzikal yapısının belirleyicilerinin müşteriler değil bu mekânları işletenlerin olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönem müzikal yapıda Batı müziği ve Klasik Türk Müziği’nin seçkin örneklerinin seslendirildiği görülmektedir.

“Gazinolarda ilk yıllarda alaturka ve alafranga müzik icrasında alafranganın belirginliği varken; 50’lerden itibaren alaturka müzik baskın hale gelmiştir. 60’lardan itibaren günün rock’n roll popüler müzikleri icra edilse de alaturka müziğin yanında bir

“çeşni” gibi yer almıştır. Türkiye’nin değişimine paralel olarak alaturka kümesi içine dahil edilen müzik de değişmeye başlamıştır. 1930-50 arası Klasik Türk sanat müziği alaturka müziğin tanımlayıcısı olurken; 60’lardan itibaren arabesk, fantezi gibi müzik türleri alaturka kümesi içinde yer almaya başlamıştır. Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, içkisiz gazinolarda sahne alsa da gazinoların programlarını belirleyen esas müzik alaturka kümesi içinde yer alanlar olmuştur. Hal böyle olunca Müzeyyen Senar’dan Zeki Müren’e, Bülent Ersoy’dan Neşe Karaböcek’e, İbrahim Tatlıses’ten Müslüm Gürses’e kadar çok geniş bir müzisyen grubu gazinolarda kendisine yer bulmuştur” <https://100sene100nesne.com/gazino/> (12.05.2022).

Cumhuriyet dönemi ve sonrasında ise gazinoların asıl popülerleştiği devrin 1950’ ler olduğunu görülmektedir. Bu dönemde gazinolar oldukça yaygınlaşmış, sinema ve televizyon unsurlarının tam olarak yaygınlaşmasından önce ciddi bir saltanat devri yaşadığı görülmüştür. Bu yıllarda özellikle Ankara ve İstanbul’da memur ve tüccar kesimi buralara oldukça talep göstermiş, sahnelerde önemli sanatkarlar sahne almışlardır. Özellikle 1960’lı yıllar gelenekselleşmiş tüketim unsurunun değiştiği bir dönem olmuştur.

“1950’lerle özellikle de 1960’lardaki kapitalist ilişkilerin gelişmeye başlaması, ‘geleneksel’ tüketim kalıplarını değiştirmişti. Böylece ‘eğlence’, Türkiye’nin gündelik yaşamında ‘modern’ bir tüketim kalıbı ve serbest zaman etkinliği olarak algılanmaya ve yaşanmaya başlamıştı. Gazinolar bu anlamda büyük izleyici kitlelerini ağırlıyor, rekabet ortamına en iyi hizmeti sunmayı hedefliyordu. Bu etkinlikte izleyici kitlesinin genele yakın memnuniyetini sağlamak, gazinoların ‘karma’ program anlayışı ile mümkün olmuştu. Gazinonun karma modelini oluşturan iki faktör vardı. Temel olarak Beyoğlu bölgesindeki Avrupalılar tarafından kurulmuş ‘Alafranga’ mekan ve yine temel olarak kahvehanelerden türeyen ‘Alaturka’ gösteri. Assolist, geleneksel Türk sanat müziği repertuarı ile geceye imzasını atar. Assolistin altında ise kanto, tango, rumba, aranjman, rock ‘n’ roll ya da türkü söyleyenlerin yanı sıra piyasada ticari olmayan müzik dünyasında yetişmiş geleneksel sanatçılar bulunurdu” (Öztüfekçi, 2006: 41-42).

1950’li ve 60’lı yıllarda özellikle Ankara ve İstanbul’daki gazinolarda Türk Sanat Müziği’nin sevilen sanatçıları Müzeyyen Senar, Hamiyyet Yüceses, Safiye Ayla, Perihan Altındağ Sözeri, Behiye Aksoy, Sabite Tur Gülerman ve Mualla Mukadder, Mediha Demirkıran, Sevim Tanüren gibi radyo kökenli önemli isimler sahne alırken

daha sonra Zeki Müren ile gazinoların atmosferinin farklılaştığı ve buralarda renkli bir sürecin başladığı görülmektedir.

“Safiye Ayla, radyo yıllarının en sevilen, en beğenilen ses sanatkârlarından biriydi, uzun yıllar müzikten hiç kopmayan Ayla, hararetli alkışlar arasında sahneye gelir, büyülü sesiyle salondakileri mest ederdi” (Popüler tarih dergisi, 2005: 55-56).



Resim 3.3. Mahmut Baler, Safiye Ayla, Şükran Özer ve Müzeyyen Senar, Belediye Gazinosu, 1951

Yılı (Uysal, 2011: 325)

“Bir devrin tek eğlencesi olan ve yayın saatleri merakla takip edilen radyonun ünlendirdiği sevilen isimlerden Müzeyyen Senar da tıpkı Ayla gibi bir devre imzasını atmıştı ve nesillere musikiyi sevdiren bir ekoldü. Plakları ısrarla takip edilen sanatçı, kendinden sonra ünlenecek pek çok sanatçıya ışık tuttu ve ilham kaynağı oldu. ‘Assolistlik’ kavramını, gazinolara altını çize çize yerleştiren sanatçı, sahne aldığı her yerde büyük başarılarla imza attı. Yurtdışından getirttiği parfümleri, zarif tuvaletleri ve modern saç şekilleriyle, kendinden sonra ünlenecek assolistlerin şekillenmesinde en önemli rolü oynayanlardan biri olmuştu” (Popüler tarih dergisi, 2005: 55-56).



Resim 3.4. Bertan Üsküdarlı, Müzeyyen Senar⁴

Uysal, ‘Bâki Kalan Bu Kubbede’ kitabında Müzeyyen Senar’ın 1933 yılı Haziran’ında gazino sahnelerine ilk adımını şöyle aktarır:

“Günün birinde, radyodaki emisyonu bitince Mesut Cemil: “Kızım der, seni Dervişade İbrahim Bey bekliyor!” Ve Müzeyyen’i alıp odasına götürerek, bu ünlü gazino sahibiyle tanıştırır... İbrahim Bey, hiç zaman kaybetmeden söze başlar: “Belvü Gazinosu’nun sahibiyim. Gazinom İstanbul’un en güzel alaturka musikisinin icra edildiği nezih bir yerdir. Şayet kabul ederseniz gazinomda şarkı söylemeniz için iş teklif ediyorum” der. Aradan yarım yüzyıldan fazla zaman geçtikten sonra sanatçı 1933 Haziranında şimdiki İstanbul Radyosu’nun bulunduğu yerdeki Belvü Gazinosu’nda 15 yaşındaki Müzeyyen’in titrek adımlarla sahneye çıkışını, örnek gazino patronunu ve yeni yetme “assolist” bozuntularını şöyle aktarıyor” (Uysal, 2011: 324).

Müzeyyen Senar o günleri şöyle aktarıyor; “Benim ilk gazinoya çıktığım gazino Belvü. Dervişzade İbrahim Bey ne patrondur ne patron...Nerede şimdi öyle gazino patronları. Mumla arasanız bulamazsınız. İki tane tuvaletim vardı. Biri mavi biri pembe. Mongoldan yapılmış. Birini bir akşam giydim, diğerini ertesi akşam. Şimdi bakıyorumda assolist olarak çıkanlar, iki şarkıda bir soyunma odasına girip tuvalet değiştiriyorlar. Assolistlik bizim zamanımızdaydı, öyle kolay kolay o ünvanı herkese vermezlerdi. Biz yılda bir izin yapar onbir ay çalışırdık” (Aktaran Uysal, 2011: 325, 326).

⁴Bertan Üsküdarlı’nın özel arşivinden.

Dolayısıyla her dönem gazino kültüründe, dönemin dikkat çeken radyo sanatçılarına assolistlik teklifleri yapılmaktadır ve sanatçı (solist) rolünün oldukça burada oldukça önemli olduğu görülmektedir. Solistin gazinoda hem sahne hem dinleyici hem de müzikal yapıyı şekillendirdiğini görülmektedir. Öyleki gazinolar solistin ismi ile özdeşleşmiştir. Döneminde Kazablanka Gazinosu'nun, Ankara Radyosu'nda sanatçı olan Perihan Altındağ Sözeri ile anlaşmasıyla gazinonun adı ilk etapta Perihan Salonu olarak açılmıştır. Zeki Müren'in bestelemiş olduğu Manolyam eseri ise İzmir'de olan İzmir Kültür Park içersindeki Manolya Bahçesine adını veren eserdir. Dolayısıyla gazinolar bir dönem sanatkarların isimlerini alarak faaliyet göstermiş, sanatçının her daim gazinoda ön planında olma özelliğini vurgulamıştır.



Resim 3.5. Perihan Altındağ Sözeri, Sadun Aksüt ve Sazendeler (Aksüt, 2000: 153)

Her ne kadar farklı müzik türleri gazino sahnesinde yer alsada da final her daim Türk Müziği ile olmuştur. Gazinolara talebin artmasında solistin müzikal anlayışı ile musikiyi sevdirmesi ve sahnesine gösterdiği özenin dinleyici kitlesini de etkilediği görülmektedir. Dönemin önemli diğer isimlerinden olan Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses ve Behiye Aksoy yine bu yılların en çok talep gören isimleridir.

“Perihan Altındağ Sözeri ve Hamiyet Yüceses, büyük saz üstadları eşliğinde yürüttükleri gazino programlarıyla 50’li ve 60’lı yılların merakla ve sevgiyle takip

edilen isimlerinden olmuştur. Özellikle Küçük Çiftlik Parkı ve Çakır gibi gazinolarda bu büyülu sesler eşliğinde büyülu dakikalar yaşanmaktaydı” (Popüler tarih dergisi, 2005: 56).

Gazino döneminin bu üç önemli ismi, bu dönemde yaptıkları röportajlarda gazino kültürü, repertuvar ve dinleyici portföyü ile ilgili şunları aktarmışlardır;

“Türk Musikisinin çok iyi bir dinleyicisi vardı. Gazinoya her tabakadan insan gelirdi. Fakat bu insanlar müzikten anlayan kişilerdi. Gazinoya gelir, masasına oturur, büyük bir sükunetle sanatçıyı dinlerlerdi. Sanata ve sanatçıya büyük saygı duyarlardı. Dinleyici bizi ancak sahnede görürdü, kendimizi adeta gizlerdik” Perihan Altındağ Sözeri (Popüler Tarih Dergisi, Hayat Dergisinden Aktaran Erçetingöz, 2005: 57).

Aksüt’ün Perihan Altındağ Sözeri ile ilgili yorumu şöyledir:

“Türk musikisine gelmiş hanım solistlerin en yumuşak seslilerinin başında gelenlerinden belki de birincisi. Bir ipek kadifeden daha yumuşak bir sese sahipti Perihan Hanım. Ankara Radyosun’dan yetişmişti. İstanbul’da sahneye çıktı ve bütün Türkiye’yi kendisine hayran bıraktı. Repertuarı her zaman kaliteli idi. Hiçbir zaman laf olsun diye şarkı okuduğunu hatırlamıyorum. Hem kaliteli eserler okur hem de halkın musiki zevkini yücelterek tatmin ederdi” (Aksüt, 2000: 153-154).

“Çakır veya Kristal’de son şarkı olarak Makber’i söyledim. Onu okurken annem ve ölen oğlum aklıma gelir; kendimden geçer, ağlayarak okurdum şarkımı. Meğer gazel esnasında dinleyicilerimde kendilerinden geçerlermiş” Hamiyet Yüceses (Popüler Tarih Dergisi, Hayat Dergisinden Aktaran Erçetingöz, 2005: 55).



Resim 3.6. Hamiyet Yüceses, Necati Tokyay (Uysal, 2011: 306)

“1958’den 1983’e kadar sahnelerdeydim. Repertuvarımı tamamıyla kendim yapardım. Gece saat 11.30’da sahneye çıkmama rağmen 9:30’da kuliste olurdum. Büyük usta Haldun Dormen beni sahnede izlediği vakit; musiki eserlerini alıyor ve sahnede adeta yaşıyor tabirini kullanmış. Seyirciyle irtibatım her zaman çok iyi olmuştur. Bir solistin toplumda kalıcı olabilmesi için kendisini sevmesi ve sıhhatine çok iyi bakması gerekir” Behiye Aksoy (TRT, Taş Plaktan Bugüne Programından Aktaran Erçetingöz, 2005: 57-59).

Devrin değerli sanatçılarından birisi de Mediha Demirkıran’dır. 1951 yılında Ankara Radyosu’nu kazanan Demirkıran, yaklaşık bir yıl sonra Ankara Esen Park Aile Gazinosu’nda sahne hayatına başlamıştır. 1953 yılı itibari ile de İstanbul’da Kristal Gazinosu’nda ve İstanbul’un gözde gazinolarında sahne hayatına devam etmiştir.



Resim 3.7. Soldan sağa; Sadun Aksüt, Hilmi Rit, Mediha Demirkıran, Necati Tokyay, Metin Bükey (Aksüt, 2017: 149).

Bu çerçevede gazino kültürü başladığı günden bu yana neredeyse çoğu zaman radyo sanatçıları ağırlamış ve devrinde ekol olan sanatçıları ağırlamıştır.

Gazino kültürü içerisinde gazino dinleyicisinin Türk Müziği’ni anlayan ve bu türü saygıyla dinleyen bir topluluk olduğu görülmektedir. Bu dönemin solistlerinin ise müzikal anlamda Türk Müziği’nin seçkin eserlerini gazinoda seslendirdikleri ve bu eserlerle özdeşleştikleri anlaşılmaktadır. Gazinoda başka bir unsur ise sanatçının

sahnesine gösterdiği titizlik, sahne zamanına gösterdiği özen ile seyirci irtibatıdır. Bu dönemin sanatçılarından olan Behiye Aksoy, Maksim Gazinosu’nun parlattığı isimlerdendir. Aksoy, uzun yıllar boyunca Ankara Radyosu’nda repetitör muaviniği yapmış, başarılı bir ses sanatkârıdır. Bu bağlamda gazino sahnelerinde yer alan sanatçıların radyo kökenli olmalarıyla müzikal bağlamda oldukça sağlam alt yapılarının olduğu da görülmektedir.



Resim 3.8. Behiye Aksoy, Taşlık Gazinosu (Aksüt, 2000: 64)

“Zeki Müren’in yaklaşık 2-3 ay program yapmasının akabinde Behiye Aksoy assolistlik olarak çıkardı Maksim’de. Behiye Aksoy, gerek Maksim’de gerekse yurt içi yurt dışı sahnelerinde muhakkak benimle sahne alırdı. Sahnede o kadar iyi tanıdım ki Aksoy’u o müthiş konsantresi halinde güfteyi nerde unutacağını farkeder ve hemen sanki şiir okuyormuşçasına o mısrayı söyledim. O devirde telsiz telefon gibi bir lüks yoktu. Uzun kablolu mikrofonlar kullanılırdı. Hem o büyük uzun sahnenin sağına soluna, hem de salonun ortasına uzanan podyumda dolaşmaya yetecek kadar uzun tutulurdu kablo ve o kablolu mikrofonu sahnede Behiye Aksoy gibi kullanan görülmedi hiç. Öyle bir kullanırdı ki o kabloyu, havada bir yılan gibi döndürür seyirciyi büyülerdi adeta” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).



Resim 3.9. Behiye Aksoy, Maksim Gazinosu⁵

“Sabite Tur’da radyo dinleyicilerinin çok sevdiği bir sanatkârdı. Kendine has yorumuyla dinleyicilerine musiki ziyafeti yaşatan Tur, sahne aldığı yerlerde de oldukça seviliyor ve ilgi görüyordu. Aynı dönemin sevilen yıldızlarından Mualla Mukadder de gerek içten okuyuşu, gerekse güzelliğiyle milyonların kalbini fethetmişti. Radyo ve sahne programlarının yanısıra ‘Sahibinin Sesi’ firmasından ardı ardına çıkan taş plaklarıyla beğenilen ve sevilen bir sanatçı olmayı başarmıştı. Assolistlik kavramı da, gazinoda bahsi geçen bu sanatkârlarla daha bir özdeşlemeye başlamıştı” (Popüler tarih dergisi, 2005: 57).

1950 ve 1970 arası döneminin gazino sürecinde Türk Müziği’nin sahne, giyim, tarz, repertuvar seçimi ve dönemin müzikal yapısını en iyi şekilde analiz ederek, sahnesinde kendine has özellikleri ve müzikal tarzıyla adından söz ettiren diğer bir önemli ismi Zeki Müren’dir. Gazinolara sunumuyla büyük farklılıklar getiren, dinleyicinin ve dönemin dinamizmini en iyi şekilde kavrayarak dikkatleri çeken

⁵Bertan Üsküdarlı’nın özel arşivinden.

sanatçıyı farklı kaynaklardan aktarmanın doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmüştür.

“1950’li yılların ikinci yarısından 1970’li yıllara kadar gazinoların en fazla aranan ismi olan ve sahne düzenine ve sunumuna getirdiği yeniliklerle de anılan Zeki Müren’in programının akış örneği, Türk popüler müziğinin alaturka ve alafranga kökenli karma yapısını ve müzik türlerinin birbirine göre konumunu yansıtan nitelik taşır. Gazino programlarını üç bölüm halinde sergileyen Müren, ilk bölümde giydiği siyah frakla Hafız Post, Dede Efendi gibi Klasik Türk Müziği bestecilerinin eserlerini, ikinci bölümde beyaz simokınle Selahattin Pınar, Şükrü Tunar gibi Türk Sanat Müziği bestecilerinin eserlerini ve üçüncü bölümde pelerin, apartman topluklu ayakkabı gibi kendi tasarımı olan sansasyonel kıyafetler içinde aranjman şarkılar, Mısır ve Hint film şarkıları, tangolar, türküler, ilerleyen yıllarda arabesk türü şarkıların da katıldığı kendi içinde karma bir repertuarı seslendirmekteydi” (Erol, 2002: 90).

Erol’un aktarımıyla dönemin sahne sunumu ve müzikal yapısında Zeki Müren örneği gazinoda farklı bir yere sahiptir. Bu dönemde müzikal yapı klasik eserlerden, şarkı formuna, popüler müzikten karma bir repertuvara sentezlenmiş bir yapıya rastlanmaktadır. Zeki Müren’in bir bakıma 19. yy’dan gelen modernleşme ve batı müziğini ideal gören yapıyı, değişen toplumun dinamiklerini müzikal ifade olarak en iyi anlayan sanatkârlardan biri olduğu ifade edilebilir.



Resim 3.10. Zeki Müren, Maksim Gazinosu, 1965 Yılı⁶

⁶Bertan Üsküdarlı’nın özel arşivinden.

Ergur'a (2009: 157-162) göre Zeki Müren, farklılaşan toplumsal düzenin sürecini iyi anlamış ve dönemin atmosferini anlayarak ona göre yol alarak en doğru adımları atmayı başarmış bir sanatçıydı. Dönüşen beklentilere göre kendi yaptığı müziğini ve içeriğini devamlı olarak değiştirmiş ama bunu gerçekleştirirken kalıcı olmak adına çalışmalar yapmış, her geçen gün hızlıca değişen süreçte sivrulmayarak en uygun adımları atmayı başarmıştı. Müren, Türk Musıkisi'ndeki başlarda anlaşılmaz bir biçimde, kendi zamanında ise açıkça gerçekleşen, ismi verilmemiş tamperemanın farkına çabucak varmış sanatkârlardan biriydi; ancak bu sadeleşme durumuna, kendi sahnesinde görsellik ve süs katarak dikkatleri çekmeyi çok iyi bilmişti. Diğer bir deyişle makamların yapıları mümkün olduğunca Batı müziği düzenine ayarlanıyor, bir çeşit doğal seçim söz konusuydu; tamperemana uymak varkalmanın koşuluydu. Kitleyi çeken, bu görünen görkem kalabalığından ziyade özdeki sadeleşmeydi; zira toplumsal yaşam hem standartlaşıyor hem hızlanıyor hem yeniliklere açılan bir dinamizmi barındırıyordu.

Bu bağlamda Klasik Türk Müziği'nin gazino döneminde ister istemez dönemin dinamizmiyle sadeleşme yaşaması, toplumsal beklentiler ile her geçen gün kendini yenileyen yapı çerçevesinde dönüşmesi, bu türün etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunu göstermekte, ticari olan mekanların sanatkârı döneme ayak uyduran bir yapıya, giyim-kuşam, repertuvar ve sahne düzeni gibi unsurlarla şekillendirdiği anlaşılmaktadır.



Resim 3.11. Zeki Müren (Aksüt, 2017: 265)

“Kuşkusuz bu dönemin en sevilen sanatçılarından Zeki Müren. Zeki Müren, Perihan Altındağ’ın rahatsız olduğu birgün, radyoya Altındağ’ın yerine çıkarak ilk defa izleyicileriyle buluşmuş ve bu zamandan itibaren ses tınısının güzelliği ile şöhreti gittikçe artan bir sanatçı olmayı başarmıştı. Maksim’de sekiz yıl süresince, yılın yedi ayı assolistlik yaptı Zeki Müren. Sahneye oldukça yeni ve farklı bir oluşum getirdiği gibi hem sahne kıyafetleri hem de repertuarıyla rakipsizliğini ispatladı. Farklı podyum ve müziğin anlaşılabilirliği için yaptırmış olduğu teknik çalışmaları gazino sahnelerine uyarlayan Müren, hazırlatmış olduğu havalı dekoruyla da ilgi çekmekteydi. Sahnelere zaman zaman salıncakla geliyor zaman zaman Romalı kostümüyle o doğrultuda bir sahneyle izleyicileri selamlıyordu” (Popüler tarih dergisi, 2005: 58).

8 Eylül 1966 tarihli Hayat Dergisi’nde sanatkar Zeki Müren, gazino sahnesindeki çalışmalarını şöyle aktarmıştır:

“Şef garsondan salonun planını alıp kimin nerede oturduğunu öğrenirdim. Gönderilen çiçeklerden kartvizitleri alıp, isimlerini küçük bir kâğıda not ederdim. Bu arada makyajım hazırlanır, duamı edip sahneye çıkarım. İlk şarkımı okuduktan sonra gönderilen çiçeklere teşekkür ederim. Varsa salonda bulunan tanıdıklara takılırım, ufak sohbetlerin ardından yeniden şarkıya başlarım. Birkaç şarkıdan sonra odama koşar yeni bir kostüm giyerim” Zeki Müren (Popüler Tarih Dergisi 2005: 55, 8 Eylül 1966 tarihli

Hayat Dergisi'nden Aktaran Erçetingöz).

“Zeki Müren Çakıl Gazinosu'nda okumaya başladı, her gece hıncahınç doluyor taşıyordu gazino, sahnede kaldığı bir buçuk saatlik sürede on beş dakika saz çalmış gibiydim. Hiç yorgunluk hissetmiyordum. Müren okurken yorulmak olmazdı. Zira sazendelerin sırtına hiçbir zaman yük olmazdı Zeki Müren. Okuyuşu sağlam, güfteler sağlam, nerede ne yapacağını çok iyi bildiği için saz çalanlarda o kadar rahat ederler. Zeki Müren'e refakat eden saz sanatkârı refakat denen işin keyfine varır. Bir ışık fırtınası, bir nağme seli, bir başka iş'di Zeki Müren. Her gece tıklım tılım olan gazinolar çok büyük iş yaptı” (Aksüt, 2000: 264).

Öte yandan 1950'li ve 60'lı yıllar itibariyle bir başka mesele ise yemek, müzik ve eğlence unsurunun bir arada olduğu gazinoların artması ile bu dönemde piyasa müziği kavramının da oldukça tartışılır olmasıdır. Farklı görüşler, buralarda sahne alan radyo sanatçılarının müzikal anlamda piyasanın getirmiş olduğu olumsuzlukları icra şekillerinde yansıttıklarını aktarmıştır.

Durgutlu'nun (2013: 17) aktarımına göre 1950' li yıllar gazino ve diğer eğlence mekânlarının çoğalmasıyla meydana çıkan piyasa müziği, bireylerin müzik zevki üzerinde ve yorumcuların üsluplarında kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönem "piyasa müziği" kuvvetlenirken, musiki heyetleri ve usta birkaç icracı haricinde, ağız çokca yayma eğilimi gözlenen, zaman zaman abartılmış goy goy tekniğine dayalı, önemli bir biçimde diksiyon bozukluğu içeren "piyasa tarzı okuyuş" da vazgeçilememiş, tam aksine güçlenmiştir. Bunun nedeninin ise sanatçının, Radyo'daki icrasının daha fazlasını piyasada gerçekleştirmek, Radyo'da geçirdiği vakitin fazlasını da gazinolarda geçirmek zorunda kalması olarak aktaran Durgutlu, maddi kaygıların bunu kaçınılmaz kıldığını; böylece icrasını belirleyen esas durumun, piyasanın getirdiği beklentileri karşılamasının ve icrasının piyasa tarzına yönelmesinin doğal bir sonuç olduğunu aktarmıştır.

Popüler tarih dergisine göre (2005: 58) Çakır, Küçük Çiftlik Parkı, Tepebaşı, Kristal Saray gibi gazinolar, radyonun sevilen seslerini halkla buluşturan mekânlardı. Gazino kültürü 60'lardan itibaren daha bir ön plana çıktı. Maksim Gazinosu gösterişli dekorları, dikkatli sunumları, özverili çalışanlarıyla “Taksim Sineması” bitişiğinde açılmış ve televizyon unsurunun adının anılmadığı süreçlerde sanatçıları devleştiren önemli bir mekân olmuş. Emin Yeyman eşliğinde başladığı işletmeciliği sonraları tek

başına geliştiren ‘gazinocular kralı’ lakaplı Fahrettin Aslan, daha sonra meşhur olacak önemli sanatçıları tanıtan kişi olmuştur. Türk müziği okuyan kadro, popüler müzik seslendiren alt kadrolar ile dinleyicilerine güzel bir eğlence sunmuşlardır.

1960’lı yıllarda Maksim Gazinosu örneği ile gazino kültürü içerisinde var olan müzikal yapıyı, mekânsal unsurları ve sahnelerdeki önemli isimleri Üsküdarlı şöyle özetliyor:

“Maksim Gazinosu, görkemli sahne teçhizatıyla eşi bulunmayan bir mekândı. Mekân personelinden, mutfağına bütün çalışanların dikkatli ve özenli bir hizmet anlayışıyla ve büyük emekle çalışılırdı. Maksim sahnesinin saz kadrosunda kimler yoktu ki. Devrin bu en ünlü üstadlarıyla, sanatkârlarıyla beraber sahne almak, onlara refakat etmek bu atmosferi yaşamak muhteşem bir duyguydu. O dönemde yine assolistimiz rahmetli Zeki Müren’di. Alt kadrosunda dönem dönem farklı bayan ses sanatkârları olurdu. Aynur Akın, Mediha Demirkıran, Nesrin Sipahi gibi ya da onların ayarında daha genç Gönül Yazar veya farklı kişiler de olurdu. Kimler kimler olurdu kadromuzda. Sesle çizgiler üstadı Celâl Şahin, Nuri Sesigüzel, Komedyenler, bunlardan bilhassa Bal Arıları, Ahmet Sezgin ve daha birçok isim ve onların öncesinde sıra kızları denilen daha yeni ses sanatçıları, daha kısa süren programlarla sahnede yer alırlardı. Sahne Meydan Faslıyla başlardı. Ser Hanende Keman Gürses, Beşiktaşlı Kemal, İsmail Demirdöven, Kasım İnaltekin, Sami Özkan, Seyfi Kuyucaklı, Suzan Bizimer, Sevim Alakuş gibi hanendelerle olağanüstü bir Meydan Faslı geçilirdi ki, gazinonun daimi misafirleri, musiki âşıkları fasıl saatlerini hiçbir şekilde atlamazlardı” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme 12 Haziran 2022).



Resim 3.12. Kanuni Bertan Üsküdarlı, Maksim Gazinosu, 1962 Yılı⁷

Üsküdarlı'nın dönem gazinoları hakkında başka bir aktarımı şöyledir; “İlk Kazablanka Gazinosun’da çıktım, Erdiñ Çelikkol vardır, Bursa’da konservatuar hocalığı ve müdürlüğü yapmış, musikiyi çok iyi bilen bir arkadaşımdı. İlk onunla başladık, bir saz ekibimiz vardı, 17, 18 yaşındaydık, askerden sonrada 1958’de Maksim Gazinosu’nda başladım, o zaman Emin Yayman’dı gazinonun sahibi, Fahrettin Aslan yoktu, O sonradan ortak oldu. Bir dönemin çok meşhur gazinosuydu Kazablanka. Dönemimizde en çok tutulan gazino Maksim Gazinosu’ydu, çünkü maksim kuvvetlendikten sonra birçok gazino geride kaldı. O zamanlar televizyon yok, bütün Anadolu sanatçıları dinlemek için İstanbul’a gelirdi, bilhassa bayramlarda ana baba günü olurdu. Zeki Müren’e çaldım, Hamiyet Yüceses’e, Müzeyyen Senar’a çaldım, Perihan Altındağ’a, Nesrin Sipahi, Mediha Demirkıran, Seçil Heper, Behiye Aksoy, Gönül Yazar, Emel Sayın, Hülya Sözer, Muazzez Abacı, Bülent Ersoy’a çaldım o dönem çalmadığım sanatçı neredeyse yok” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı'nın aktarımıyla gazino kültürü içerisinde değerli bestekârların, sazandelerin ve ses sanatçıların yer aldığı, sahnenin meydan faslı ile açıldığı ve dinleyicilerin müzikal tercihlerinin olduğu görülmektedir. Gazino sahnesinin de kadrolarla belli bir düzende olduğu anlaşılmakta, mekânların ise ticari boyutta titiz bir çalışma segiledikleri anlaşılmaktadır.

“Sazlara gelince, (zikrettiğim isimler benim Maksim’e girdiğim yıllarda (1958)

⁷Bertan Üsküdarlı'nın özel arşivinden.

sahne paylaştığım üstatlarımızdır). Kemanlarda Necati Tokyay, Hüseyin Coşkun, Sadi Işlay, Hakkı Derman, Ali Demir, Ramazan Uraş Klarnetlerde: Şükrü Tunar, Mustafa Kandıralı, Saffet Gündeğer, Mehmet Ayar Udlarda: Kadri Şençalar, Hasan Erkoç Piyanoda: Fevzi Aslangil, Mustafa Demir, Kanunlarda: Ahmet Yatman, İsmail Şencelar, Hilmi Rit, Nevzat Sümer ve ben beşinci kanun olarak katılmışım, inanılır gibi değildi. Tanburlarda Ercüment Batanay, Özcan Korkut Neylerde: Aka Gündüz, Erdoğan Köroğlu Klasik Kemençede: Parasko, Mübeccel Çetin Işınbark Ritmlerde: Necdet Gezen, Ali Kocadinç. Bu saydığımız üstatların bazıları, Meydan Faslı hariç hepsi aynı anda sahneye çıkmazdı. En kıdemli saz üstatları fasıl sonrası Zeki Müren'in sahnesine kadar istirahat ederler, bazıları da kadroda yer alan diğer sanatçılara refakat ederlerdi” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).



Resim 3.13. Bertan Üsküdarlı, Sadun Aksüt, Metin Oktay, Ercüment Batanay, Polat Tezel, Maksim Gazinosu, 1960'lar⁸

Bu bağlamda gazino sahnelerinde önemli ses sanatçılarından yanısıra yaşadığı döneme damgasını vurmuş, musiki bilgisi, eğitimi ve bestekârlığı ile adından söz ettiren, sazandeliğiyle ün salmış isimler de vardır. Bu değerli isimlerden biri olan Selahattin Pınar ile ilgili Aksüt, kitabında şöyle bir aktarım yapmıştır:

“Öncelikle şunu belirtiyim ki, Selahattin Pınar bazı kimselerin yazdığı, söylediği

⁸Bertan Üsküdarlı'nın Özel Arşivinden.

gibi piyasa sazendesi veya bestekârı değildir, kendine has üslubuyla öyle güzel ve ölümsüz eserler vermiştir ki...1932 yılında bestelemiş olduğu şarkılar bugün hala dillerde ve de pek çok solistin en gözde takdim şarkısı olarak repertuvarlarında yer almaktadır. Küçük Çiftlik Gazinosu'ndan bahsedince hatırıma bir anı geldi, hani şimdilerde sahnelerde boy gösteren bir sürü udi-solist varya işte bu işi ilk icâd eden Selahattin Pınar'dır. Tanburu ile sahneye çıkar, ve genelde kendi şarkıları olmak üzere tek başına şarkılar okurdu, çok da güzel bir okuyuş tavrı üslubu vardı, kendine özgü bir ses cinsi ve üslubuyla dinleyenleri kendisine hayran bırakırdı. Çok şık giyinirdi. Elinde tanburu sahneye çıkar, iskemlesine oturur, cebinden çıkardığı bembeyaz mendilini kucağına yayar, tanburunu da yerleştirdikten sonra başlardı okumaya” (Aksüt, 2000: 42-48).

Bu noktada birçok yönünün yanında gazinoların bir devrine imza atan ve birçok sanatçıya tanburuyla refakat eden Aksüt'ün, Küçük Çiftlik Gazinosu örneği ile dönemin önemli isimlerini, fasıl ve dinleyicilerini ve gazinoların müzikal yapısı ile ilgili aktarımına bakmak gerekir:

“İstanbul'un en güzel yazlık gazinolarından olan Küçük Çiftlik Gazinosu, Dolmabahçe'deydi. Havuzlu güzel bir yazlık gazinoydu. Burada fasılda maestro Necati Tokyay'dı. Sahne şefi ise Selahattin Pınar. Fasıl 19:15'te başlayacağından sazendeler onbeş dakika önce sahneye çıkar akord ve vs. hazırlıklarını tamamlardı. Fasıl yöneten baş hanendeye Tezgahtar denilirdi. Bu gazinoda da faslı yöneten tezgahtar çok usta bir hanende olan Ağyazar idi. Yanında yine değerli bir hanende olan Hamit Dikses ve de ilanda görülmeyen Beşiktaşlı Şakırdaklı Kemal vardı. Fasılda dört hane peşrevden sonra beste, ağır semâî, şarkılar ve yürük semâî okunur, saz semâîsiyle fasıla son verilirdi. Bazı kereler fasıl sonlarında yürük şarkılar veya köçekçeler de okunurdu. Gazinoya yalnız fasıl dinlemek için gelen müşteriler olurdu” (Aksüt, 2000: 37).



Resim 3.14. 24.06.1952 Yılı, Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu Açılış Günü Afişi (Aksüt, 2000: 38)

Aksüt, devamında o dönemin gazinolarındaki dinleyici profili ve müzikal yapı hakkında şunları da eklemiştir;

“Dinleyici, gazino müşterisi Ferahnek faslını istiyor ve bunun da Eviç’in kardeşi olduğunu biliyordu!. Bazı fasılların sadece ismi kaldı zaten. Ağyazar, Hamid Dikses, Tahsin Karakuş, Celal Tokses, Safiye Tokay gibi hanendeler geniş repertuvarlarıyla en az iki saat aynı makamdan eserler okuyarak mükemmel bir fasıl icra edebilirlerdi. Sazlar da şarkıların orjinal aranağmelerini çalarlardı. Şimdiki piyasada sazlar iki hane Ferhanâk peşrevini doğru dürüst ve ezbere çalsınlar, hanendeler okusunlar peşpeşe bakayım on tane Eviç şarkıyı...” (Aksüt, 2000: 37-38).

“1950’li yılların başlarından 1960’lara kadar en tutulan gazino Taksim Meydanı’nda Taksim Kristal Gazinosu’ydü, Kristal Gazinosu’nda 1938-1940’lardan 1950-1960’lara kadar büyük sanatçılar çıktı. Lütfü Güneri, Perihan Altındağ, Müzeyyen Senar, Saime Sinan, Ahmet Üstün, Mualla Gökçay, Suzan Güven gibi. Hakeza Maksim Gazinosu, Tepebaşı’nda Kazablanka Gazinosu, Çakıl gazinosu, Gar Gazinosu, Cumhuriyet Gazinosu vardı. Arada çok gazino var ama bugün hatırdan kalan Maksim’dir. Çünkü sonrasında Maksim’in kalitesine, seviyesine çıkamadılar. Turkuaz vardı, rahmetli Cahit Tanürek’in annesi, bir devrin en güzel seslerinden Sevim Tanürek orada çıkardı. Orhan Gencebay benim çocukluğumda Ahmet Sezgi’nin arkasında bağlama çalardı” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).



Resim 3.15. Safiye Ayla, 4 Nisan 1952 (Aksüt, 2000: 21)

1960 ile 1970 li yıllara gelince bu süreç gazinoların artık en parlak zamanını yaşadığı ve repertuvar çeşitliliğinin en çok karşılaşıldığı bir dönem olduğu görülmektedir. Bunun nedeninin geleneksel tüketimin değişmesi, kentleşme ve modernleşme ile gelen müzikal dinamiklerin farklılaşması olduğu söylenebilir. Özellikle 1960'lı yıllar gazinoda arz ve talep durumlarının dinleyiciler tarafından daha fazla keskinleştiği yıllardır. Bu durum gazino müdavimlerinin giderek artması sonucu olmuştur. Ayrıca radyo ve teknolojik bazı gelişmeler bu dönemde dengelerin değişmesine neden olmuştur. Bu dönemde gazinoların sayıca arttığı görülmüş, burayı işletenlerin önemli isimleri lanse ettiği ve gazino içerisinde ticari beklentilerle farklı kadroları dinleyiciye sundukları da görülmektedir.

“Gazinolara 1960-1965’lerden sonra Halk Müziği geldi diyebilirim, Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin gibi isimlerle sonraki yıllarda İbrahim Tatlıses bu türü okudular, yine 65’lerden sonra batı müziği orkestraları geldi, örneğin Vasfi Uçaroğlu ve orkestrası gibi, solisti Kâmuran Akkor’du, özellikle Maksim’de saksafon, gitar, bateri, trombon gibi enstrümanlardan oluşmuş orkestralar vardı. Bunlar o dönem, sevilen Batı müziği örneklerine Türkçe söz yazılarak yapılan aranjman denilen eserler

çalıp seslendiriyorlardı, özellikle Ajda Pakkan ilk dönem Batı müziği örnekleri okurken sonraları aranjman eserler seslendirdi yani gazinolara bunlar sonradan girdi, özellikle benim çocukluğumda 1955'lere kadar sadece Türk Müziği vardı, sonra sonra bunlar gazinoların içeriklerine ilave edildi" (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

1960'ların önemli bir ismi Nesrin Sipahi birçok gazinoda sahne almış hem Türk musikisi hem de dönemin sevilen aranjman eserlerini seslendirmiştir.

"İlk sahneye çıktığım, teklif almış olduğum yer Ankara Göl gazinosudur. 1959 yılıdır. İlk gazino hayatım orada başladı ve neredeyse 1980'lere kadar sürdü. İstanbul'dan teklif alım. İstanbul'da zaten derli toplu iki gazino vardı. Biri Kazablanka Gazinosu diğeri ise Maksim'di. Ben Kazablanka Gazinosu'ndan teklif aldım. İstanbul'a geldik ve 1962-1963 kışında burada Cumhuriyet Bayramı'na denk gelen bir tarihte bu gazino açıldı ve burada assolist olarak başladım. Muzaffer Akgün folklorcu olarak bizim kadrodaydı. Zeki Müren de Maksim'de çalışıyordu. Kazablanka Gazinosu'nun yazlık yeri yoktu. Fakat Maksim Gazinosu sahibi Fahrettin Aslan, Taksim Belediye Bahçesi'nde yazlık kısmını açacak oldu ve bana teklifte bulundular hatta Zeki Müren eve yemeğe davet etti bizleri, Fahrettin Aslan'da oradaydı. Karar verdik ve Zeki Müren ile 1963 yazında Taksim Belediye Gazinosu Bahçesi'nde çalışmaya başladık. 1959'da gazinolarda başladım İstanbul'un birçok gazinosunda yer aldım 1975'e kadar, daha sonra Ankara'da 1980'e kadar sürdü gazino hayatım. Fahrettin Aslan'ın olan Köşk Gazinosu'nda ve Dedeman otelinde çalıştım, Dedeman otelinde Türk Müziği çok istenirdi, İzmir'de Dalyan Gazinosu'nda da sahne aldım. İzmir'de Fuar olduğu zaman fuara giderdik ve oradaki gazinolarda çalışırdık. İzmir Göl Gazinosu'nda da çalıştım. Ankara, İstanbul ve İzmir'deki neredeyse tüm gazinolarda çalıştım. Ayrıca Gaziantep'te de musiki severler vardı ve orada da sahne aldım benim gazino sürecim neredeyse 1980'e kadar sürdü. O dönem Zeki Müren ile çalıştım, Kemani Sadi Işılay sazıyla bana refakat etti, İzzettin Ökte vardı, çok değerli müzik insanlarıyla kadro aldım" (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).



Resim 3.16. Nesrin Sipahi (Aksüt, 2000: 289)

Sipahi, gazinolardaki müzikal yapıyı ise şöyle aktarmıştır:

“Gazinoya musikiyi çok iyi bilen dinleyiciler gelirdi, Klasik Türk Müziği olmazsa olmaz idi gazinoda. Fasıl dinlemeye gelen ayrı izleyiciler vardı, sadece fasılı dinleyip giderlerdi. Benden önce hanende ve sazendeler vardı, onlara incesaz derdik, bunlar gazinonun devamlı kadrolu sazende ve hanende sanatçılarıydı, ben gazinoda fasıllarda yer almadım ancak ev ortamlarında fasıl yapardık, popüler müziğin örneklerine yer verilirdi, sahne Klasik Türk Müziği ile başlar ve yine onunla biterdi” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

1970’li ve 1980’li yıllar gazino sahnelerine popüler ezgilerin hakim olmaya başladığı, popüler müzik sanatçılarının da gazinoda daha fazla yer edinmeye başladığı süreç olmuştur. Sanatçıların gazino sahnelerinde Türk musıkisi yanında dönemin teknolojik gelişmelerle ve arz-talep doğrultusunda gelişen popüler müzikte aranjman eserlerini de seslendirdikleri görülmektedir. Sanatçıların bu dönemde plaklarında seslendirdikleri eserleri halka tanıtmak adına gazino sahnelerinde de seslendirdikleri görülmektedir. Bu akımla gazino sahnelerinde müzikal yapının değiştiği gözlemlenmekte aranjman şarkıların, türkü, pop müzik, arabesk müzik, yine aranjman

türkü ve rock ezgilerinin gazinoda seslendirildiği, daha önce ifade edilen karma müzik kavramının ortaya çıktığı görülmektedir.

“Gazino programlarındaki repertuvar çeşitliliğinin en fazla arttığı dönem 60’lı 70’li yıllar olur. Bu yıllarda Türkiye’de kapitalist ilişkilerin gelişmesi, sanayileşme, kentleşme ve kırdan kente göç gibi toplumsal olaylar kentli-köylü kimlikleri ve kültürleri karşı karşıya getirir. Böylece geleneksel tüketim kalıpları değişmeye başlar, eğlence modern bir tüketim aracı olarak ortaya çıkar. Bir yandan da kayıt endüstrisindeki teknolojik gelişmelerle paralel olarak müzikal çeşitlenmeler artar. 60’ların başlarında Avrupa’da popüler olan pop müzik şarkıları Türkiye’de popüler hale gelir. Böylece önce pop müzik şarkılarının aslına uygun çalınması akımı oluşurken sonra bu şarkılara Türkçe sözler yazılarak düzenlenmesini içeren “aranjman” akımı oluşur. 60’lı yıllarda popüler müziğin ilk pop starı olarak görülen Erol Büyükburç söylediği aranjman şarkılarla, farklı düzenlemeler içinde seslendirdiği türkülerle ve beste çalışmalarıyla pop müziğini ilk olarak gazino programlarına sokan kişi olur” (Aktaran Dürük, 2011: 37).

1960 ve 1970’li yıllar sürecinde Sipahi çalışmalarını şöyle aktarmıştır;

“O dönem plaklarımı yapıyordum. Repertuarım, o zaman yaptığım plaklarda seslendirdiğim eserlerdi çoğunlukla. Plaklarım tutsun, reklam olsun diye onları söylüyordum ki dinleyicilerin aklında yer etsin, bir nevi eserlerin tanıtımı oluyordu bu şekilde. Dinleyiciler bu eserleri dinleyip plaklarımı alsınlar diye daha çok plaktan tercih ediyordum. Benim tutmuş olan plaklarım var onlardan biri ‘Ankara Rüzgarı’dır. Avni Anıl ile çalışırdık eşi Mine Hanım ile birlikte Şair Ümit Yaşar Oğuzcan bize gelirdi akşam yemeğine, şiirlerini yazardı. Avni Anıl bunları sabaha kadar bestelerdi ve ertesi günde gidip plak yapardık. ‘Ağla Gitar’ bunlardan yine biridir. Rahmetli Münir Nurettin Selçuk evime kadar gelip notamı tetkik etti onun izniyle ‘Endülüste Raks’ı seslendirdim. Çünkü Münir Bey kendi eserlerini kimseye söylettirmezdi hatta radyoya da veto çekmiş mektubu vardır, o dönemin müzik yayınları şefi olan Muzafer İlkar’a koroda söylettirebileceğini ancak solistlere söyletmemesini söylemiştir. Ben Münir Bey’den müsaade alarak eserlerini plaklarımda seslendirdim” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

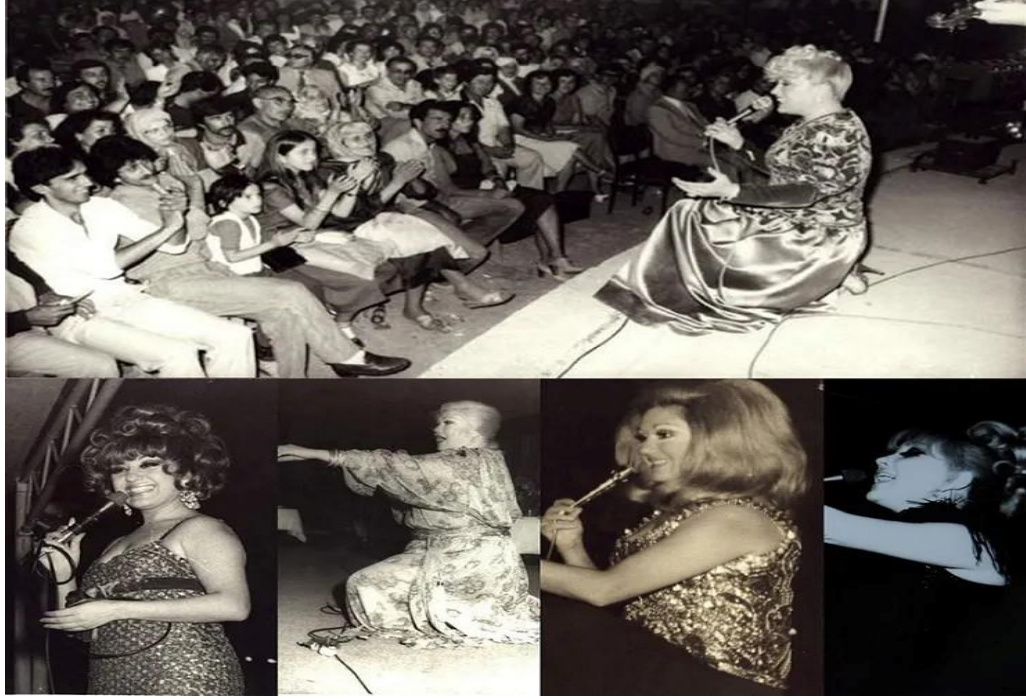
Bu aktarımdan gazino sahnelerinde yer alan sanatçıların dönemin önemli bestekârlarıyla çalıştıkları anlaşılmış, repertuvarlarını da bu çerçevede hazırladıkları ve seçtikleri eserleri hem radyo hem plak hemde gazino sahnesinde seslendirdikleri görülmüştür. Ayrıca seçilen eserlerin klasik eserlerden şarkı formuna büyük bir yelpazede olduğu görülmektedir.

Özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda sahnelerde Nesrin Sipahi, Zeki Müren, Gönül Yazar, Sevim Tuna, Behiye Aksoy, Mediha Demirkıran, Şükran Özer Doruk, Neşe Karaböcek ve Gönül Akkor gibi assolistler Türk Müziğinin yıldızları olurken, kadrolarda fasıl heyeti, assolist, solist altı, komedyen ve hafif müzik ile Türk Halk Müziği seslendiren kişiler yer almaktaydı. Bu dönemde yine Ankara Radyosu kökenli sanatçıların gazinolarda sahne aldığı görülmekte, 1970'lerin ilerleryen süreçlerinde ise gazino sahnelerinde Neşe Karaböcek, Kâmuran Akkor, Seçil Heper, Muazzez Abacı gibi ses sanatçıları ile Ahmet Özhan, Bülent Ersoy ve Emel Sayın gibi hem sinemada hem de sahnede varlık gösteren sanatçılar izlenmeye başlandı.

1960'ların aranılan bir ismi Gönül Akkor'dur. 1959 yılı itibariyle Ankara Radyosu'nun açmış olduğu sınavı kazanan Akkor, Yaşar Özel, Yıldırım Gürses gibi isimlerle aynı devrede çalışmış, 1964 yılından itibaren ise gazinoların oldukça aranan isimlerinden olmuştur.

“1964'ün son aylarında Fahrettin Aslan Maksim Gazinosu'nda programa çıkması için kendisi ile görüşme isteğinde bulunuyor. Gönül Akkor, görüşmelerden sonra derhal sahne kostümlerini diktirip provalara başlıyor. İlk ayda Behiye Aksoy, ikinci üç aylık dönemdeyse Zeki Müren'in assolist olduğu kadroda, solist altı olarak sahne alıyor. Gönül Akkor çıkıyor, sonra Orhan Boran, sonra da assolist...Gönül Akkor'un Maksim Gazinosu'ndaki ilk gecesi bir hayli heyecanlı geçiyor. İyi bir müzik eğitimi almış, güçlü bir sesi var. Gazino repertuvarını Türk Sanat Müziği'nin klasiklerinden özenle seçilmiş eserlerden oluşturuyor. Ve Maksim Gazinosu'ndaki ilk gecesinde Avni Anıl'ın hüzzam eseri olan “Akşamın Olduğu Yerde” isimli şarkısını seslendiriyor. Daha sonra 1967 yılının Kurban Bayramı'nda yine assolist olarak Yenikapı Gar Gazinosu'nda sahneye çıkıyor. Üç bin beş yüz kişili kapasiteli bu mekânda kendisine gösterilen ilgi, teveccüh karşısında gazino hemen her gece yedi bin kişi ile doluyor. Gönül Akkor'un başarısı da şöhreti de gün geçtikçe artıyor. Yenikapı

Çakıl ve Gar Gazinoları, Vatan Caddesi Lunapark Gazinosu (eski ve yeni) Bebek Belediye Gazinosu, Taksim Belediye, Taksim Güney Park, Bebek Maksim, Caddebostan Maksim, İstanbul Gazinosu, Fenerbahçe Belvü, İzmir Fuar Gazinoları ve Bebek Yıldız Gazinoları'nda çok başarılı programlara imza atıyor <https://arsizsanat.com/ve-huzurlarinizda-gonul-akkor/> (26. 10. 2023).



Resim 3.17. Gönül Akkor, 1960'lar ve 1970'ler⁹

Gazino döneminin bir başka önemli isimlerinden olan Bülert Ersoy ise sahnelerde farklı repertuvarlardan şarkılar söylendiği dönemde, Klasik Türk Müziği'nin seçkin örneklerini seslendirerek musikiseverlerin dikkatini çekmiştir.

⁹ İnternet Kaynağı: <https://arsizsanat.com/ve-huzurlarinizda-gonul-akkor/> Erişim Tarihi: 26. 10. 2023.



Resim 3.18. 18 Kasım 1974 Pazartesi Tarihli Gazetede Farklı Gazinoların ilanları (Aksüt, 2000:

261)

“1973 yılında Bülent Ersoy Maksim’e geldi. Çocuk muazzam bir cevher. Adı Bülent Erkoç’muş. Bülentin Erkoç olan soyadının yerini Ersoy aldı. Devrin en ünlü fotoğraf stüdyolarında boy boy fotoğrafları çekildi. Sahne kostümleri hazırlandı. Gazete ilanları tam sayfa verildi. İstanbul’un gece hayatında bir merak yayıldı dalga dalga. Bu yeni solist kimdi, Maksim’e çıkabilecek hünerdemiydi? Gala gecesi geldi çatı. İstanbul’un kalburüstü elit tabakası, bütün basın ve muhabir gazeteciler; uzun zamandır gazinolardan uzak kalan musiki aşıkları Maksim’i hınca hınç doldurdu. Belirlediğimiz repertuvarla Bülent Ersoy papyonlu, smokinli, alnına düşen gür saçları, güzel yüzü ve inanılmaz sesiyle o geceden itibaren Maksim sahnesine bir yıldız gibi doğdu. Alkıştan inleyen suareler matinerler birbirini izledi. Bülent Ersoy adı tüm Türkiye’de duyuldu. Tabii İstanbul’un ve ülkenin bütün gazinoları bu şahane çocuğun peşine düştüler” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

1970’li yıllar itibariyle gazinolarda kadroların yavaş yavaş değiştiği ve yeni

isimlerin sahnelerde yer aldığı görülmektedir. Ses kalitesi, yorumu ve farklı türlerde eser seslendirmesiyle dikkat çeken ayrıca sinema sektöründe de varlık gösteren sanatçıların gazinolarda görünmesi ticari sürecin daha fazla görünür hale geldiğini göstermektedir.



Resim 3.19. Sinema Sanatçısı Ekrem Bora, Sadün Aksüt (Aksüt, 2000: 243)

“Gazino patronlarının, ses sanatçılarını assolist yapmakta yarıştığı yıllarda, Osman Kavran’ın Lunapark Gazinosu dönemin önemli yıldızlarını mekanında devleştiren bir diğer önemli yer haline gelmişti. Örneğin sanat yaşamında Maksim Gazinosu’nda hiç sahneye çıkmayan Neşe Karaböcek, burada başka bir parlamaktaydı. Karaböcek, farklı gırtlak nağmeleri ve farklı tarz şarkılarda başarılı olduğu sanatıyla oldukça sevilmiş, takdir görmüştü. Ankara Radyosu’nda sanatçıyken, müthiş yorumuyla Fahrettin Aslan’ın gözüne çarpan Emel Sayın’da ilk kez Maksim Gazinosu’nda assolist olarak sahnealdi. Sahne, plak ve sinema çalışmalarıyla 70’lerin en parlak ve en sevilen assolistlerinden biri olmayı başardı. Fahrettin Aslan’ın ilk olarak sahneye lanse ettiği bir diğer isim olan Seçil Heper de enfes yorumu ve hanımefendiliğiyle musıkiseverlerin gözdesi olmayı başardı. Ankara Radyosu kökenli sanatçı Seçil Heper’in ardından yine Ankara Radyosu kökenli Muazzez Abacı ilk kez Bebek Maksim’de sahnelere adım attı” (Popüler Tarih Dergisi, 2005: 60-61).



Resim 3.20. Emel Sayın, Maksim Gazinosu¹⁰

1970’li yıllar itibariyle Maksim Gazinosu ile sahne hayatına başlayan ve bu yılların aranılan ismi olan Seçil Heper ilk gazino sahnesi, gazinoda müzikal yapı ve repertuvarla ilgili şunları aktarmıştır;

“Televizyonlar daha yeni yeni başlamıştı o dönem. Gazinocular kralı Fahrettin Aslan’ın televizyonda beni görmesi ve ‘Bu kızı getirelim çok başarılı olacak’ demesi üzerine istifa ettim ve 1970’lerde Maksim Gazinosu’nda başladım solist olarak. 7 sene kadar İstanbul, İzmir ve Ankara Maksim’de sahnede kaldım. O dönem evlilik oldu ve bu şekilde sahneyi bıraktım. İlk İzmir Fuarı’nda gördüm Fahrettin Bey’i, o dönem bana böyle bir teklifte bulundu, yanımda o zaman rahmetli Kemani Özer Altun vardı ve o zaman radyoda yeniydim, radyo sanatçısı olmak istiyordum ancak Özer Altun’un da ısrarlarıyla o dönem dört ay kadar sahne eğitimi gördüm, çünkü sahne de, mikrofon da ayrı bir eğitim istiyordu. Akabinde assolist olarak Maksim’de çıktım. Hatta gazetede ilanlarım vardı o zaman her gün tam sayfa. Ben çok kişiyle kadro aldım, Emel Sayın, Zeki Müren, Behiye Aksoy, Gönül Yazar, Nil Burak, Ajda Pekkan, Fatma Girik, Şükrü

¹⁰ İnternet Kaynağı: <https://halktv.com.tr/yasam/iki-yildizdan-gazino-nostaljisi-47714h> Erişim Tarihi: 08. 10. 2023

Birant, birçok komedyenle, Gökben, Özer Altun, Şükrü Tutar, Müjdat Gezen ve şuan hatırlayamadığım birçok isimle çalıştım” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).



Resim 3.21. Sevil Heper, Bebek Maksim Gazinosu Afişi¹¹

“O zaman muhteşem bir seyirci vardı, seyirci senin her okuduğun eseri bilirdi, basit şarkılar söylemezdik o zaman, o kadar ağır şarkılar okuyorduk ki şimdi onları okumanın imkânı yok, kimse okuyamaz, okuyan da yok zaten, Dede Efendi okunurdu. ‘Yaşlı Gözlerimi Kuruttum Bu Gece’ gibi çok sevilen zor eserler de seslendirirdik (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Ses sanatçısı Kâmuran Akkor ise ilk gazino sahnelerine çıkışını şöyle aktarıyor; “İlk kez profesyonel olarak Vasfi Uçaroğlu orkestrası ile 1968 yılında başladım, Çakıl Gazinosu’nda ve ilk şarkım o dönem çok meşhur olan ‘Sus sus kimseler duymasın’ eseri idi. Bu orkestra ilk turneye çıkacaktı, onların son gala gecesi idi, ve ablam olan

¹¹İnternet Kaynağı: <https://lcivelekoglu.blogspot.com/2013/12/37-yil-once-bugun-istanbul-bebekteki>
Erişim Tarihi: 28. 10. 2023.

Gönül Akkor ile çalışıyorlardı. Berkant ile birlikte, beni tanıtmak istediler ben çok heyecanlıydım bana dediler ki “Son gece, yedi sekiz şarkı okuyalım dediler, Berkant’ın öncesinde oradaki müzikseverlere, halka beni tanıtacaklardı, ilk defa çıkacaktım sahneye. Öncesinde bir sene kadar amatör sahne çalışmalarım olmuştu, ancak bu bambaşkaydı, çok kıymetli çok değerli bir profesyonel bir orkestrayla ilk defa çıkacağım, elim ayağım titriyordu, anons şöyle yapıldı Türk Sanat Müziği’nin çok değerli solisti Gönül Akkor ‘un kız kardeşi, değerli orkestramız Vasfi Uçaroglu’nun yeni bayan solisti olarak anons oldu, şimdi Kamuran Akkor olarak çıksam tamam da Gönül Akkor’un kız kardeşi olarak çıkmak da çok zor, o kadar büyük bir sanatçının kardeşiyim ki beğenilecek mi bilemiyorum. İçerden eşim Vasfi Uçaroglu dedi ki “Sen içerden eseri serbest okuyarak çık sahneye” akabinde çok şükür ki içerden çok güzel tepkiler aldım, o kadar memnun oldum ki hala tüylerim diken diken oluyor ertesi gün turneye çıktık birçok yere ve çok alkışlar aldık, bağırarlara bastılar, o gün Gönül ablamın kadrosuydu, galiba Ateş böcekleri vardı” (K. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).



Resim 3.22. Kâmuran Akkor¹²

1965’te profesyonel sahne hayatına başlayan Mustafa Keser, yine 1973 yılı itibariyle gazino sahnelerine adım atan ve bu dönemde saz icracılığıyla önemli isimlere

¹² İnternet Kaynağı: <https://www.haberturk.com/yasam/haber/1127835-iki-solistle-gazino-gecesi-olmaz>
Erişim Tarihi: 28. 10 .2023.

sazıyla refakat eden Türk Müziği sanatçısıdır.

“Ben 1965 yılından beri profesyonel olarak sahnedeyim. Türkiye’de aklınıza gelen birçok sazende ve solistlerle çalıştım, hepsiyle yaşanmışlıklarımız, hatıralarımız vardır. Zeki Müren gibi sanatçılara uzun yıllar eşlik ettim, gazinoya ilk olarak müzisyen olarak başladım, İlk gazino sazına geçişim 1973 senesinde Fahrettin Aslan’ın Liman’da Dalyan Gazinosu’nu açmasıyla oldu. Behiye Aksoy’la başladı, bende orada saz icracılığı yaptım. O gazinolar uzun yıllar devam etti. O zamanki gazinolarda ses sanatçısı olarak fazla icrada bulunamadım. 1978 yılında beni profesyonel olarak ilk sahneye çıkaran kişi Müzeyyen Senar’dır, kendisine çalmaya gittiğimde sesimin çok güzel olduğunu söyledi, repertuvar çalışmamı istedi. O dönem İzmir’de yerli sanatçılara kimse itibar etmiyordu, Ankara’dan İstanbul’dan sanatçı getiriyorlardı, bunu ifade ettim kendisine, geçmişte de vardı şimdi de aynı eksiklik vardı. O dönemde İzmir’deki kaliteli yerlerde bulundum. İstanbul’da gazinolarda bulunmadım ben 30 sene önce İstanbul’a geldiğimde gazino kültürü neredeyse bitmişti. Assolisti ile alt kadrosu ile fasıl ekibi olan gazinolar neredeyse yoktu. Neredeyse tüm büyük sanatçılara çaldım. Sabite Tur Gülerman, Müzeyyen Senar, saz olarak Mustafa Kandıralı, Ercüment Batanay, Kadri Şençalar, ‘Unutmadım Seni Ben’ eserinin bestekârı Şekip Ayhan Özışık, Cahit Teksayar, Hakkı Derman, bu ustalar ile çalıştım, bugün buradaysak onların bizim üzerimizde çok büyük emekleri var, onlardan çok şey öğrendim” (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).



Resim 3.23. Mustafa Keser¹³

¹³ İnternet Kaynağı: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/mustafa-keser> Erişim Tarihi: 10. 09. 2023

Keser gazinonun müzikal yapısı ve içeriği ile ilgili ise şöyle bir aktarımda bulunmuştur:

“Sahne bir fasılla başlardı, arada en azından 3-4 tane ara program olurdu, hem Türk Halk Müziği hem Türk Sanat Müziği okuyan solist altı denilen sanatçılar olurdu, kantolar olurdu ki Nurhan Damcıoğlu yapardı, örneğin komedyenler vardı Ateş Böcekleri gibi, insanları eğlendirme odaklıydı, en sonda muhakkak assolist olurdu (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

1970’ler aynı zamanda Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Nebahat Çehre, Fatma Girik, Ekrem Bora, Göksel Arsoy, İzzet Günay, Ayhan Işık, Murat Soydan gibi dönemin Türk sinema sektöründe var olan aktör ve aktristlerinin sahnede boy gösterdiği ve geniş bir yelpazede eğlence anlayışının sunulduğu yıllardır. Sinema sektöründe bu önemli isimleri izleyen halk, bu sanatkârları izlemek ve yakından görmek adına gazinolara gitmişlerdir. Bu bir yerde ticari olan bu mekânların maddi kaygılarla yaptıkları stratejiler olarak ifade edilebilir.



Resim 3.24. Sadun Aksüt, Nebahat Çehre Gazino Çalışmalarında (Aksüt, 2000: 245)

İlk kez İstanbul, Ankara ve İzmir’de ortaya çıkan gazinolarda özellikle 1950’lerden sonra program akışı belli bir düzende gerçekleştirilirdi. Buna göre sahne ilk etapta fasıl heyeti ile başlar, ardından sıra kızı ya da sıra erkeği denilen, ses güzeliği

olan, ikinci solist olarak adlandırılan sevilen isimler sahne alır akabinde popüler müzik sanatçıları sahnede olurken, dinleyicileri eğlendirmek ve güldürmek amaçlı komedyenlerden oluşan bir ve ya birden fazla kişi ile program devam ederdi. Son olarak gecenin geç saatlerinde assolist ile program tamamlanırdı. Bu konuda Kâmuran Akkor, Seçil Heper ve Nesrin Sipahi sahne sıralamasını şu şekilde aktarmışlardır:

Öncelikle Akkor şöyle bir aktarım yapmıştır; “Kadromuz kalabalık olurdu, çok değerli sanatçı arkadaşlarımızla çalıştık, alt kadromuzda da çok kişiler oluyordu. Önce bir fasıl heyeti oluyordu. Önümüzde çıkan üvertür dediğimiz güzel sesli arkadaşlarımız oluyordu, arkadan popüler müzik seslendiren arkadaşlarımız oluyordu akabinde de komedyenler oluyordu Ateş Böcekleri gibi ve assolist olarak en son çıkardık” (K. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

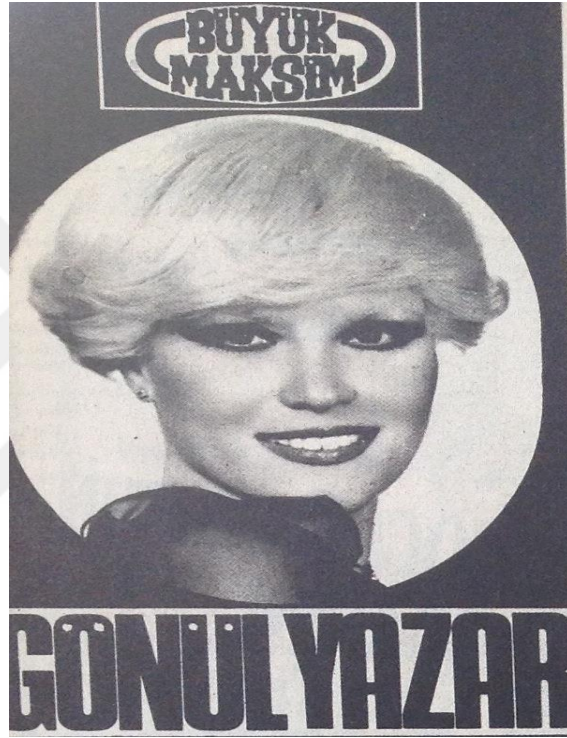


Resim 3.25. Komedyenler, Ateş Böcekleri (Aksüt, 2000: 312)

Heper sahne sıralaması ile ilgili şu sözleri ifade etmiştir: “Sıralamada önde bir fasıl olurdu, bunun için bir fasıl heyeti vardı, sonra yemek yendiği için 3-4 şarkılık bir kız ya da erkek çıkardı, bunlar bilgili sanatçıları, ünlülerdi, daha sonra Ajda Pekkan ve ya Gökben gibi popüler müziğin sevilen sanatçıları sahne alırdı, daha sonra türkü okuyan Türk Halk Müziği seslendirenler çıkardı, sonra da benim zamanımda Müjdat Gezen vardı o sahne alırdı ve ya Bal Arıları dediğimiz komedi yapanlar çıkardı ve en

sonra assolist sahnede olurdu” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Son olarak Sipahi ise bu konu ile ilgili şunları aktarmıştır; “Gazinoda bir Fasıl heyeti vardır. Onun sazandeleri, fasıl seslendiren hanendeler, ondan sonra fasıl üstünde sıra kızı yada sıra erkeği gibi sanatçılar vardır ve solist altı sanatçılar vardır, ikinci assolist dediğimiz örneğin Gönül Yazar solist altı olarak çıkardı, komedyen olarak Orhan Boran vardı, elinde beyaz mendili ile solistten önce çıkar fıkralar anlatır, güzel vakitler geçirtirdi” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).



Resim 3.26. Gönül Yazar, Maksim Gazinosu Afişi¹⁴

Bu dönem akşam sahnelerinin yanında gündüz gerçekleştirilen kadın matineləri de beraberinde getirmiştir. Matineler halk için döneminde eğlence kültürünün önemli bir parçası olmuştur. Renkli sahneleriyle dikkat çekerek oldukça rağbet gören matineler bu dönem maddi koşulların halk için uygun olduğu eğlenceler haline gelmiştir.

“Çarşamba günleri gündüz vakitlerinde olan kadınlar matinesi neredeyse her

¹⁴İnternet Kaynağı: [Assolistler | Türkiye'nin Gazino Tarihi \(turkiyeningazinotarihi.blogspot.com\)](http://Assolistler | Türkiye'nin Gazino Tarihi (turkiyeningazinotarihi.blogspot.com)) Erişim

Tarihi: 01. 10. 2023

mevsim, hava şartları ne olursa olsun dolu dolu olurdu. Şimdiki zamanlarda olduğu gibi, gazinolarda matineler için rezervasyon yapılmazdı. Erken gelen oturur deniliyordu. Gazinoların kapısında sabaha karşı dörtlerde beşlerde hanımlar uzun kuyruklar oluştururdu ki, saat 11.30-12.00 gibi gazinonun giriş kapısı açıldığında, sahneye en yakın sıralarda yer kapma yarışı başlardı. Bu arada kavga gürültü tartışmalar eksik olmazdı. Bir yer kapma telaşı olurdu” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

“Kadınlar matinesi birde Pazar günü matinesi vardı o dönem kadınlı erkekli karışıktı. Bir ay bir yerde çalışırdım, matineler en güzel şeydi. Çarşamba ve pazar günleri matineler vardı muhakkak. Çok saygın, bir halk gelirdi bizleri dinlemeye, ben çok severdim matineleri. Çarşamba günü kadınlar matinesi bir şahane olurdu, ben kendime göre en geç saat dokuzda gazinoda olurdum, 12’de çıkacağım halde erkenden giderdim, matineler halkla samimi buluşmalardı” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

“Pazar matineleri hep yoğundu, geceler ful olurdu, tüm gazinolar farklı önemli isimleri ağırlardı. Bir tarafta Bebek Belediye Gazinosu var, aşağıda Gar Gazinosu var, diğer tarafta Çakıl Gazinosu var, bir yerde Emel Sayın var, öteki tarafta Behiye Aksoy var, başka bir tarafta Zeki Müren var ve başka yerde Gönül Yazar var, onlarla her gün bir çalışma vardı, dediğim gibi önemli bir vazifeydi gazinolarda çalışmak, ciddi bir çalışmaydı, tüm yük assolistin üstündeydi çünkü birçok kişi buralardan parasını kazanıyordu, herkes işini yapar evine gelirdi şimdi para çok önemli oldu, eskiden öyle çok paralar verilmezdi” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).



Resim 3.27. Hürriyet Gazetesinin 1 Kasım 1971 tarihli sayısından ilanlar (Aksüt, 2017: 152)

“O dönem haftada bir Pazar günü öğlen vaktinde matine başlardı. Solist bu matinelere ücret almazdı. Gazinolar antreli, kapıda bilet kesilir ve dinleyiciler bu şekilde içeri girer oturur, matine izlerlerdi. Ben İstanbul’a geldiğim zaman çarşamba günü matineleri çıkardılar. Rahmetli Sevim Çağlayan çıkardı Çarşamba matinelerine. İlk kez yapılıyor gibi tıklım tıklım olurdu matineler ve hanımlar evde pişirdikleri yemeklerini, çocuklarını alır gelirlerdi. Gece tekrar program olurdu. Önce fasıl yapılırdı fasıldan sonra sıra kızları çıkar üç kişi, sonra folklorcu olur ve solist altı kız çıkar söylerdi, komedyenler çıkardı, son olarak da assolist çıkardı. Yemek kültürü açısından bazı solistler sahne esnasında çatal bıçak sesi duymak istemezlerdi. Örneğin Zeki Müren böyleydi. Yemek fasıllarda yenirdi ya da ara programlarda yenirdi. Dolayısıyla o sanatçı esnasında çatal bıçak kalkardı sadece örtü gözüktü” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).



Resim 3.28.Zeki Müren, Maksim Gazinosu, Kadınlar Matinesi, 1960'lar¹⁵

1980'ler gazinoların radyo, televizyon ve kayıt teknolojilerinin getirmiş olduğu yenilikler ile oldukça değişim yaşadığı süreç olmuştur. Bu yıllarda asolistlik kavramı kısmen farklılaşmış, sahnelerde Zekai Tunca, Nalan Altınörs, Yıldırım Bekçi, Hüner Coşkun, Yüksel Uzel, Nurdan Torun gibi yeni sanatçılar yerlerini almışlardır.

“Daha sonraki seneler içinde Fahrettin Aslan, İzmir ve Ankara’da Maksim Gazinoları’nın farklı şubelerini de açtı. Behiye Aksoy, Zeki Müren, Gönül Yazar, Ahmet Özhan, Ajda Pekkan, Muazzez Abacı, Emel Sayın, Sezen Aksu, Bülent Ersoy, Sibel Can, Seda Sayan, gibi ün salmış kişilerin yanında, Batı müziği yapan orkestra gruplarını ve solistlerini, Türk Halk Müziği seslendirenleri ki, İbrahim Tatlıses en önemlisi oldu, komedyenler, talk-show yapanlar, ünlü dansçılar, Yeşilçamda başrolde olan sanatçılar Maksim’de sahneye çıktılar. Pek çok irili ufaklı sanatçının şöhret sahibi olmasında, tanınmasında, para kazanmasında çok emeği hakkı vardır” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

¹⁵İnternet Kaynağı: <https://100sene100nesne.com/gazino/> Erişim Tarihi: 06. 10. 2023

1980’li yıllar itibariyle gazinoda sahne alan sanatkâr Zekai Tunca kendi döneminde gazinoların içeriği ve müzikal yapısı ile ilgili ise şu aktarımda bulunmuştur:

“O dönem özel festivallerde, toplu konserlerde, etkinliklerde ve gazinoda aklınıza gelecek neredeyse birçok sanatçıyla çalıştım. Ercüment Batanay, Baki Duyarlar gibi çok önemli isimler ile çalıştım, önemli bestekârlar ile de çalıştım, genelde ölçümüz hep radyo sanatçılarıdır. Gazinolarda genelde radyodan bulunurdu solistler. Buralarda asıl unsur Türk Sanat Müziği’dir. En başa yazılır, en sona çıkar ve en önemli yerdedir. Ancak sonraları gençlerin ön plana çıkması, popüler kültür, eğlence, dans unsurları nedeniyle giderek buralardan, birçok yerden silindi diyebilirim, kulüplerde ise Türk Sanat Müziği sanatçıları da TRT nin yetiştirdiği yeteneklerde arabesk pop her şeyi karıştırarak okuyorlar, sanat müziği eller havaya ile olmuyor” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022),

1980’ler itibariyle bir başka konu ise televizyonun çıkışı ve evlerde yerini alması ile getirmiş olduğu dönüşümdür. Neredeyse tüm evlere girmeye başlayan televizyon unsuru artık gazino kültürüne neredeyse ket vurmuş, dönemin önemli isimlerini dinlemeye gitmek isteyen halk için, ekonomik ve birçok sebep gazinoların dinleyicilerinin azalmasına neden olmuştur.

Görk’ün bu konudaki aktarımı şöyledir;

“Televizyon insan hayatında bir milattır. Televizyon çıkana kadar, insanların evine, hayatına girene kadar, halkın gazinolardan başka, bu meşhur insanları hiçbir yerde görme izleme ve dinleme şansına sahip değildi, herkes de radyo emisyonu yapmıyordu. Belirli isimler radyodaydı, radyo haricinde meşhur olanları yine ancak gazinolarda görüp dinliyorlardı ama saz ama ses olarak. Televizyon onun için birçok şeyi gazino hayatında sekteye uğrattı, kişiler televizyonda örneğin Zeki Müren’i izleyebildiği içinde gazinolara gitmemeye başladı. Ekonomik olarak da insanlara çok uygun geldi televizyon hayatı, kendilerine hitap eden tüm müzik türlerine de ulaşabildiler bu şekilde” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

1990’lar ise gazinoların şatafatlı yıllarının sona erdiği ve bir bir kapanmaya başladığı dönem olmuştur. Bunun nedeninin 1970’lerin sonlarında başlayan, assolistlerin maliyeti çok yüksek rakamları istemesi ve televizyon unsurunun özel kanallarla birlikte gazinoların yerlerini alacak programları sunması olarak gösterilebilir.

“90’lı yılların başında, gazinoların eski şatavatlı günleri gitgide bitti. Maksim’de

bu dönemde Sibel Can assolist olarak çıkmaya başladı. Birçok değerli sanatçının gazino sahnelerinden çekildiği 1990'lı yılların ortalarında da, dinleyicilerde yeri doldurulamaz anıları olan bu mekânlar gitgide yıkılmaya başlandı. İstanbul gazinolarının yerini büyük marketler ve oteller alırken, bir fenomen haline gelen İzmir Fuar'ı Gazinoları da aynı kaderi paylaşarak yok olup gitti" (Popüler Tarih Dergisi, 2005: 61).

1990'ları, Üsküdarlı ise şu sözleriyle aktarmıştır;

"Fahrettin Aslan'dan ve diğer gazino patronlarının söylemlerinden biliyordum ki assolistler o devre göre bile çok yüksek ücretler istemeye başlamıştı. Televizyonlar yıllardır her evde yerini almıştı, TRT ve özel TV kuruluşları müthiş bir rekabetteydiler. Halk, rahat evinde, ayaklarını uzatıp, istediği sanatçıyı izleme, dinleme imkânı bulmuştu. Gazinolara gitmek, yavaş yavaş cazibesini kaybetti. Aileler zaman içinde kendilerini çekmeye başladı gazinolardan. Çünkü fiksmenü ile sınırlandırılmış bile olsa çok ciddi paralar isteniyordu" (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Görüşmelerimizde Tunca, 1990'ların gazino kültürünün magazinsel bir boyutu olduğunu aktarmış ve bu dönemle ilgili şunları ifade etmiştir;

"90'larda, medyatik olan ses değildi, magazinsel yönü ağır olanlar buralarda sahne aldılar. Televizyonun gazinoyu ikinci plana düşürdüğü, gazinoların birbiriyle kadro şişirme yarışına girdiği dönemde 20-30 kişilik kadrolarla çalıştık. Son dönemlerde ise Bülent Ersoy, Muazzez Abacı, Seçil Heper, Yıldırım Bekçi, Mustafa Sağyaşar, Nalan Altınörs, Yaşar Özel, Samime Sanay gibi bir kadroyla 2010-2013 arası İstanbul, Ankara, İzmir gibi şehirlerde konserler verdik" (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Gazino devrinin ilk zamanlarından 1990'lara, pek çok değerli sanatçı gazinolarda sahneler alarak bulunduğu döneme imza atmıştır. Gazinolar Şükran Özer, Şükrü Tunar, Necati Tokyay, Feriha Tunceli, Ercüment Batanay, Gönül Akkor, Muzaffer Akgün, Hakkı Derman, Selahattin Pınar, Yorgo Bacanos, Mualla Gökçay, Saime Sinan, Sevim Tuna, Muazzez Abacı, Sevim Çağlayan, Recep Birgit, Mualla Mukadder, Sevim Tanüren gibi büyük isimleri ağırlayarak Türk Müziği'nin seçkin örnekleri ile gazino dinleyicisine güzel zamanlar yaşatmıştır. Bu çalışmada gazinolarda sahne almış tüm sanatkârlara ayrı ayrı değinilemese de geniş bir yelpazede dönemsel bir anlatım ve bu dönemlerde gazinolarda ün yapmış önemli sanatkârlardan örneklerle

aktarımlar yapılmıştır. Ancak tüm bu sanatkârlar Türk Musikisine büyük katkılarıyla ayrıca anlatılmaya değerdir.

Türkiye'de gazinolar, Klasik Türk Müziği'nin önemli isimlerini ağırlamış, bir kısmı sinema sektöründe yer eden isimleri de ağırlayarak eğlence kültürünün neredeyse 40 yıllık bir dönemine damga vurmuş, 1970'li yıllarda sinema unsuruna, 1980'li yıllarda televizyon ögesine karşı duramayarak, günümüz itibari ile de teknolojik gelişmelerin sekteye vurduğu daha birçok talihsiz olayla karşılaşmış ve neredeyse tarihe karışmıştır. 1990'lı yıllar itibariyle de gazinoyu hatırlatmaya çalışan ancak gelişen teknoloji olanakları ile her geçen gün değişen eğlence hayatı mekânları, eskilerden izler taşıyarak yeniden yapılanmaya başlasada, müzikal yapıdan sosyo-kültürel yapıya kadar birçok alanda değişikliklere uğramıştır.

Gazino devrinin son dönemlerinde yaşanan olumsuz durumlar buralara bakış açısının değişmesine neden olmuş, gazino içerisinde oluşan karma repertuvar yapı neredeyse parçalanmış bunun sonucu olarak farklı tarzların oluşum gösterdiği ve adlarını seslendirildiği türden alan mekânlar ortaya çıkmıştır (Türkü Bar vb.). Yine bu yıllarda, çoğunlukla Türk Sanat Müziği seslendiren mekânlar, fasıl mekânları ismiyle oluşum göstermiştir.

3.11. Günümüzden Bir Gazino “İstanbul Kent Fasil Gazinosu” Örneği

Geleneksel Türk Sanat Müziği geçmişten günümüze İstanbul başta olmak üzere birçok ilde gazino mekânlarında sıklıkla seslendirilen bir tür olmuştur. İcracı, yorumcu ve dinleyici portföyünü de buralarda bulabilmiş, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren her ne kadar değişip dönüşsede eğlence mekânlarının en çok tercih edilen müzik türü olmuştur. Konu itibari ile gazino kültürü, 90'lı yıllardan sonra neredeyse son bulmuş, gazino programları nostaljik bir boyutta anılır olmuştur. Ancak günümüzde Türk Müziği üzerine hala çalışmaları olan ve bu kültürü yaşatmaya çalışan gazino kültürünün son temsilcilerinden olan İstanbul Kent Fasil Gazinosu'nu ele almak, yaşatılmaya çalışılan gazino kültürünü bugünde anlamamıza olanak sağlayacaktır. Özellikle İstanbul, bir nevi Türkiye'deki gazino kültürü ve gazino tarihi serüvenini neredeyse en açık şekliyle yansıtan bir yer olması bakımından araştırılmaya değerdir.

1980'li yıllarda temeli atılan Kent Fasil Gazinosu, 1958 yılında Maksim

Gazinosu'nda gazino hayatına başlayan ve kanun sazıyla önemli sanatçılara refakat eden Bertan Üsküdarlı tarafından açılmıştır. Üsküdarlı, müzik hayatına Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde Kemani Emin Ongan Hoca'yla Türk Müziği derslerine başlayarak atılmıştır. Akabinde Kanun çalgısına merakı olan Üsküdarlı, Kanuni Hüsnü Anıl ile derslere devam etmiş, vatani görevinin ardından yirmibeş yıl süresince musikinin meşhur sesve saz sanatçılarıyla Maksim Gazinosu'nda sahne almıştır. Bundan sonra İstanbul Radyosu'nun açmış olduğu sınavda başarı sağlayarak 1967 senesinde kanun sanatçısı olarak T.R.T İstanbul Radyosu'nda çalışmaya başlamıştır. 1998 yılı itibarıyla de T.R.T kurumundan emekli olan sanatkarın, TRT Repertuvarlarında Türk Musikisi'nin elli dört ayrı makamında, Ceyda Gök'ün güftelerinden farklı usullerde bestelemiş olduğu eserlerinin yanında, yine TRT repertuvarlarında seslendirilen 90'a yakın bestesi, ayrıca saz için bestelediği saz eserleri vardır.



Resim 3.29.Bertan Üsküdarlı, Ceyda Gök , Kent Fasil Gazinosu¹⁶

İstanbul Kent Fasil Gazinosu, 1980'li yıllar itibarıyla Maksim Gazinosu'ndan ayrılan Üsküdarlı'nın ilk etapta Anadolu HisarıYaka Restorant ile ortak olarak başladığı bir çalışmadır. Üç yıl kadar burada fasıl ağırlıklı programlar yaparak büyük rağbet gören Üsküdarlı, daha sonra, henüz fasıl ismi gündemde yok iken Kent-bar Restorant ismiyle açtıkları farklı bir mekânda eniştesi Tanburi Kayhan Başmergen ile yine Türk Müziği ağırlıklı programlar yapmıştır. Bu mekânın ismi daha sonraları Kent Fasil'a

¹⁶Bertan Üsküdarlı'nın özel arşivinden.

dönüşmüştür.

“Yıllar içinde istek olarak gazinolar (en azından İstanbul için konuşuyorum) çoğaldı fakat daha çok solist üzerine ağırlık veren, alt kadrosu, solistin meşhurluğu ve sesinin kalitesi gibi nedenlerle bu assolistler çok büyük paralar istemeye başladılar, bu tabi ister istemez fiyatlara yansdı ve zamanla solistlerin kalitesi azaldı. Emel Sayın, Muazzez Abacı, Zeki Müren, Behiye Aksoy gibi önemli isimler büyük paralara çalışan değerli isimlerdi. Bu paraları çıkartmak için müessese sahiplerinin bir çok alana dokunması gerekiyordu. Gazino müşterisinin azalması ile bu giderek zorlaşmaya başladı ve bunun üzerine Bertan Üsküdarlı, fasıl musikisi bu kadar sevildiği için ‘ben mekânımda assolist çalıştırmayacağım’ diyerek üç kez aralıkla fasıl musikisi yapmaya karar verdi. Bu fikir assolistlerin astronomik rakamlar istemesiyle oluştu ve inanılmaz tutuldu. Bu 1984 ve sonrası süreci” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Bu bağlamda geçmişten günümüze İstanbul Kent Fasil Gazinosu tüm gazinoların aksine assolisti olmayan, tamamen fasıl üzerine kurulu belki ilk yerlerdendir. Burada tüm sahne boyunca tamamen fasıl yapılmakta ve bu program gece de üç kez tekrarlanmaktadır.

“Yapmak istediğim şey net olarak assolistsiz bir sahne programı oluşturmak ve dinleyenleri buna alıştırmaktı. Başka bir deyişle “Fasıl” programını assolist yerine ikâme etmekti. O güne kadar hiç denenmemiş bir olaydı. Assolistsiz gazino olur muydu? Hani derler ya “Ben yaptım oldu”...Gerçekten de oldu... Beni Maksim’den yıllardır tanıyan bilen, seven dinleyiciler ve dostlardan inanılmaz rağbet gördü bu assolistsiz program” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme 12 Haziran 2022).

“Şişli Kent Fasil” isimli mekânım oldukça kısa bir sürede hem sanatkârların hem bürokratların hem de cemiyette olan önemli isimlerin uğrak bir yeri oldu. Sahne saat akşam sekiz gibi rahmetli sanatçımız Piyanist Yusuf Günseli’nin yaptığı müzik ile başlıyor, dokuz gibi ise ilk Meydan faslı ile devam ettiriyorduk. Fasıl hemen hemen 2 saat sürdükten sonra solistler Ünsal Onat, Salih Çubuk, Metin Karadeniz sahneye çıkıyorlar, Türk müziğinin değerli eserlerini seslendiriyor, dinleyicilerimizin isteklerini yorumluyorlardı. Yusuf Günseli tekrar sahneye çıkıp dostları dansa davet ediyor akabinde ikinci fasılımız bir buçuk gibi başlıyor üç buçuğa dek devam ediyordu. Fasıl heyetimizde serhanende bestekâr, TRT koro şefi Kasım inaltekin, Mahmut Kurt, Seyfi Kuyucaklı, Salih Çubuk, Bedriye İçlises, Muzaffer Duyarlar, Ünsal Onat, Füsun Anıl

(Ergeç) Arzu Akın, Hülya ve Süreyya hanımlar yer alıyordu. Sazlarda ben Bertan Üsküdarlı Kanun olarak, Tanburi Kayhan Başmergen, Klarnette Bursalı Ahmet, Ritm Özkan Korkut, Ud'da Hayati Kandaz, Kemanda genç Tolgahan Üsküdarlı (İTÜ de talebeydi), her gece Hicaz, Hüzam, Uşşak, Kürdilihicazkâr, Hüseyini, Nihavend, Sabâ, Segâh fasılları okuyorduk. Dinleyiciler de,biz de çok memnunduk gidişattan” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Zaman içerisinde İstanbul'da gece hayatında adından söz ettiren ve Türk musikisini sevenlerin akın ettiği Kent Fasil Gazinosu, halihazırda var olan mekânın dar gelmesi sebebiyle 1987 yılı itibariyle Zincirlikuyu'da ‘Maksim Sahnesini andıran ve neredeyse yirmi kişilik saz ilesekiz ile on kişicivarında fasıl hanendesi ile Zincirlikuyu Kent Fasil Gazinosu’nu açarak hizmet vermeye başlamışlardır.

“Şişli Kent Fasil'da olduğu gibi fasıl öncesi yine ara ara değişen değerli Piyanist Şantörlerle yemek müziği yapıyorduk. Fasil öncesi değerli solistimiz Nilgün Tanrıverdi İtalyanca, Fransızca ve İngilizce parçalar seslendiriyor, dostlar, o güzel müzik eşliğinde dans ediyorlardı. O yıllarda pazar gecesi hariç her gece program yapıyorduk. Lig maçları genelde ikinci vakitleri oynandığı için, kazanan ekipler kutlamaya, kaybeden ekipler de efkâr dağıtmaya soluğu Kent Fasil'da alıyorlardı.Öyle hafta içi gecelerimiz oluyordu ki, hafta sonu gibi ful oluyorduk. TRT İstanbul Radyosu ses sanatçısı Vedat Çetinkaya, yine TRT'den Safiye Erdeğer, TRT sanatçısı Eyüp Uyanıkoğlu, Ruhan Deniz, o dönem İTÜ konservatuarında öğrenci olan TRT sanatçısı Umut Akyürek ki 7 yıl beraber çalıştık, Eyüp Uyanıkoğlu, Gökhan Sezen, Çiğdem Özütek, Melda Kuyucu Kılıç, Esra İçöz gibi güzel sesler, solistlerimiz, Türk Müziği aşıklarına şahane geceler yaşıyorlardı. Bu genç solistlerin hepsi sonraki yıllarda TRT İstanbul radyosu ses sanatçısı kadrolarında yer aldılar” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

“Hanendelerimiz başta serhanende Kasım İnaltekin, yine fasılın duayenlerinden Mahmut Kurt, Seyfi Kuyucaklı, Bedriye İçlises, Muzaffer Hanım (Duyarlar), Ülker Hanım, Arzu Akın, Ayten Tazeçiçek idi. Sazlarımız ise Udi Hayati Kandaz, Tanburi Kayhan Başmergen (eniştem) Klarinette rahmetli Bursalı Ahmet, Udi rahmetli Fehmi Türkü, Udi Faik Dramalı, Klarinette Yaşar Sütöğlu, yine Klarnette rahmetli Necdet Kabacı, Ritmde Özkan Korkut. Büyük Üstatlar Klarnette Barbaros Erköse, şuan aramızda olmayan Udi Selâhattin Erköse ile Kemani Ali Erköse, Ritm sazda Güngör

Hoşses, Ali ve Selahattin Erköse üstatlar rahatsızlıklarından dolayı çalışamayacak duruma gelene kadar Kent Fasıl'da uzun seneler sahne aldılar” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı, Körfez savaşı yıllarında dolu dolu başarılı programlar yaptıklarını, Zincirlikuyu Kent Fasıl Gazinosu'nun ardından, 1989-90 yıllarında İstanbul gecelerinde Rum tavernalarının çok revaçta olduğu bir süreçte taverna fikrinin cazip gelmesi ile o dönem kullanılan salonun ikiye bölünmesiyle hem Türk Müziği salonu yapıp burada musiki icralarının devam ettiğini aynı anda diğer bir salonda Sirtaki Taverna geceleri yaptıklarını da aktarmıştır.

“Halkla İlişkilerde çok deneyimli ve yetenekli Ermeni Cemaatinden sevgili Anita Alpert ve Rum cemaatinden sevgili Vasil Vasilyadis (Kalıpçı Vasil) Buzuki Fikret Ural ve kadrosu ile başladık. Porselen fabrikalarından sahnede kırılacak defolu tabaklar kamyonetlerle geliyordu. Sirtaki Taverna gecelerine tabak yetiştiremiyorduk. Vasil Vasilyadis müthiş bir sirtaki dansçısıydı. Yunanlı armatör Onassis özel uçağıyla İstanbul'dan aldırıp, sirtaki gösterisinden sonra tekrar İstanbul'a geri gönderirmiş. O derece muhteşemdi. Anita ve Vasil her gece sahne alıp olağanüstü bir performansla sirtaki oynuyorlar ve hayranlıkla izleniyor, alkışlanıyorlardı” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

1985-2006 arası yıllarda hakkın Türk Müziği'ne merakının oldukça fazla olduğunu ve o dönemde rağbet gören bu mekânın son yıllarda maddi koşullar ve pandemi süreciyle etkilenecek zaman zaman sıkıntıya düştüğünü aktaran Üsküdarlı yürütmek zor olsa da bu işe gönül verdiklerini aktarmıştır.

İstanbul Kent Fasıl Gazinosu uzun yıllar gazino kültürüne hizmet etmiş, farklı konseptleri de içinde barındırarak ancak kendi deyimleriyle ‘Klasik Türk Müziği’nden ödün vermeden çalışmalarına devam etmişlerdir. Bu dönemde ise hala Mecidiyeköy Kent Fasıl Gazinosu olarak çalışmaktalar. Müzikal yapı içerisinde özellikle Klasik Türk Müziği'ne yer verdiklerini ve muhakkak saz eseri de geçildiğini yapılan görüşmelerden anlamaktayız.

Gazino içerisinde çalışmalarını, repertuvar, müzikal yapı ve müzikal sıralamayı Görk şu sözleriyle aktarmıştır:

“Gazino derken artık yüksek sahneli, örneğin bir Maksim, Bebek Maksim, Çakıl

veya Ankara'daki Başkent gibi bir sahnemiz yok, insanlarla iç içe bir mekândayız, 30 cm'lik bir platform üstünde diziliyoruz, 3 ya da 4 hanende arkada oturuyor, benim elimde defim var, bir saz eseri, Peşrev çalındıktan sonra Meydan faslı ile başlıyoruz, makam çeşitliliğimiz oldukça fazla oluyor, faslı ben yönlendiriyorum. Zaman zaman makama göre taksimler de yapılıyor. 21.00 gibi başlayıp 22.00 gibi faslı bitiriyoruz. Akabinde ben Türk Sanat Müziği eserlerinden oluşan 45 dk'lık bir program yapıyorum. Ben istirahat ederken diğer solistlerimiz çıkıyor, 5 veya 6 tane şarkı formunda eserler seslendiriyorlar ve tekrar sahneyi ben alıyorum ve gece 01.00'a kadar devam ediyorum. Gelen misafirlere göre, onların sevdikleri eserleri Hüseyini makamı aşığı kişiler olduğunda “Varalım kûy-i dilârâya gönül hû diyerek” sahneye çıkıyorum ve “Ezelden âşinânım ben ezelden hem zebânımsın” gibi bir eserle devam ederek onu biraz yürük eserlerle tamamlıyorum” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).



Resim 3.30. Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk Üsküdarlı Kent Fasıl Gazinosu'nda¹⁷

Ayrıca Görk dinleyici profili ve ses icracılığı ile ilgili de şunları eklemiştir;

“Sahne hayatıma ciddi olarak başlamam bizim kendi müessesemiz olan aşağı yukarı 40. yılına gelen Kent Fasıl ismi adı altında sadece meydan faslı ve Klasik Türk Müziği eserlerini icra ettiğimiz yerdir. 2011-2012 yıllarında serhanende olarak başladım daha sonra yıllar içinde bu mekânın assolisti olarak devam ettim, şuan buranın hem serhanendeliğini hem de assolistliğini yapıyorum. Bizi dinlemeye gelen dinleyiciler

¹⁷Ceyda Görk'ün Özel Arşivinden.

Karcığarlar, Bestenigârlar, Şedarabanlar, Hüseyinler, Segâhlar, Sabalar isteyen dinleyiciler dolayısıyla eller havaya müziği yapmıyoruz. Ben nota solfej anlamında notaya bağlı kalmaya çalışıyorum ki böyle olmalı, musikide arıza yapmamak hem doğru okuma hem yorumun dinleyiciye hitap etmesi oldukça önemli, Türk müziğinde gereksiz gırtlak nağmeleri, olmayan sesleri ilave ederek değil klasik tarzda okumaya dikkat ederim. Onun bestekârına saygı duyarak, aslına sadık kalarak seslendirme şart” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).



Resim 3.31. Bertan Üsküdarlı, Ceyda Görk, Kent Fasil Gazinosu Sahnesi¹⁸

Bu gazino içerisinde Türk Müziği eserlerinin yanında az da olsa popüler müziğin örneklerine de yer verilmektedir.

“Misafirlerimiz içinden çok istenirse “Firuze, Ben suyum kazandım da içtim, İkinci bahar” gibi yormayan veya sevilen şarkıları, türküler de okuyorum ancak bizim mekânımıza gelen tavrımızı bilir, Klasik Türk Müziği dinlemek için muhakkak gelir, diğer solistlerimiz ise Yıldırım Gürses, Suat Sayın gibi değerli bestekârların güncel eserlerini seslendiriyorlar” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Üsküdarlı, sorduğumuz “Günümüzün ihtiyaçlarına bağlı olarak veya halkın beklentisi doğrultusunda eselerde icra bakımından değişiklik oluyor mu?” sorusuna, “Eserlerde nota haricinde süsleme, goy goy ya da aşırı yayma gibi eserlerin orijinaline

¹⁸Ceyda Görk’ün Özel Arşivinden.

sadık kalınmayan seslendirmeler yapmıyoruz ve buna özellikle dikkat ediyoruz” şeklinde cevap vermiş, klasik üsluba dikkat edilerek icralar yapıldığını aktarmıştır. Ayrıca gazino kültürü içerisinde seslendirilen eserlerin seçimini de yine art-talep doğrultusunda yapmadıklarını da eklemiştir. Makamsal tercihleri ise zaman zaman gelen misafirlere göre şekillendiğini ve seçilen eserlerde özellikle hızlı eserlerde biraz da misafirleri eğlendirmek maksatlı ancak yine seçkin örnekleri seçtiklerini ifade etmiştir.

1984-85 senelerinden bu zamana, kendi ifadeleriyle “Ata yadigârı Fasıl musıkisini gündemde tutmaya çalışarak kurduğu İstanbul/Mecidiyeköy Kent Fasıl Gazinosu’nda klasik çizgisinden ödün vermeden, kıymetli ses ve saz sanatçısı dostlarıyla İstanbul’un musıkî sevenlerine hizmet vermektedir”.

3.10. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Ceylan, (2004) Eğlence Kavramının İstanbul’da Geçirdiği Değişim Süreci ve Mekâna Etkisi adlı yüksek lisans tezinde değişen eğlence durumuna bağlı olarak eğlence kavramı ve mekânlarındaki değişiklikleri tartışır. Ceylan çalışmasının ikinci bölümü olan Tarihsel süreç içerisinde eğlence mekânları adlı başlık adı altında İstanbul’da var olan mekânlar hakkında kavramsal bir çalışma yapmış, bu bölümün alt başlığında gazinonun tanımı yapmış ve tarihsel bilgiler sunmuştur. Ceylan, tezin üçüncü bölümünde ise günümüz eğlence mekânlarına örnek olarak Maksim Gazinosunu ele almıştır. Bu bölümde gazinonun detaylı kavramsal bilgileri vardır. Araştırmanın sonucunda Batılılaşmanın etkisi ile eğlence hayatında da değişimler olduğu, 19. yüzyıldaki eğlence hayatındaki dönüşümlerin dışa dönük ve çeşitli eğlence anlayışını beraberinde getirdiği sonuçlarına ulaşmıştır.

Dürük, (2011) Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerdeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler adlı makalesinde, tarihsel ve toplumsal bağlamda Türk popüler müzik dinleyicisinin beğenisini karşılayan ve müzik üretimine yön veren “karma yapı” tanımlamasını irdeler. Dürük çalışmasında, dinleyici taleplerinin müzisyen ve yapımcı stratejilerini nasıl yönlendirdiği ve müzikteki karma yapının müzik üretimine nasıl yansıdığı konularını tartışır. Çalışmanın ikinci bölümünde, yazarın gazino örneğinde popüler müziğin karma yapısı hakkındaki

kavramsal bilgilerde, gazinolarda 1930’lu yıllardan 1990’lara müzikal yapı anlatılarak geçmişten günümüze müziksel içeriğin değiştiği ve müziğin dinleyici talepleri ve modernite ile gitgide karma bir forma dönüştüğü tartışılır. Araştırmanın sonucunda gazinolarda olan müzik icralarının ilk dönem popüler müziğinde gerçekleşen karma müzikal yapıyı ifade ettiği ve gazinoların günümüz popüler müzik mecrasının yalınlaşmış bir hali olarak anlaşılabilceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ersoy, (2021) Simbiyotik Bir İlişki: Kültürel Bir Alan Olarak Mekân ve Müzik adlı makalesinde, müzik ve mekân arasındaki ilişkiyi ve müziğin icra edildiği, sunulduğu ve tüketildiği varlık alanını tartışır. Ersoy, çalışmasının “Ortak Müzik Mekânları Olarak “Kahvehaneler” ve “Gazinolar” başlıklı bölümünde Türk müziğinin icra edildiği bu mekânları irdeler ve müziğin buradaki dönüşümlerini aktarır. Araştırmanın sonucuda mekânların, toplum-kültür gibi unsurların oluştuğu ve yansıttığı yerler olduğu ve bir kültür fenomeni olan müziğin de bir alanının olduğu, müziğin mekânsal bir pratik olduğu, mekânların kimi zaman müzisyenlerin kategorize edilmelerinde işlevsel olduğu, teknolojik gelişmelerin bu mekânlarda da müziksel değişimler bağlamında kendini gösterdiği gibi sonuçlara varılmıştır.

Öztüfekçi, (2006) Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü, İzmir Fasıl Mekânları Örnek Olayı başlıklı tez çalışmasında, 19. yüzyıldan bugüne dek gerçekleşen değişimini tartışır. Klasik Türk Müziği’nin kentsel eğlence mekânlarındaki mevcut yorumlarındaki farklılıkların incelenmesinin üzerinde durup bu türün eğlence atmosferindeki rolünü irdeler. Yaptığı çalışmasında Fasıl mekânlarındaki müzik pratiklerini anlamak adına öncelikle Türk Sanat Müziği ve eğlence mekânları arasındaki ilişkiyi hem sosyo-kültürel hem de müziksel değişimlerle ele alarak kuramsal bir çalışma yapar. Çalışmasında vaka incelemesi yaparak eğlence hayatının önemli yerlerinden olan Fasıl yapılan mekânlarını araştırır. Araştırma sonucunda bu mekânların dönüşüme uğrayan yerler olduğunu, buraların Türk Sanat Müziği yoluyla oluşturulan mekânlar olduğunu, müziksel pratiklerin üretim ve tüketim odağı olduğu, farklı müzik türleri içeren mekânlardan fasıl yoluyla ayrıldığı sonucuna varılmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde çalışma süresince elde edilen bulgular ve bulgular çerçevesinde yapılan yorumlara yer verilmiştir.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

4.1.1. Klasik Türk Müziği'nin Dünü ve Bugünü Üzerine

Klasik Türk Musıkisi, Osmanlı döneminden günümüze geçen süreçte yaşadığı etkileşimler ve farklılaşmalar ile günümüze kadar gelmiştir. Ancak bu süreçte gelenekselliğinin yanında aksi yönde çalışmaların varlığıyla dönüşüm yaşayarak icra, üslup, tavır ve içerik bakımından da oldukça etkilenmiştir.

Bu çerçevede Klasik Türk Müziği'nin dünü ve bugünü üzerine günümüzde farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Günümüzde Klasik Türk Musıkisi'nin yaşatılması için eğitim kurumlarının önemli olduğunu aktaran Nesrin Sipahi, bu konuya şu sözleriyle cevap vermiştir:

“Ben her zaman musikimizi koruma adına onun klasik tavrına, eserlerinin orijinal haline sadık bir seslendirme yapmaya çalıştım, bu yüzden görüştüğüm herkese dinleyicinin seviyesine inmeyelim tam aksine onları siz kendi seviyenize çekin ve Klasik Türk Müziği'ni hakkıyla tanıttın derim. Bizim dönemimizde Belediye Konservaturları'nın açılması çok önemliydi, insanlar ne öğrensem kârdır diyerek buralara heyecanla giderlerdi tabî ki musikimize önceleri daha fazla değer verilirdi. Musikimizin önemli bir dinleyicisi vardı. Şuan ise Devlet Konservatuarlarının yüksek tahsilli öğrenci yetiştirmesi çok büyük bir nimet, burada bu müzik türünün korunması ve gelişmesi adına onlara büyük görev düşüyor” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Klasik Türk Müziği'nin dönemimizde yok olmaya yüz tuttuğunu aktaran Seçil Heper ise Klasik Türk Müziği'nin dünü ve bugünü hakkında şu aktarımda bulunmuştur:

“Türk müziği maalesef bitmek üzere, bu musiki bizim öz müziğimiz, geçmişimiz, saraydan gelme, Osmanlı'dan gelme, bu güzelliği sahnelere aktaran da

Mustafa Kemal Atatürk'tür, onun sayesinde bu müziği icra edebiliyoruz. Önceleri sarayda icra edilen bir müzikti. Cumhuriyet'ten sonra İstanbul Radyo'su açıldı ve Atatürk'ün emri ile kadınlı erkekli icralar başladı, o zamandan bu zaman geldi ancak bu dönemde de diyebilirim ki şöyle böyle 1975'ten beri Türk Sanat Müziği'miz, bizim esas, ana kültürümüz olan müziğimiz yok olmaya başladı, buda 75 senesinden sonra dışarıdan gelen göçle bireylerin, hiçbir sanat kültürü olmayan, musiki bilgisi olmayan, radyo kültürü olmayan, eğitimi olmayan kişilerin getirdiği akım, maalesef bu düzeni bozdu. Müzik evrenseldir, birçok türü severim dinlerim ancak biz kendi öz müziğimizi ön planda tutmalıyız. Bu konuda da bilinçlenmeliyiz. Kültürümüze, musikimize sahip çıkmalıyız, hele bu dönem maalesef görsel bir şova dönüştü müzik, biz hep dışarıdan alınmış müzik peşindeyiz, bu üzücü. Devletimizin buna el atması lazım musikimizin daha ileriye gitmesi için. Bu 20 sene de musikimiz geriye gitti, çok iyi yetişmiş sanatçılarımız var onlara imkân tanınmalı, kanallarımızın da Türk Müziğine ayrı bir yer vermesi gerekir. Zamanımızda yeni yetişenlere yer verilmiyor yol açılmıyor. Türk Müziği'ni kimse öğrenme peşinde değil, benim zamanımda Behiye hanım gelirdi radyoya, solo verirdi ona, ben hemen arka tarafta dinleme yerine gider, ne yapıyor, nasıl söylüyor dinlerdim, Sabite Tur Gülerman gelirdi peşlerinden koşardık, çıtımız çıkmaz dinlerdik" (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

1965 senesinden beri sahnelerde olan Mustafa Keser geçen her yılın Klasik Türk Müziği'nin aleyhine işlediği ifade etmiş, Klasik Türk Müziği'nin dünü ve bugünü hakkındaki görüşlerini ise şöyle dile getirmiştir:

"Musiki bizim gençliğimizde olduğu gibi değil bundan 15-20 sene öncesi olduğu kadarda değil maalesef, Türk Müziği oldukça evrim geçirdi artık gerçek manada eski anlayışla Türk Müziği ile şuan ki arasında farklar var, zaman değişti, insanların artık bakış açısı değişti, müziği salt bir eğlence aracı olarak düşünülüp ona göre çeşitli müzik türleri gelişti, herkes çıkardığı bir türe kendine göre isimler koydu. Kendi adıma üzerime düşeni ziyadesiyle yaptım, bizim gerçek Türk Müziği dediğimiz müziğin pek de fazla uzun ömürlü olmayacağı kanaatindeyim. Ben yıllar öncede aynı şeyi söylüyordum, Türk müziği bizim öz müziğimiz, bunları 58 senelik sahne tecrübemle söylüyorum, ben bu 58 senenin neredeyse 40 yılının hemen hemen her gününü sahnede geçirdim, olayları bizzatihi yaşayarak görüyorum, insanların musikiye bakış açısını, tepkilerini görüyorum. Sahnede zaman zaman bir 'Yeşil Ördek Gibi' eserini okuyorum

neredeyse onu bile bilmiyorlar bu çok üzücü, eseri tanımıyorlar yani, maalesef ben icracı olarak da halka ulaşabilen kimseyi göremiyorum. Çok yetenekli gençler, çok sanatçı arkadaşlar var ancak halka birebir ulaşamıyorlar şansları da yok maalesef. Arkadan maalesef gelen de yok, dolayısıyla ben bizim icra ettiğimiz Türk Müziğinin 15-20 yıl sonra şüandakinden bile en az onda birine düşeceğini söylüyorum (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Klasik Türk Müziği'nin her zaman en değerli yerde olduğunu ifade eden Akkor şu sözleri aktarmıştır:

“Klasik Türk Müziği her zaman yerli yerinde, eskimez geçerliliğini korur ancak şuan bir takım programlarda bu türün o klasik eserlerine çok az yer veriliyor ve sonra güncel okuyorlar, solo programlar malesef azaldı” (K. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Üsküdarlı ise bu dönemin ekonomik ve teknolojik gelişmelerinin musikiye azda olsa ket vurduğunu aktararak şu sözleri ifade etmiştir:

“Dününde çok güzel günler yaşadık insanlarıyla, müzisyenleriyle beraber, müthiş bir lezzet vardı, şüanda o lezzet kalmadı, eserlerde lezzet varda yapanlar ekmek derdine düştü. O dönem geçim derdi yoktu, müzisyenler şu devirde şanssız bir devirde yaşıyor maalesef, kazancı yetmiyor, tutulan türler çalınıyor, söyleniyor, gençlerin beklentileri ön planda. Dolayısıyla mekânlarda piyasa kavramı, dinleyici beklentilerinin bu kadar ön planda olması, müzik piyasasında olan teknolojik gelişmeler ile farklı müzik türlerinin ortaya çıkması ve bunlara rağbetin artması musikimize zarar verdi, her şey zora girdi, bizim musikimizi anlayanlar azaldı, hakkıyla icra edenler azaldı, bilenlerde, sevenlerde gitgide azalıyor” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Son olarak Klasik Türk Müziği yorumcularından sanatçı Melihat Gülses ise bu türün bugünü için çabalamak gerektiğini ifade etmiş ve şu cümleleri aktarmıştır:

“Bu kültür bizim kimliğimiz, eğer örfümüzü, adetimizi, geleneklerimizi, kendi müziğimizi kaybedersek, sanatımızı kaybedersek herşeyi kaybetmişiz demektir. Bunun için elimizden geldiği kadar bu müziği biz sanatkârlar olarak, kendi işimiz olarak sevdirmek için her şekilde özveride bulunmak, her konservatuara, üniversitelere koşarak konserler vermek ve gençlerimize örnek olmak gerekiyor ve bu işin eğitimini alan gençlerinde sağda, solda, sokaklarda, müzik yaparak bu müziğe bu kültüre ihanet

etmemesi gerektiğini düşünüyorum. O kadar çok derneklerimiz, vakıflarımız var ki bu müziğe amatörcce gönül vermiş, insanlarında gidip orada kendilerini eğitecekleri, dinlendirecekleri alanlar oldular bu çok önemli, kendi müziğimizi, kültürümüzü koruyalım” (M. Gülses, kişisel görüşme, 28 Şubat 2022).

Bu aktarımlardan anlaşılacağı üzere, tüm sanatkârların Klasik Türk Müziği’nin geçmiş musiki anlayışının oldukça değiştiği notasında ortak bir fikir sunduğu ve bu türün bugünü ile ilgili endişelenmekte oldukları görülmektedir. Sanatkârlar geçmişten günümüze bu türe verilen değerin eskisi gibi olmadığını ifade etmiş ve bugünkü musikinin eski yapısını korumadığını aktarmışlardır. Yeni dönem dinleyicisinin müzikal bağlamda bakış açısının değiştiğini, günümüzde yapılan piyasa müziği olarak adalandırılan türlerin, özenle yapılan musikiye ket vurduğunu aktarmışlardır. Musiki bağlamında var olan kültürün yaşatılması, aktarılması yönünde çalışmaların artırılmasının önemini vurgulamışlardır. Ayrıca Türk musikisi anlayan, dinleyen ve bu konuda eğitim alan bireylerin sayıca azaldığını, salt eğlence odaklı yapılan müziğin kaliteyi düşürdüğünü de ifade etmişlerdir.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

4.2.1. Gazinoda Kültürel Yapı ve Gazinonun Dönemin Sosyo-Kültürel

Yapısına Etkisi

Geçmişten günümüze eğlenmek amaçlı gidilen mekânlar gelişen toplumsal yaşamla birlikte değişim göstermiş farklı isimlerle ve farklı sosyo-kültürel yapılarıyla her dönem talep görmüştür. Bireyler bu mekânlara, değişen eğlence, müzikal yapı, sanatçı, dinleyici gibi unsurlara kendi dinamiğiyle ayak uydurmuştur. 1950’lerden gazinoların son bulduğu döneme kadar gazinolar sosyo-kültürel olarak her dönem farklı gelişimler yaşamıştır. Sosyo-kültürel yapının bir parçası olan ekonomik şartların oldukça etkili olduğu müzik sektörü, endüstrileşme sürecinde bir hizmet sektörü olarak da gazinolarda yer edinmiş ve müzisyenlerce buralarda aktarılmıştır. Dolayısıyla maddi koşullar da buralardaki yapıyı oldukça etkilemiştir. 1959 yılında gazino sahnesine adım atan Nesrin Sipahi gazinolardaki sosyo-kültürel yapıyı şu sözleriyle aktarmıştır;

“İlk sahneye çıktığım ve teklif almış olduğum Ankara Göl Gazinosu’dur ve 1959 yılıdır. İlk gazino sahnem orada başladı ve neredeyse 1980’lere kadar sürdü. Benim dönemimin gazino kültürü saygın bir yerdeydi. Müzikal olarak önce fasıl yapılırdı, fasıldan sonra sıra kızları çıkar üç kişi, sonra folklorcu olur ve solist altı kızı çıkar eser seslendirirdi, onlarda tanınırdı dinleyici tarafından ki şimdi aklıma gelmeyen ancak şuan çok ünlü dediğimiz solistlerdi bunlar, komedyenler çıkardı, son olarak da assolist çıkardı. Yemek kültürü açısından bazı solistler sahne esnasında çatal bıçak sesi duymak istemezlerdi. Yemek fasıllarda yenirdi yada ara programlarda yenirdi. Dolayısıyla sanatçı esnasında çatal bıçak kalkardı sadece örtü gözüktü. Ben akşam 6’ dan sonra giderdim gece programına, yemek yemezdim aç giderdim, makyajımı yapar, giyecek elbisemi hazırlardım, kim var kim gelecek onları sorardım, çünkü bazı şarkılar isterlerdi. Musikiye meraklı olan, musikiyi çok iyi bilen dinleyiciler gelirdi, fasıl dinlemeye gelen ayrı izleyiciler vardı sadece fasılı dinleyip giderdi. Bizlerden önce hanende ve sazandeler çıkardı ve fasıl yaparlardı, onlara incesaz derdik, bunlar gazinonun devamlı kadrolu sazende ve hanende sanatçılarıydı. O zaman şimdiki kadar öyle hazır giyim kuvvetli değildi o yüzden diktirirdik oldukça pahalı olurdu, sanatçı olduğumuz için ayrıca pahalı dikilirdi. “Gecede şu kadar para kazanıyor” diye adımız çıkınca bize daha pahalı yapılırdı ancak Zeki Müren bu anlamda daha çok kazanırdı” (N.Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

“İstanbul’da Maksim Gazinosu ve Kazablanka Gazinosu’ydü en tutulanlar, Maksim’in sahibi o devir Fahrettin Aslan’dı, bir dönem Tepebaşı Gazinosu’nda da çalıştım. O dönem Saime Sinan ve Gönül Akkor ve ben sırayla sahnede yer almıştık. Dolayısıyla dönemin sevilen gazinoları vardı ve büyük isimler sahne aldılar” (N.Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Sipahi’nin aktarımına göre gazino kültürü içerisinde müzikal yapının belli bir sıra dahilinde gerçekleştiği görülmekte, solistlerin sahne programına dikkatle hazırlandığı görülmektedir. Kostüm tercihlerini o dönem hazır giyim sıklıkla kullanılmadığından, terzileriyle yaptıklarını, hazırlıklarının bir kısmını da kendi çabalarıyla gerçekleştirdiğini aktarmıştır. Yapılan musikin dinleyici tarafından anlaşıldığı ve bilindiği görülmüş ayrıca dinleyicinin müzikal tercihlerinin olduğu anlaşılmıştır dolayısıyla bu mekânların sosyo-kültürel bağlamda dinleyici profilini olumlu etkilediği anlaşılmaktadır. Ayrıca her devirde sanatçı kadroları faktörüyle belli

gazinoların oldukça talep gördüğü de görülmektedir.

Sosyo-kültürel bağlamda eğlence anlayışının özellikle talep gören gazinolarda olgunlaştığı görülmüş ve gazinolar eğlence kültüründe aile ve kır gazinoları şekliyle geniş halk kitlelerinin hayatına girerek değişen eğlence anlayışının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu çerçevede gazinolar sayıca artmış, sanatçıların, halkın talebi ile birden fazla gazinoda sahne aldığı görülmüştür.

“Profesyonel olarak ilk Vasfi Uçaroglu Orkestrası ile 1968 yılında başladım Çakıl Gazinosu’nda ve ilk şarkım o dönem çok meşhur olan ‘Sus Sus Kimseler Duymasın’ eseri idi. 1978 yılında Türk Sanat Müziği seslendirmeye başladım. Gecede üç dört gazinoda birden sahne alıyorduk. Çakıl Gazinosu, Gar Gazinosu, İstanbul Gazinosu, Lunapark Gazinosu, Taksim Belediye Gazinosu, Bebek Beldiye Gazinosu, Yıldız Bebek Gazinosu, Urcan Gazinosu neredeyse çıkmadığımız gazino yok gibiydi. Bu söylediğim gazinolar tutuluyordu, hepsinde çok değerli sanatçılar solistlik yaptılar. O zaman zaten gazinoların hepsi neredeyse hitti ve çok kıymetliydi. Yan yana beş tane gazino var ve beşide müzikseverler tarafından çok beğenilip doluyordu ve biz üç yüz altmış beş gün neredeyse çalışıyorduk, neredeyse haftada da iki gün matine yapıyorduk çarşamba ve pazar olmak üzere. Pazar günü karışık ve ailelere çarşamba günleri ise hanımlara yapıyorduk, bayağı dolu dolu çalıştık. Tabiki Maksim Gazinosu Türk Sanat Müziği ağırlıklı bir gazinoydu, rahmetli Fahrettin Aslan çok önemli bir isim ve patrondu ve Maksim’de çıkmak da oldukça önemliydi. Ama hakikaten müziği sahneyi çok iyi bilen çok titiz bir beyefendiydi, sazlardan soliste kadar çiçek gibi bir sahne isterdi. Çok çalışıyorduk, bizim için renkli oluyordu, yorucu ama güzeldi. Öncesinde kuaföre gidiyordum, terziye gidiyordum, bazen kuaförümde geliyordu yanıma, menejerimiz plak patronlarımız da yanımızda oluyordu. 1998 yılı itibariyle de gazino çalışmalarım azalarak devam etti. Nesrin Sipahi, Sevim Tuna, ablam Gönül Akkor, Adnan Şenses gibi önemli isimlerle çalıştım, sazendelerden ise Maksim Gazinosu’nun önemli sazlarıyla çalıştım. Ankara’da rahmetli Selahattin İnal gibi bir üstatla çalıştım. Özer Altın’la çalıştık. Kadri Şençalar, İsmail Şençalar, Ali Erköse, Selahattin Erköse çok değerli ustalar ile çalıştım. Rahmetli Faruk Tınaz’la da Maksim’de çalıştık. Benim sahne dönemimde oldukça değerli isimler ile sahnelerim oldu” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Akkor’un aktarımına göre gazinolar dönemin eğlence anlayışının en önemli

merkezlerindendir. Halkın gazinoları, hem matine hem gece yapılan programlarda oldukça talep ettiği anlaşılmakta, gazino sahnelerinin de bu doğrultuda önemli kadrolarla sunumlar gerçekleştirildiği görülmektedir. Gazinoların repertuvarlarının büyük bir bölümünün Türk Sanat Müziği oluşturmakta, dönemin önemli müzisyenlerinin hem bestekârlık hem de sazende olarak sahnelerde yer aldığı görülmektedir. Ayrıca neredeyse dönemin tüm gazinolarının tutulduğu ve talep edildiği de anlaşılmaktadır.

1970’ler itibariyle Maksim Gazinosu’nda sahne hayatına başlayan Ankara Radyo’su kökenli sanatçı Seçil Heper gazinolardaki dinleyici ve solist faktörünün oldukça önemli olduğunu vurgulayarak kendi döneminin sosyo-kültürel yapısını ve gazinoların giderek değişen yapısını şu sözleriyle aktarmıştır:

“Ben, Bebek Belediye Gazinosu, Maksim Gazinosu, İstanbul Çakıl Gazinosu, İzmir Ganyan Gazinosu, Ankara Lunapark Gazinosu gibi farklı yerlerde sahne aldım, bunlar en belli başlı gazinolardı. Bizim zamanımızda bir defa radyo sanatçısı olmak şarttı, konservatuardan eğitilmiş olmak şarttı, yani ben Maksim’de eğitimsiz bir sanatçı görmedim, gazino sahipleri de bu işi bilmeyenleri çalıştırmazdı, bu dönemde sinemadan gelen önemli aktör ve aktristler büyük bir renkti o başka ama baştaki solist oldukça önemliydi, onun çok önemli bilgisi olması lazımdı, ben Fahrettin Aslan’da öyle çalıştım. Sazlar hakeza onlarda öyle, çok önemliydi, her eseri bilmesi lazımdı, okuduğumuz şarkılar akıllarda kalırdı, sonra bir adap usul vardı, gazinoya herkes kravatlı gelirdi. Dinleyicimiz okuduğumuz hemen her eseri iyi bilirdi. Dinleyicimiz mutlu ayrılırdı. Bir sessizlik olurdu solist çıktığı zaman, çatal, bıçak, kaşık herşey dururdu, bir kalite vardı, herkes birbirine selam verir, sohbet ederdi. Dinleyicimiz de zamanla kısmen değişti. Talepleri değişti. Eğlenceye yönelik beklentiler arttı. Piyasa düşüncesi arttı. Gazino diye bir şey kalmadı” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Heper gazinolarda assolist faktörünün önemi ve sahne hazırlıkları üzerine şunları eklemiştir;

“Evimizden götürürdük eşyalarımızı, odamızı gayet güzel dayar döşerdik. Rahmetli Behiye Hanım’da öyleydi, şık bir hale getirirdik odamızı, tuvaletlerimiz orada kalırdı, sanki evine, odana gidiyor gibi giderdik, kıyafetimizi giyer, sazlarla eserleri geçerdik. Şuan ki gibi makyaj yapanlar yoktu makyajını kendin yapardın, kuaföre

gitmen lazımdı, son zamanlar kuaförler gazinoların kulislerine gelip saç taramaya başladı ama her şeyini kendin yapardın zaten malzeme yoktu o dönem, kendi kendimize süslenir, sıramızı beklerdik. Sahnemizi yapardık, sahne sonrası, sahnenin verdiği eforla, heyecanla ve yorgunlukla bir saat kadar odamızda dinlenir, dönerdik. Şuanki gibi kolay değildi sahneler, bütün iş sendeydi, gazino assolistle yürür dolayısıyla bütün yük neredeyse soliste biner, oradan birçok kişi maddi kazanç sağladığı için çok dikkatle çalışılırdı. Çok önemli bir vazifeydi” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Heper’in aktarımı ile gazinodaki dinleyici profilinin giyim-kuşam, sanat, sanatçıya değer verme ve musiki bilgileriyle gazino kültüründe oldukça önemli bir yeri olduğu anlaşılmış, gazino mekânlarının dönemin dinleyici profiline ve eğlence kültüründeki yapı üzerinde olumlu bir etkisi olduğu görülmüştür. Gazinolarda en çok tercih edilen sanatkârların ise Türk musikisi eğitimi almış, radyo kökenli sanatçılar olduğu, geçmişten günümüze eğlence yönelik beklentilerin artması ve eğlence anlayışının değişimiyle birlikte beklentilerin farklılaştığı ve dinleyici faktörünün de bu değişimle dönüşüm yaşadığı görülmekte, müzikal yapının da zamanla etkilendiği anlaşılmaktadır. Ayrıca eğlence mekânlarının maddi kaygılarının da solist ve çalışanları üzerinde etkili olduğu görülmekte, sonradan oluşan piyasa kavramının da eğlence anlayışını değiştirdiği gözlemlenmektedir.

1980’ler itibariyle gazino hayatına başlayan Zekai Tunca görüşmelerimizde assolist faktörünün gazinodaki önemini aktarmış, Maksim Gazinosu’nun gazino kültüründe ayrı bir yeri olduğunu vurgulamıştır.

“Gazinoya 1980’lerde başladım ve 2010’a kadar çalıştım. Bakın burada doruk olan Maksim’den bahsetmek gerekir. Türkiye’de gazino deyince akla Maksim Gazinosu gelir o da dahil olmak üzere onun son zamanında Cadde Bostan’daki onun yeni versiyonu da. 1984’te bir gazetenin magazin sayfasında koskoca Fahrettin Aslan’ın ağzından ‘Yeni solistim Zekai Tunca’ yazısı vardı. Ankara da Kent Otel, Altın Nal, Süreyya gibi ve Anadolu’da bazı yerlerde gazinolarda çalışmam olmuştur. Vaktin varsa çok erken gidersin gazinoya. Gazinoya gittiğimizde ilk işimiz içeri bir bakmaktır, nitelik ne, nicelik ne diye, sayı ne, doluluk ne, dinleyici profiline bakarsınız, sonra hazırlık safhası başlar sizden evvelki sahnededir, siz hazırlanırsınız, şu vardır, akşama kadar kendinizi ona saklarsınız, yani enerjinizi, görüntünüzü, sesinizi ona saklarsınız, o omuzda bir yükür, her aklınıza eseni, gönlünüzün istediğini yapamazsınız, aç çıkılır

sahneye. Benim zamanımda kesene göre gazino tercihi vardı, Maksim oldukça ön plandaydı. Herkesin harcı değildi gazinolara gitmek” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Tunca’nın aktarımına göre gazino kültüründe assolist unsuru gazinonun belirleyicisi konumundadır ki assolist yaptığı sahne programına ve dinleyicisine oldukça özen göstermektedir. Ancak gidilen eğlence mekânının döneminde revaçta ve tercih edilir olması, içeriğin yanında sosyo-kültürel olarak maddi unsurlara da bağlıdır. Dolayısıyla maddi koşulların bu dönemde eğlence faktörünü etkilediği anlaşılmakta bireylerin tercihlerinin de bu yönde etkilendiği görülmektedir.

Son olarak Üsküdarlı gazinonun sosyo-kültürel yapısını dönemin en önemli ismi olan ve gazino sahnelerine yön veren Zeki Müren örneği ile aktarmıştır.

“Rahmetli Zeki Müren, bugüne kadar gördüğüm en disiplinli ve seyircilerine en çok değer veren sanatçıydı. Her gece suare, her çarşamba kadınlar matinesi ve her pazar karışık aile matinesi olarak durmaksızın sahne alıyorduk. Zeki Bey herkesten önce gelir, dinleyenlerin kimler olduğunu öğrenmek için özellikle faça masa denilen sahne önü ve podyum kenarı masalarda oturan tanınmış kişilerin, dostlarının, varsa bürokrasi mensuplarının isimlerinin olduğu salon rezervasyon yerleşim planını isterdi. Sahneye selam vermesi gerekenlerin yerlerini bilerek çıkardı. Biz, ona refakat eden tüm sazandeler tembihliydik. Dinleyiciler arasında annemiz, babamız, ailemizden herhangi biri, eşimiz dostlarımız kim olursa olsun sahneden onlarla selamlaşmamız bile yasaktı. Dinleyicilerin dikkatini ne şekilde olursa olsun, ondan ayıracak hiçbir harekete tahammülü yoktu. Her türlü servis O sahne alana kadar bitirilirdi ve Zeki Bey sahneye çıktıktan sonra çok mecbur kalınmadıkça salon personeli ortada dolaşmaz ve çatal bıçak sesi duyulmazdı” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı ayrıca gazinonun yapısı ile ilgili şunları eklemiştir:

“Sahne akşam 8’de başlar 12’de biterdi çünkü Kadıköy’e son vapurlar saat 1’deydi, yarım gibi bitiriyorduk. Yeni eser geçeceksek muhakkak prova alıyorduk, yeni bir solist varsa onun repertuvarı çalışılırdı, yemek yeme işi fasıl esnasında oluyordu. Solistlerden özellikle Zeki Müren çıt çıksın istemezdi, garsonlar eğilerek sunum yaparlardı” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Gazino kültürü içerisinde başka bir konu ise tercih edilen sanatçılarda cinsiyet faktörüdür. Geçmişten günümüze eğlence mekânlarının özellikle tercih edilen

sanatçıların kadınlar olduğunu söylemek mümkündür. Görüşmelerimizde sanatçılar, kadın sanatçıların solist olarak sıklıkla tercih edildiğini aktarsalar da, tavır tarz, ses kalitesi ve musiki bilgisi gibi faktörlerinde bu seçimlerde etkisi olduğunu vurgulamışlardır.

Heper ve Tunca bu konudaki görüşlerini şöyle aktarmışlardır:

“Benim dönemimde böyle bir durum yoktu çok fazla, ancak erkek bu işlerde az da olsa geri planda kalabiliyordu, kadının sahnedeki gösterişi bakımından daha tercih edilir ve ön planda olmuştur, tabi ancak güçlü bir ses varsa iyi bir eğitimden geçmişse, sahneye yakışıyorsa o da çok değerliydi ve farklı olabiliyordu. Mesela bir Kutlu Payaslı vardı, o dönem çok iş yapmıştı, rahmetli Ziya Taşkent vardı, Bülent Tecer ben çok çalıştım kendisiyle ve Ahmet Özhan, bu sanatçılar hep güzel ve kaliteli yerlerde çalıştılar, halk tarafından çok sevidiler ve ilgi gördüler. Zeki Müren’in sahnede yaptığını kimse yapamaz o gazinonun çok önemli ismiydi. Giyimiyle kuşamıyla, sahne kalitesi, eğitimi, Türkçe’si ile kendi başına bir ekoldü” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

“Kadın sanatçının her zaman bir albenisi muhakkak vardı, hem kadına hem erkeğe hitap edilmesi bakımından erkek olup feminen olanlarda tercih edilmiştir. Görsellik de oldukça önemli dolayısıyla kadınlar sıklıkla tercih edilmiştir” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Heper’in aktarımına göre gazino kültüründe cinsiyet ayrımı yapılmamaktadır ancak kadın sanatçıların görsel olarak sahnede ön planda olması erkek sanatçıların az da olsa geri planda kalmasına etki etmiştir. Ayrıca Heper, güçlü bir ses ve musiki eğitiminin cinsiyet faktörünü egale ettiğini vurgulamış erkek sanatçılardan örnekler belirtmiş, giyim, kuşam, dil, repertuar ve musiki bilgisi ile Zeki Müren sahne örneğinin gösterişi ile oldukça talep gördüğünü ifade etmiştir. Tunca’nın bu konudaki aktarımı ise erkek sanatçıların rakamsal olarak daha az tercih edildiği, kadın sanatçıların ise sahne gösterişi nedeniyle sayıca daha fazla tercih edildiğidir. Ayrıca feminen tarzın da eğlence mekânlarında görsel bakımdan tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Sipahi ise bu konudaki düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

“Aslında bir cinsiyet ayrımı yoktu ancak kadınlar bir tık daha fazla tercih edilmiş olabilir. Kadının olduğu yerde bir güzellik oluyor belki bundan dolayı assolist olarak kadınların daha fazla olduğu görülebilir. Ancak Zeki Müren bir istisna olabilir.

Çünkü Zeki Müren hem okuma tarzıyla, kimsede olmayan kıyafetleriyle ve rengârenk seçimleriyle insanların dikkatini çekirdi. Merak edilirdi” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Sipahi’nin aktarımıyla gazinoda cinsiyet ayrımı yoktur ancak kadınların görsel bakımdan assolist olarak daha fazla yer edindiği anlaşılmaktadır. Heper’in aktarımı gibi Sipahi’de Zeki Müren sahne örneği, gösterişi, renkli sahnesi ve musiki icrasıyla dikkat çeken ve merak edilen erkek sanatçılardan olmuştur ve bu bakımdan en çok dinlenen assolistlerden olmuştur.

“Benim dönemimde Ankara’dan, İstanbul’dan sanatçı getiriyorlardı bunu ifade edeyim, geçmişte de vardı, şimdi de aynı eksiklik var, o zamanlarda solist altında çalışan erkek sanatçılar vardı ancak çok azdı assolistler genelde bayan olurdu böyle bir kural gelişmiş, birkaç tane vardı, fazla kimse yoktu Mustafa Sağyaşar vardı, Adnan Şenses vardı o dönemde. Gazinoda sıklıkla kadın sanatçıların sahne aldığını söyleyebilirim (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Keser bu ifadeyle, geçmişten bu yana erkek sanatçıların daha az sahne yaptıklarını ve bunun hep bir eksiklik olduğunu, gazinoda sıklıkla kadın solistlerin sahne aldıklarını aktarmıştır.

Bu konuda Akkor ve Üsküdarlı’nın görüşleri ise şöyledir;

“Ben şöyle düşünüyorum, sesi güzel olan, tarzı, tınısı olan ve temiz okuyan kişiler daima bir yerlere gelmiştir. Sahne bir şovdur ve görsel bir yerdir, göze ve kulağa hitap ederken dikkat edilmesi gerekir” (K. Akkor, kişisel görüşme 8 Haziran 2022).

“Gazinolarda tabi ister istemez kadın sanatçılar biraz daha fazla tercih ediliyordu, görsellik de ön planda olduğu için” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Son olarak Akkor ses güzelliği olan, bir tarzı olan sanatçıların buralarda her daim talep gördüğünü aktarmış, sahnenin bir şov alanı olması nedeniyle göze ve kulağa aynı anda hitap edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Üsküdarlı ise, sahnede görselliğin önemli olduğunu vurgulayarak kadın sanatçıların gazinolarda daha fazla sahne aldıklarını ifade etmiştir.

Aynı zamanda görüşmelerde gazino kültürü içerisinde hazırlanan kadrolarda oluşan kişiler arası seviye farklılıkları üzerine de aktarımlar alınmıştır. Bu konuda Heper kendi kadrosuyla uyum içerisinde olduklarını ve çalıştıklarını aktarmıştır. Ancak

gerek Heper gerekse Üküdarlı, zaman zaman assolistlerin kendi okudukları eserlerin okunmaması açısından bir liste astırdıklarını, buna uyum sağlanmayınca bazı problemlerin olduğunu aktarmışlardır.

“Bazı sanatçılarımızda bu durum oluyordu ancak benim hiçbir zaman ne alttaki kadroyla ne de sazandelerimle hiçbir sorunum yoktu bazı sanatçılar kendi okuduğu eseri ilk etapta astırırdı ve kadroda olan başka birinin okumasını istemezdi. Liste asılırdı, solistin okuyacağı eserler, herkes buna göre eser seçerdi. Ama maalesef kadroda sert çıkanlar oluyordu” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

“Gazinolarda yarım saat kırkbeş dakika sıra sanatçıları vardı, çıkarlar birkaç eser seslendirirlerdi, o günün meşhur şarkılarını söyleyemezlerdi, assolistin okuyacağı tutulan eserleri seslendiremezlerdi, yine Türk Sanat Müziği okurlardı ancak eserleri assolistin listesine göre seçer, seslendirme yaparlardı, okuyanda işinden olurdu” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Bu aktarımlardan yola çıkılarak gazino kültürünün sosyo-kültürel bağlamda solist, mekân, dinleyici gibi unsurlar üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin dinleyici, solist vb. bireylerinin sahne ve musikiye verilen değer kapsamında davranış sergiledikleri de görülmektedir. Ayrıca musikiyi bilen, anlayan dinleyicilerin assolistleri olumlu yönde motive ettiği görülmekte, gazino içerisinde görseelliğin önemi nedeniyle cinsiyet faktörünün de etkilendiği anlaşılmaktadır. Bu çerçevede solist tercihlerinin daha çok kadın sanatçılardan yapıldığını söylemek mümkündür.

4.3. Gazino Kültürünün Dönemin Müzikal Yapısına Etkisi

4.3.1. Gazino kültürünün sanatkârların sahnede seslendirecekleri eserlerin seçimine etkisi

Geçmişten günümüze Klasik Türk Müziği repertuarı eğlence mekânlarının en önde görülen türlerinden olmuştur. Fakat 19. yy. itibariyle şarkı formu dağarının artması ve bu formun seslendirme sıklığı, fasıl musikisinin giderek azalmasına ve içerisinde büyük formların atılarak yerini eğlence müziğine bırakmasına neden olmuştur. Ayrıca önemli formlardan olan ve en başta icrası yapılan peşrevin neredeyse bir hane bir teslim

şeklinde çalınması son dönemlerin en önemli değişimlerinden olmuştur. Son dönemlerde yine oluşan en büyük değişikliğin saz musikisinden çok söz musikisine ayrılan zamanın dikkat çekiciliği olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla tüm bu gelişmelerin Klasik Türk Müziği repertuvarında oluşan değişime etkisine ve sanatkarların da bu yöndeki repertuvar seçimlerine etkisine işaret ettiğini söylemek mümkündür.

Gazino mekânlarının gelişimsel sürecinde oluşan değişikliklerle sadece Geleneksel Türk Müziği ile yetinmediği, karma repertuvar fikrini de sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Görüşmelerden elde ettiğimiz bulgular, bu mekânların popüler türlerin birçoğunu zamanla artırdıklarını ve arz-talep doğrultusunda solistlerin de ister istemez eser seçimlerini bu doğrultuda yaptıkları anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra dinleyici profilinde fasıl dinleyicisinin ayrı bir yeri olduğu anlaşılmış hazırlanan repertuvarlarda Klasik Türk Müziği'nden aranjman eserlere, pop müzikten türkiye kadar farklı türlerde eserlerden seslendirmeler yapıldığı görülmüştür. İlk olarak Sipahi'nin bu konudaki düşünceleri şu şekildedir:

“Gazino hemen hemen her müzik türünü kaldıran bir ortamdı, tabi en önde her zaman Klasik Türk Müziği olmalıydı. Ancak herkese hitap etmek de önemliydi. Öncelikle sahnemde eğer klasiklerden okuyorsam önce ağır bir eser seslendirip o eserin arkasına yine klasiklerden birkaç hareketli eser koyardım, böylece bir ağır, bir hareketli şeklinde devam ettirirdim, üst üste ağır eser okuyup dinleyiciyi sıkımdım, en sonda sevilen Halk Müziği örneklerinden de seslendirme yapardım. Avni Anıl, Şekip Ayhan Özışık, Teoman Alpay hep arkadaşlarımdı, onların eserlerini sıklıkla seslendirdim. Şekip Ayhan Özışık'ın şarkıları epey sattı plak olarak, gazinoda da seslendirirdim. Teoman Alpay eserlerini, çıkar çıkmaz, sıcağı sıcağına okurdum, Selahattin İnal, Ferit Sidal onların da şarkılarını okurdum. Sahnede ilk defa ben okudum Selahattin İnal'ın, ‘Çerkez Kızı’nı. Semahat Ergökmen hep ilk bestelerini bana verdi, okuttu. Dolayısıyla güncel şarkı formunda eserlere de sıklıkla yer veriyordum. ‘Dün Gece Mehtaba Dalıp Seni Andım’ eserini ilk ben okudum, ilk plağımdır. Ayrıca o dönem plaklarımı yapıyordum. Repertuvarım, o zaman yaptığım plaklarda seslendirdiğim eserlerdi çoğunlukla, plaklarım tutsun, reklam olsun diye onları söylüyordum ki dinleyicilerin aklında yer etsin, bir nevi eserlerin tanıtımı oluyordu bu şekilde, dinleyiciler bu eserleri dinleyip plaklarımı alsınlar diye daha çok plaktan tercih ediyordum” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Ayrıca Sipahi, gazinonun müzikal içeriği ile ilgi şu aktarımları yapmıştır:

“Dönemimde Klasik Türk Müziği yanında popüler müzik türlerine de yer veriliyordu. Kadromuzda Erol Büyükburç, Berkant, Kenan Doğulu’nun babası Yurdaer Doğulu ve Orkestrası gibi popüler müzik sanatçıları da bizim kadrolarımızda yer aldılar, Popüler müzik türünden de örnekler verdiler. Gazinoda popüler müziğe de 20 dk gibi bir süre verilirdi. O dönem bazı artistler perdeden sahneye çıkardı. Rahmetli Fatma Girik, Göksel Arsoy benimle çıktılar. Ekrem Bora, Ajda Pekkan gibi önemli isimlerde sahneye çıktılar. Sıralama olarak fasıl, arada sıra kızı veya sıra erkeği denen kısmen ünlü olan kişiler, akabinde komedyen, folklor, popüler müzik sanatçıları ve son olarak da assolist sahne alırdı. En başta ve en sonda Klasik Türk Müziği muhakkak olurdu” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Gazino atmosferinin her müzik türünü kaldıran bir yapısı olduğunu aktaran Sipahi, gazino kültürü içerisinde eser tercihlerinin dinleyici profili ile şekillendiğini ifade etmiş, dönemin önemli bestekârlarının eserlerini hem gazinoda hem de plaklarında seslendirdiğini, bu şekilde seçilen eserlerin dinleyicilerin akıllarında daha kalıcı olduğunu aktarmıştır. Ayrıca klasikten popülere geniş bir yelpazede müzik türlerinin örneklerine yer verildiğini de vurgulamıştır. Bu çerçevede daha önce aktarılan karma müzik yapısının olduğu görülmekte, sanatçının Klasik Türk Müziği eserlerini ağır eserlerden başlayarak yürük eserlerle devam ettirdiği, dinleyici atmosferine uygun planlama yaptığı anlaşılmaktadır.

Akkor, gazinoda repertuvarını kendi oluşturduğunu ifade etmiş, seçtiği eserlerde dinleyicinin önemini vurgulayarak şu aktarımları yapmıştır:

“Repertuvarımı ben seçiyordum, hep kendim seçtim ve nur içinde yatsın sevgili eşim Vasfi Uçaroğlu Türk Müziği’ni çok iyi anlayan, bilen biriydi ve benim çok büyük yardımcımdı, beraber repertuvarı yapardık, o dinler ve repertuvara onay verirdi, böyle çalışırdık. Böylece hep başarılı olduk. Kendim konservatuvarı bitirdiğim için, şarkıları ve notayı bildiğim için ben değerli sazlara eserleri verirdim ve beraber çalışırdık. Orkestramla hep provalıydık, haftanın bir günü prova alıyorduk, repertuvara yeni eserler eklerdik, onları seslendiriyorduk, radyoda emisyonlarımız oluyordu, hem radyo hem de konserler için çalışma alıyorduk fakat Türk Sanat Müziği okuduktan sonra evde eşimle repertuvarımızı seçip gazinoda sazlara birkaç gün önceden prova alıyorduk” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

“Programa öncelikle Klasik Türk Müziği sazlarıyla, klasikler ile başlıyordum, sonra güncel şarkılara geçiyordum. Arada tabi Arabeskler ve finalde de hareketli şarkılar okuyordum. Şimdi aklıma gelen örneğin en başta Klasik Türk Müziği’nin eserleri olan “Beni Ateşlere Salan O Kapkara Siyah Gözler, Feryat ki Feryâdıma İmdâd Edecek Yok, Bensiz Ey Gül Gülşen-i Âlemde Mey Nûş Eyleme” gibi önemli eserler seslendirdim. Konservatuarda hem Batı müziğinde hem radyoda hem de değerli sanatçı arkadaşlarımla popüler şarkılarını da ve o gün istenen şarkıları da seslendiriyorduk. Türk Müziğinin o güzel klasiklerini okudum sahnemde. Örneğin Hicaz makamıyla başlıyorsam Hicazın klasik eserlerini seslendiriyordum, önce ağır olanlardan başlayıp daha hafif şarkılarla devam ediyordum, gittikçe bilinen eserlere doğru seslendirmeler yapıyordum. İkinci bölümde de yine başka makamlarla bir iki tane klasik ağır eser seslendirip hem makamsal hem de sevilen güncel popüler eserler tercih ediyordum. Gazinoda sıklıkla şarkı formu tercih ediliyor çünkü biraz daha dinleyicilerin talepleri, mekândaki atmosfer, bilindik eserlerin dinleyiciyi programa dahil etmesi gibi faktörler var, dolayısıyla eser seçimlerini tabiki birazda dinleyici unsuru etkiliyor” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Ayrıca Akkor repertuar seçimi ile ilgili şunları da eklemiştir:

“Gazino kültüründe daha ziyade güncel ve popüler eserlere öncelik verdiğiniz için on eser okuduğumuz zaman iki ya da üç eseri Klasik olabiliyordu sonrası ister istemez zamana da uymak için dikkat çeken eserler seçiliyordu. Klasik eserlerle çıkılıyordu sahneye program başlangıcında, talep ve isteklere uyuyorsunuz, güncel eserler okuyorsunuz, gazinoda kendi repertuarınız dışına çıkılıyordu. Ancak yine de özellikle Maksim’de Fahrettin Aslan bir saat fasıl yaptırırdı ve klasik okumazsanız kabul etmezdi, en ağır klasik eserleri okuturdu” (G. Akkor, kişisel Görüşme, 8 Haziran 2022).

Programında sıklıkla Klasik Türk Müziği’nin seçkin örneklerine yer veren Akkor, eser seçimlerini klasikler, güncel popüler müzikler, arabesk ve hareketli şarkılardan oluşan bir sırayla oluşturduğunu aktarmış, dönemin sevilen, istenen şarkılarını da icra ettiğini, gazinoda sıklıkla şarkı formunun örneklerine yer verdiğini ayrıca dinleyicilerin taleplerinin eser seçimleri üzerinde oldukça etkili olduğunu aktarmıştır. Dönemin bilindik eserlerinin seslendirilmesi ile dinleyicinin programda aktif bir şekilde katılımının sağlanmasının önemini de ifade etmiştir. Bu çerçevede eser

seçiminde dinleyici profilinin önemli olduğu görülmekte, devrin istenen eserlerinin de sıklıkla arkı formundan oluştuğu anlaşılmaktadır.

Gazinoda klasik eserlerin yanısıra son dönem bestekârlarından da eserler tercih eden Heper’in aktarımı şoyledir:

“Dönemimizde müthiş bir dinleyici vardı, musikiyi iyi bilen, eşlik eden bir dinleyici söz konusuydu, seslendirdiğimiz eserleri bilirlerdi. Basit eserler tercih etmezdik, icrası o kadar zor eserler okurduk ki daha önce söylediğim gibi şuan bu eserleri kolay kolay herkes okuyamaz. Dolayısıyla eser tercihlerimi özenle yapardım rneğin “Yaşlı gözlerimi kuruttum bu gece, Dönülmez akşamın ufkundayım, Sorma bana nafiye, Bahar bitti gz bitti” gibi eski eserler okurduk, müşterilerde bunu isterdi, alaturka okurduk. Selahattin Pınar’dan, Sadettin Kaynak’tan eserler okurduk, şimdi onların hiçbiri okunmuyor, şuan piyasada olanların eğitim görmesi lazım. Çok eserler geçtim, zer Bey’le ne zor eserler seslendirdik. Yeni melodiler çok kısa ve onları ezberleyemiyorum çünkü biz çok kaliteli eserler seslendirdik gazinoda” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 şubat 2022).

Gazinoda program yaptığı süreçte musikiyi bilen, anlayan bir dinleyici olduğunu ifade eden Heper, sahne hayatı boyunca sıklıkla Klasik eserlerden örnekler seçmiş, icrası zor ve şuan neredeyse seslendirilmeyen eserleri tercih ettiğini vurgulamıştır. Yapılan repertuarı özenle hazırladığını aktaran Heper, günümüzde yapılan müziğin kolay, kısa ve özensiz olduğunu aktarmış kendi devirlerinde gazinoda yapılan musikinın kaliteli olduğunu eklemiştir. Bu bağlamda gazinonun ilk döneminden bu yana seçilen eserlerin içeriğinin ve zorluk derecesinin değiştiği anlaşılmakta, ilk dönem gazinolarında önemli bestekârların eserlerinin sıklıkla tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Öte yandan kendi yapmak istedikleri musiki ile halkın talep ettiği müzik anlayışının farklı olduğunu aktaran Tunca, zaman zaman icra etmek istedikleri, kendi tercihleri olan eserleri, özellikle sevmelerine rağmen makam geçkileri olan eserleri seslendiremediklerini ifade etmiş dolayısıyla gazino kültüründe dinleyici profilinin eser tercihlerinde oldukça etkili olduğunu aktarmıştır.

“Bizim söylemek istediğimizle halkın dinlemek istedikleri arasında zaman zaman farklılıklar oluyordu, onun için sevdiğimiz eserleri her zaman seslendiremedik, dinleyiciye ayak uydurmaya çalışılır buralarda, çok yürüyen eserler değilde makam geçkileri olan, ses aralığı fazla olan eserleri seslendirmekten mutlu oluyorum ben, ancak

tabiki dinleyici profili de oldukça önemli” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Keser, kendi devirlerinde musiki üzerine kaliteli beklentileri olan seyirciler olduğunu ve her seslendirilen esere eşlik eden bir dinleyici kitlesi olduğunu vurgulayarak repertuarı bu doğrultuda klasiklerden tercih ettiğini, dolayısıyla eser seçimlerini bu doğrultuda yaptığını aktarmıştır. Keser, daha sonraları yapılan müziğin eğlence anlayışıyla dönüştüğünü, salon atmosferinde dinleyicinin katılımının önemli olduğunu vurgulamıştır. Keser’in bu konudaki aktarımı şöyledir;

“40, 50 yıl önce karşımızda musikiyi anlayan talep eden bir seyirci vardı en önemli klasikleri repertuarına koyarsın, dinleyici de zevkle dinler ve iştirak ederdi ancak şuan öyle değil. Eser seçimimiz buna göre olurdu. Tabii ki sonraları iş eğlenceye yönelik olmaya başladı. Seyircide değişti. İnsanların bildiği, kulağında olan eserleri okumaya başladık. İnsanlar olaya iştirak ettiği ölçüde eğlenirler. Ben mesela hayatımda repertuar yaparak sahneye çıkmadım sazlarda bana ne okuyacağımı sormazlar, ben aklıma ilk gelen eserle başlarım ve akışta akar gider sanki hazırlıklı gibi çünkü ben salona göre söylerim, tüm türlerden eser örnekleri veririm dolayısıyla dinleyici profili de oldukça önemliydi” (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Üsküdarlı ise gazino yıllarının ilk döneminde ağır klasik eserlerin solistler tarafından tercih edildiğini aktarmış ancak sonraları ticari kaygılarla dinleyici beklentileri ve piyasa kavramının repertuar seçimlerini etkilediğini ifade etmiştir.

“O zamanki müzik çok iyiydi, çalanlarda, okuyanlarda. Sahne ilk fasıl ile başlardı, neredeyse tüm makamlardan fasıl geçerdik. Örneğin Hicaz faslında dörder hane peşrev ile başlardık, muhakkak ağır eserler okunurdu, ardından ağır aksaklar devam ediyor ondan sonra usul usul küçülüp en sonra saz semaisi ve longa çalarak fasılı bitirirdik. Örneğin Zeki Müren her şarkıyı güzel okurdu özellikle Sadettin Kaynak eserlerini çok güzel icra ederdi. Behiye Aksoy ‘Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu’ eserini çok güzel okurdu. Assolistler klasik eserlerin yanında şarkı formunda da eserler tercih ediyorlardı, o dönem güncel eserler isteniyordu, tabi bunun yanında ticari kaygılarda vardı, orada birçok insan ekmek yiyordu, dinleyicinin de beklentisi doğrultusunda repertuar şekillenebiliyordu. Piyasa müziği kavramı ister istemez ortaya çıktı ilk zamanlar olmasa da daha sonraları gazinoyu döndürebilmek, sanatçıların maddi beklentilerini karşılayabilmek maksadı ile müzikal anlamda değişiklikler olabiliyordu” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı, bir sazende olarak repertuvarındaki sadeleşme bağlamında kendi döneminde fasıl içerisinde icra edilmesi gereken formların sıraya bağlı kalarak seslendirmeler yaptıklarını aktarmıştır.

Keser ve Üsküdarlı ticari beklentilerin Klasik Türk Müziği repertuvarında etkili olduğu konusunda ortak bir fikir beyan etmişlerdir. Bu bağlamda eğlence anlayışının, maddi kaygıların ve dinleyici taleplerinin gazino repertuvarında oldukça etkili ve önemli olduğu görülmektedir.

Bu çerçevede sanatçıların aktarımıyla, repertuvar olarak Klasik Türk Müziği eserleri gazino kültürünün vazgeçilmezidir fakat dinleyiciye hitap etmek, onların isteği doğrultusunda repertuvar seçimini yapmak önemlidir. Çünkü gazinoya gelen her kesime ayak uydurmak ve eğlence atmosferi içerisinde hem ticari beklentiler hem de piyasa kavramı bağlamında beklentilerin karşılanması oldukça önemlidir. Sanatçılar, gazino kültürü içerisinde zaman zaman istedikleri her eseri seslendirememişlerdir. Bunun aksine Klasik Türk Müziği eserlerini rakamsal oranda daha çok icra eden sanatkârlar da vardır. Bazı sanatkârlar gazino devrinde önceleri tüm makamlardan klasik eserlerin çalındığı, söylendiği, peşrev, ağır aksak eserler, saz semaisi ve longaların tercih edildiğini ancak sonraları dinleyici profilinin değişmesi ve ticari unsurların etkisiyle repertuvarın şekillendiğini ve bu çerçevede müzikal değişimlerin yaşandığını aktarmıştır. Gazinolarda klasik eserlerin yanı sıra şarkı formunun da sıklıkla seslendirildiği görülmektedir. Bunun sebebi giderek değişen müzik endüstrisi kapsamında önceleri ağır, uzun, ağırlı sözcüklerin bulunduğu eserler yerine hem beste hem güfte bağlamında daha kolay, anlaşılır ve dinleyicinin aklında yer edinecek eserlerin tercihi, mekânların eğlence odaklı anlayışını karşılayacak nitelikte olması ile ilgili olabilir. Bunun yanı sıra dönemin çok tercih edilen solistlerinin birçoğunun plak çalışmalarının olması sanatkârların gerek maddi koşullar gerekse eserlerin daha tanınır olması açısından plak yaptıkları eserleri tercih etmelerine neden olmuştur. Bu çerçevede gazino kültürünün sanatkârların sahnede seslendirecekleri eserlerin seçiminde oldukça etkili olduğu görülmektedir. Gazino atmosferi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin seçkin örneklerine yer verilse de farklı türlerin ister istemez Klasik Türk Müziği alanını daralttığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Türk Müziği'nin gazinoların eğlence anlayışıyla arz-talep doğrultusunda kısmen olumsuz etkilendiği ifade edilebilir.

4.3.2. Gazino kültürünün sanatkârların sahnede kullandıkları makam dizilerine etkisi

Tarihsel süreçte Türk Müziği'nde yaklaşık 650 makamın kullanıldığı bilinmekte ancak bunların neredeyse yarısının günümüze ulaştığı görülmektedir. Cumhuriyet döneminden itibaren bu makamların 100-120 civarının karakteristik olduğu ve bunların sıklıkla kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Bu makamların bazıları en gözde olurken kimileri de yaşatılmaya çalışılmıştır. Konu gereğince gazinolarda kullanılan makam sıklıkları ile ilgili görüşmelerimizde neredeyse tüm sanatçıların sahnelerinde aynı makamları tercih ettikleri görülmüştür. Buna göre Sipahi sıklıkla kullandığı makamları şöyle aktarmıştır:

“Gazinoda Rast, Hicaz, Kürdîlihiczâkâr, Kürdi, Nihavend ve Uşşak makamlarını sıklıkla seslendirmeyi tercih ediyordum ve arada bir Muhayyer makamından da eserler seslendiriyordum. Bu makamlar gazinoda oldukça iyi gidiyordu. Bu makamların eserlerini dinleyicilerimiz de biliyordu, eşlik ediyordu” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Sipahi'nin aktarımına göre gazino atmosferinde bazı makamların daha kullanılabilir olduğu anlaşılmakta, makam tercihlerinde yine dinleyici katılım faktörünün önemli olduğu görülmektedir.

Heper ise sahnesinde sıklıkla sevdiği makamları tercih ettiğini aktarmıştır.

“Ben Kürdîlihiczâkâr makamını çok severdim, dolayısıyla bu makamı sıklıkla seslendirirdim. Nihavend çok severim, Hicaz ailesi ve Hüseyini makamını çok severim, bu makamları çok tercih ettim gazinoda” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Akkor sıklıkla Hicaz makamından eserler tercih ettiğini aktarmıştır.

“Bir kere Hicazdan vazgeçilmiyor, Hicaz tercih ederdim sıklıkla, çok sevilir. Kürdîlihiczâkâr, Nihavend, Hüseyini, Uşak, Hüzzam, Şehnaz bunlar hep öncelik tanıdığım makamlardı” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

“Gazinoda fasıllarda neredeyse birçok makamdan örneklerle fasıllar yapıldı, çünkü o dönem çalanların birçoğu üstatdı. Ancak solist ve assolistlerin sıklıkla tercihi popüler makamlar diyebileceğimiz Hicaz, Hüzzam, Kürdîlihiczâkâr, Uşşak, Nihavend, Rast, Muayyerkürdi gibi makamlardı” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı'nın bu konudaki aktarımı fasıl dinletisinde kullanılan makam sıklığının daha fazla olduğu, ancak solistlerin daha tanınan makamları seçtiği yönündedir.

“Aklıma ilk gelen Hicaz makamıdır. O kadar geniş kapsamlı bir makamdır ki her türe, orta doğudan balkanlara kadar geniş kapsamı olan içinde türkü, şarkı anlamında geniş içeriği olan makamdır. Nihavend, Kürdîlihiczâkâr çokça söyledim, Kürdîlihiczâkârda daha bir kendimi buluyorum. Muhayyerkürdî, Kürdi ailesini sıklıkla tercih ettim, Türkiye’de ve Ortadoğuda arabeskte, hafif müzikte, fantezi de en çok kullanılan kürdi dörtlüsü vardır. Dolayısıyla gazinoda sahnemde sıklıkla bu makamlardan eserler tercih etmişimdir” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Tunca, genel olarak bazı makamların geniş kapsamlı repertuvar içeriği olmasının o makamı daha sıklıkla kullanılır hale getirdiğini aktarmış, neredeyse birçok müzik türünde kürdi dörtlüsünün varlığının, bu makamı daha popüler hale getirdiğini vurgulamıştır.

“Başta bir fasıl geçiyorduk, sahnede güzel eserler seçmeye çalıştım hem dinleyicilere göre hem de her makamın seçkin eserlerini seçtim zaten oldukça bilinen sevilen makamları seçmek de gerekiyor, ortam bunu gerektiriyor. Hicaz ailesi, Kürdi ailesi, Hüzam, Uşşak, Nihavend gibi makamları sıklıkla tercih ettim. Hem gazinoda hem radyoda hem de televizyonda takım eserler seslendiririm. Evcara, Ferahnâk takımlar gibi” (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Keser ise aktarımında gazino sahnesinde birçok makamın örneklerine yer vermeye çalışsa da gazino ortamının sanatçıyı daha bilindik makamlara yönlendirdiğini vurgulamaktadır. Keser aynı zamanda sazende olarak icra yaptığı süreçte fasılda takım eserlerin icra edildiğini de aktarmıştır.

Makam kullanımı ile ilgili görüşmelerde sanatçıların eğlence kültüründe Klasik Türk Müziği’nin seçkin makam dizilerini kullanmakta sınırlı davranış sergiledikleri görülmektedir. Bu duruma ticari olan müzik piyasasının neden olduğu ifade edilebilir. Ayrıca 19. yy. sonrası sadeleşme faktörünün yaşam şekilleri yanında sanatın her dalında estetik zevklerin azalmasına sebebiyet verdiğini de söylemek mümkündür.

Tüm sanatçıların aktarımı çerçevesinde popüler diyebileceğimiz bazı makamların kullanımının oldukça fazla olduğu görülmektedir. Hicaz makamı en çok kullanılan makam olma vasfını korumuş, özellikle Kürdîlihiczâkâr, Kürdi, Nihavend,

Uşşak, Hüseyinî, Hüzam ve Muhayyerkürdî ve Rast dizilerinin sıklıkla tercih edildiği anlaşılmıştır. Ayrıca sanatçıların dinleyici unsuru nedeniyle bilhassa sevilen makamlardan örnekler verdiği de görülmektedir. Bu bağlamda gazino kültürünün, sanatkârların sahnede kullandıkları makam dizilerine rakamsal bağlamda olumsuz etkisinin olduğu görülmekte, makam dağarcığının gazino kültürü içerisinde oldukça az olduğu anlaşılmaktadır.

4.3.3. Gazino kültürünün ses ve saz icracılığına etkisi

Geçmişten günümüze musikide kavramsal çalışmalara bakıldığında zaman ses icracılığının oldukça önemli bir konumda yer aldığı görülmektedir. Klasik Türk Müziği icrası özenli, teknik bilgi gerektiren bir icra yeteneğini kapsar. Osmanlı döneminden bugüne sazdan daha çok ses musikisi olan Klasik Türk Müziği'nde eserlerin anlamsal bütünlüğü, özellikle güfte ve beste bütünlüğünü hissettirecek bir icra, icra edilecek eserin makamına dikkat ve usûlünün hakkıyla okunması oldukça önemlidir. Önceleri saraylarda, konaklarda ve evlerde icrası olan Klasik Türk Müziği'nin mekânsal olarak önce kahvehanelerde sonraları ise buralardan gazinolara ve farklı mekânlara kayması ile icrasal değişimlerinin kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. Bu konuda Sipahi, görüşlerini şu şekilde ortaya koymuştur:

“Tabiki eserleri neredeyse değiştirerek seslendirilenler vardı, ancak ben yapmıyordum, yapamıyordum, içimden gelmezdi, ben o şarkıya riayet etmeyi, o eseri bozmadan aynı üslubuyla seslendirmeye muhakkak çalışıyordum. Bestekâr eseri nasıl yapmışsa öyle okurdum, istese o yorumu zaten bestekâr koyardı esere. Goy goy yada süsleme yapmamaya, ben kendimden bir şey katmamaya, ilave etmemeye çalışıyordum. Yalnız, söz olarak kelimeleri bir tarafta yarım koymuş öte tarafta uzatmış seslendirmeler oluyordu, hâlbuki onun hecesi öyle değildir ben onu Türkçe konuşma dilinde, konuşurken nasıl ifade ediyorsam mümkün mertebe ona göre okumaya çalışırdım. Eserleri en iyi şekilde servis etmek gerekir ki hem Türkçe'yi bozmaya hakkın yok hem de melodiyi bozmaya hakkın yoktur. Örneğin Zeki Müren'in söylediği eserleri tane tane söylemesi oldukça önemliydi, insanlar eserin şiirini oldukça iyi anlıyorlardı. Ancak bir sonraki süreçte Türkçe'ye dikkat etmediler ve icra bakımından özenilmedi eserlere, dinleyici kendisinden bir şeyler bulsun istiyordu, dolayısıyla

sanatçılarda bu talep doğrultusunda davranmak zorunda kalıyorlardı yani maalesef Türk Müziği eğlence kültürüne yenik düşebiliyordu. Maalesef ki icra bakımından piyasaya yönelik seslendirmeler oluyordu. Şimdi öyle bir şey ki bu, o zamanlar prozodi diksiyon fonetik anlamında da aşırı dikkat edilmezdi biz biraz daha düzene soktuk diyebilirim. Bizlerden sonra biraz kötüleşti, yeni eserlerde eski kaliteyi göremiyorum, her şeyin bir üslubu olmalı, eserler ağızdan ağza değişmeye başladı, ben bile çok sonraları eserleri zaman zaman maalesef talep doğrultusunda seslendirdim, yani gazinoda tavır, usul ve icra bakımından ilk dönem değişimler olmasa da sonraları Türk müziği icraları farklılaşabiliyordu” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Sipahi’nin ifadesi ile Klasik Türk Müziği icrası önceleri gerek notaya bağlı kalınarak gerekse dil bağlamında hakkıyla yapılmıştır. Sipahi, eserin icrasının bestekârın aktardığı şekilde yapılmasının önemini vurgulamış, kendi dönemlerinde gey gey, süsleme gibi unsurlara dikkat edildiğini aktarmıştır. Ancak belli bir döneme kadar icraların hakkıyla yapıldığını aktarsa da sonraları piyasa unsurunun etkisiyle eserlerin ağızdan ağza değiştiğini, eğlence kültürü içerisinde notaya sadık kalınmadığını, Türkçe dil unsuruna dikkat edilmediğini, dinleyici vb. durumların talepleri doğrultusunda icralar yapıldığını ifade etmiştir. Kendilerinden sonraki süreçte ise icraların gazino kültürü içerisinde eğlence unsuruna yenik düştüğünü eklemiştir. Dolayısıyla gazinoların 1980’lere kadar olan döneminin ses ve saz icralarında olumsuz bir etkisi olmadığı ancak sonraları gazino kültüründe icracılıkların eğlence kültürü ve piyasa unsuru ile olumsuz etkilendiğini söylemek mümkündür.

1950’ler itibariyle önemli sanatçılara kanun sazıyla refakat eden Üsküdarlı görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Eskiden ne saz icrasında ne de ses icrasında üslup, tavır, icra bakımından herhangi bir değişim olmuyordu ancak sonraları oldukça fazla oldu. Eskiden plak şirketi sahipleri Rum ve Ermenilerdi ve musikiyi iyi biliyorlardı, o dönemde nasıl kötü bir musiki ortaya koyabilirler ki kesinlikle yapmazlar, dolayısıyla icracılıkta 1970’lerden başlayarak ufak ufak bozulmalar başladı, 1980’lerden sonra da iyice bitti özellikle özel televizyonlarla gazinolar devri kapanmaya başladı. Televizyon bir gazino oldu. Televizyonlarda çevresi kaynaklı sahne alan kişiler çıkarak eser seslendirdiler, dinleyenlerde “böylemi okunuyor” diyerek kişilerin hem kulağını bozdular hem de musikisini bozdular” (B. Üsküdarlı, kişisel görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdarlı, 1970'lere kadar ne saz icrasında ne de ses icrasında bir değişiklik yaşanmadığını ancak bu tarihten sonra yavaş yavaş değişimlerin olduğunu ifade etmiştir. 1980'lerden sonra ise icraların giderek bozulduğunu aktarmıştır. Ayrıca televizyon unsurunun gazinolara ket vurduğunu, televizyonda sahne alanların doğru seslendirmeler yapmamalarının dinleyenlerin musiki bilinci üzerinde olumsuz etkileri olduğunu aktarmıştır. Bu çerçevede gazinoların belli bir döneminde icralara dikkat edildiğini, özellikle 1980'ler sonrası hem gazino icralarının hem de televizyondaki seslendirmelerin Klasik Türk Müziği üzerinde olumsuz etkilerinin olduğunu söylemek mümkündür.

Gazino ortamının daha serbest icralar yapmaya uygun olduğunu aktaran Heper'in düşünceleri şu yöndedir:

“Tabî ki radyo ve televizyonda hiç üslubu bozmadan dikkatle okuyorsunuz ancak gazinoda daha esnek bir seslendirme olabiliyor, daha bir rahat okunabiliyor, sahnede biraz daha süsleme yapıyorsunuz. Dinleyiciye göre biraz daha serbest seslendirme oluyor ister istemez, çünkü kısmen de sahneyi renklendiriyorsunuz bu şekilde ama bu eseri bozmak veya ses kayması şeklinde kesinlikle olmuyor. Klasik eserler de önceleri kesinlikle düzgün okunuyordu” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Akkor, o dönemde radyo ve televizyonlarda icraların dikkatle yapıldığını ancak gazinoda icraların eserin dokusuna bağlı kalınarak sahnenin renklenmesi için süslemelerle yapıldığını aktarmıştır. Zaman zaman ise dinleyici faktörüyle serbest seslendirmeler olduğunu da eklemiştir. Bu bağlamda gazino kültüründe sahne, dinleyici gibi unsurların icralar üzerinde oldukça etkisi olduğu görülmektedir.

Heper'in bu konudaki yorumu ise şu şekildedir:

“Şuan müzikte yozlaşmış bir süreçteyiz, önceleri bizler radyoda eserleri büyük dikkatle okurduk, bir eseri elimize aldığımız zaman her yönüyle eğitimini alıyorduk, önce şiir olarak okuyup manasını anlayarak okurduk. Türkçe'ye dikkat ederek, solfeji, bonasıyla çalışıp seslendirirdik. Şarkının özeliğine göre seslendirirne yapardık, hüznü ise ona göre, neşeli ise ona göre okurduk, radyo sanatçıları ağız üslubunu bozmaz, kesinlikle eğitim bunu gerektirirdi, eserin orjinaline sadık seslendirmeler yapardık. Eser seslendirirken eğitim esnasında ciddiyetle, dikkatle davranırdık. Bir sanat vardı radyoda, hocalarımız hatayı kabul etmezdi, bir ciddiyet vardı ancak şuan eserler

hakkıyla seslendirilmiyor, bu oldukça üzücü. Dolayısıyla bu usül gazinoda da devam ediyordu, seslendirmeler goy goysuz, notası ve orjinaline sadık kalınarak seslendirilirdi, icra ve tavırda da değişiklik oldu muhakkak ancak sonraları farklı türlerin sanatçılarının da bu işe girmesiyle bunların hepsi değişti, maalesef eğlence kültürüne de yenik düştü bence. Son zamanlarda özellikle bu müzik türü seslendirilmemeye bile başlandı, insanlar dans edebileceği yer arıyor artık” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Heper, Türk Müziği’nin belli bir dönemden sonra yozlaşmaya başladığını aktarmış, radyoda çalıştıkları dönemde eserler üzerinde dikkatle çalıştıklarını bona, solfej, Türkçe, eserin manası, icra üslubu gibi unsurlar üzerinde özenle çalıştıklarını ifade etmiştir. Heper, gazino sahnelerinde de aynı radyo sanatçılarının icra ve tavırda eserlerin orjinaline sadık kalınarak, süsleme yapılmadan seslendirme yaptıklarını aktarmıştır. Görüştüğümüz diğer sanatçılar gibi Heper de farklı müzik türleri ve sanatçılarının gazino kültürüne girmesi ve eğlence kültürünün etkisiyle son zamanlarda icra ve tavırda değişiklikler olduğunu ve dolayısıyla bu türün olumsuz etkilendiğini vurgulamıştır. Bu bağlamda daha önce ifade edilen dönemsel farklılıkların bu türün icrasının olumsuz etkilenmesine neden olduğunu, gazino kültüründe karma repertuvar yapısının Klasik Türk Müziği’ni olumsuz etkilediğini de söylemek mümkündür.

Gazinoda icraların değişiminin gazino devrinin sonlarına doğru aktaran Keser’in bu konuda yorumu şöyledir:

“İcrada kesinlikle değişme, farklılık olmuyordu, radyoda nasıl seslendiriyorsak gazinoda da aynı şekilde oluyordu, tarihsel süreçte ister istemez bizim dönemimizdeki büyük sanatçılar değil ama sonrası nesilde eserleri maalesef doğru okumama, biraz piyasa doğrultusunda seslendirme yaptılar. Konservatuar çıkışlı gençler bile zaman zaman eserleri orjinaline sadık kalmadan fazla süsleyerek ya da farklı tarzlardaki sanatçıların seslendirme şekilleriyle özgün olmayan icralar yapıyorlar ben denk geldiğim zaman muhakkak uyarıyorum, buralardan eğitim alan kişilerin oldukça dikkat etmeleri gerekiyor ki Türk Müziği hak edildiği şekilde temsil edilsin ancak buna birazda TRT’nin sebep olduğunu düşünüyorum, bende TRT kökenli olmama rağmen TRT’nin Türk Müziği konusundaki bazı tutumların bunlara neden olduğunu düşünüyorum. Ayrıca farklı müzik türlerinin de ortaya çıkması yeni nesilin bu türleri bizim özümüzümüş gibi kanıksamasının hem Türk Müziğine zararı olduğunu hem de icralara

yansıdığını düşünüyorum”(M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Keser, belli bir dönem radyo ve gazinoda ses ve saz icralarının dikkatli ve özgün olduğunu aktarmış ancak kuşaktan kuşağa eser icralarının bozulduğunu, piyasa ile gelen olumsuz etkilerin icraları etkilediğini aktarmıştır. Özellikle yeni neslin eserleri orjinaline sadık kalmadan ve oldukça süslemeli okuduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Keser geçmişten günümüze farklı müzik türlerinin artmasının, bu türlere olan talebin çokluğunun ve yeni neslin bu türleri kendi müziği gibi benimsemesinin hem Türk müziğine hem de günümüz icralarına olumsuz etkisi olduğunu da ifade etmiştir. Bu çerçevede tarihsel süreçte gazino kültürü içerisinde icraların farklı faktörlerin etkisiyle olumsuz etkilendiğini, 1950’lerden 1990’lara gazinoda özellikle ses icralarının değişime uğradığını ifade etmek mümkündür.

Görk’ün bu konudaki görüşleri ise şu şekildedir:

“Önceleri eserlerin aslına sadık kalınarak seslendirme yapmak oldukça ön plandaydı çünkü dinleyenlerde musikiyi iyi bilen çevrelerdi, gelenler arasında musiki üstatları oluyordu dolayısıyla mümkün değildi aslı dışında okuma yapmak. Klasik tavrı önceleri bence 1965’lere kadar devam etti, ancak sonraları eğlence anlayışı, kültürü ve beklentiler, solistlerin gelişen durumlara ayak uydurmaları bağlamında muhakkak icrada farklılıklar oluşturuyordu. Eserlerde süsleme, yayma, keriz dediğimiz eğilimler oluyordu, gazino kültürünün sonlarına yaklaştıkça Klasik Türk Müziği’nin örneklerine de pek az yer verildi” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Son olarak Görk, 1965 yılına kadar olan süreçte sanatçıların eserleri orjinaline sadık kalınarak icralar yaptıklarını, dinleyicilerin musikiyi bilmesinin sanatçıları doğru icralar yapması yönünde olumlu etkilediğini aktarmıştır. Bunun yanında Görk de belli bir dönemden sonra eğlence kültürünün Klasik Türk Müziği’ni icra bağlamında olumsuz etkilediğini ve gazinolarda Klasik Türk Müziği türüne oldukça az yer verilmeye başlandığını da ifade etmiştir.

Görüşmelerden elde ettiğimiz veriler, ele alınan 1950’ler sonrası gazino kültürünün her geçen gün değişen ve dönüşen müzik kültürü ile her dönemde farklılıkların oluştuğunu göstermektedir. Tüm sanatçıların ortak düşüncesi, gazino kültürünün ilk devrelerinde ses ve saz icralarında herhangi bir dejenerasyon olmadığı yönündedir. Diğer bir ortak düşünce ise 1980’ler ile birlikte yoğunlaşan farklı müzik türlerinin ve sanatçılarının gazinolara girmesiyle oluşan karma müzikal yapının hem

gazinoda seslendirilen Klasik Türk Müziği dağarını hem de bu türün icralarını olumsuz etkilediği şeklindedir. Dolayısıyla sanat kaygısı ile eğlence hayatının beklentileri arasında gelişen birçok ara müzik türünün gelenekle beraber şekillenmiş olduğunu hem ismi ile hem de müzikal yapısı ile gazinoları çeşitlendirdiğini ve tercihler bağlamında Klasik Türk Müziği'ni etkilediğini söylemek mümkündür. Bu veriler ışığında gazino kültürü içerisinde 1950'lerden 1990'lara Klasik Türk Müziği icralarının sürecin getirdiği gelişmeler ile olumsuz etkilendiğini ifade etmek mümkündür.

4.3.4. Gazino kültürünün eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk

Müziği'nin sadeleşme sürecine etkisi

Toplumsal hayatta yaşam şekillerinin her geçen gün değişmesi hayatın her alanında kendini göstermiştir. Teknolojik gelişmelerle yaşamsal sahada sadelik hakim olmuş, giyim ve kuşamda, yemek kültüründe, yaşam şekillerinde, sanatın neredeyse tüm dallarında kendini göstermeye başlamıştır. Dolayısıyla estetik zevklerde de bu değişimler gözlenmiş her alanda sadeleşmeler başlamıştır. Bu bütüncül yaklaşım içerisinde toplumda önemli bir yeri olan müzik sanatı da geçmişten günümüze değişimler göstermiş, bu durum birçok müzik türüne de yansımıştır. Klasik Türk Müziği ise bu yaşananlardan oldukça payını alan türlerden olmuştur. Bu bağlamda Gazino kültürünün, eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecine etkisi ile ilgili sanatkarların düşünceleri şu şekildedir:

“Ben sadeleşmeye kötü bakmıyorum, ağır eserler kadar son zamanlarda bestelenen eserler de oldukça iyi. Klasik Türk Müziği titiz bir şekilde icra edilmesi gereken bir tür, tabi zamanın getirisi ile sadeleşmenin olması normal ben klasik eserler seslendirdim radyoda. Gazinoda da belli başlı birkaç eser geçilirdi, fasıllarda da klasik eserler geçildi bu bazda fakat sonrasında bu türün daha bilindik şarkıları seslendirilirdi ister istemez, dinleyicinin bildiği eserler de önemliydi. Eğlence anlayışı içerisinde ister istemez gazinoların Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecine etkisi olmuştur diye düşünüyorum” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

Heper, geçmişten günümüze yaşanan dönemsel değişmelerin sadeleşme üzerinde etkisinin olağan olduğunu ifade etmiş, son dönem bestelenen eserlerin de oldukça iyi olduğunu aktarmıştır. Eğlence anlayışı içerisinde yaşanan sadeleşmenin birçok faktörle

oluşturduğunu dolayısıyla sadeleşmenin arz ve talep doğrultusunda seslendirilen eserlerde kendini gösterdiğini aktarmıştır. Bu çerçevede zamanın getirisi ile yaşanan değişimlerin müzik türlerinde de kendini göstermesinin kaçınılmaz olduğunu, gazino kültürünün eğlence anlayışı içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşmesine etki ettiğini söylemek mümkündür.

Klasik Türk Müziği'nin her dönem yerli yerinde olacağını ifade eden Tunca, gelişen dünya ile sadeleşmenin kaçınılmaz bir gelişme olduğunu dile getirmiştir.

“Kaçınılmaz bir gelişmedir, yapısı çok kapsamlı, yalnız konaklara, köşklere, saraylara hitap eden ancak oralarda çalınıp söylenen, halka ulaşmamış, halkın da ona ulaşamadığı bir dönemden sonra bu plak zamanında ve plak çağında 1900 lü yılların başlarında başlayan o plakla bu sarayların dışına halka da ulaşmıştır ve daha sonra radyo ile kapsam daha da genişlemiştir. Özel kalanların rekabetiyle zamana uygun olarak değişerek, sadeleşerek, dili sadeleşerek öz Türkçe'leşerek, makamların, usullerin, formların biraz daha halkın anlayacağı, her sanatçının söyleyebileceği, kolay anlaşılacak hale gelmiştir. Klasik eserlerin şöyle bir şansı vardı bunların karşısında rekabet yoktu, sarayların karşısında rekabet yok, o oralarda olup bitiyor, eski meşhurluk konak saray içerisindeki bir meşhurluk bu. Plaktan sonra meşhurluğun ölçüsü değişiyor, radyodan sonra bu ölçü değişiyor, internete geldiğinde oldukça değişti, bir ölçüsü kalmadı, dinleyici profili değiştikçe ona uygun daha anlaşılır şeyler yapılarak bugüne geldi. Klasik Türk müziği hep yerli yerindedir o hep orada duruyor zaten o zamanda saraylarda İstanbul'daki özel alanlarda, halka tam anlamıyla ulaşmadan devam etti döneminde ancak örneğin radyo dinleyicisi güncel beklediği için güncelleşti bu tür. Gazinolarda, eğlence mekânlarında da kaçınılmaz bir durumdur bu, tercih edilen eserlerde, makamlarda gösterir kendini, buralar ağırlı sürekli kaldıramaz çünkü odağı farklıdır, akabinde eğlence odaklı mekânların bu türün sadeleşmesinde muhakkakki etkisi olmuştur” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Tunca, önceleri saray ve konaklarda icra edilen Klasik Türk Müziği'nin gelişen teknoloji ile plak, radyo, televizyon gibi unsurlarla halka ulaşmasıyla, zamanın getirisiyle kolay anlaşılır, halkın anlayacağı, her sanatçının rahat seslendirebileceği şekilde sadeleşmesinin, bunun ayrıca Türkçe'ye, makamlara, usüllere ve formlara yansımalarının kaçınılmaz bir gelişme olduğunu aktarmıştır. Günümüzde teknolojik gelişmelerin ve teknolojik araçların ortamı bir rekabet ortamı haline getirmesinin bu

durumu daha da hızlandırdığını aktaran Tunca, önceleri saraylarda icrası yapılan musikinin herhangi bir rekabet ortamında olmamasının bu türün bir klasik olarak kalmasını sağladığını da eklemiştir. Ancak buna rağmen Klasik Türk Müziği'nin her daim yerli yerinde farklı bir yerde olacağını da ifade etmiştir. Ayrıca değişen dinleyici profiline de sadeleşme unsuru üzerinde oldukça etkili olduğunu, dinleyicinin hem radyoda hem de gazinoda güncel eserlerden örnekler beklediğini aktarmıştır.

Dolayısıyla eğlence odaklı anlayışın gazino kültürü içerisinde de özellikle eser ve makam tercihlerinde kendini gösterdiğini, Klasik Türk Müziği'nin geçmişten günümüze endüstriyel ortamda gerek makam, usul, form gerekse icralarda sadeleşme yaşadığını, gazino kültürü içerisinde beklentiler doğrultusunda sadeleşmenin kaçınılmaz olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede gazino kültürünün Klasik Türk Müziği'ni sadeleşme bağlamında olumsuz etkilediğini ifade etmek mümkündür.

Geçmişten günümüze başka müzik türlerinde de gittikçe gerçekleşen sadeleşme sürecine olumlu bakan ve bu sürecin hayatın doğal bir akışı olduğunu ifade eden Keser'in aktarımı ise şu yöndedir:

“Ben buna muhalif değilim tabi çünkü batıya da baktığımızda klasik müziği de anlamak için gerek orayı gerek bizim tarafı, belirli bir musiki kültürüne sahip olmak lazım, bu kültüre sahip olmadan o musikileri de ne icra etmen ne anlamın mümkün değil seyirci açısından da. Türk Müziği için de aynı şey geçerli, işin bu hale gelmesinde okuyan arkadaşların da etkisi vardır çünkü bazı klasik koroları izliyorum ben bir müzisyen olarak dinleyemiyorum, söz gelimi 20 metronomlu şarkıyı 5 metronomla okursan ve seyirciyi bayıltırsan müziği kanıksatamazsın, aynı şarkıyı ben gazinoda seslendirdiğimde olumlu manada bana eşlik ediyorlar, böyle yaparak iş bu hale geldi dolayısıyla batıda da var bir klasik form hem de günün şarkıları da var yani zaman içerisinde bu evrimi geçirmenin bir mahsuru olmadığını düşünüyorum ancak melodi olarak sadeleştiğimizi düşünmüyorum aslında, yani eski eserlerde çok çetrefilli nağmelerin fazla olmadığını söyleyebilirim, şarkı formu eserlerde çok daha varyasyonlu, ustalıklı gerek saz icrası gerekse ses icrası olarak çok daha ileriye gittiğini söyleyebilirim Cumhuriyet döneminde. Gazinoda 15 dk ağır bir şarkıyı dinletemezsin izleyiciye, hele sözlerin tam Türkçe olmadığı eserleri nasıl dinletebilirsiniz. Yeni gençliğe bunları nasıl dinletebiliriz. Bu hususta rahmetli Sadettin Kaynak ustanın büyük rolü olmuştur. Rahmetli, bol ara nağmeli, bol saz payı olan şarkılar yapmıştır ve bunlar

piyasaya yönelik yapmış olduğu eserler değildir” (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Keser de görüşülen diğer sanatçılar gibi kuşaktan kuşağa gelen musikide günün koşulları ile sadeleşme olmasının doğal bir süreç olduğunu vurgulamış, klasik eserlerin yanı sıra 19. yy. itibarıyla yaygınlaşan şarkı formunun hem varyasyonlu hem de ses hem saz icrasında ustalık isteyen eserlerinin olduğunu aktarmıştır. Bunun yanı sıra hem Batı müziğinde hem de Türk Müziği’nde geline noktanın zamanın getirisinin bir parçası olduğunu ifade etmiş, gazino gibi eğlence odaklı bir mekânda bu türü anlamak için bir musiki kültürüne sahip olunması gerektiğini ve buralarda uzun, ağır, ağırlı eserlerin dinlenme oranının oldukça düşük olduğunu eklemiştir. Ayrıca Keser sadeleşme unsurunda son dönemlerdeki icraların da etkili olduğunu ifade etmiştir. Bu doğrultuda gazino kültürünün Klasik Türk Müziği’ni sadeleşme bağlamında etkilediğini söylemek mümkündür.

Bu konuda Tunca, Keser ve Heper gibi sanatkarlar, sadeleşme unsurunun günümüzün bir gerçeği olduğunu, bu durumun olağan bir süreç olduğunu ve bunun ciddi olumsuzluk arz etmediğini aktarırken, bu duruma olumsuz bakış açısı sergileyen yaklaşımlar da vardır. Sadeleşme sürecinin en çok Klasik Türk Müziği’nde kendini gösterdiğini düşünen Görk, gazino kültürünün özellikle maddi kaygıların, dinleyici ve eğlence faktörünün bu türü etkilediğini vurgulamış bu unsurların Klasik Türk Müziğini olumsuz etkilediğini ifade etmiştir.

“Daha çok şarkı formunun ön planda olduğu bir sürece gidildi, sinema sektöründe de bu formda eserler seslendirildikçe dinleyicilerin musiki anlayışı eskisinden farklı oldu ister istemez, eserler hafifledi klasik dediğimiz eserler bestelenmedi ağır makamlar yerine daha bilinen makamlar kullanıldı, kolay bestelenen kolay seslendirilen eserler ön plana çıktı, daha akılda kalıcı ara nağmelerin olduğu eserler tercih edildi, gazinoya gelenlerde güncel eserler talep etmeye başladılar. Ortam bunu gerektirdi, Klasik Türk Müziği sadeleşme yaşadı, klasik formlar unutulup seslendirilmemeye başlandı, gazinoların dinleyicisi farklıdır, istek, talep ön plandadır, maddi kaygılar bunu gerektirir ki buralarda ağır, ağırlı eserleri uzun süre dinletemezsiniz, bu yüzden gazinoların sadeleşmeye istemeyerek bir etkisi olmuştur. Çünkü bir dönem radyoların Türk Müziği yayını yapmaması üzerine halkın gazino mekânlarında Türk Müziği’ne ulaşması söz konusu oldu. Burada dinledikleri müziği

kanıksadılar, dolayısıyla sadeleşme kaçınılmaz bir gelişmedir, gelişen toplumla ve teknoloji ile beraber” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Görk, Klasik Türk Müziği’nde sadeleşme sürecinin şarkı formuyla arttığını, televizyon unsuruyla ve özellikle sinema sektörüyle halka ulaşan musikin, dinleyicinin musiki anlayışında farklılıklar oluşturduğunu ve zamanla daha bilinen makamlarda eserler bestelendiğini aktarmış, dolayısıyla gazino dinleyicisinin de bu yönde beklentilerinin oluştuğunu vurgulamıştır. Bir dönem radyolarda yasaklanan Türk Müziği yayınlarının halkı gazinolara yönlendirdiğini ve burada dinledikleri musikiyi özümstediklerini, teknolojik gelişmelerle kaçınılmaz olan sadeleşmenin gazinolarda da kendini gösterdiğini de eklemiştir.

“Klasik Türk Müziğinde sadeleşme olması kaçınılmaz oldu güncel popüler hayatla bir dönemden sonra, ancak Klasik Türk Müziği gazinonun her türlü vazgeçilmeziydi. Eğlence anlayışı içerisinde tabiki eserler zamanla sadeleşti hem beste hem seslendirme anlamında” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Son olarak Akkor, Klasik Türk Müziği’nin gazinonun her daim vazgeçilmezi olduğunu aktarmış, ancak eğlence kültürünün bu türün icralarında ve tercih edilen eserlerinde oldukça etkili olduğunu dolayısıyla gazino kültürünün sadeleşme üzerinde ister istemez etkili olduğunu ifade etmiştir.

Bu yaklaşımlarla Klasik Türk Müziği’nin tarihsel süreçte sadeleşmesinin olağan bir süreç olduğunu, gazino kültürünün ise bu türü eğlence endüstrisi içerisinde sadeleşme bağlamında kısmen olumsuz etkilediğini söylemek mümkündür.

4.3.5. Gazino kültürünün genel bağlamda Klasik Türk Müziğine olumlu ve olumsuz etkileri

Türkiye’de gazinoların tarihsel oluşumu Cumhuriyet’in ilk yıllarına dayanır. Müzikal olarak bu mekânlar, geçmişten günümüze dönüşüm ve değişimlerin neredeyse en görünür olduğu yerler olmuş, yaşanan keskin değişimlere de bir nevi neden olmuştur. Bu dönüşümler ve yaşananlar küçük bir mekânda gibi görünse de müzik, dinleyici, mekân, sahne, sanatçı gibi unsurlarla aslında büyük bir yelpazede alanını genişletmiştir. Birçok parametrenin olduğu bu mekânlar hizmet sektörünün yanında, sunduğu

içeriklerle, sınıfsal, kültürel ve ekonomik izdüşümlerle toplumsal yapının da bir aktarımı olmuştur. Müzikal çerçevede ise oluşum gösterdiği ilk günden bu yana gerek Batı ezgilerini içeren bir yapıya gerekse doğu ezgilerini de kapsayan dalgalı bir yapı sergilemiştir. Klasik Türk Müziği'nden arabeske, pop müzikten caz müziğe geniş bir yelpazede karma müzikal yapı içermiş, bu karma repertuvarla farklı anlayışların müdahimlerine de hizmet sunmuştur. Gazinolar ile ilgili araştırmalarımızda geçmişten bugüne müzikal bağlamda olumsuz yaklaşımların yanında olumlu yaklaşımlara da rastlanmıştır.

İlk olarak Tunca, gazino kültürünün Klasik Türk Müziğine olumlu ya da olumsuz etkileri konusunda bir dönemin müzikal ve eğlence unsurlarına cevap verdiğini ifade etmiş ve bu konuda şunları aktarmıştır.

“Şimdi olumsuz diyemeyeceğim bir ihtiyaca cevap verdi, daha doğrusu oranın herhangi bir eğitim fonksiyonu veya zorunluluğu yoktu, o zaman ihtiyaç geçerli müzik, devletin radyosu ve devletin televizyonundan süzülerek denetlenerek yayınlanmış olan halka ulaşmış olan ve halkın hakikaten dinlemek istediği bir müzik, radyoda istediği zaman istediğini dinleyemiyor ki o zaman internet yok, her evde pikap ve kasetçalar yok, o dönem gazinolar ihtiyaca cevap vermesi, halkın sanatçıyı birebir görmesi adına önemliydi. O dönem bu türe olumlu bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Özel televizyonlarla birçok şey değişti, büyük değişim oldu, TRT' nin söz ve müzik denetimi televizyonlarda olmadığı için her şeyin çalınıp söylendiği bir ortamda gençlerin kolayına geldi. TSM' nin dinleyicisi hala yaşamakta olan belli yaşın üstündekilerdir, 40-60 yaş üzeri ileri yaşlarda olanlardır. Ondan sonra gelenlerin alternatifleri vardı, dinleyecek o kadar çok şeyi vardı ki, daha sonra internet olunca ve ulaşılamayan bir şeyin kalmadığı şu ortamda ben mesela davet edildiğim bir konserde bilmediğim 20 tane şarkıyı iki bin kişi söyledi, böyle bir dünya var. Özel kanalların etkisiyle bu ortam değişti internetle de çığrından çıktı, gazino Klasik Türk Müziğini birazda süsledi, birazda göze hitap ederek canlılığına katkısı olmuştur. Klasik Türk Müziği'ni yaşatma adına olumlu bir etkisi oldu. Sonra hoplama zıplama devri başladı, eğlenceye yönelik müzik türleri ön planda oldu. 1950'lerde ve 60'larda Amerika'da Avrupa'da yapılan Batı müziği de yok, şimdi hep eğlence ve dans üzerine herşey özellikle bu bizde daha fazla. Bu bütün dünyada böyle. Televizyonda Amerikan klasikleri diye bir müzik kanalı vardır açarım sesini, dinlerim orayı, satalım diye değilde, hakikaten yapılan müzikte

kaliteyi hissediyorsun, yapanların bütün dertlerinin iyi müzik yapmak olduğunu görüyorsunuz, samimiyet görüyorsunuz, armonisiyle, vokal katkılarıyla, 80’lerden 90’lardan önce oldukça kaliteli müzikti dolayısıyla ancak geçiminiz buradansa buna ayak uydurmak zorunda kalırsınız” (Z. Tunca, kişisel görüşme, 27 Şubat 2022).

Döneminde bir eğitim fonksiyonu ve zorunluluğu olmayan gazinoların, radyoya, pikap ve kasetçalara ulaşamayan halkın müzikal ihtiyacına cevap vermesi ve halkın sanatkarları birerbir görmesi adına önemli olduğunu ifade eden Tunca, günümüzde birçok müzik türü ve teknolojinin varlığının bu nesile farklı alternatifler sunduğunu dolayısıyla gazinolar döneminde bu kadar alternatif olamayan halkın farklı müzikal içerikleri gazinolarda bulmasının ve kanıksamasının doğal bir süreç olduğunu aktarmıştır. Tunca, gazinoların bir nevi Klasik Türk Müziği’ni süslediğini, göze de hitap ederek müzikal canlılığa katkısı olduğunu ve bu türü yaşatmak adına olumlu etkileri olduğunu vurgulamıştır. Ancak sonraları ortaya çıkan müzik türlerinin, özel kanalların da etkisiyle dans ve eğlenceye yönelik yapıldığını eklemiş, zamanın getirisinin sadece Türkiye’de değil tüm dünyada da müzikal bağlamda kendini gösterdiğini eklemiştir. Dolayısıyla Tunca, gazino kültürünün Klasik Türk Müziğine olumlu etkileri olduğu yönünde bir aktarım yapmıştır.

Bu aktarımla gazinoların belli bir döneminde, radyonun yasaklanması ve müziğe teknolojik unsurların eksikliği nedeniyle ulaşamayan bireylerin müzikal isteklerine cevap vermesi, göze de hitap ederek halkın sanatçıları birerbir görmesine katkısı olduğu, Klasik Türk Müziği’ni yaşatma, canlılık getirme, süsleme bağlamında olumlu etkileri olduğunu söylemek mümkündür.

Heper gazinolarda sahne aldığı dönemde gazinoların dinleyici ve musiki bağlamında kaliteli ve nezih yerler olduğunu aktararak, gazinonun Klasik Türk Müziği üzerindeki etkilerini şöyle aktarmıştır:

“O zamanlar bence gazinonun Türk Müziğine katkısı oldu, Klasik Türk Müziği burada yaşadı, dinlenildi. O dönemde gazinolar nezihti, kaliteliydi, bilhassa Maksim’de bunu görmek çok mümkündü, burası hem dinleyicisi hem kadrosu ile farklıydı. 1960’larda ve 1970’lerde Türk Sanat Müziği özenle icra edilir, sazandeler eserleri özenle, notası notasına çalar, fasıllar yapıldı, fasılın ayrı bir dinleyicisi vardı. Radyoların bir dönem yasaklandığı süreçte bu müzik türü gazinoda ulaşılır ve dinlenebilir haldeydi, seslendirmeler goy goysuz, notası ve orjinaline sadık kalınarak

yapılırdı, icra ve tavırda da değişiklik oldu muhakkak ancak sonraları farklı türlerin sanatçılarının da bu işe girmesiyle bunların hepsi değişti, maalesef eğlence kültürüne de yenik düştü bence. Son zamanlarda özellikle bu müzik türü seslendirilmemeye bile başlandı, insanlar dans edebileceği yer arıyor artık” (S. Heper, kişisel görüşme, 20 Şubat 2022).

1960’lı ve 70’li yıllarda Türk Sanat Müziği icralarının gerek saz gerekse ses bakımından hakkıyla yapıldığını aktaran Heper, radyo yayınlarından Klasik Türk Müziği türünün kaldırılmasıyla, halkın bu müzik türünün icralarına gazinolar aracılığıyla ulaştığını, kendi döneminde icraların eserlerin notasına sadık kalınarak seslendirildiğini, fasıllarıyla ve icralarıyla müzikal bağlamda oldukça içerikli sunumlar yapıldığını ifade etmiştir. Ayrıca gazinoların son devirlerinde icra ve tavırda değişimlerin olduğunu, eğlence kültürünün bu müzik türü icralarını olumsuz etkilediğini de eklemiştir. Dolayısıyla Heper, gazinoların Klasik Türk Müziği’ne katkısı olduğunu vurgulamıştır.

Bu yaklaşımla gazinoların ilk devirlerinde yapılan Klasik Türk Müziği icralarının, kalitesi ve nezhliğıyle dikkat çeken mekânların, ayrıca dinleyici unsurunun, gazinolar devrinde oldukça önemli bir yer arz ettiği anlaşılmakta, bu unsurların Klasik Türk Müziği üzerinde olumlu etkilerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca gazinoda Klasik Türk Müziği icralarının doğru yapılmasının dinleyicinin eserleri doğru kanıksama bağlamında da katkısı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak son dönem gazinolarında icra ve tavrın eğlence kültürüyle olumsuz etkilendiği de görülmektedir.

Gazino devrinin 1950 ve sonrası sürecinde sahne alan Sipahi, o dönem çok geçmiş olmaya radyoların kısıtlı yayınlarının, Klasik Türk Müziği adına bir eksiklik olduğunu ifade etmiş, bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Gazinoların olumlu etkisi oldu tabi olmaz olur mu, hiç olmazsa bestecisi ya da yorumcusu şarkısının dinlenmesine olanak buldu. O dönem radyonun ne mazisi ne tarihi vardı ki. Zaten televizyon çıktıktan sonrada gazino işi bitmiş oldu. Gazinoda plak tanıtımı yapma ve eserleri sevdirmek için de önemli bir mecraydı. Dolayısıyla hem insanların sanatçıyı görmeyin ve Türk müziği eserlerini birebir dinlemenin önemli bir yeri vardı buralar. Piyasayı yükselten Zeki Müren’dir. Yoksa sanatçıların gazinolardan iyi paralar aldıkları yoktu hele ki sazandeler neredeyse hiç kazanamıyorlardı” (N. Sipahi, kişisel görüşme, 6 Mart 2022).

Sipahi, dönem eserlerinin gazinolardaki icrasının gerek bestecisine gerekse yorumlayıcısına büyük katkı olduğunu, icra edilen eserlerin dinleyici tarafından anlaşılması ve sevilmesi için gazinoların önemli bir mecra olduğunu ve halk için buraların sanatkârı birebir dinleme ve görme fırsatı olduğunu aktarmıştır. Bu çerçevede Sipahi, gazino kültürünün Klasik Türk Müziği üzerinde oldukça olumlu etkileri olduğunu ifade etmiştir.

Bu bağlamda gazinoların, Klasik Türk Müziği bestekârlarına ve eserlerinin icrası bağlamında katkı sunduğu, bu icralar ile eserlerin dinleyici tarafından tanınması, sevilmesi ve kanıksanması açısından faydalı olduğu ayrıca halkın musikiye ve sanatçıya birebir ulaşması açısından olumlu etkileri olduğunu söylemek mümkündür.

Hem saz icracılığı hem de ses icracılığı ile uzun bir dönem gazinolarda sahne alan Keser, kendi döneminde gazinoların bir okul görevi gördüğünü aktarmış, o günün sanatkârlarının da musiki donanımı ve teorik bilgileriyle kendilerine çok büyük katkı sunduğunu ifade etmiştir. Keser'in bu konudaki yorumu şu yöndedir:

“Bana göre şimdiki çocuklar konservatuarı bitiriyor ama asıl okul, sahne ve gazinolar, bana göre bizim zamanımızda asıl okul gazinoydu, ancak şuan bu mümkün değil çünkü bizim çok büyük şansımız vardı, biz çok büyük sanatkârlar ile çalıştık ve bu işi onlardan öğrendik, o günün sanatkârları Türk Müziği'ni çok iyi biliyordu, buralar lisansüstü yerler gibiydi. Solistler illaki kıyafet değiştirirlerdi, ilk bölümde klasikler okunur, ikinci bölüm neo klasikler okunur ve sanatçı elbise değiştirirdi, bu arada bir saz eseri geçilirdi veya bir arkadaş taksim yapardı. Ben şuanadaki musiki adına teorik bilgimin neredeyse büyük bölümü sahnede buralarda çalıştığım hocalarımdan öğrendim. Uşak taksim girerdim, Bayati gibi girmiş oluyorum oradan hoca uyarıyor “Öyle uşak olmaz evladım, çıkıcı makamdır pesten girmen lazım” diye söylerdi, bunları sahnede öğrendik. Dolayısıyla bence Gazino Kültürünün Klasik Türk Müziğine olumlu bir etkisi olmuştur. Netice itibarı ile buralarda müziği satmış oluyorsun, burada bu müziği nasıl sunduğun oldukça önemli, yaptığın şeyinde çok iyi olması önemli çünkü bir alıcısı ve anlayanı var örneğin Gaziantep bu hususta mihenk taşı dediğimiz şehirlerden biriydi, çünkü büyük assolist dediğimiz büyük sanatçılar bile korkardı gitmeye çünkü öyle bir dinleyici vardı ki misalen öyle klasik bir eser isterlerdi ki olur da bilinmez diye mahcup olunur diye gidilmezdi, karşıda bu işten çok iyi anlayan bir seyirci vardı, bunu o dönem aşıl原因 işte gazino kültürüydü bunlar konservatuardan çıkma insanlar değildiler ki.

Gazinoda hem iyi sazandeler hem iyi solistler hem de çok kaliteli bir dinleyici vardı. Şimdi öyle hanendeler vardı ki adam bir ay hicaz faslı okurdu bir şarkıyı bir daha okumamak kaydıyla. Böyle insanların yanında yetiştik ve oralarda böyle bir kültür vardı” (M. Keser, kişisel görüşme, 5 Nisan 2022).

Gazınoların üstadlarıyla bir okul olduğunu, sahne performanslarının bireyleri hem musiki hem teorik hem de icra bağlamında birçok donatıyla eğittiğini vurgulayan Keser, gazino icralarının belli bir düzende, dönemsel musiki kaideleri dikkate alınarak yapıldığını aktarmıştır. Gazınoların gerek dinleyici kalitesi, gerek musiki içeriği gerekse sanatçılarıyla bir ekol olduğunu, sunulan müziğin her yönüyle anlaşıldığını ve buralarda çeşitli makamlarda saz eserleri geçildiğini ve bunun özenle yapıldığını da vurgulamıştır. Ayrıca o dönem etkin teknolojinin olmaması nedeniyle dinleyicinin musikiye gazinolarda ulaşması ile musikin buralarda doğru anlaşılması ve kavranması açısından etkin rolü olduğunu da eklemiştir.

Bu yaklaşımla gazinolarda Klasik Türk Müziği icralarının dönemin gerek saz icracıları gerekse söz icracıları tarafından dikkatle yapılmaya çalışıldığını, gazınoların devrin önemli sanatçıları için hem teorik hem de icra bakımından bir öğrenme alanı olduğunu, musikiye gazinolarda ulaşabilen halk için, yapılan müzikal içeriğin anlaşılması, kanıksanması ve musiki kültürünün kazandırılması bakımından olumlu etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede gazino kültürünün bu unsurlarla Klasik Türk Müziğini olumlu yönde etkilediği söylenebilir.

“Gazinoda Klasik Türk Müziği önceleri çok etkilenmedi, hakkıyla yapılmaya çalışıldı ki radyo sanatçıları çıkıyordu sahnelerde usulüyle seslendiriyorlardı eserleri çünkü bizim müziğimiz başka müzik, sonraları yapılan müziğin ne başı, ne sonu belli oldu, hep aynı makamda bestelenen, seslendirilen eserler oldu, ancak 1980’ler itibarıyla Arabesk müzik nedeniyle oldukça etkilendi. 1980’ler sonrası zaten gazinolarda etkilenmeye, bozulmaya başladı. Büyük sanatçıları çıkarmak da epeyce maddi bir külfet oldu dolayısıyla gazınolar bu duruma yetişemedi. Muazzez Abazı, Emel Sayın gibi isimlerle de yavaş yavaş bitti. Bence bizim dönemimizden 1980’lere kadar Klasik Türk Müziği hakkıyla yapıldı ve o dönemde gazınoların bu türe olumlu bir katkısı oldu, sonrası olmasa da, solistler yavaş yavaş değişti, görsellik ön plana çıktı. Türk Müziğini doğru geçemeyen, sonradan yetişen kişiler sahneye çıktı. Konservatuardan, cemiyetlerden yetişen, radyo kökenli insanlar bambaşkaydı” (B. Üsküdarlı, kişisel

görüşme, 12 Haziran 2022).

Üsküdalı'nın aktarımıyla gazinolarda önceleri yapılan müzik hakkında ve kaliteli yapılmıştır ve bunda radyo sanatçılarının gazinolarda sahne almalarının rolü oldukça büyüktür. Ancak sonraları bestekârların sıklıkla aynı makamlarda eser üretmelerinin ve eserlerin tekdüzeliğinin artmasının, klasikliğin giderek azalmasının ve 1980 ve sonrası gazinolarda kendini gösteren Arabesk müzik türünün Klasik Türk Müziğine olumsuz etkileri olmuştur. Ayrıca 1890'lar sonrası gazinolarda görselliğin ön plana çıktığını ifade eden Üsküdarlı, buralarda sahne alan yeni solistlerin bu icraları hakkında yapamamasının yine hem gazino kültürünü hem de musikimizi olumsuz etkilediğini vurgulamıştır.

Bu çerçevede, görüşülen sanatçılardan gazino kültürünün Klasik Türk Müziğini olumlu etkilediğini düşünenlerin yanında dönemsel bağlamda olumsuz etkilediğini söyleyenler de olmuştur. Dolayısıyla Klasik Türk Müziği'nin gazinolar devrinin 1950'lerden 1975'lere kadar olan sürecinde olumlu etkilendiğini ancak sonraki süreçte gazinolara gelen görsellik anlayışı, Arabesk müzik ve solistlerin maddi bağlamda talep ettiği astronomik rakamların hem solist kalitesini hem icra edilen musikiyi etkilediğini söylemek mümkündür. Ayrıca dinleyici profili ve beklentilerinin de bu türü olumsuz etkilediğini anlaşılmıştır.

Gazinoların bir dönem Klasik Türk Müziği icralarının neredeyse yegane olarak yapıldığı yerler olduğunu aktaran Akkor, bu konuda şunları ifade etmiştir:

“Gazinolar Türk Müziği'nin parlak bir dönemidir diyebilirim çünkü çok kadrolu sahneler oluyordu, solistler genellikle radyo sanatçıları oluyordu ve sıklıkla klasik eserler seslendiriyorlardı. Gazinolar kapanınca bu şekilde olduğunu düşünmüyorum çünkü eskiden çok gazino vardı ve solistler burada klasik eserlerle başlıyorlardı, şuan var olan mekânlarda sanırım çok seslendirilmiyor bu tür, çünkü gazino döneminin son safhalarında bir popülerleşme oldu her anlamda. Gazino Türk Müziğinin dinlendiği yegane yerlendendi bir dönem. Klasik tavır o dönem tüm sanatçılarımız tarafından korundu gazinoda. Ancak sonraları Klasik Türk Müziği'nin seslendirildiği bir yer kalmadı” (G. Akkor, kişisel görüşme, 8 Haziran 2022).

Akkor, Türk Müziği'nin gazinolarda oldukça parlak bir dönem yaşadığını ve çok kadrolu sanatçılarla, özellikle radyo sanatçılarının buralarda yer alarak Klasik Türk

Müziği'nin seçkin örneklerine yer verildiğini vurgulamıştır. Ancak gazinoların son dönemlerinde, hayatın her alanında yaşanan popülerleşme gibi buralarda da artan popülerleşmenin hem gazinolarda hem de Klasik Türk Müziği üzerinde olumsuz etkileri olduğunu aktarmıştır.

Son olarak Görk ise gazino kültürünün halka musikiyi sevdirdiği ve bu yolla musikinin geniş alanda yankı bulduğunu ifade ederek şu aktarımda bulunmuştur:

“Gazino kültürü insanlara musikiyi sevdirdi ve musikiyi yaydı. Türk Müziği'nin yaşaması, aktarımı konusunda oldukça olumlu etkileri oldu. İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük şehirlerde elit tabaka gazinolara rağbet ediyordu, önceleri insanların beğeni kalitesi farklıydı. Buralarda insanlar birbirlerine örnek oluyorlardı örneğin musiki dinleme adabı ve giyim kuşam olarak, çünkü buralara özenle gelinirdi. Ayrıca bence Zeki Müren gibi önemli isimlerin buralarda doğru Türkçe ifadesi ve yine doğru icrasıyla halka örnek olduğu görülmüştür. Gelenlerde oldukça bakımlı, giyimli kuşamlı insanlardı, bu mekânların o devirde kişilerin birçok yönüne etkisi oluyordu” (C. Görk, kişisel görüşme, 2 Mart 2022).

Gazino kültürünün Klasik Türk Müziğine birçok yönüyle olumlu etkileri olduğunu vurgulayan Görk, bu mekânların Klasik Türk Müziğini halka sevdirmesi, musiki dinleme adabı oluşturmaları bakımından bir kültür olduğunu aktarmış, Türkçe'nin doğru kullanımı ve doğru icralarla o dönem halka güzel bir örnek teşkil ettiğini ifade etmiştir.

Genel olarak tüm sanatkârların aktarımı ile döneminde plak, radyo, kasetçalar gibi araçlarla Klasik Türk Müziğine ulaşamayan halk için gazinoların müzikal bağlamda ihtiyaçlara cevap verdiği ve buraların Türk müziği dinlenen neredeyse yegane yerlerden olduğu, gazinolar döneminde teknolojik alternatiflerin olmayışı ile bireylerin müzikal etkinliklere gazinolar yoluyla ulaştığını dolayısıyla bireylerin Klasik Türk Müziği türünü buralarda bularak kanıksadığı ve bu türün buralarda canlılığını koruduğu ifade edilebilir. Yine bu aktarımlarla, musikiye bir dönem radyolardan ulaşamayan bireyler için gazinoların önemli bir mecra olduğu, özellikle 1980'lere kadar burada yapılan saz ve ses icralarında, eserin notasına sadık kalınarak seslendirmeler yapıldığı, ancak sonraları eğlence kültürü, popülerleşme, piyasa kavramı, televizyon ve

Arabesk müzik ve vb. türlerin etkisi ile hem gazinoların hem de Klasik Türk Müziği türünün icra, tavır ve üslup bağlamında olumsuz etkilendiği söylenebilir. Ayrıca gazinolarda seslendirilen eserlerin bestekâr bağlamında tanıtımı, yorumcu bağlamında Türk müziğinin sevdirmesi bakımından olumlu yönleri olduğu, gazinoların, halk için sanatkarları birebir görebilme imkânı sağlayan bir mecra olduğu, gazinoların 1950’lerden 1980’lere kadar gazinolarda var olan değerli saz ve ses icracılarının aracılığı ile buraların hem teorik hem icra, tavır, üslup hem de sahne performansı bağlamında bir okul görevi gördüğünü söylenebilir. Dolayısıyla genel olarak gazino kültürünün Klasik Türk Müziği’ni neredeyse 1980’lere kadar olumlu etkilediğini söylemek mümkündür.

4.3.6. Gazino kültürünün icra edilen eserlerin formasal yapısına etkisi

Klasik Türk Müziği yapısı itibarı ile biçimsel bir yönü olan, ezgisel kuruluşu ile sözlü ve sözsüz birçok formu barındıran bir türdür. Geçmişten günümüze besteciler ürünlerini belli bir kural dahilinde oluşturmuş, her geçen gün teknik gelişmeler ile yeni formlar ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın bu alt problemünde, araştırmanın örneklemini oluşturan sanatçıların görüşmeler ile elde edilen bilgiler kapsamında 1950 sonrası gazinolarda seslendirdikleri eserlerden örnekler seçilmiş, form bakımından incelenmiştir.

1. Kâmuran Akkor’un seslendirmiş olduğu Şehnâz makamındaki “Beni Ateşlere Salan O Kapkara Siyah Gözler” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A, A’
2. Mısra (Nakarat) = B, B’
3. Mısra (Meyan) = C, C’
4. Mısra (Nakarat) = B, B’

2. Kâmuran Akkor’un seslendirmiş olduğu Şehnâz makamındaki “Feryâd ki Feryâdıma İmdâd Edecek Yok ” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A
2. Mısra (Nakarat) = B
3. Mısra (Zemin) = C
4. Mısra (Nakarat) = B
5. Mısra (Meyan) = D
6. Mısra (Nakarat) = B

3. Kâmuran Akkor’un seslendirmiş olduğu Segâh makamındaki “Bensiz Ey Gül Gülşen-i Âlemde Mey Nûş Eyleme” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A
2. Mısra (Nakarat) = B
3. Mısra (Meyan) = C
4. Mısra (Nakarat) = B’

4. Seçil Heper’in seslendirmiş olduğu Segâh makamındaki “Dönülmez Akşamın Ufkundayız” adlı eserin form şeması

1. Mısra + 2. Mısra (Zemin) = A
3. Mısra + 4. Mısra + 5. Mısra + 6. Mısra + 7. Mısra + 8. Mısra (Meyan) = B
9. Mısra + 10. Mısra (Zemin) = A’

5. Seçil Heper’in seslendirmiş olduğu Kürdîlihicâzkâr makamındaki “Yaşlı Gözlerimi Kuruttum Bu Gece” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A
2. Mısra (Nakarat) = B+ 3. Mısra = C
4. Mısra (Nakarat) = B
5. Mısra + 6. Mısra + 7. Mısra (Meyan) = D
8. Mısra (Nakarat) = B

6. Seçil Heper’in seslendirmiş olduğu Kürdîlihicâzkâr makamındaki “Sorma Bana Nafile Neler Düşündüğümü” adlı eserin form şeması

1. Mısra + 2. Mısra (Zemin) = A, A' + B

3. Mısra + 4. Mısra (Nakarat) = C + D

5. Mısra + 6. Mısra + 7. Mısra (Meyan) = E + F

8. Mısra (Nakarat) = G

**7. Seçil Heper'in seslendirmiş olduğu Nihâvend makamındaki “Bahar Bitti
Güz Bitti Artık Bülbül Ötmüyor” adlı eserin form şeması**

1. Mısra + 2. Mısra + 3. Mısra + 4. Mısra (Zemin) = A, B, C, D

5. Mısra + 6. Mısra + 7. Mısra + 8. Mısra (Nakarat) = E, F, G, H

9. Mısra + 10. Mısra + 11. Mısra + 12. Mısra (Meyan) = I, İ, J, K

13. Mısra + 14. Mısra + 15. Mısra + 16. Mısra (Nakarat) = L, M, N, O

17. Mısra + 18. Mısra (Zemin') = Ö, P

**8. Nesrin Sipahi'nin seslendirmiş olduğu Kürdîlihicâzkâr makamındaki
“Endülüste Raks” adlı eserin Form Şeması**

1. Mısra + 2. Mısra + 3. Mısra + 4. Mısra + 5. Mısra + 7. Mısra + 8. Mısra
(Zemin) = A

9. Mısra + 10. Mısra + 11. Mısra + 12. Mısra + 13. Mısra + 14. Mısra
(Meyan) = B

**9. Nesrin Sipahi'nin seslendirmiş olduğu Nihavend makamındaki “İçimde
Nice Uzun Yılların Özlemi Var” adlı eserin form şeması**

1. Mısra (Zemin) = A

2. Mısra (Nakarat) = B

3. Mısra (Meyan) = C

4. Mısra (Nakarat) = D

10. Nesrin Sipahi'nin seslendirmiş olduğu Hüzûm makamındaki “Dün Gece Mehtaba Dalıp Seni Andım” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A, A'
2. Mısra (Nakarat) = B, B'
3. Mısra (Meyan) = C
4. Mısra (Nakarat) = B

11. Zekai Tunca'nın seslendirmiş olduğu Hicâz makamındaki “Yine Neş'e-i Muhabbet Dil ü Canımı Etti Şeydâ” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A
2. Mısra + 3. Mısra + 4. Mısra (Nakarat) = B, C, D
Terennüm
5. Mısra + 6. Mısra (Meyan) = E, F
7. Mısra (Zemin) = G

Form Şeması = A B C A

12. Mustafa Keser'in seslendirmiş olduğu Hicâz makamındaki “Firkatin Aldı Bütün Neşve-ü Tâbım Bu Gece” adlı eserin form şeması

1. Mısra (Zemin) = A
2. Mısra (Nakarat) = B
3. Mısra + 4. Mısra (Meyan) = C
5. Mısra (Nakarat) = B

13. Behiye Aksoy’un seslendirmiş olduğu Hicâz makamındaki “Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu” adlı eserin form şeması¹⁹

1.Mısra + 2. Mısra + 3. Mısra + 4. Mısra (Zemin) = A

5.Mısra + 6. Mısra 7. Mısra 8. Mısra (Nakarat) = B

9. Mısra + 10. Mısra 11. Mısra 12. Mısra (Meyan) = C

4. Mısra + 8. Mısra 12. Mısra (Nakarat) = B

Sanatçıların gazino döneminde icra etikleri eserler incelendiğinde sadece Yürük Semâî olan ‘Yine Neş’e- i Muhabbet Dil ü Canımı Etti Şeydâ’ adlı eser dışındaki tüm eserlerin şarkı formunda olduğu görülmektedir. Bu çerçevede, gazino kültürü içerisinde sanatçıların sıklıkla şarkı formunda eserler tercih ettiklerini söylemek mümkündür.

¹⁹Behiye Aksoy’un ‘Enginde Yavaş Yavaş Günün Minesi Soldu’ eserini seslendirdiği bilgisi, kendisine refakat etmiş olan Kanun Sanatçısı Bertan Üsküdarlı’dan alınmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

1. Araştırmada görüşmeler sonucunda ortak bir fikir olarak Klasik Türk Müziği'nin her dönemde belli bir yerde olduğu sonucuna varılsa da, geçmişten günümüze musikinin eski yapısını korumadığı, bu türe verilen alâkanın ve değerin giderek azaldığı, günümüz dinleyicisinin her geçen gün endüstriyel gelişmelerle müzikal bağlamda farklı bakış açıları geliştirdiği, piyasa müziği adıyla ortaya çıkan yeni türlerin kanıksanarak doğru müziğe yönelik algının değiştiği ve bunun Klasik Türk Müziği'ni de olumsuz etkilediği, müzik kültürü bağlamında yapılan çalışmaların eksik olduğu, salt eğlence odaklı yapılan müziğin hem müzik kültürü anlayışını olumsuz etkilediği hem de kaliteyi giderek düşürdüğü sonuçlarına varılmıştır. Bu maddeyle ortaya çıkan en net sonuç makamsal müziğimizin nakledilmesinde her geçen gün yaşanan ciddi eksikliklerdir.

2. Araştırmada, gazino kültürünün sosyo-kültürel bağlamda makamsal müziğin anlaşılmasına katkı sunduğu, dönem dinleyicisi üzerinde giyim-kuşam, müzikal tercih, eğlence anlayışı, program adabı, sanatçıya saygı gibi unsurlar üzerinde olumlu etkileri olduğu, sanatçı üzerinde, sahneye gösterilen özen, giyim kuşam, eser tercihleri, görsellik vb. unsurlar üzerinde pozitif etkileri olduğu tespit edilmiştir. Gazino kültürünün sosyo-kültürel bağlamda dönemin müzikal anlayışına yön verdiği, gazino mekânlarının görsellik, yeme-içme kültürü, solist tercihleri, sahne düzeni, sanatçı kadrolarıyla dönem dinleyicisine ve eğlence kültürüne yön vermesi ise başka bir tespittir. Gazinolarda fasıl musikisi ve sanatçısı, solist, assolist, komedyen ve farklı müzik türlerinin sanatçıları belli bir sıra dahilinde oluşturulmakta, seslendirilecek müzik türleri belli bir sırada sunulmakta, solistlerin sınıfsal farklılıkları ile kadrolar oluşturulmaktadır. Ayrıca gazinoların görsellik bağlamında kadın solistleri daha çok tercih etmesi, oluşturulan kadrolarda sınıfsal farklılıkların kendini göstermesi sosyo-kültürel bağlamda ulaşılan bir diğer sonuçtur.

3. Gazino atmosferinin eğlence unsurları kapsamında hemen hemen her müzik türünü kaldıran ve tolere eden yapısı nedeniyle Klasik Türk Müziği'nin seçkin örneklerinden popüler eserlere, arabesk türden türkü repertuvarına kadar karma yapıda ve geniş bir yelpazede eserlere yer verildiği, eser tercihlerinin özellikle dinleyici, sonrasında eğlence anlayışı unsurlarıyla şekillendiği, özellikle bireylerin bildiği, katılım sağladığı ve kolay anlaşılır yapısı olan eserlerin seçildiği tespit edilmiştir. Neredeyse tüm sanatkarların programlarında muhakkak Klasik Türk Müziği'nin örneklerine yer verdiği tespit edilmiştir. Gazino devrinin ilk zamanlarında halkın musikiyi iyi bilmesi ve anlaması, sanatkarların o devirde eser tercihlerine oldukça büyük oranda yansımıştır. Klasik Türk Müziği bağlamında sanatkarların önce klasik, ağır eserler ile sahneye başladığı daha sonra yürük eserler ile devam edip, mekân atmosferi dâhilinde dinleyicinin katılım sağlayacağı eserler ile devam ettiği, dönemin sevilen eserlerinin ve özellikle şarkı formunda eserlerin sıklıkla tercih ettikleri ve plak çalışmalarında seslendirdikleri eserlerin tanıtımı bağlamında bu mekânlarda bu eserleri okudukları tespit edilmiştir. Ayrıca sanatkarların 1950 ve 1980'ler arasında klasik eserlerden örnekleri sıklıkla tercih ettikleri ve kendi istekleri doğrultusunda bir yaklaşım sergiledikleri görülse de daha sonraları eğlence unsurunun bu tercihleri olumsuz etkilediği, ticari kaygıların, piyasa kavramının vb. unsurların eser tercihlerine de olumsuz yansıdığı, müzikal tercihlerin bu mekânlarda farklı dinamiklerle değiştiği sonuçlarına varılmıştır. Bu doğrultuda karma müzik anlayışının gazino mekânlarında Klasik Türk Müziği dağırını belli bir oranda daralttığı ve bu türün eğlence atmosferi içerisinde kısmen olumsuz etkilendiği sonuçlarına varılmıştır.

4. Görüşmeler sonucunda sanatçıların eğlence kültürü içerisinde sınırlı sayıda makam dizilerini kullandıkları, günümüzde hala sıklıkla kullanılan, popüler makamlar diyebileceğimiz makamları tercih ettikleri, Hicaz makamının en çok kullanılan makam olduğu, özellikle Kürdîlihiczâkâr, Kürdi, Nihavend, Uşşak, Hüseyini, Hüzzam, Rast ve Muhayyerkürdî dizilerinin sıklıkla tercih edildiği sonuçlarına varılmıştır. Bunda en büyük etkinin dinleyici portföyü olduğu, sanatkarların dinleyicinin sevdiği makamları sıklıkla seslendirdiği anlaşılmış, piyasa faktörünün, eğlence unsurunun ve gazino atmosferinin makam tercihlerinde dağırı azalttığı tespit edilmiştir. Ayrıca gazinoda sadece fasıllarda rakamsal bağlamda daha fazla makamdan eser geçildiği ise başka bir

tespittir. Dolayısıyla gazino kültürünün sanatkârların sahnede kullandıkları makam dizilerine rakamsal bağlamda olumsuz etkisinin olduğu sonucuna varılmıştır.

5. Görüşmelere göre gerek saz gerekse ses olarak Klasik Türk Müziği icraları gazinoların 1950 ile 1970 yılları arasında gerek notaya bağlı kalınarak ve eserlerin orijinaline sadık kalınarak gerekse dil bağlamında hakkıyla yapıldığı, bu devirde sanatkârların goy goy, süsleme, abartılı nağme gibi unsurlara oldukça dikkat ettikleri, icralarda özellikle 1970'lere kadar kesinlikle değişimler olmadığı tespit edilmiştir. Ancak bazı sanatkârların gazino atmosferinde bazı icraları esnek yapabildiği, zaman zaman eserlere süslemelerle renk kattığı fakat yine de eseri bozarak veya sesi deforme etmeden icralar yaptıkları tespit edilmiştir. Başka bir tespit ise sanatkârların gazinoda seslendirdikleri eserleri radyoda seslendirdikleri gibi özenle, ciddiyetle, şarkının özelliğine, şarkının içeriğindeki güfte özelliğine, icra üslubuna göre ve Türkçe dil unsuruna da dikkat ederek icralar yaptıklarıdır. Ancak tüm sanatkârların ortak düşüncesi ile gazino devrinin özellikle 1970'lerden sonra piyasa unsurunun etkisi ile eserlerin dilden dile ve kuşaktan kuşağa değiştiği, eğlence kültürünün etkisiyle notaya bağlı icralar yapılmadığı, dinleyici talepleri doğrultusunda seslendirmeler yapıldığı, 1980'lerde televizyonun kendini göstermesi ile burada yapılan icraların dinleyiciyi olumsuz etkilediği, farklı müzik türlerinin sanatçıların Klasik Türk Müziği icralarını hakkıyla yapmadığı sonuçlarına varılmıştır. Bu bağlamda daha önce ifade edilen dönemseller farklılıkların bu türün icrasının olumsuz etkilenmesine neden olduğu, 1970'lerden sonra icra ve tavırda bozulmalar olduğu, gazino kültüründeki karma repertuvar yapısının Klasik Türk Müziğini olumsuz etkilediği, dolayısıyla gazino kültürünün 1950 ve 1970'ler arası icralarının hakkıyla yapıldığı ancak sonraları yapılan seslendirmelerin değiştiği tespit edilmiştir. Bu çerçevede tarihsel süreçte, belli bir dönemde gazino kültürünün Klasik Türk Müziği icralarını olumlu etkilediği ancak 1970'li yıllar itibariyle gazinoda özellikle ses icralarının değişime uğradığı ve bu doğrultuda gazino kültürünün belli bir dönemden sonra Klasik Türk Müziği icralarını olumsuz etkilediği tespit edilmiştir.

6. Görüşmeler sonucunda tüm sanatçıların ortak düşüncesi, geçmişten günümüze gelişen toplum ve teknolojik gelişmeler ile birlikte toplumsal bağlamda yaşanan her

türlü dönüşümün sanatta da kendini gösterdiği ve bunun musikiye yansması ile sadeleşmenin gerçekleşmesinin kaçınılmaz olduğu ve bunun doğal bir süreç olduğu yönündedir. Dolayısıyla günbegün gelişen teknoloji ile önce plak, radyo, televizyon gibi unsurlarla, daha sonra internet vb. unsurlarla halka ulaşan müziğin ve özellikle Klasik Türk Müziği'nin, zamanın getirisiyle kolay anlaşılır, halkın anlayacağı, her sanatçının rahat seslendirebileceği şekilde sadeleşmesinin, bu durumun aynı zamanda Türkçe'ye, makamlara, usullere ve formlara yansmasının kaçınılmaz bir gelişme olduğu tespit edilmiştir. Gazino kültürü içerisinde ise eğlence odaklı anlayışın, ticari kaygıların, dinleyici faktörünün ve buradaki arz-talep unsurunun hem eser seçimlerinde hem de makam tercihlerinde kendini göstererek sadeleşmeye neden olduğu sonucuna varılmıştır. Başka bir sonuç ise sadeleşme sürecinin şarkı formuyla arttığı ancak son dönem bestelerinin sadeleşmeden payını almasına rağmen gerek saz icrasında gerekse ses icralarında ustalık isteyen varyasyonlu eserlerinin oldukça fazla olduğudur. Dolayısıyla gazino kültürünün, eğlence endüstrisi içerisinde Klasik Türk Müziği'nin sadeleşme sürecine olumsuz etkisi olduğu sonucuna varılmıştır.

7. Araştırmada, zamanında Klasik Türk Müziğine plak, radyo, kasetçalar vb. araçlarla ulaşamayan halk için gazinoların müzikal bağlamda ihtiyaçlara büyük oranda cevap verdiği, televizyon ve elektronik araçların olmayışı ile bireylerin müzikal etkinliklere buralarda ulaştığı, halkın sanatçıyı birebir dinleme, izleme fırsatını bulduğu, halkın Klasik Türk Müziği'nin seçkin örneklerini gazinolarda dinleyerek özellikle gazinoların ilk dönemlerinde bu türün doğru icralarıyla kanıksadığı tespit edilmiştir. Görüşmelere göre başka bir tespit ise gazinoların Klasik Türk Müziği'ni yaşatma, aktarma, sevdirmeye, canlılığını koruma işlevleri üstlendiğidir. Ayrıca gazinoların, bestekârlar için eserlerinin seslendirilerek tanıtımının yapılması, anlaşılması ve dinleyici tarafından kanıksanması gibi kazanımlar sağladığı, 1950'lerden 1980'lere kadar gazinolarda var olan değerli saz ve ses icracılarının aracılığı ile buraların hem teorik hem icra, tavır, üslup hem de sahne performansı bağlamında bir okul görevi gördüğü, bu mekânların Klasik Türk Müziği'ni halka sevdirmesi ve musiki dinleme adabı oluşturduğu ve bu mekânlara gelen bireylerin giyim kuşamıyla oldukça nezih ve özenli yaklaşımıyla bir örnek teşkil ettiği, Türkçe'nin doğru kullanımı ve doğru icralarla o dönem halka güzel bir örnek sunduğu sonuçlarına varılmıştır. Dolayısıyla gazino

kültürünün 1980'lere kadar olan süreçte Klasik Türk Müziği'ni olumlu etkilediği sonucuna varılmıştır.

8. Araştırmada, sanatçıların gazino döneminde icra etikleri eserler incelendiğinde Yürük Semâî olan 'Yine Neş'e- i Muhabbet Dil ü Canımı Etti Şeydâ' adlı eser dışındaki tüm eserlerin şarkı formunda olduğu tespit edilmiştir. Bu çerçevede, gazino kültürü içerisinde sanatçıların sıklıkla şarkı formunda eserler tercih ettiklerini sonucuna ulaşılmıştır.

5.2. Öneriler

Bu araştırma Klasik Türk Müziği'nde tarihsel süreçte yaşanan değişim ve dönüşümlerin görülmesi, gazino kültürünün bu türü icra, üslup, tavır ve içerik bakımından nasıl etkilediğinin anlaşılması, özellikle gazino mekânları dönemine ışık tutması ve gazinolar dönemini birebir yaşamış sanatkârların gözünden aktararak, yakın tarihimizde yaşanan gazino dönemini detaylarıyla öğrenmek açısından yapılmıştır. Aynı zamanda yakın geçmişimizde bireylerin, nasıl yerlerde, ne tür, nasıl müzik dinlediklerini ve Klasik Türk Müziği'nin bu mekânlardaki dönüşümünü bilmek ve özellikle 1950'ler sonrası bu türün buralardaki pratiklerini kavramak adına yapılmıştır.

Bu çerçevede gazino kültürü üzerine yapılmış bu dönemsel çalışma ender bir çalışma olup, bu alanda oluşan boşluğu doldurarak yapılacak olan diğer çalışmalara bir arşiv kaynağı oluşturabilir. Aynı zamanda şuan hali hazırda yaşamakta olan ve bu çalışma ile görüşülen tüm büyük sanatkârların düşüncelerinin bir sonraki nesile aktarımı gerek dönemsel bağlamda bizlere ışık tutarak bilgi edinmeyi gerekse yapılacak bir çok çalışmaya bir kaynak sağlayabilmesi açısından oldukça değerlidir. Ayrıca bu çalışma şuan hayatta olmayan diğer tüm sanatkârların gazino kültürü içerisinde müzikal çalışmalarını detaylı anlamak adına da fayda sağlayabilir. Bu bağlamda bu alanda dönemsel çalışmaların artırılarak kuşaktan kuşağa aktarımını sağlamak, geçmişte yaşanan müzik pratiklerini asırlar sonrasına da aktarmak bakımından oldukça doğru bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş., (2018). Türk Mûsikîsi Tarihi, (4. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aksüt, S., (2017). İstanbul'da Eğlence Hayatı, (1. Baskı), İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Aksüt, S., (2000). Alkışlarla Geçen Yıllar “Hatırat” (1. Baskı), İstanbul, Aksoy Yayıncılık.
- Bağırkan, Ş., (2011). Klasik Türk Mûsikîsinin Temelleri, (1. Baskı), Genç Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C., (2019). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz, Geleneksel Osmanlı/ Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal, (7. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C., (2020). Orada Bir Mûsikî Var Uzakta, XVI. Yüzyıl İstanbul’unda Osmanlı/Türk Mûsikî Geleneğinin Oluşumu, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Behar, C., (1993). Zaman, Mekân, Müzik, Klâsik Türk Mûsikîsinde Eğitim Meşk, İcra ve Aktarım, (1. Baskı), Afa Yayınları, İstanbul.
- Behar, C., (1987). Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Beken, M. N., (2011). “İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar”, Aytar, Volkan ve Kübra Parmaksızoğlu (Der.), “İstanbul'da Eğlence” (1. Basım), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Berker, E., (1985). “Türk Musikisinde Dönemler” Erdem Dergisi, 1, (1), ss. 147-168.
- Bohlman, P., (1988). The Study of Folk Music in the Modern World, Indiana University Pres.
- Büyüköztürk, Ş., vd., (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemleri, (1. Baskı), Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Caunce, S. (2011). Sözlü Tarih ve Yerel Tarihçi, (3. Basım), Çeviren Bilmez Bülent Can ve Alper Yalçinkaya, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Cevher, M. H., (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecnû'a-I Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ceylan, F., (2004). *Eğlence Kavramının İstanbul'da Geçirdiği Değişim Süreci ve Mekâna Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri

- Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Doğan, K. D., Duman, A., E., (2021). Türk Müziğinde İz Bırakanlar III, (1. Baskı), Efe Akademi Yayınları, İstanbul.
- Doğan, K. D., Duman, A., E., (2020). Türk Müziğinde İz Bırakanlar II, (1. Baskı), Efe Akademi Yayınları, İstanbul.
- Durgun, Ş., (2015). Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik, (3. Baskı), A Kitap Binyıl Yayınevi, Ankara.
- Durgutlu, M., (2013). *Sözlü Türk Musıkisi’nde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin’in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dürük, F., (2011). “Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerdeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler”, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, 3, (1), ss. 33-42.
- Erçetingöz, K., (2005). “Gazinolar ve Assolistler”, Popüler Tarih Dergisi, Sayı: 62, Ekim, ss. 54-61.
- Erguner, S., (1991). *Kutb-I Nâyî Osman Dede ve Rat-ı Ta’bîrât-ıMûsıkî*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul.
- Ergur, A., (2009). Müzikli Aklın Defteri, (1. Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Erol, A., (2001). I. ve II. Müzikoloji Sempozyumu Bildirileri, Kitap Matbaacılık, İstanbul.
- Erol, Ayhan., (2002). “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, Biyografya 3 Bağlam Yayınları, Ankara.
- Ersoy, İ., (2021). “Simbiyotik Bir İlişki: Kültürel Bir Alan Olarak Mekân ve Müzik” Alternatif Politika, 13 (1), ss. 318-350.
- Günay, E., (2011). Müzik Sosyolojisi, (2. Baskı), Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Karasar, N., (2005). Bilimsel Araştırma Yöntemi, (14. Baskı), Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.

- Kaygısız, M., (2000). Türklerde Müzik, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kerman, J., (1980). How We Got Into Analysis, and How to Get out, Critical Inquiry, 7 (2), ss. 311-331.
- Keskin, Y., (2006). *İstanbul'da Eğlence Hayatı (1923-1938)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Körükçü, Ç., (1998). Türk Sanat Müziği, (1. Baskı), Hürriyet gazetecilik ve matbaacılık, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F., (2000). Türk Mûsikîsinde Makamlar, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kütükoğlu, M. S., (1990). Tarih Araştırmalarında Usûl, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Levendoglu, O., (2004). “XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri”, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 17, (2), ss.131-138.
- Mûsikî Mecmuası, İstanbul, 1948, Aralık 1997, 50, Sayı: 459.
- Okcu, S., (2020). Klasik Türk Musikisinin Alaturkalaşmasında Rol Oynayan Belli Unsurlarla Beraber Bestecilik Anlayışı Farklılaşan Bestekârlar, Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 13, (69), ss. 639-647.
- Oransay, G., (1976). Mûsikî Tarihi, Yaykur Açık Öğretim Dairesi Yayınları, Ankara.
- Özalp, M. N., (1992). Türk Musikisi Beste Formları, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Özalp, N., (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, 1. Cilt, (2. Baskı), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özgür, Ü., Aydoğan, S., (2015). Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği, (1. Baskı), Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Özkan, İ. H., (1984). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usulleri, (1. Baskı), Yaylacık Matbaası, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2000). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, (6. Baskı), İstanbul.

- Öztuna, Y., (1987). Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih, (1. Baskı), Kent Basımevi, İstanbul.
- Öztüfekçi, M. Y, (2006). *Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir "Fasıl" Mekânları Örnek Olayı*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Salgar, M. N., (2012). Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri, (1. Baskı), Üstün Eserler Basım Yayın Ltd, İstanbul.
- Salgar, M. F., (2005). 50 Türk Müziği Bestekârı, (1. Baskı), Özener Matbaası, İstanbul.
- Sözlü Tarih Araştırmacıları İçin Pratik El Klavuzu, (2006). Bilim ve Sanat Vakfı Türkiye Araştırmaları Merkezi, İstanbul.
- Tanrıkorur, C., (2001). Biraz da Müzik, (1. Baskı), Zaman Kitap Yayıncılık, İstanbul.
- Tanrıkorur, C., (2019). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, (5.Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Taşdelen, D., (2021). *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisanüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Tekin, H., (1993). *Şeyhülislâm Esad Efendi ve Atrabü'l- Âsâr Fi Tezkiret-i Urefâi'L-Edvâr Adlı Eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi Anabilim Dalı, Kayseri.
- Toker, H., E., Özden, (2013). "Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar" Rast Müzikoloji Dergisi, 1, (2), ss.107-128.
- Tura, Y., (1988). Türk Mûsikîsinin Meseleleri, (1. Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Turan, D., (2011). *Mekân-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye'de Taverna*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, (1. Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uysal, S. S., (2011). Bâki Kalan Bu Kubbede, Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları, (2. Baskı), Timaş Yayınları, İstanbul.

Yaman, B. G., (2007). *Türk Müziğinin Devirleri*, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı, İstanbul.

Yekta, R., (1917). Müzisyen III. Selim, Yeni Mecmua, s. 17, İstanbul.

Yöre, S., (2012). “Mekân ve Müzik: Osmanlı Döneminde İstanbul'un Çok Kültürlü Müzikli Eğlence Mekânları” Belleten, 76 (277), ss. 879-904.

Yüksel, H. İ., (2001). *Rauf Yekta Bey'in Esâtiz-I Elhan Adlı Eseri ve İncelemesi*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, İzmir.

Zat, V., (1999). Eski İstanbul Barları, (1. Baskı) İletişim Yayınları, İstanbul.

Zat, V., (2002). Eski İstanbul Meyhaneleri. (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.

Görüşme Yapılan Kişiler

Bertan ÜSKÜDARLI, Kanun Sanatçısı, Bestekâr, 12. 06. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Ceyda Görk, Şair, Klasik Türk Müziği Güftekârı ve Yorumcusu, Telefonla Sesli Görüşme.

Kâmuran AKKOR, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, 8. 06. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Nesrin SİPAHİ, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, 06. 03. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Melihat GÜLSES, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, 28. 02. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Mustafa KESER, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, Bestekâr, 05. 04. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Seçil HEPER, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, 20. 02. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Zekai TUNCA, Klasik Türk Müziği Ses Sanatçısı, Bestekâr, 05. 04. 2022, Telefonla Sesli Görüşme.

Web Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiz-post> Erişim Tarihi: 19.01.2022

<https://www.sabah.com.tr/tdk-anlami/gazino-ne-demek-gazino-tdk-sozluk-anlami>

Erişim Tarihi: 12.05.2022

<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/gazino> Erişim Tarihi: 12.05.2022

<https://100sene100nesne.com/gazino/> Erişim Tarihi: 06. 10. 2023

<https://arsizsanat.com/ve-huzurlarinizda-gonul-akkor/> Erişim Tarihi: 26. 10. 2023

Resim Kaynakları

<http://turkiyeningazinotarihi.blogspot.com/2012/12/1976nn-gazino-programlar-bebek-maksim.html> Erişim: 06. 10. 2023

[Assolistler | Türkiye'nin Gazino Tarihi \(turkiyeningazinotarihi.blogspot.com\)](#) Erişim Tarihi: 01. 10. 2023

www.turanakinci.com Erişim Tarihi: 15. 09. 2023

<https://halktv.com.tr/yasam/iki-yildizdan-gazino-nostaljisi-47714h> Erişim Tarihi: 08. 10. 2023

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/mustafa-keser> Erişim Tarihi: 10. 09. 2023

<https://100sene100nesne.com/gazino/> Erişim Tarihi: 06. 10. 2023

<https://arsizsanat.com/ve-huzurlarinizda-gonul-akkor/> Erişim Tarihi: 26. 10. 2023

<https://www.haberturk.com/yasam/haber/1127835-iki-solistle-gazino-gecesi-olmaz>, Erişim Tarihi: 28. 10 .2023

<https://lcivelekoglu.blogspot.com/2013/12/37-yil-once-bugun-istanbul-bebekteki> Erişim Tarihi: 28. 10. 2023.

Nota Kaynağı:

[NEY - Neyzen.com](http://NEY-Neyzen.com) Erişim Tarihi: 14. 10. 2023

EKLER

www.neyzen.com

Şehnâz Şarkı
Beni âteşlere salan o kapkara siyah gözler

Yüce Müz <
090 – 0039

Beste: Zeki Arif Ataerğın
Güfte: Necâti Tokyay

Curcuna ♪ 200

Be ni â teş le re sa lan o kap ka ra
si yah göz ler SAZ si yah göz ler SAZ
Be ni çıl sin gın per gi bi ya kil
kan sin o ci han lı sen söz ler siz
gü len yüz de ler ger SAZ ler ger SAZ
ha ya tım da sa na kan mak na sip ol maz
i se e ğer ha ya tım da sa na kan mak
na sip ol maz i se e ğer SAZ Soyun

Beni âteşler salan o kapkara gözler
Beni çılgin gibi yakan o tatlı sözler, güler yüzler
Hayatımda sana kanmak nâsib olmaz ise eğer
Kapanısın, perde çekilsin cihan sensiz hiçe değer.

İferyâd ki iferyâdına imdâd edecek yok

Sengün Semâî ♩ = 72

Beste: Tanbûri Cemil Bey
Güfte: Nigâr Hanım

Fer yâd — ki fer — yâ — dı — ma — im — dâd —

im dâd — im dâd — e — de — cek — yok SAZ —

Ef sûs ki — gam — dan — be — ni ah — a zâd — a zâd —

a zâd e — de cek — yok — gü — ze — lim — yok SAZ —

Te si ri ma hab — ben — le yı kıl —

miş mü te el — lim — yar — SAZ —

Vî râ ne di — li — bir — da — ha ah — â bâd — â bâd —

â bâd e — de cek — yok — gü — ze — lim — yok —

Yâ — rab — ne i çin — zâr — ni — gâ — ri — şu — ci — hân —

Şehnâz Şarkı*Feryâd ki feryâdîma imdâd edecek yok*

- 2 -

*Beste: Tanbûri Cemil Bey
Güfte: Nigâr Hanım*

da SAZ Ya rab ne i çin zâr ni gâ

ri şu ci hân da SAZ Nâ şâd e de cek

çok sa da dil şâd e de cek yok SAZ

Nâ şâd e de cek çok sa da ah dil şâd dil şâd

dil şâd e de cek yok gü ze lim yok SAZ

Aranağme

Dolgun 24.12.2015

*Feryâd ki feryâdîma imdad edecek yok
Efsûs ki gamdan beni azâd edecek yok
Tesiri mahabbetle yıkılmış müteellim
Virâne dill bir daha âbâd edecek yok
Yârâb ne için zâr nigâri şu cihânda
Nâ-şâd edecek çoksa da dil-şâd edecek yok*

Segâh Şarkı

Bensiz ey gül gülşen-i âlemde mey nûş eyleme

Beste: Bimen Şen (Dergazaryan)
(1873 – 26.08.1943)Güfte: Vâsîf (Enderûnî, Osman,
Vâsîf-ı Enderûnî) (7st., 1725? – 5st., 1825)

Ağır Aksak ♩ = 58

Ben siz ey gül_____ gül şe ni a_____

_____ lem de mey_____ nuş_____

_____ ey_____ le me_____

— An de li_____ bi_____ aş kı nım_____ has_____

Her ne cev_____ rey_____ ler sen et_____ ah_____

_____ ret di le ha_____ muş_____

_____ di fe ra_____ muş_____

_____ ey_____ le me SAZ_____

_____ ey_____ le me SAZ_____

_____ le me SAZ_____ Gön lü mü sah_____

_____ ba yı_____ hic_____ ra_____

_____ nin la ser_____ hoş_____ ey_____ le me_____

Segâh Şarkı

İzensiz ey gül gülşen-i âlemde mey nûş eyleme
— 2 —

Beste: *Bîmen Şen* (Dergazaryan)
(1873 — 26.08.1943)

Güfte: *Vâsîf* (Enderûnî, Osman,
Vâsîf-ı Enderûnî) (5st., 1775? — 5st., 1825)

le me SAZ

Yücel
22.05.2020

İzensiz ey gül Gülşen-i âlemde mey nûş eyleme
Andelîb-i aşkınım hasretle hâmuş eyleme
Gönlümü sahba-yı hicrânınla serhoş eyleme
Her ne cevrlersen et ahdi ferâmûş eyleme

Segâh Şarkı
Dönülmez akşamın ufkundayız (Kındların Akşamı)

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Düyek

- 1 -

Beste: Münir Nureddin Selçuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

Aranagme

Ah Dö nül mez ak şa mın uf kun

da yız SAZ va kit çok geç SAZ Bu son fa sıl dır

ey öm rüm na sıl ge çer sen geç SAZ bu son fa sıl dır

ey öm rüm na sıl ge çer sen geç SAZ

Ci ha na bir da ha

gel mek ha yal e dil se bi le SAZ A vun mak is te me

yiz SAZ Böy le bir te sel liy le SAZ

Ah ge niş ka nat la rı boş luk ta sim si yah a çı lan

Segâh Şarkı

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Dönülmez akşamın ufkundayız (Rindlerin Akşamı)

- 2 -

Beste: Münir Nureddin Selçuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı


ve ar ka sını da gü neş doğ ma yan bü yük ka pı

dan SAZ Ge çin ce baş la ya cak SAZ bit me yen sü

kün lu ge ce SAZ Gu ru ba kar şı bu

son bah çe ler de key fin ce ah Ya aşk i çin de ha

râb ol ya şevk i çin de gö nül SAZ Ya lâ le aç ma lı

dır göğ sü müz de ya hut gül SAZ Ya lâ le aç ma lı

dır göğ sü müz de ya hut gül (Son)

Ah Dö nül mez ak şa mın uf kun da yız SAZ va ki çok geç

Tokgöz
27.03.2011

*Dönülmez akşamın ufkundayız vakit çok geç
 Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç
 Cihana bir daha gelmek hayal edilse bile
 Avunmak istemeyiz böyle bir teselliyle
 Geniş kanatları boşlukta sınırsız açılan
 Ve arkasında güneş doğmayan büyük kapıdan
 Geçince başlayacak bitmeyen sükunlu gece
 Guruba karşı bu son bahçelerde keyfince
 Ya aşk içinde harab ol ya şevk içinde gönül
 Ya lâle açmalıdır göğsümüzde yahut gül*

Kürdîlî Hicâzkâr Şarkı

Yaşlı gözlerimi kuruttum bu gece

Tokgöz
Nota Arşivi

Usûl: Değişmeli
Serbest—Yürük Semâi

Beste: Osman Nihat Akın
Güfte: Kemal Şakir Yakar

Serbest

Yaş lı göz_____ le_____ ri mi ku rut_____ tum bu ge_____ ce

ah_____ bu ge ce SAZ_____

çün ki ma_____ zi_____ yi u nut_____ tum_____

Ya ri sı_____ nem_____ de u yut_____ tum_____

bu ge ce_____ ah_____

bu ge ce SAZ_____ aş kı kâl_____ bim_____

_____ de bir ok_____ gi_____ bi ka_____ lan

Yürük Semâi

SAZ_____ Da la rak ba zı sı yah göz_____ le ri ne

SAZ_____ Es ki sev da_____ la rı at tım_____ de ri ne SAZ_____

Giz li bir aşk gi_____ bi meh_____ tab_____ ye ri ne_____

Yaşlı gözlerimi kuruttum bu gece
Çünkü maziyei unuttum bu gece
Aşk kalbimde bir ok gibi kalan
Yarı sinemde unuttum bu gece

Dalarak bazı siyah gözlerine
Eski sevdaları attım derine
Gizli bir aşk gibi mehtap yerine
Yarı sinemde uyuttum bu gece

Kürdîlihicâzkâr Şarkı

Sorma bana nafiye neler düşündüğümü

— 1 —

Beste: Selâhaddin Pınar (Tanbûrî, üdî)
(22.01.1902 — 06.02.1960)
Güfte: Vecdi Bîngöl (Ali)
(Eğin, 1888 — Çengelköy, 30.01.1973)

Yücel Müzik

Düyek ♩ = 192



Kürdîlihîcâzkâr Şarkı

Sorma bana nafîle neler düşündüğümü
— 2 —

Yücel Müzik

Beste: Selâhaddin Pınar (Tanbûrî üdî)
(22.01.1902 — 06.02.1960)
Güfte: Vecdi Bîngöl (Ali)
(Eğin, 1888 — Çengelköy, 30.01.1973)

gö nül de ki_____ de yi ver___ sem_____ kim an_____ lar

Söy___ le___ ye___ mem söy_____ le___ ye___ mem SAZ_____

gö nül de kay___ bo___ la___ nı___ Ah_____ İs tı___ rap_____ du

ya_____ du___ ya a ra___ rım_____ göz___ le___ rin_____ de

geç miş de ki_____ ya la___ nı ger çek ten_____ do

ya_____ do ya_____ söy le mek___ is_____ te rim_____ de

söy___ le___ ye___ mem söy___ le ye mem_____ söy___ le___ ye___ mem

*Sorma bana nafîle neler düşündüğümü
Söyleyemem tek söz bile çözemem o düşümü
Seviyordum belki de seni ben bir zamanlar
Uçtu uçtu gönüldeki deyiversem kim anlar*

*Gönülde kaybolanı ıstırap duya duya
Ararım gözlerinde geçmişteki yalanı
Gerçekten doya doya söylemek isterim de
Söyleyemem Söyleyemem Söyleyemem*

Nihâvend Şarkı
Bahar bitti güz bitti artı bülbül ötmüyor
- 1 -

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Sadeddin Kaynak
Güfte: Ramazan Gökalp Arkin

Çurcuna

Aranağme

Ba har bit ti — güz bit ti — ar tık bül bül — öt mü — yor —

Ya — re tel — çe — kem — de — dim — tel der dim — i — let — mi — yor —

SAZ

Yol — lar ka pa lı — kar — dan — tur na gel mez di — yar — dan —

— Ha ber çık ma dı — yar — dan — bu ay rı — lık — bit — mi — yor —

SAZ

Der dim çok

der ma nim — yok — câ nan çok —

câ — na — nim — yok

Nihâvend Şarkı*Bahar bitti güz bitti artı bülbül ötmüyor*

- 2 -

Ramazan Tokgöz
Nota ArşiviBeste: Sadeddin Kaynak
Güfte: Ramazan Gökalp Arkin

SAZ On suz a dım şâ nım yok

te sel li kâr et mi yor

SAZ te sel li kâr et mi yor

Aranâğme

Ba har SAZ ye şil gö züy dü bül bül tat lı sö züy dü

gon ca pen be yü züy dü ha ya lim den git mi yor

Ay rı lık de niz gi bi ö lü bir be niz gi bi

u za yan bir iz gi bi bit mi yor bit mi yor

Ah bit mi yor (Son)

*Bahâr bitti, güz bitti
Artık bülbül ötmüyor
Yâre tel çekem dedim
Tel derdim iletmiyor*

*Yollar kapandı kardan
Turna gelmez diyârdan
Haber çıkmadı yârdan
Bu ayrılık bitmiyor*

*Derdim çok, dermanım yok
Cânân çok, cânânım yok
Onsuz adım sanım yok
Teselli kâr etmiyor*

*Bahâr yeşil gözüydü
Bülbül tatlı sözüydü
Gonca pembe yüzüydü
Hayâlimden gitmiyor*

*Ayrılık deniz gibi Ölü bir beniz gibi
Uzayan bir iz gibi Bitmiyor, âh, bitmiyor*

Sofyan



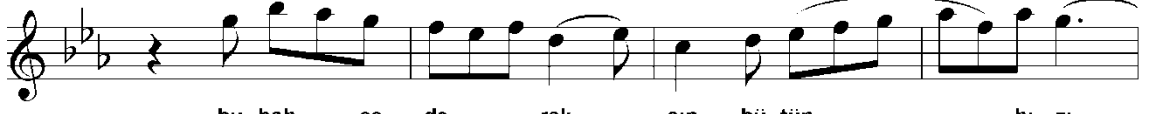
Aranağme



Yürük Semâî



Zıl şal ve gül



bu bah çe de rak sın bü tün hı zı



bü tün hı zı SAZ



şevk ak şa mın da En dü

Kürdîlihicâzkâr Şarkı

Endülüste Raks

- 2 -

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Münir Nurettin Selçuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

lüs üç de fa kır mı

zı SAZ

Aş kın si hir li şar kı sı yüz ler ce dil de

dir İs pan ya neş' e siy le bu ak şam

bu zil de dir SAZ

Al nın da hal ka hal ka

dir A şuf te kâ kü lü

göğ sün de yos ma gır na ta nın en gü zel gü

lü gü lü Al tın ka deh

Kürdîlihîcâzkâr Şarkı

Endülüste Raks

- 3 -

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Münir Nurettin Selçuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

her el de Gü neş her gö nül de

dir İs pan ya var lı ğıy la bu ak şam

bu gül de dir SAZ

Ah raks or ta

sın da bir du rup oy nar yü rür gi

bi bir baş çe vir me siy le ba kar

öl dü rür gi bi SAZ

Ah gül

ten li kor du dak lı kö mür göz lü sür me li

Kürdîlihicâzkâr Şarkı

Endülüste Raks

- 4 -

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Münir Nurettin Selçuk
Güfte: Yahya Kemal Beyatlı

şey tan di yor ki sar ma lı

Ah yüz ker re yüz ker re öp me

li SAZ ----- PIYANO ----- Göz ler ka

maş tı ran şa la Mef tun e den gü

le her kal bi dol du ran zi le

her si ne de o le SAZ -----

o le

Zil, şal ve gül. Bu bahçede raksın bütün hızı. bütün hızı
Şevk akşamında Endülüs üç def'a kırmızı...
Aşkın sihirli şarkısı yüzlerce dildedir.
İspanya neş'esiyle bu akşam bu zildedir.
Alnında halka halkadır âşufte kâkülü;
Göğsünde yosma Gırnata'nın en güzel gülü gülü
Altın kadeh her elde, güneş her gönüldedir;
İspanya varlığıyla bu akşam bu güldedir.

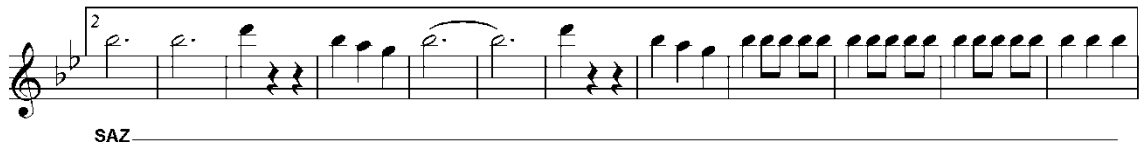
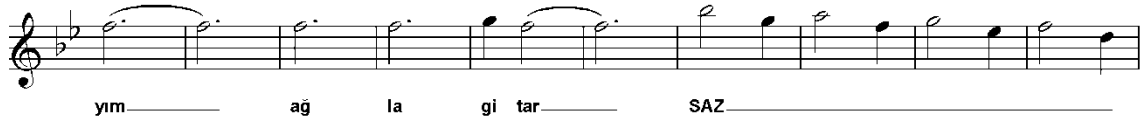
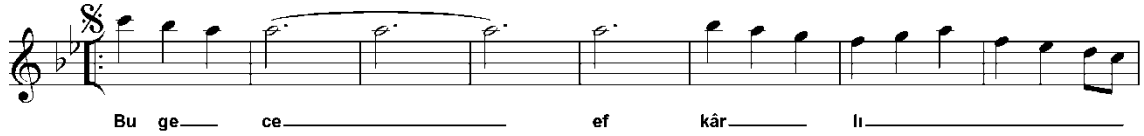
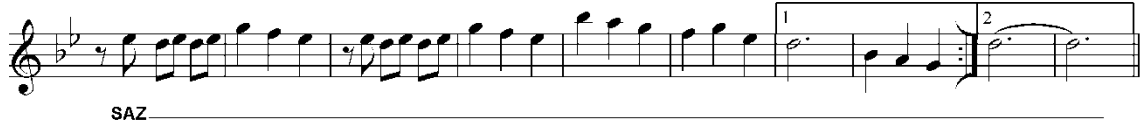
Ah...Raks ortasında bir durup oynar, yürür gibi;
Bir baş çevirmesiyle bakar öldürür gibi...
Ah...Gül tenli, kor dudaklı, kömür gözlü, sürmeli...
Şeytan diyor ki sarmalı, Ah yüz kerre yüz kerre öpmeli;
Gözler kamaştıran şala, meftûn eden güle,
Her kalbi dolduran zile, her sineden "Ole!"

Nihâvend Şarkı
Şçimde nice uzun yılların özlemi var
(Ağla gitar)
- 1 -

Ramazan Tokgöz
Nota Arşivi

Beste: Avni Anıl
Güfte: Ümit Y. Oğuzcan

Semâî ♩=184



Bit me sin _____ bu sar hoş _____ luk _____

sür _____ sün _____ SAZ _____

sa ba _____ ha ka dar _____ SAZ _____

Tokgöz 88
22.12.2011

*İçimde nice uzun yılların özlemi var
Bu gece efkârlıyım ağla gitar, çal gitar
Bitmesin bu sarhoşluk sürsün sabaha kadar
Bu gece efkârlıyım ağla gitar, çal gitar*

Hüzzâm Şarkı

Dün gece mehtâba dalıp hep seni andım

Beste: Semahat Özdenes
(27.07.1913 – 03.07.2008)
Güfte: Mahmut Nedim Güntel

Düyek ♩ = 104

Dün ge ce meh tâ ba da lıp hep

se ni an dım se ni an dım SAZ

1 2

öy le bir an gel di ki

meh tap se ni san dım SAZ meh tab se ni san dım SAZ — Son —

1 2

Sev gi li rü ya na mı al dın be ni bir dem

be ni bir dem SAZ

08.01.2002

Dün gece mehtâba dalıp hep seni andım
Öyle bir an geldi ki mehtâp seni sandım
Sevgili rüyana mı aldın beni bir dem
Öyle bir an geldi ki mehtâp seni sandım

Hicâz Yürük Semâî

Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânımı etti şeydâ

Dalgın Dalgıçoğlu
Nota Rîşvî

Yürük Semâî ♩ = 92

- 1 -

Beste ve Gîfte:
Dede Efendi

Ah Yi ne— neş e— i— mu hab— bet Yi ne— neş

e— i— mu hab— bet di lû— câ nım et ti— şey

dâ Ah— Yi ne bez—
Ah— Sa na câ—

mi ay— şu vus— lat Yi ne bez— mi ay— şu vus—
nû dil— fe da— dır Sa na câ— nû dil— fe dâ—

lat dır e dip eh— li aş kı ih— yâ—
gö nül an— de li bi gü— yâ—

ah e dip eh— li aş kı ih— yâ— SAZ
ah gö nül an— de li bi gü— yâ— SAZ

Ah— O gü zel ba şın i çin— o hi lâl—

ka— şın— i— çin— Gel— gel—

a— şı kı nâ— lân— gel—

gel— dil— sa— na— hay— ran SAZ—

Hicâz Yürük Semâî

Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânımı etti şeydâ

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Rîşivî

- 2 -

Beste ve Gîfte:
Dede Efendi

ten ni ten ni ten— nen— ni— te ne nen ten ni ten ni

ten— nen— ni— te ne nen ten ni ten ni ten— nen— ni— te ne nen

ten ni ten ni ten— nen— ni— te ne nen ten ni ten ni

ten— nen— ni— te ne nen ten ni ten ni ten— nen— ni— te ne nen

gel— gel— ka— şı ke— ma— nım—

gel— gel— di— de— ni— hâ— nım (Son)

ah a man ey gü li ni hâ— lim a man ey— gü li— ni— hâ—

lim be ni ey— le vas— la şa— yân—

ah be ni ey— la— vas— la şa—

Yine neşe-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ
Yine bezm-i ayş u vuslat edip ehl-i aşkı ihyâ
O güzel başın için o hilâl kaşın için
Gel gel aşık-ı nâlân gel gel dil sana hayran
Gel gel kaşı kemanım gel gel dilde nihânım
Aman ey gül-i nihâlîm beni eyle vasla şayân
Sana cân ü dil fedadır gönül andelib i güyâ

Hicâz Şarkı

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Arşivi

Fırkatin aldı bütün neşve-ü tâb'ım bu gece

Ağır Aksak

Beste: Bîmen Şen
Güfte: Avram Naum

Fir— ka tin al— dı bü tün— neş—

— ve ü tâ bım— bu— ge— ce SAZ—

Ağ la mak tan— yi— ne zeh— rol—
Hep se nin aş— kın— i le— böy—

du— şa râ— bım— bu— ge— ce SAZ—
le— ha râ— bım— bu— ge— ce SAZ—

ce SAZ— Taş tı pey mâ— ne— i gam— kal—
ce SAZ—

— ma— dı şek vâ— ya— me cal SAZ—

— Mih ve rim— de— do la şır— leş—

ke— ri en du— hi— me lâl SAZ— ce—

Aranağme

Dolgun 25
25.05.2012

Fırkatin aldı bütün neşve-ü tâbım bu gece
Ağlamaktan yine zehroidü şarâbım bu gece
Taştı peymâne-i gam kalmadı şekvâyâ mecal
Mihverimde dolaşır leşker-i enduhi melâl
Hep senin aşkın ile böyle harâbım bu gece

Hicâz Şarkı
Enginde yavaş yavaş günün minesı soldu
- 1 -

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Arşivi

Beste: Sadeddin Kaynak
Güfte: Vecdi Bîngöl

Sofyân

Aranağme

En gin de ya vaş ya

vaş ya vaş ya vaş Gü nün mi ne sı sol du sol

du SAZ

Der dim ba na ar ka

daş Bu gün de ak şam ol du

SAZ

Göl ge ler in di su ya SAZ

Kuş lar var dı uy ku ya SAZ Gur be

Hicâz Şarkı
Enginde yavaş yavaş günün minesı soldu
- 2 -

Dolgun Dalgıçoğlu
Nota Arşivi

Beste: Sadeddin Kaynak
Güfte: Vecdi Bîngöl

— ti du ya — du — ya — Bu gün —

de ak şam — ol — du — SAZ —

— Su u — yur —

— fı sıl da — şır SAZ — Gi der yâ re —

— u la — şır SAZ — Yol cu yol da —

Ağırlaşarak
— ya ra — şır — SAZ — Bu gün —

de ak şam — ol — du — (Son)

Dolgun 07.04.2012

*Enginde yavaş yavaş
Günün minesı soldu
Derdim bana arkadaş
Bugün de akşam oldu*

*Gölgeler indi suya
Kuşlar vardı uykuya
Gurbetî duya duya
Bugün de akşam oldu*

*Su uyur fısıldaşır
Gider yâre ulaşır
Yolcu yolda yaraşır
Bugün de akşam oldu*