

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİNDE
SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM:

Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma
Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri

ONUR GÜNEŞ AYAS

2502100070

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ufuk Özcan

İSTANBUL, 2013



DOKTORA

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Onur Güneş AYAS

Numarası : 2502100070

Anabilim/Bilim Dalı : Sosyoloji Anabilim Dalı

Danışman Öğretim Üyesi : Doç. Dr. Ufuk
ÖZCAN

Tez Savunma Tarihi : 05.12.2013

Tez Savunma Saati : 11.00

Tez Başlığı : Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet
Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Ertan EĞRİBEL		Kabul
2- Prof. Dr. Ergün YILDIRIM		Kabul
3- Doç. Dr. Ufuk ÖZCAN		Kabul
4- Doç. Dr. Yücel BULUT		Kabul
5- Doç. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Hasan ALACACIOĞLU		
2- Yrd. Doç. Dr. Mahir Ender KESKİN		

Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri

Onur Güneş Ayas

Öz

Bu çalışmanın amacı Klasik Türk müziği geleneğinin Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan müzikte Batılılaşma politikaları karşısında sergilediği uyum ve direnç örüntülerini saptamak ve Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik politikalarla geleneğin cevabını birbiriyle etkileşim içinde çift yönlü olarak analiz etmektir. İmparatorluk mirasından kopmayı ve Türk kimliğini koruyarak Batılılaşmayı hedefleyen Cumhuriyet, Osmanlı müziğini oluşturmak istediği ulusal kültürün dışına itmeye karar vermiştir. Resmi kurumlardan dışlanan, devlet destekli basın kampanyaları aracılığıyla aşağılanan, 1926'da eğitimi, 1934-36'da ise radyolarda icra edilmesi yasaklanan Osmanlı müziğiye bu baskılara karşın varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Bu başarının kaynağında Osmanlı müziğinin dayandığı köklü medeniyet birikimi ve zengin tarihsel mirasın yanı sıra, toplumun Batılılaşma yönündeki politikalara gösterdiği direnç vardır. Bununla birlikte, bu müziğin temsilcileri gerek söylemsel mücadele alanında gerekse uygulamada geleneği ayakta tutmak ve meşruluk alanını genişletmek için resmi politikalarla uzlaşmaya mecbur kalmıştır. Bu amaçla oluşturulan uyum mekanizmalarının büyük bir kısmı gerçekte Batılılaşmayı değil geleneği yaşatmayı amaçlamaktadır. Ancak alternatif bir müzik kimliği önerilemediği için, benimsenen ayakta kalma stratejileri, bu köklü müzik geleneğinin temsil ettiği tarihsel kimliğin daralması ve silikleşmesine yol açmış, hatta kimi zaman hâkim söylem ve politikaların meşrulaşmasını kolaylaştırmıştır. Bu açıdan Osmanlı müziğinin Cumhuriyet döneminde yaşadığı kimlik ve meşruiyet bunalımıyla baş etmek için geliştirdiği söylem ve stratejiler Batılılaşma çabalarıyla toplumun ve geleneğin gösterdiği uyum ve direnç örüntülerini birlikte gözlemlemeyi mümkün kılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Klasik Türk müziği, Osmanlı Müziği, Batılılaşma, cumhuriyet modernleşmesi, Kemalist Oryantalizm, müzik sosyolojisi, kültür sosyolojisi, Bourdieu, Baykan Sezer, Toynbee, gelenek, söylem, kültürel meşruiyet

**Continuity and Change in the Classical Turkish Music Tradition:
Patterns of Adaptation and Resistance against the Westernizing Policies of the
Early Republican Regime**

Onur Güneş Ayas

Abstract

The aim of this study is to determine the patterns of adaptation and resistance displayed by the classical Turkish music tradition against the westernizing policies of the early republican regime and to analyze the official policies designated to exclude the Ottoman music and the response of the tradition in their mutual interaction. The Republicanist regime aiming to delink the country from its imperial legacy and westernizing it, decided to exclude the Ottoman music from the emerging official national culture. Ottoman music succeeded to survive despite being excluded from the official institutions, exposed to state-supported press campaigns and banned in the educational institutions in 1926 and radio in 1934-36. This success to survive was based on the resistance of society and the power of the long-established civilizational and historical legacy inherited by the Ottoman music. However, in order to survive and extend its field of cultural legitimacy, the Ottoman music tradition had to reconcile with the official policies. In fact, the mechanisms of adaptation employed for this aim had been more often than not designed to sustain the tradition rather than westernize it. However, since the members of the Ottoman music tradition failed to offer an alternative musical identity, the historical identity represented by this long established musical tradition narrowed and became vague due to these adaptation strategies which also paved the way for the justification of the official discourse and policies. The analysis of the discourses and strategies performed by the Ottoman music tradition in order to cope with the crisis of identity and legitimacy caused by the official policies, enable the observation of the westernizing steps of the state and the adaptation and resistance of the tradition in the same picture together.

Key words: Classical Turkish Music, Ottoman Music, Westernization, republican modernization, Kemalist Orientalism, sociology of music, sociology of culture, Bourdieu, Baykan Sezer, Toynbee, tradition, discourse, cultural legitimacy

ÖNSÖZ

Müzik, her ne kadar sosyolojinin ana çalışma alanlarının kıyısında, “ciddi” meselelerin uzağında bir alan gibi gözükse de, aslında hayatın ve sosyolojinin tam merkezindedir. Müzik sosyolojisinin sosyolojinin üç kurucu babasından biri sayılan Max Weber tarafından kurulmuş olması bir rastlantı değildir. Nitekim Türkiye’nin müzik hayatını temelden değiştiren “Musiki İnkılabı” da Türkiye’nin ilk ve belki de en büyük sosyoloğu Ziya Gökalp’in müzikte Türkçülük programına dayanmaktadır. Türkiye’de sosyolojinin daha başlangıç aşamasında müzikle kurduğu yakın ilişkiye karşın sosyologlarımızın çoğu müzik tartışmalarına uzak kalmışlardır. Sadece müzik hayatını değil toplum hafızasını da derinden etkileyen Musiki İnkılabı hakkında sosyoloji bölümlerimizde tek bir çalışma bile yapılmamış olması ilginçtir. Türk müziği konservatuarlarının kurulmasından sonra yapılan tezler ve 1980’li yıllardan itibaren nicelik ve nitelik olarak ciddi bir gelişme gösteren bireysel müzik araştırmaları sayesinde müzikoloji ve müzik tarihi alanında bu konuyla ilgili geniş bir literatür oluşsa da, bu literatürün bulguları sosyolojik bir bakış açısıyla ve sosyoloji disiplininin araçlarıyla yeterince incelenmiş değildir. Bu açıdan doktoramı İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde yaptığım için kendimi şanslı hissediyorum. Bölümün tarihine damga vuran Baykan Sezer ekolünün geniş ilgi alanları arasında müzik de vardır. 1980’lerin başında Ertan Eğribel’in arabesk tartışmasını başlatan çalışmalardan birini kaleme alması, 1990’ların başında yine Baykan Sezer’le birlikte Türk müziği hakkında bir sosyoloji yılığı hazırlamaları müzik sosyolojisi alanında öncü çalışmalardır. Yine bu ekol içinde çalışmalarını sürdüren danışman hocam Ufuk Özcan’ın bu aykırı konuyu çalışmama destek vermesini sadece onun herkesçe bilinen özgürlükçü anlayışına değil, Baykan Sezer ekolünün geniş ilgi alanlarına bağlıyorum. Onların sağladığı özgür çalışma ortamı ve güven olmasaydı bu çalışmaya cesaret edemezdim. Aslına bakılırsa başlangıçta edememiştim de. Hayatımın çok önemli bir kısmını dolduran müzikle sosyolojiyi birleştirmeyi her zaman istemişsem de, akademik hayatta daha “majör” sorunlarla uğraşma niyetindeydim. Beni müzik sosyolojisi çalışmak konusunda cesaretlendiren aziz dostum Tolga Ersoy oldu. Hayatımda bu kritik kararı vermemdeki katkısı ve hiç eksilmeyen dostluğu sebebiyle ona ne kadar teşekkür etsem azdır.

Türk müziği dünyasına aile dostumuz Sinan Sipahi sayesinde adım attım. Eskilerin hakiki meşk ahlakıyla, hiçbir karşılık beklemezsiniz, büyük bir özveriyle kahrımı çekmeseydi, bu kadar kısa sürede nazariyat ve repertuar bilgimi ilerletemez, ud çalmayı öğrenemezdim. Yine onun tavsiyesiyle Bakırköy Musiki Vakfı Konservatuvarı'nı bitirdim. Devlet Korosu şefi Fatih Salgar başta olmak üzere buradaki hocalarıma da elbette çok şey borçluyum. Fatih Hocam beni kırmayarak çok kıymetli saatlerini bana ayırdı ve tez için önemli bilgiler aktardı, ne kadar teşekkür etsem azdır. Meşk geleneğinin son büyük ustası Alaeddin Yavaşca'yı tanımak bile başlı başına bir nimettir. Tez çalışması sırasında bana vakit ayırma inceliğini göstererek, paha biçilmez bilgi ve öğütler verdiği için ona minnettarım. Keza devlet korosu müdürü Mehmet Güntekin de verdiği değerli bilgiler ve önerdiği, hatta bir kısmını hediye ettiği kaynaklarla çalışmama çok yardımcı oldu, kendisine teşekkür ederim. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde bana rahat bir çalışma ortamı sağlayarak teze yoğunlaşmamı mümkün kılan hocalarım Bedri Gencer ve Ergün Yıldırım'a da ayrıca teşekkür ederim. Kardeşim Saygın Ayas en sıkışık günlerimde, geceleri uykusuz kalmayı göze alarak kaynakçamı düzenlememe yardımcı oldu, bana kardeş sıcaklığını hissettirdi. Eşim ve oğlum, çalışmam boyunca benim en can sıkıcı hallerime katlanmak zorunda kaldılar. Sabırları için teşekkür ederim. Çalışmamda eleştirel bir şekilde değerlendirmeye çalıştığım bütün üstatlara aslında çok derin bir saygı duyduğumu belirtmeliyim. Bu müzik geleneğinin bugüne ulaşması, hataları ve sevaplarıyla onların fedakâr gayretlerinin sonucudur. Onları değerlendirirken elden geldiğince dürüst ve ölçülü olmaya gayret ettim. Yapabildim mi, bilmiyorum. Aynı durum Batı müziği için de geçerlidir. Klasik Batı müziğinin tutkulu bir dinleyicisi olarak, karşı çıktığım şeyin bu müziğin kendisi değil, zorla dayatılması olduğunu belirtmeliyim. Bu çerçevede estetik beğenin bir siyasal tercihin göstergesi haline getirilmesinin ve her iki müziğin sevenlerinin karşı karşıya getirilmesinin ciddi bir yanlış olduğunu düşünüyorum. Buna karşın, çok sevdiğim Osmanlı müziğine yapılan haksızlıklar karşısında duyduğum öfke, bazı değerlendirmelerimde ölçüyü kaçırmama sebep olmuş olabilir. En azından adaletsiz davranmamaya gayret ettiğimi söyleyebilirim. Gayret bizden, tevfik Allah'tan.

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
MUSİKİ İNKILABININ TEORİ VE PRATİĞİ: KAYNAKLAR VE TEMELLER	
I. Gerekçe: Cumhuriyet’in Batıcı Tercihi.....	22
A- Cumhuriyet Batılılaşmasının Genel Çerçevesi.....	22
B- Osmanlı Karşıtlığının Temellendirilmesi.....	26
1. Modernist-Pozitivist Meşrulaştırma.....	26
2. Türkçü Meşrulaştırma (Medeniyet-Kültür Ayrımı).....	31
3. Halkçı Meşrulaştırma (Devlet-Toplum Ayrımı).....	36
C- Kültürel Batılılaşma: Toplum Kimliğinin Zorlanması.....	40
1. Tanzimat İkiliğine Karşı Tam Batılılaşma.....	40
2. Toplum Kimliğinin Zorlanması.....	43
3. Kemalist Oryantalizm.....	47
II. Musiki İnkılabı: Teori.....	50
A. Kaynaklar.....	50
1. Batılı Oryantalizm.....	50
a. Batılı Gözüyle Doğu ve Osmanlı Müziği.....	50
b. Türklerin Müziği Yoktur Görüşü.....	57
2. İçselleştirilmiş Oryantalizm: Tanzimat Alafrangalığı.....	61
3. Türkçü Görüş.....	69
B. Cumhuriyet’in Müzik Görüşü.....	75
1. Gökalp’in “Milli Musiki” Formülü.....	75
2. Esnek Sentez Tartışması.....	82
3. Atatürk ve Çevresinin Görüşü: Kökten Batılılaşma.....	87
III. Musiki İnkılabı: Uygulama.....	92
A. Dolaylı Etki: Cumhuriyet Devrimleri.....	92
B. Uygulama: Osmanlı Müziğinin Dışlanması.....	98

C. Genel Muhasebe.....	109
1. Yanlışlanan Varsayımlar.....	109
2. Batı Müziğinin Aktarılmasında Yaşanan Sorunlar.....	113
3. Dışarıdan ve İçeriden Şekillendirme: Aktif ve Pasif Uyum.....	118

İKİNCİ BÖLÜM

SÖYLEMSEL SALDIRI VE SAVUNMA STRATEJİLERİ

I. Söylemsel Saldırı ve Sembolik Şiddet.....	123
A. Teorik Çerçeve.....	123
B. Kültürel Meşruluk Alanının Belirlenmesi.....	133
1. Resmi Kültürel Meşruluk Tanımı.....	133
2. Meşruluk Alanının Dışına İtme Stratejileri.....	137
a.) Pozitivist-Modernist Ötekileştirme.....	137
b.) Batıcı-Oryantalist Ötekileştirme.....	142
c.) Türkçü-Milliyetçi Ötekileştirme.....	146
d.) Halkçı Ötekileştirme: Saray-Tekke Müziği Suçlaması...151	
e.) Müzeye Kaldırma Stratejisi.....	155
f.) Osmanlı Müziğinin Sosyal Tabanını Kurutma: “Meyhane Müziği” ve “Adi Müzik” Suçlaması.....	158
II. Taraf Değiştirme, Teslimiyet ve Kayıtsızlık.....	161
A. Müzikte Kamplaşma.....	161
B. “Başarılı” Taraf Değiştirme: Musa Süreyya Örneği.....	163
C. “Başarısız” Taraf Değiştirme: Mildan Niyazi Ayomak Örneği.....	168
D. Ahmed Avni Konuk Örneği ve Kayıtsızlık.....	173
III. Meşruluk Alanını Genişletme Mücadelesi.....	175
A. Heterodoks Söylemin İnşası: Rauf Yekta Bey ve Kimlik Mücadelesi.....	175
B. Türkçü Meşrulaştırma: Arel ve Kemalist Tarih Tezleriyle Uyum Çabaları.....	185
C. Arel ve Batıcı Meşrulaştırma: Resmi Söylemin İçselleştirilmesi.....	191
D. Meşruluk Kaynağı Olarak Atatürk.....	197

E. Bir Meşrulaştırma Biçimi Olarak İç Ötekileştirme.....	208
F. “Tarihselleştirme” ve Oryantalist Güzelleme.....	213
G. Demokratik Meşrulaştırma (Halk Beğenisine Yaslanma).....	219
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
GELENEĞİN SÜREKLİLİĞİ VE DEĞİŞİMİ: UYUM VE DİRENÇ ÖRÜNTÜLERİ	
I. Gelenek, Meydan Okuma ve Karşılık: Kavramsal Çerçeve.....	227
II. Ortamlar ve Kurumlar: Süreklilik ve Dönüşüm.....	238
A. Devlet Patronajı.....	238
1. Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti.....	238
2. Tasnif Heyeti ve Belediye Konservatuvarı.....	244
3. Radyo.....	248
B. Ev ve Konaklardaki Musiki Meclisleri.....	258
C. Musiki Cemiyetleri.....	261
D. Gazino ve Meyhaneler.....	264
III. Bir Ayakta Kalma Stratejisi Olarak Modernleşme:	
Batı Müziğinden Alınan Unsurlar.....	269
A. Giriş: Müzik Sistemlerinin Farklılığı ve Karşılaştırılması.....	269
1. Batı Müziğinin Ayırıcı Özellikleri.....	269
2. Osmanlı Müziğinin Ayırıcı Özellikleri ve Meşk Sistemi.....	272
B. Batı Notasının Adaptasyonu ve Geleneğe Etkisi.....	276
C. Batıya Uyumlu Bir Müzik Teorisinin Benimsenmesi.....	284
D. Batının Standartlaştırıcı-Daraltıcı Etkisi: Tampere Sisteme Uymayan Unsurların Elenmesi.....	290
E. Biçimsel Uyum: Türk Müziğine İtibar Kazandırma Çabaları Çerçevesinde Koro ve Avrupai Konser Düzeni.....	293
1. Bir İcat Edilmiş Gelenek: Koro İcrası.....	293
2. Avrupai Konser Düzenine Geçiş ve Sonuçları.....	302
F. Plak ve Gramofon.....	307
IV. Tutmayan Batılılaşma: Geleneğin Direnci.....	310
A. Arel-Targan Çizgisinin İzleyici Bulamaması.....	310
B. Sahne Müziği ve Sosyo-politik İçerikli Müzik Yaratılamaması.....	317

V. Zealotizm ve Neo-klasisizm Çerçevesinde Klasik Geleneğin Muhafızları.....	320
VI: Popüler Sentezin Pirüs Zaferi: Sadettin Kaynak Örneği ve Türk Sanat Müziğine Giden Yol.....	323
SONUÇ.....	335
KAYNAKÇA.....	344
ÖZGEÇMİŞ.....	372

GİRİŞ

Bu çalışmamızda Klasik Türk müziği¹ geleneğinin Erken Cumhuriyet döneminin Batılılaşma politikaları karşısında gösterdiği uyum ve direnç örüntülerini tespit etmeyi ve Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik politikalarla geleneğin cevabını birbiriyle etkileşim içinde çift yönlü olarak analiz etmeyi amaçlamaktayız. Çalışmamızın merkezi varsayımı, Klasik Türk Müziği geleneğinin Erken Cumhuriyet döneminde geçirdiği dönüşümün, ancak devlet merkezli bu siyasi meydan okumaya karşı geliştirdiği uyum ve direnç stratejileri analiz edilerek anlaşılabilirliği şeklindedir. Müzik, toplum kimliğiyle yakın ilişkisi sebebiyle, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşanan kimlik dönüşümünü toplum-devlet ilişkileri çerçevesinde çift yönlü olarak değerlendirmemize fırsat sağlayan bir alandır. Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının incelenmesi, devletin bir siyasi tercihi olarak başlayan ve zamanla yukarıdan aşağıya toplum kimliğinin zorlanması doğrultusunda ilerleyen Batılılaşma-modernleşme çabalarıyla toplumun ve geleneğin gösterdiği uyum ve direnci birlikte gözlemlemeyi mümkün kılmaktadır.

Müzik sosyolojisi her ne kadar sosyolojinin en geç kurumlaşan alanlarından biri olarak temel çalışma konularının kıyısında kalmış gibi görülse de, aslında sosyolojinin temel meselelerinin tam merkezinde yer almaktadır. Batı sosyolojisinin kurucu babalarından Weber'in, müziğin rasyonel ve sosyal temellerini incelediği kitabı² sebebiyle müzik sosyolojisinin de kurucusu sayılması rastlantı değildir.

¹ Türk müziğinde terminoloji birliği halen sağlanabilmiş değildir. Bu konudaki görüş ayrılıkları o kadar fazladır ki aynı müzik türünü ifade etmek için geleneksel Türk müziği, Osmanlı saray müziği, Klasik Türk müziği, fasıl müziği, divan müziği, makam müziği, sanat müziği, geleneksel sanat müziği gibi sayısız terim kullanılmaktadır. Hatta müzik mi yoksa musiki mi deneceği konusunda bile "ciddi" tartışmalar söz konusudur. İdeolojik müdahaleler nedeniyle kısır bir kavga alanı haline gelmiş bu terminoloji tartışmasına girmeyi gereksiz bulduk ve geleneksel müziğimizi ifade etmek için bağlama göre "Osmanlı müziği" veya "Klasik Türk müziği" ifadelerini tercih ettik. Aynı cümle veya paragraf içinde halk müziğiyle ayrımı vurgulamak gerektiğinde "sanat müziği" ifadesine yer vermekle birlikte, bilhassa 1950'lerde gelenekten koparak piyasalaşan ve arabeskleşen yeni bir türü ifade eder hale gelen bu terime başka yerlerde başvurmamak. Osmanlı müziği veya Klasik Türk müziği benzeri ifadelerle kastettiğimiz müzik türü, Doğunun büyük makam müziği geleneğinin bir parçası olan ve elimizdeki kayıtlardan tespit edebildiğimiz kadarıyla bilhassa on altıncı yüzyıldan itibaren özgün bir müzik geleneği ve üst kültür sistemi haline gelen Osmanlı müzik geleneğidir. Makam ve usule dayanan bu yüksek müzik geleneği, yüzyılın ikinci yarısına kadar aynı zamanda ülkenin merkezi müzik geleneğini teşkil ettiğinden, cumhuriyet devri söz konusu olduğunda, Osmanlı müziğini doğrudan "Türk müziği" sözcüğüyle karşılamakta bizce bir sakınca yoktur. Ancak bu halk müziğinin dışlanması gerektirmez.

² Max Weber, **The Rational and Social Foundations of Music**, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1958.

Nitekim Türk sosyolojisinin kurucusu Gökalp de müzikle ilgilenmiş, hatta müzik alanındaki görüşleriyle “Musiki İnkılabı”na kaynaklık etmiş, Batıcı-Türkçü görüşün değişmez referansı olmuştur. Batıda ortaya çıkan kapitalist toplumun özgünlüğünü rasyonelleşme sürecinde arayan Weber, çoksesli Batı müziğinin notasyon, icra ve müzik aletlerindeki standartlaşma olgusunda rasyonelleşme sürecinin mükemmel bir örneğini görmekteydi. Gökalp ise kültür-medeniyet ayrımı çerçevesinde Batıcı bir uluslaşmaya meşruluk kazandırmaya çalışırken Osmanlı müziğinde bu modelin bir doğrulamasını bulduğunu sanıyor ve Osmanlı müziğinin -Türk Halk Müziğinin aksine- gerek ulusal kültürümüze gerekse yönelmiş olduğumuz Batı medeniyetine aykırı, çağ dışı bir örnek teşkil ettiğini öne sürüyordu. Weber’in veya Gökalp’in fikirlerinde ne kadar isabetli oldukları ayrı bir tartışma konusudur. Her halükarda bu öncü çalışmalar, müziğin toplum kimliğiyle ve sosyolojiyle ilişkisini tespit konusunda dünya ve Türk sosyolojisinin kurucularının ne kadar öngörülü olduklarını göstermektedir.

Türkiye’de sosyolojinin daha başlangıç aşamasında Gökalp aracılığıyla müzik ve sosyoloji arasında kurulan bu ilişkiye karşın sosyologlar yakın zamana kadar müzik tartışmalarına uzak kalmışlardır. Bölümümüzde Baykan Sezer ekolüne bağlı Ertan Eğribel’in 1984’te başlattığı arabesk tartışması³ uzun yıllar sonra sosyolojimizin yeniden konuya eğilmesi bakımından öncü bir adımdır. 1993’te Baykan Sezer’in öncülüğünde Türk Müziği hakkında açılan tartışma ve bunun sonucunda yayınlanan müzik konulu Sosyoloji Yıllığı⁴ Baykan Sezer ekolünün müzik sosyolojisi alanındaki öncülüğünü ve ilgi alanlarının genişliğini göstermektedir. Günümüzde müzik sosyolojisi ve bilhassa Osmanlı müziğinin sosyolojisi hakkında bölük pörçük çalışmalar olsa da, bütünsel bir analiz eksikliği kendisini hissettirmektedir. Biz bu çalışmamızda her şeyden önce bölümümüzde açılan Türk müziği tartışmasını son yirmi yılın katkılarını da değerlendirerek zenginleştirmeyi amaçlıyoruz.

³ Bkz. Ertan Eğribel, **Niçin Arabesk Değil**, İstanbul, Süreç, 1984. Arabesk tartışmasıyla ilgili ses getiren iki çalışma meşhur Eğribel’in kitabından sonradır. Bkz. Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim, 1991 ve Martin Stokes, **The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey**, Oxford, Clarendon Press, 1992.

⁴ Ertan Eğribel-Baykan Sezer (Ed.), **Türk Müziği**, İstanbul, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri Yayını, 1993.

Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp Cumhuriyet kurulduğunda geçmişten kalan geleneksel sanatlar arasında toplumun geniş kesimlerinin ilişkisin canlı bir şekilde sürdürmeye devam ettiği belki de tek sanat müzikti. Gerek Batılılaşma karşısındaki direnci gerekse Osmanlı ve Doğu kimliğiyle özdeşleştirilmiş olması Osmanlı müziğini yeni Türk devletinin doğrudan hedefi haline getirdi. İmparatorluk mirasından kopmayı ve Türk kimliğini koruyarak Batılılaşmayı hedefleyen yeni rejim, Osmanlı müziğini, oluşturmak istediği ulusal kültürün dışına itmeye karar verdi. Yaratılması amaçlanan ulusal kültür, Batı tekniği ile halk müziğinin bir sentezine dayanacaktı. Ancak halk müziği ilkel bir müzik, olsa olsa Batı tekniğiyle işlendiğinde anlam kazanacak bir hammadde olarak görüldüğünden, müzik alanındaki reformlar esasen Batı müziğinin aktarılmasına dayandırıldı. Sentezin ilk ayağı olan Batı müziği Doğulu kimliğin zıddını temsil ederken, halk müziği ise Doğuyla özdeşleşmiş imparatorluk kimliğinin zıddı olarak düşünülmekteydi. Bu da imparatorluk geçmişinin inkârına ve Batının model alınmasına dayanan Cumhuriyet Batılılaşmasının amaçlarıyla uyumluydu. Hem imparatorluk geçmişini hem de Doğulu kimliği temsil eden Osmanlı müziğine sentezde yer yoktu.

Ne var ki, resmi kurumlardan dışlanan, devlet destekli basın kampanyaları aracılığıyla her fırsatta aşağılanan, 1926’da eğitimi, 1934-36’da ise radyolarda icra edilmesi yasaklanan Osmanlı müziği, tüm bu baskılara karşın varlığını sürdürdü. Toplumun kendi müziğine sahip çıkması ve geleneğin gösterdiği direnç bir süre sonra resmi politikaların yumuşamasına yol açsa da, Osmanlı müziği hâkim siyasi ve kültürel elit tarafından gayrimeşru görülmeye devam etti. Resmi kurumların, devlet eliyle inşa edilen yeni “ulusal kültür”ün ve siyasi-kültürel elitler tarafından çizilen meşruluk alanının dışına itilen ve ancak bir müze malzemesi olarak muhafaza edilmesine izin verilen Osmanlı müziği, popülerleşen kanadı aracılığıyla şehirli toplumla hızlı bir bütünleşme sürecine girdi ve Türkiye’nin hâkim popüler müziği haline geldi. Kısacası Osmanlı müziğinin dışlanması yönündeki resmi politikaların en etkili olduğu yıllarda bu müziğin şehirli toplumla daha çok bütünleşmesi gibi paradoksal bir durum yaşandı.

Batıcı hedefler doğrultusunda toplum kimliğinin zorlanması karşısında, toplum Doğulu kimliğine ve Osmanlı geçmişine sahip çıktı. Toplumun Cumhuriyet

döneminde Osmanlı müziğine sahip çıkışını, Türkiye toplumunun Batıcı uygulamalar sonucunda birbirine karşıt üç unsura bölünen (Osmanlı-Türk-İslam) tarihsel-birleşik kimliğinin tabandan gelen bir refleksle yeniden birleştirilmesi olarak görebiliriz. Bu ise doğrudan müziğin kendine özgü nitelikleriyle ilgilidir. Müziğin soyutluğu, ulusal (kavmî) sınırları aşarak aynı medeniyet dairesi içinde kolay hareket etmesine imkân sağlarken, toplum kimliğiyle yakından ilişkisi uygarlık alanını aşmada güçlükler yaşamasına sebep olmaktadır. Platon “müziğini değiştirirseniz sitenin duvarları yıkılır” sözünü boşuna söylememiştir.⁵ Müzik bir medeniyetin derinlerdeki birleştirici sesidir. Müzikte temel ayrımın Doğu ve Batı müziği şeklinde ortaya çıkması da büyük ölçüde bununla ilgilidir. Bu bünye uyuşmazlığı, Batı müziğinin köklü bir Doğu müziği geleneğine aktarılmasını son derece zorlaştırmakta, bu yöndeki her tür dayatma toplumun ve geleneğin direnciyle karşılaşmaktadır. Cumhuriyet döneminde toplumun tüm baskı ve saldırı kampanyalarına karşın Osmanlı müziğine sahip çıkması her şeyden önce derinlerden gelen bu kültürel refleksin ürünüdür.

Osmanlı müziğinin Batılılaşma sürecine gösterdiği bu direnç meselenin yalnızca bir yanıdır. Zira aynı gelenek bu sürece birçok açıdan uyum göstermiş ve bir yandan bu uyum mekanizmalarıyla değişim geçirerek varlığını sürdürürken bir yandan da bunun bedelini kimlik aşınmasına uğrayarak ödemiştir. Osmanlı müziğinin Cumhuriyet dönemindeki serüveni, yaşadığı kimlik ve meşruiyet bunalımıyla baş etmek için geliştirdiği söylemler ve stratejiler üzerinden değerlendirildiğinde son derece karmaşık ve iç içe geçmiş uyum ve direnç örüntüleri tespit etmek mümkündür. Kendisine yöneltilen devlet merkezli şiddetli hücumlara karşın ayakta kalmayı sürdürmesi geleneğin başarısını ve sürekliliğini gösterirken, bir “medeniyet” kimliğini ifade etmekten çıkması ve alaturka-alafranga çatışmasının mekânsal ve medeniyetsel bir ayırımdan zamansal (ileri-geri) bir ayrıma dönüştürülmesini kabullenerek kendisini tarihin bir tortusu olarak algılamaya başlaması da bir kimlik aşınmasına işaret etmektedir. Osmanlı müziği, yeni rejimin politikalarına karşı başarıyla direnmesine karşın, bilhassa 1950’lerden itibaren birleştirici bir üst kültür

⁵ Yalçın Çetinkaya Platon’un bu sözünden hareketle Musiki İnkılabı’nı “sitenin duvarlarının başımıza yıkılması” olarak tanımlamıştır. Bkz. Yalçın Çetinkaya, **Müzik Yazıları**, İstanbul, Kaknüs, 1999, s. 15.

modeli olma özelliğini adım adım kaybetmiş, ülkenin merkezi müzik geleneği olmaktan çıkmıştır. Aynı süreçte Osmanlı müziği geleneğinde gerçekleşen belki de en büyük dönüşüm, geleneğin bu üst kültür sistemi niteliğini kaybederken gitgide “yerelleşmesi” ve “evrensellik” ve “medeniyet müziği” iddiasından vazgeçerek Batı müziğinin evrenselliğiyle ilgili resmi söylemi zımnen kabul eder hale gelmesidir.

Geleneğin direncinden, uyumundan, bozulmasından veya dönüşümünden bahsedebilmek için ilk şart geleneğin bir şekilde varlığını sürdürmesidir. Çünkü gelenek, tanımı gereği yaşayan, kendisine yönelik meydan okumalara cevap veren, yeni çözümler üreten canlı bir organizmadır. Öldüğündeyse artık gelenek olmaktan çıkmış, tarih olmuştur. Yeri müzedir. Osmanlı müziğinin “Tarihi Türk Müziği” gibi isimlerle tanımlanması, Tasnif Heyetleri’nde repertuarının tespit edilip arşivlere kaldırılması ve müzeye layık görülmesi, aslında bir olgunun tespitinden ziyade resmi makamların temennisini ifade etmiştir. Gerçekten de bu temenni gerçekleşmiş ve Osmanlı müziği tarihe gömülmüş, başka bir deyişle bir gelenek olarak varlığını sürdüremez hale gelmiş olsaydı, “musiki inkılabı”nı yapanlar hedefleri önündeki en büyük engelden kurtulmuş olacaktı. Hâlbuki Osmanlı müziğinin, kendi aleyhindeki bütün resmi uygulamalar ve şiddetli kampanyalar devam ederken, bir şekilde varlığını, canlılığını sürdürdüğünü görüyoruz.

Bunun ne anlama geldiğini anlamak için, hukuken ve fiilen ilga edilen saltanat ve hilafet hakkındaki tartışmalarla, söylemsel alanda “ilga edilen”⁶ ancak fiiliyatta varlığını sürdüren Osmanlı müziği hakkındaki tartışmaların tabiatı arasındaki farkı düşünmeliyiz. İlkinde muhatabı tarihe karışmış bir tartışma söz konusuyken, ikincisinde muhatap her yeredir. Öyle ki Cumhuriyetin ilk yıllarında “musiki inkılabı”nın planlandığı Çankaya sofralarından aile meclislerine, musiki cemiyetlerinden konser salonlarına Osmanlı müziği toplumun her kesiminin dilinde ve gönlündedir. Bu dönemde sözü edilen yasaklara ve baskılara gerçekten başvurulup başvurulmadığı konusunda birçok kişiyi şüpheyne düşüren bir durumdur

⁶ Rauf Yekta Bey de bir yazısında bahsettiği gibi bir müzik geleneğinin ilga edilmesinin ne demek olduğunu anlamak cidden zordur. “...Gazeteler Türk musikisi ilga edilemez diye feryat ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin musikisi resmi bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir?” Bkz. Rauf Yekta, “Musikimizin Tedrisi Kaldırılabilir mi?”, **Vakit**, 1 Teşrin-i Evvel 1926.

bu. Dahası, artık öldüğünün ve geçmişe ait bir hatıra olduğunun en çok iddia edildiği yıllarda, bu müzik toplumu daha çok özdeşleşmiştir.

Geleneksel sanat üslubunun hiçbir iz bırakmadan tarihe karıştığı ve yerini Batı tekniğine bıraktığı “minyatür” örneğinin⁷ tam aksi bir durum söz konusudur. Bir geleneğin kendi varlığını tehdit eden meydan okumalara karşı çeşitli uyum ve direnç örüntülerine başvurarak değişim geçirmesinden, bünyesine yeni, hatta kimi zaman yabancı unsurlar katmasından daha doğal bir şey olamaz. Bununla birlikte bir geleneğin sürekliliği, benimsediği kadar reddettiği unsurlar tarafından da belirlenir. Bu açıdan bakıldığında, üstün model olarak dayatılan ve Batı müziği ve evrensel müzikle özdeşleştirilen çokseseleğin ezici bir çoğunlukla gelenek tarafından reddedildiği, makam ve usul temelinden vazgeçilmediği görülmektedir. Başka bir deyişle, Batı tekniği geleneksel müzik ikliminde hâkimiyet kuramadığı gibi, geleneksel müzik Batılılaşmaya direnç göstermiş, merkezi bir gelenek olarak kendi kendine yeterli bir sistem olmayı sürdürmüştür. Dolayısıyla Cumhuriyet devrinde Batılılaşma yönünde en radikal adımlar müzik alanında atılmasına karşın, Batıcı tercihi meşrulaştırmak için getirilen açıklamaların geçersizliği de ilk önce ve en açık şekilde müzik alanında ortaya çıkmıştır. Zaten “alaturka-alafranga çatışmasının” bu denli şiddetli geçmesinin temel sebebi de bu başarısızlığın alafranga cephesinde yol açtığı agresif tutumdur.

Osmanlı müziğinin direnci, Cumhuriyet Türkiye’sine yön veren ana paradigmanın başarısızlığına işaret etmektedir. Modernleşmeci paradigma, toplumsal, siyasal ve kültürel alanda Batılılaşma yönündeki reformlar hayata geçirildikçe, eski toplumun kurumlarının kaçınılmaz olarak yerlerini Batı modeline göre oluşturulmuş yeni kurumlara bırakacağını öngörmekteydi. Bu çerçevede, geleneksel Osmanlı toplumuyla Batı arasında mekânsal ve medeniyetsel bir ayrımın ötesinde zamansal bir ayrım olduğuna inanılıyordu. Geleneksel toplum ve kurumlar geçmiş, model alınan Batı ise geleceği temsil ediyordu ve ilerlemeci-pozitivist bakışa göre geleneksel olanın yenilgisi kaçınılmazdı. Ziya Gökalp, bu ileri-geri karşıtlığına dayalı meşrulaştırmaya bir de medeniyet temelli bir meşrulaştırma argümanı ekledi.

⁷ Ertan Eğribel, **Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.

Gökalp, modernleşmeci paradigmada geleneksel topluma tekabül eden Osmanlı geçmişini, yabancı bir medeniyet dairesine mensup olduğunu iddia ettiği kozmopolit bir yönetici azınlıkla özdeşleştirdi. Ona göre toplumdan ve Türklükten kopmuş bu yönetici sınıfın mensup olduğu Doğu medeniyeti zaten Bizans kaynaklıydı, dolayısıyla Türk toplumuna yabancıydı. Türk kimliğiye Anadolu köylüsünün temsil ettiği Türk harsından ibaretti. Türk kimliğini belirleyen Türk harsı olduğuna göre, Batı medeniyetinin tercih edilmesinin gömlek değiştirmekten bir farkı kalmıyordu. Sonuçta yeni rejimin hâkim zihniyetine yön veren ana paradigmaya göre, Osmanlı müziğinin, bir yandan “geri” olduğu ve “köhnemiş geçmişi” temsil ettiği bir yandan da topluma yabancı bir azınlığın kültürü olduğu gerekçesiyle varlığını sürdüremeyeceği öngörülüyordu. Osmanlı müziği, uğradığı kimlik ve itibar kaybına, hatta bozulmaya karşın, yine de toplumla bağını sürdürerek resmi öngörülerini yanlışlamış oldu ve Doğulu kimlikle özdeşleşmiş Osmanlı geçmişinin toplum bilincinde ortadan kaldırılamadığını gösterdi. Yeni rejim tarafından Saray’a hapsedilmiş, topluma yabancı bir “kozmpolit” kültürün ürünü olarak gösterilen Osmanlı müziğinin tam da devlet desteğini yitirdiği bir dönemde toplumla özdeşleşmesi, Osmanlı-Türk tarihinde devlet-toplum ilişkilerini ve Osmanlı müziğinin bu ilişkiler örüntüsü içindeki yerini yeniden değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Toynbee’nin “evrensel devlet”⁸, Hodgson’un “askeri himaye devleti”⁹, Baykan Sezer’in “asker devlet” olarak tanımladığı “Osmanlılık” Doğu’nun geleneksel üretim merkezlerini koruyan bir dünya siyasetini ifade etmektedir. Osmanlılık siyaseti Doğunun üretim merkezleriyle özdeşleşmediği gibi, toplumun herhangi bir kesimiyle de özdeşleşmemiş, devlet-toplum ayrımını ısrarla korumuştur. Bununla birlikte bu ayrımın Gökalp’in yöneten-yönetilen ayrımı çerçevesinde tarif ettiği türden bir çatışmaya ve düşmanlığa işaret etmediği de bilinmelidir. Aksine Osmanlı dünya siyaseti sayesinde Türkler komünal ve kozmopolit (imparatorluk-toplum, evrensel-milli) kimlikleri arasında son derece başarılı bir denge kurmuş, çözümü temsil eden

⁸ Arnold Toynbee, **Tarih Bilinci**, Cilt I, çev. Murat Belge, İstanbul, Bateş, s. 129.

⁹ Marshall Hodgson, **The Venture of Islam III, The Gunpowder Empires and Modern Times**, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, s. 26’da Osmanlılardan askeri himaye devletlerinin en gelişmiş örneği olarak bahsetmektedir.

“merkez”, imparatorluk kimliğiyle toplum kimliğini birbirinden özenle ayırmasına karşın toplumu dışlamayarak iki kimlik arasında uyumlu bir ilişki yaratmıştır.

Osmanlı devlet ve toplum yapısının bu özellikleri Osmanlı müziğinin kendine özgü özelliklerini de şekillendirmiştir. Her şeyden önce Osmanlı müziği, Doğu’nun evrensel müzik geleneği olan makam müziğinin bir parçası ve uzantısıdır. Bununla birlikte kendi evrenini kurmayı başarmış, Şark’ın büyük geleneğinden kopmaksızın kendine özgü bir müzik geleneği yaratmıştır. Arap ve Fars müzik geleneklerine göre zamanla daha da incelen ve müesseseseleşen bu gelenek, ayrıca, Ortadoğu toplumlarındakinin aksine saray çevresiyle sınırlı kalmamış, bilhassa şehir hayatında sosyal yapının alt tabakalarına kadar ulaşarak şehir toplumunu birbirine bağlayan bütünleştirici bir üst kültür sistemi oluşturmuştur.

Gerçekten de Osmanlı müziği, Tanzimat sonrasında ve özellikle de Cumhuriyetin ilk yıllarında “alafranga” taraftarı muarızları tarafından kendisine yöneltilen “saray müziği”, “Bizans müziği”, “zümre müziği” gibi suçlamalarda iddia edilenin aksine içine kapalı bir zümre müziği olmayıp aslında devletle toplumun çeşitli kesimleri arasındaki iletişimi sağlayan kanallardan biriydi.¹⁰ Zaten denildiği gibi toplumdan kopuk bir “saray müziği”, “zümre müziği” olsaydı, Cumhuriyet devrinde saltanatın kaldırılmasıyla veya daha da önce, Tanzimat sonrasında sarayda ikinci plana düşmesiyle birlikte bu müziğin ortadan kalkması gerekirdi. Hâlbuki bu müziğin en popülerleştiği dönemler, paradoksal bir şekilde, siyasi elitler tarafından en çok dışlandığı dönemler oldu. Türk müziği geleneğinin sürekliliğini sağlayan, imparatorluğun resmi kurumlarının yanı sıra şehrin bütün dokusuna ve toplum bilincine nüfuz etmiş olmasıydı. Doğumdan ölüme, barıştan savaşa, hüzünden eğlenceye, dini ayinlerden düğünlere kadar aynı müzik geleneğinin evrensel çerçevesi bütün hayatı kuşatırdı. Osmanlı müziği şehir toplumuna derinlemesine

¹⁰ Söz gelimi İstanbul’un gündelik hayatına ışık tutan Balıkhane Nazırı Ali Bey’in kaydettiğine göre, kayıkla dolaşırken güzel sesine şahit olunup Enderun’a alınanlar arasında külhanbeyleri bile vardı. Bkz. Balıkhane Nazırı Ali Rıza Bey, **Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, haz. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2001, s. 176-177. Yüksek müzik saray çevresinin veya aristokrasinin tekelinde değildi. Saray genellikle en önemli merkezdi, buna karşın sarayda icra edilen müzik alt tabakaların katılımına açıktı. Osmanlı müziğinin toplumun çeşitli kesimleriyle ilişkisi hakkında bilhassa Edirne’ye yoğunlaşan bir analiz için bkz. Güneş Ayas, “Edirne’de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Sosyolojik Gözlemler”, **Edirne İçin** (Ed. Yeliz Okay), İstanbul, Doğu Kitabevi, 2013, s. 63-74.

nüfuz etmesine karşın merkezinde sarayın yer aldığı bir dünya siyasetinin, evrensel bir ufkun müziği idi. Sorokin'in ve Toynbee'nin¹¹ modellerinde anlatıldığı gibi bir yaratıcı azınlık öncülüğünde üretilmekle birlikte, popüler kültürle de etkileşime girmekte, ancak tartışmasız biçimde en itibarlı müzik geleneği olduğundan çevre kültürler tarafından taklit edilerek müzik alanındaki bütün sanatsal üretimin merkezindeki yerini koruyabilmekteydi. Ayrıca alt sınıflardan beslenmeye açık olan, liyakat temelinde bir eğitim, icra, aktarım zinciri olan meşk geleneğine dayandığı için bu yapıyı da sürekli kılmayı başarıyordu.

Dolayısıyla Osmanlı müzik geleneğinin en az Batı müziği kadar “evrensel” nitelikte bir medeniyet müziği olarak kendine yeterli bir evren kurduğunu, bunun yanı sıra oluşturduğu üst kültür sisteminin seçkinlerle sınırlı kalmayıp toplumla da bütünleştiğini söylemeliyiz. Daha önce de belirttiğimiz gibi, bunda müziğin toplum kimliğiyle yakın ilişkisi yanında soyutluğunun da önemli bir etkisi vardır. Bunun yanı sıra, muhalif nitelikteki kimi Anadolu halk müziği geleneklerinin aksine, Osmanlı şehir müziğinde içerikten ziyade ezgi ön planda olduğundan ve güftelerde siyasi ve toplumsal muhalefetle ilişkilendirilebilecek temalara rastlanmadığından, şehrin müzik ilişkileri ağı içinde Saray’a rakip bir siyasi muhalefet odağının oluşması mümkün görülmemiştir. Bu yüzden, diğer pek çok alanda tekel oluşturan Saray, musiki alanında öncülük ve himayeyle yetinmiş, şehrin müzik hayatına müdahale etmemiştir. Müzik çevresi de geleneği bu yönde zorlamamış, sosyal ve siyasal mobilizasyon işlevi görececek bir içerik yüklenmekten kaçınarak, Saray’ın sağladığı özgürlük ortamından kesintisiz olarak faydalanmıştır. Böylelikle Osmanlı müziği saray merkezli bir üst kültür sisteminin temelinde yer almakla birlikte, şehrin dokusuna nüfuz etmiş, toplumun çok farklı kesimleriyle bütünleşen bir şehir müziği niteliği kazanmıştır.

Popescu-Judet’ın tespit ettiği üzere, “musiki, Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan, önemli bir eğlenceydi. Ayrıca zaferleri, bayramları ve şenlikli günleri kutlamak, cemaati eğlendirmek için düzenlenen halk şenliklerinin bir parçası olduğu gibi, hazırlıksız

¹¹ Toynbee’nin kuramı, Sorokin’in eleştirel değerlendirmesi ve kendi kuramı için bkz. Pitirim Sorokin, **Bir Bunalm Çağında Toplum Felsefeleri**, çev. Mete Tunçay, İstanbul, Salyangoz Yayınları, 2008, s. 147-156 ve 317-364.

sokak gösterilerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir gerçeklikti.”¹² Sarayda musiki hocalığı yapan üstatlar saray dışında da yüksek tabakadan veya halk kesiminden geniş bir öğrenci grubuna sahipti. Öğretim meşk usulüyle ücretsiz olarak yapılırdı. Saray kendisine hizmet veren müzisyenlere ödeme yapsa da, saray görevi genellikle geçici nitelikteydi. Amatör-profesyonel müzisyen ayrımı belirgin değildi. Geçimini doğrudan müzikten sağlayan azdı. Ücretli meşk vermek gayri ahlaki sayıldığından saray dışında para kazanma imkânları da sınırlıydı.¹³ Bununla birlikte hem meşk hem musiki, çok yaygın, bir o kadar da soylu bir uğraştı. On yedinci yüzyılın sonu ve on sekizinci yüzyıl başlarında uzunca bir süre İstanbul’da bulunan ve musiki hayatını yakından gözlemleyen Cantemir’in anlatımına göre “musiki okullarda çalışarak öğretilmez, musiki sanatında yetenekli kişilerce özel olarak öğretilirdi. Hemen hemen bütün devlet ileri gelenlerinin çocukları, hatta alt sınıf ailelerden birçok çocuk özel ilgileri ölçüsünde bu uğraşı sürdürürler, ulema arasında bile biraz olsun şarkı söyleyemeyecek, en azından musikiden anlamayacak kimse bulamazdınız.”¹⁴

Günümüzün kategorik zihni Osmanlı müziğini cami müziği, tekke müziği, mehter müziği, fasıl müziği ve piyasa müziği gibi kompartımanlara ayırsa da¹⁵, aslında bu dalların geleneğin bütünselliği içinde sanıldığından çok daha fazla içiçe geçtiğini söyleyebiliriz. Aynı şey icra mekânları için de geçerlidir. Sarayda, tekkede, meşkhanelerde, mehterhanede, konaklarda ve hatta kahvehanelerde icra edilen müzikler ve bunların icracıları, çoğu zaman kesişmekteydi. Elbette ki bir yüksek müzik-halk müziği ayrımı vardı. Ama ikisi arasında bir karşıtlık yoktu. İlle de bir karşıtlık kurulacaksa, Ziya Gökalp çizgisinin iddia ettiği gibi saray müziğiyle halk müziği arasında değil, Osmanlı müziği ile Batı müziği arasında bir karşıtlık söz konusuydu.¹⁶ Nitekim on dokuzuncu yüzyıla kadar, sarayda elçilik heyetlerinin icra

¹² Eugenia Popescu-Judet, **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 21.

¹³ Cem Behar, “Ottoman Musical Tradition”, **Cambridge History of Turkey, Vol. 3**, Ed. Suraiya Faroqi, UK: Cambridge University Press, 2006, s. 405.

¹⁴ Eugenia Popescu-Judet, **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan, 2000, s.23.

¹⁵ Örneğin bkz. Gültekin Oransay, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1496-1509.

¹⁶ Ertan Eğribel, “Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması”, **Sosyoloji Yıllığı 18, Türkiye’de Toplum Bilimlerinin Gelişimi**, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2009, s. 396.

ettiği müziği dinleyen padişahlardan Avrupa’da Batı müziğine şahit olan Osmanlı gözlemcilerine, hatta Boğaz’da elçilik personelini eğlendirmek için Almanya’dan getirtilen müzisyenleri protesto eden Ermeni ve Rum kayıkçılara kadar imparatorluğun farklı toplumsal kesimlerinin çok yakın zamana kadar bir türlü Batı müziğine ısınmadığını ve makam müziğinden vazgeçemediğini görüyoruz.¹⁷ Osmanlı müziği farklı sosyal, etnik, hatta dini kesimlerden şehir halkının ortak müziği idi. Halk müziği-sanat müziği ayrımı klasik Osmanlı toplumsal düzeninin devlet-toplum ayrımına denk düşmekle birlikte, devlet ve toplum kimliği arasında uyumsuzluk olmadığından iki müzik de birbirini dışlamıyordu.¹⁸ Bilhassa İstanbul, Bursa ve Edirne gibi şehirlerdeki müzik iklimi tüm unsurlarıyla birbirine entegre olmuş bir üst kültür sistemi oluşturuyordu. Bu yüzden, ille de kapsayıcı bir tanım yapmak gerekirse Osmanlı müzik geleneğinin İstanbul merkez olmak üzere, Edirne, Bursa, İzmir ve Selanik gibi şehirlerde gelişen bir imparatorluk müziği olarak birleştirici bir üst kültür sistemi oluşturduğu tespitini yapabiliriz.

Osmanlı müziğinin kaderine etki eden ilk tarihsel dönüm noktası Osmanlı’nın Batıcılışma kararıdır. Ticaret yollarının değişmesinin ardından, Osmanlı Doğunun üretim merkezlerini korumak şeklindeki geleneksel rolünü yitirmeye başlamış, Avrupa’da ise yeni fırsatların (Atlantik merkezli ekonomi) ortaya çıkması ve

¹⁷ Ruhi Ayangil bu konuda çarpıcı örnekler aktarıyor. Örneğin Viyana’da dinlediği orgu yadırgayan Evliya Çelebi’nin şöyle dediğini okuruz: “Bu organun gerçi Deccal sadası bir mehib ve müvehhiş sada-i ciğerdelendir.” Keza Fransa’da Türk elçisi Ali Said Efendi katedralde dinlediği org için benzer ifadeler kullanmaktadır: “Ahenk ittirüldükte demleri gayet giran-dem dediği pest sesler ve tizleri dahi nihayet mertebede tiz olup garip sadalar zahir olurdu, lakin me’luf olmadığımızdan kar helvası gibi barid ve lezzetten binasıptır.” Ayangil’in aktardığına göre, 1786’da *Türkiye* adlı kitabında Elizabeth Craven, Almanya’dan müzisyen getiren Boğaz’daki konsolosluk ve sefaretlerin, kulağı Batı musikisine alışık olmayan Ermenilerle Rumların protestosuyla karşılaştıklarından bahsetmiştir. “Gayet latif konserler veriyorlardı elçilik ahalisine, biz de gidiyorduk oraya; İstanbul’daki bütün levantenler oralarda toplanıyor, Rum kayıkçıları, yanı sıra Ermeni kayıkçıları, bunlar çocuk çocuk ailece biniyorlar kayıklara, yalının önüne, sonra da sefaretin önüne geliyorlardı. Tam orkestra garp havaları çalmaya başladığında bunlar yanlarında getirdikleri kendi lavtaları, kemanları ne varsa bir müthiş avaze kopartıp buradaki müziği, bu garp musikisini protesto ederek ve bağıra çağıra kendi şarkılarıyla bizleri rahatsız ederek uzaklaşıyorlardı. Bizi tezyif ediyorlardı, tahkir ediyorlardı.” Bkz. Bülent Aksoy (Oturum Bşk.): “Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri-Türk Musikisinde Modernleşme”, Panel, 29 Nisan 2001, Katılımcılar (Bülent Aksoy, Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil), **Musikişinas Dergisi**, Sayı: 8, 2006. s. 14. Keza Kanuni’nin de saraya gelen Frenk müzisyenlerini beğenmediğini, sadece kullandıkları ritimden ilham alan bir usul yapılmasını (frenkçin) emrettiğini biliyoruz. Bkz. Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî**, İstanbul, Pan Yayıncılık, s. 44-46..

¹⁸ Ertan Eğribel-Baykan Sezer, **Türk Müziği**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, İstanbul, 1993, s. 17.

geleneksel avantajların (Akdeniz merkezli eski ekonomik sistem) ortadan kalkmaya başlamasıyla birlikte Doğunun zenginliklerine giden farklı yollar ve stratejiler arama temelinde rakip merkezler ortaya çıkmıştır. Bunun üzerine Osmanlı Batıyı yekpare görmekten (“kâfir” Batı) vazgeçmiş, Batı içi çelişkilere dayanarak varlığını sürdürmenin mümkün olduğunu görmüştür. Bu çerçevede Batıcılışma kararı, esasen siyasi niteliktedir ve devletin Batı ile yürüttüğü askeri-siyasi işbirliğinin pek dışına çıkmamıştır. Cumhuriyet döneminde olduğu gibi toplumun kimliğini değiştirme, zorlama çabası yoktur. Hatta Batıdaki siyasi merkezlerle Doğu siyasetinde işbirliği amaçlandığı için bu merkezlerle bağlantılı İslamcılık ve Türkçülük siyasetlerinin dayanaklarını oluşturmak üzere toplumun Doğulu kimliği, Müslümanlığı ve Türklüğü kimi zaman daha çok vurgulanmıştır. Bununla birlikte siyasi ilişkilerde cephe değiştiren Osmanlı, tartışmasız bir şekilde Doğuyu temsil eden bir müziği devletin vitrininde bulundurmaya da uygun görmemiştir. Artık devlet, kendi varlığını sürdürebilme uğruna ve yenileşme adı altında, kendi kültürünü ve geleneğini feda etmekte bile kendini haklı görmektedir.¹⁹ Doğu-Batı ilişkilerinde cephe değişikliği askeri alanda başladığından ilk değişme orduda yaşanmış, bununla bağlantılı olarak Yeniçerilik kaldırılırken Mehter müziği de bir daha geri dönmemesine bütün repertuarı ve geleneğiyle yok edilmiştir. Mehter yerine kurulan Mızıkayı Humayun (Batı tipi bir bando) Osmanlı ordusunun Batının askeri güçlerinin bir parçası olduğu izlenimini yaratmayı amaçlamaktadır.

Tanzimat döneminde Osmanlı müziğinin Mehterhane gibi önemli bir kurumunu kaybetmenin yanı sıra Saray’da da ikinci plana düştüğünü görüyoruz. II. Mahmut döneminden itibaren, Abdülaziz parantezini saymazsak, Saray’ın itibar gösterdiği ve vitrinine yerleştirdiği müziğin bariz bir şekilde değiştiğine tanık olmaktadır. Mehterhane yerine kurulan Batı tipi bando aynı zamanda Batı müziğinin öğretildiği ve tanıtıldığı bir kurumdu. Ayrıca padişah nereye giderse ona eşlik ediyor, resmi davetlerde çalışıyordu. Yeni Osmanlı birlikleri şehir içinde bu bandonun çaldığı müzikle yürüyor, adeta devletin siyasi-askeri alandaki Batı tercihinin halka ilan ediyordu. Donizetti’nin bandoya İtalyan operalarından bölümler çaldırıldığını, halkı

¹⁹ Kemal H. Karpat, “Tarihsel Süreklilik, Kimlik Değişimi ya da Yenilikçi, Müslüman, Osmanlı ve Türk Olmak”, **Osmanlı Geçmişi ve Günümüz Türkiye’si**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004 içinde, s. 48.

Batı müziğine ısındırmaya çalıştığını biliyoruz.²⁰ Ne var ki bu yönde bir başarı kazanamadığı da kesindir. Halkın gözünde Batı müziği, onaylamadığı yeni Batıcı siyasetin ve bu siyaseti yürüten kadrolarla destekçilerinin lüks ve israfla özdeşleşen alafranga yaşamının simgesi idi.

On dokuzuncu yüzyılın son parlak üstatlarının Saray'da kendilerine yer bulamayışının en meşhur ve sembolik ifadesiyse büyük üstat Dede Efendi'nin "bu oyunun tadı kaçtı" diyerek Hacca gitmesi ve orada ruhunu teslim etmesidir. Tanzimat kadroları Osmanlı müziğini merkezdeki yerinden etmekle kalmamış, devlet eliyle meşruluk atfettikleri ve ülkeye soktukları Batı müziğini dengesiz bir şekilde destekleyerek Osmanlı müziğiyle uğraşan üstatları da küstürmüştür. Tanburi Cemil Bey gibi büyük bir üstadın Saray'la olabilecek en asgari düzeyde ilişki kurması, Osmanlı müziğiyle uğraşanlarla devlet arasındaki ilişkinin ne kadar zayıfladığını göstermektedir. II. Mahmut'un Mehterhane'yle birlikte Enderun'u da kapatması ve okullarda Türk müziği eğitimi verilmemesi, 1917'de Darülelhan'ın kuruluşuna kadar Osmanlı müziğini resmi bir eğitim kurumundan yoksun bıraktı. 1924'de Batı müziği eğitimi vermek üzere kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin öğretim kadrosunun 1826'da kurulan Muzıka-yı Humayun'dan yetiştiğini²¹ ve her ikisinde de Osmanlı müziği öğretilmediğini düşündüğümüzde Osmanlı Batıcılığıyla Cumhuriyet dönemi uygulamaları arasında sanıldığından daha fazla süreklilik olduğunu görürüz.

Batı müziği Osmanlı Batıcılığı döneminde adeta devletin resmi müziği haline gelirken Osmanlı müziği ikinci plana atılmış, ancak Cumhuriyet döneminde olduğu gibi kültürel meşruluğu hedef alınmamıştır. Osmanlı Batıcılığı iki müziğin yan yana yaşamaya başladığı, bir yandan da Osmanlı müziğinin Batı etkisine açıldığı bir dönemi getirmiştir. Bununla birlikte toplum kimliği zorlanmamış, Batıcı tercih devletle ve siyasi-askeri alanla sınırlı kalmıştır. Yine de Batı tercihi Türklerin Batı medeniyeti içinde sürdürülebilir ve faydası aşikâr bir rol üstlenmesine izin vermediği için kendi komünal ve kozmopolit kimlikleri arasında bir denge kurmalarını mümkün kılmamış, geleneksel toplum-devlet ayrımını bir ikilik ve çatışmaya dönüştürmüştür.

²⁰ Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, , İstanbul, İletişim, 1985, s. 1216.

²¹ Cahit Atasoy, "Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi", **Yeni Türkiye**, "Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme", Sayı 23-24, 1998, s. 2998.

Bununla bağlantılı olarak Batı müziği, devletin başarısızlıkla sonuçlanan Batıcı siyasi tercihiyle özdeşleşirken, Türk (Osmanlı) müziği toplumla özdeşleşmiştir. Cumhuriyet döneminde bütün çabalara karşın Batı müziğinin benimsetilememesinde bu tarihsel arka planın büyük etkisi vardır.

Ne var ki devletin toplum tarihimiz boyunca oynadığı belirleyici rolden dolayı, bu durum Osmanlı-Türk müziğinin merkezdeki yerinin zayıflamasına ve oluşturduğu üst kültür sisteminin parçalanmasına kapı aralamıştır. Alaturka-alafranga çatışması da bu dönemde başlamış, Batıcı argümanların ideolojik hegemonyası Osmanlı müziğini savunma pozisyonuna itmeye başlamıştır. Osmanlı müziğinin imparatorluğun tantanalı ve kudretli sesini yitirip “eski hüznüleri terennüm” eder hale gelmesi, Batı etkisinde ürkek değişimlere girişmeye başlaması ve alafranga zevkin devlet ve yeni seçkinler katındaki itibarına karşı şehir halkının zevkine yaslanarak ayakta durmaya çalışması gelenekteki ilk dönüşümün işaretleridir. Her şeye rağmen, Osmanlı Batıcılığı döneminde Osmanlı müziğinin devlet gözünde ikinci plana düşmesi, hamisini kaybetmeye başlayan her yüksek sanat gibi, bir seviye düşmesine sebep olsa da, bir yandan da onun toplumla daha çok bütünleşmesine yol açmıştır. Dolayısıyla Cumhuriyet’e devreden musiki mirası, bir yandan bir seviye ve kimlik kaybı yaşarken, bir yandan da Batı etkisine açılmış, ama buna rağmen toplumla daha çok bütünleşmiş bir görünüm arz etmektedir.

Osmanlı müziğinin kaderine etki eden ikinci ve çok daha köklü tarihsel dönüşüm, Cumhuriyet Batılılaşması çerçevesinde uygulamaya konan Musiki İnkılabı’ndan kaynaklanmaktadır. Musiki İnkılabı’nın safhalarıyla çalışmamızın zamansal sınırını oluşturan erken Cumhuriyet dönemi, tamamen çakışmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde, alaturka-alafranga çatışmasının ve devlet müdahalesinin yarattığı kimlik ve meşruiyet problemleri ön plandayken, 1950’lerden sonra köyden kente göç, şehrin eğlence hayatının değişmesi ve müzikte yeni piyasalaşma mekanizmaları gibi başka değişkenler ağırlık kazanacaktır. Yani müzik alanındaki devlet politikalarında gözle görülür bir değişim gözlenirken, Türk müziğinin karşılaştığı sorunların sosyolojik çerçevesi de önemli ölçüde değişmiştir. Bu yüzden Klasik Osmanlı-Türk müziğinin 1950’lere kadarki macerasını anlayabilmek için, şehirleşme ve piyasalaşma temelli sosyolojik mekanizmalardan ziyade, devletin dışlayıcı ve şekillendirici politikalarıyla

geleneğin kimlik ve meşruiyet mücadelesi arasındaki etkileşim çerçevesinde bir değerlendirmeye girişmenin daha sağlıklı olacağını düşünmekteyiz. Bu sebeple çalışmamızda sınıf veya kentleşme analizlerinden ziyade tarihe, siyasete, medeniyet ve söylem analizine dayanan bir müzik sosyolojisi yöntemini tercih ettik.

Bu temelde çalışmamızın ilk bölümünde Musiki İnkılabı'nın teori ve pratiğini ele almaktayız. Musiki İnkılabı, Cumhuriyet eliti tarafından, bir estetik tercihten ziyade Cumhuriyet'in politik tercihinin doğrulanması ve yeni kimliğin dayatılması şeklinde algılandığından, Cumhuriyet Batılılaşmasının sosyo-politik temellerinin aydınlatılması meselenin kavranması açısından son derece önemlidir. Cumhuriyet'in Osmanlı karşıtlığına dayanan yeni Batıcı-ulusçu politikasını meşrulaştırmak için başvurduğu argümanların Osmanlı müziğinin dışlanması sürecinde de yeniden üretildiğini görüyoruz. Aynı şekilde Cumhuriyet'in müzik görüşünde Batılı oryantalizm karşısında takındığı iki uçlu tutumun izlerini görmek de mümkündür. Kemalizm Osmanlı müziği hakkındaki Batılı oryantalist fikirlere dayanmakla birlikte, Türkleri bu oryantalist bakıştan muaf tutarak, Oryantalistlerin tarif ettiği olumsuz bütün özellikleri Osmanlı-İslam kültürüne, olumlu bütün özellikleriyse Batıya ve Batılılaşma yolundaki yeni "Türklüğe" atfetmiş, müzik alanında kendine özgü bir Kemalist oryantalizmin doğuşuna yol açmıştır. Kimi zaman Batılı oryantalizme kafa tutan, kimi zaman onun söylemini harfiyen benimseyen milliyetçi-Batıcı söylemiyle, "içselleştirilmiş", "açık" ve "gizli" oryantalist tutumları bünyesinde birleştiren özgün bir oryantalizmdir bu. Müzikte Batılılaşma politikalarına milliyetçi bir meşrulaştırma sağlayan bu karmaşık düşünsel tutumun müzik politikalarıyla iç içe geçme biçimleri ve uygulamada ne gibi sonuçlar doğurduğu çalışmamızın ilk bölümünün ana çerçevesini oluşturmaktadır.

İkinci bölümdeyse resmi görüşün ideoloji ve propaganda düzlemindeki yansımaları, bu kez geleneksel müzik kimliğinin meşruiyetini yok etmeye yönelik bir söylemsel saldırı olarak yeniden yorumlanacak, geleneğin bu saldırıya verdiği cevaplarsa söylemsel meşruluk alanını genişletme mücadelesi çerçevesinde analiz edilecektir. Bir başka deyişle geleneğin söylemsel saldırı karşısında kimliğini nasıl yeniden inşa ettiği ve meşruluk alanını genişletmek için hangi argümanlara başvurduğu gösterilecektir. Geleneğin resmi kurumlar, basın ve siyasal-kültürel elit tarafından

girişilen bu topyekün saldırıya verdiği söylemsel cevaplar tam bir teslimiyetten aktif uyum politikalarına ve pasif bir dirence kadar çeşitli şekiller almıştır. Osmanlı müziğini Batılı bir terminoloji içinde meşrulaştırma çabalarından, Türk Tarih Tezi'yle ve Orta Asya Türklüğüyle temellendirme girişimlerine, meşruluğunu halkın beğenisine dayandıran “demokratik” bir meşrulaştırma anlayışından Atatürk'ün kişisel beğenisine yaslanan “devletli” bir meşrulaştırma anlayışına kadar çok çeşitli cevaplar söz konusudur. Elbette ki bunların her birinin de geleneğin yeniden şekillenmesinde ayrı ayrı sonuçları olmuştur. Bu süreçte geleneğin kimlik tanımlamasında belli daralma ve yalpalamalar söz konusu olsa da, süreci tamamen bir bozulma anlatısı şeklinde ele almaktansa, geleneğin sürekliliğini sağlamaya yönelik mekanizmalar çerçevesinde ele almanın daha doğru olacağını düşünmekteyiz.

Nitekim söylem alanında gözlenen bu direnç ve uyum örüntülerine paralel tutumları icra alanında da görmek mümkündür. Çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde geleneğin resmi politikalara karşı uygulamada hangi cevapları verdiğini göreceğiz. Resmi çevrelerin Osmanlı müziğine kamusal-resmi alan içinde ayırdığı sınırlı yer, geleneğin yüksek sanatsal biçiminin devlet kurumları içinde tarihselleştirilmesine, dondurulmasına ve kalıplaşmasına sebep olmuştur. Canlılığını sürdüren popülerleşen kanadın meşruluğunu halk beğenisine dayandırmak durumunda kalmasıysa, zamanla bir piyasa-eğlence müziği haline gelmesine yol açmıştır. Ancak tüm bu süreçlerde gelenek mensuplarının pasif kaldığını düşünmek yanlış olur. Aksine her duruma uygun yeni icra ve beste biçimleri geliştiren bizzat geleneğin içinden yetişmiş kişilerdir. Bu yüzden halk müziğinin resmi kurumlar tarafından doğrudan şekillendirildiği pasif uyum örüntüsüyle, sanat müziği geleneğinin ayakta kalmak için sergilediği aktif uyum örüntülerini birbirinden ayırmak gerekir. Nitekim Cumhuriyet dönemindeki yeni icra anlayışlarının hemen hepsi bizzat geleneğin mensupları tarafından yaratılmış, gelenek resmi politikayla ters düşmeyecek formlar içinde kendisine kamusal-resmi alanda bir yer bulmayı başarırken, toplum içinde de tabanını genişleterek geleneğin sürekliliğini sağlayacak zemini yaratmıştır. Bu aktif uyum stratejisinin devlet politikalarını da etkilediğini, birçok alanda yumuşamaya yol açtığını görmekteyiz. Bilhassa yasağın kalkmasından sonra, radyonun adım adım

ciddi Türk müziğinin eğitim, icra ve aktarım kurumu haline dönüşmesi, bu karşılıklı etkileşimin ilginç bir örneğidir.

İkinci ve üçüncü bölümde geleneğin söylemsel ve pratik alanda verdiği cevaplar genel eğilimleri temsil eden prototipler haline getirilmiştir. Söz gelimi ikinci bölümde, kimlik mücadelesinin öncüsü olarak Rauf Yekta Bey, geleneğin Batılı bir söylemle ve Kemalizmin Türkçü tarih tezleriyle uzlaşarak meşrulaştırılmasında Arel ekolü özel olarak incelenmiştir. Bunun yanında Osmanlı müziğinin meşruiyetini Atatürk'ün kişisel veya halkın kitlesel beğenisine dayandıran görüşler, yaygınlığı ölçüsünde kişilerle temsil edilmemiş, Türk müziği çevrelerindeki yaygın görüşlere başvurulmuştur. Buna benzer şekilde, üçüncü bölümde de, icra ve beste anlayışları, kimi zaman kişiler ve ekoller üzerinden, kimi zaman da bütün geleneğe sinen ortak bir tutumdan hareketle oluşturulan prototipler üzerinden incelenmiştir. Geleneğin bütününe yansıtma gibi bir amacımız yoktur. Daha ziyade genel çerçevemiz açısından açıklayıcı olabilecek örnekler seçilmiştir. Bununla birlikte bilhassa pratik sebeplerle Osmanlı-Türk müziği geleneğinin bazı önemli bileşenleri, bilinçli olarak çalışmamızın dışında bırakılmıştır. Mesela dini müzik geleneğinin, tekkelerin kapatılmasıyla başlayan süreçte, varlığını yeraltında sürdürmeyi nasıl başardığı ve bu süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemek bu çerçevede ilginç olabilirdi. Ancak gerek bu alanın sorunsallarının farklılığı gerekse bu çalışmanın kapsamını aşan çok daha derin bir incelemeyi gerektirmesi nedeniyle, bilinçli olarak dışarıda bırakılmış, sadece konumuzla ilgisi ölçüsünde konuya değinilmiştir. Pratik sebeplerden kaynaklanan bu kararıma karşın dini ve din dışı müzik ayrımının, Osmanlı müzik geleneği açısından büyük ölçüde yapay ve son dönemin ürünü olduğunu düşündüğümüzü ve bu konuyu başka çalışmalarda ele almayı planladığımızı belirtelim.

Birinci bölümün teorik çerçevesini kurarken esasen Baykan Sezer'in Batıcılışma görüşünden faydalandık ve Türk modernleşmesini tarihsel sosyoloji perspektifinden değerlendirmeye çalıştık. Kemalist oryantalizm ve müzikteki uzantıları için de eleştirel tutumumuzu saklı tutmak kaydıyla Edward Said'in kavramlaştırmasından hareket ettik. Medeniyetler arasında kültürel unsurların yayılması ve üst kültür sistemlerinin oluşmasıyla ilgili sosyolojik mekanizmalar için Sorokin'e başvurduk.

İkinci bölümde söylemsel saldırıyla kimlik ve meşruiyet mücadelesini ele alırken ağırlıklı olarak Bourdieu'nun söylemsel pratikle ilgili kavramlaştırmasına başvurduk. Geleneğin süreklilik, değişim ve icat örüntülerini incelerken Giddens, Hobsbawn ve Shils'in gelenekle ilgili çalışmalarının yanı sıra, Bruno Nettl, Amon Shiloah ve Alan P. Merriam gibi etnomüzikologlardan da ilham aldık ve tüm bu teorik bilgi kaynaklarını Toynbee'nin modeli yardımıyla medeniyet merkezli bir teorik çerçevenin içine yerleştirdik. Kısacası, belli bir teorik yaklaşımın spesifik bir konuya uygulanması şeklindeki yaygın çalışmalardan farklı olarak, doğrudan meselenin anlaşılmasına hizmet edecek fikirlerden serbest bir şekilde faydalanmayı tercih ettik. Dolayısıyla bu teorik yaklaşımları uzun uzadıya özetlemeye ve aktarmaya gerek duymadık. Bunun için çalışmamızın belli bir teorik yaklaşımı aktarma ve uygulamadaki başarısından ziyade, konunun aydınlanmasına yapacağı katkı açısından değerlendirilmesini arzu ederiz.

Birinci kaynak olarak bilhassa 1920'li ve 1930'lu yılların *Cumhuriyet*, *Akşam* ve *Hakimiyet-i Milliye* gazetelerinin yanı sıra, *Tiyatro ve Musiki*, *Nota*, *Müzik ve Sanat Hareketleri*, *Musiki Mecmuası*, *Türk Musikisi*, *Milli Mecmua* gibi dönemin önemli kültür ve sanat dergilerine ve çeşitli anılara başvurduk. Rauf Yekta Bey'in yazıları için kendi araştırmalarımızın yanı sıra yazılarının latinize edildiği çeşitli tezlerden faydalandık. Ayrıca Alaeddin Yavaşca, Mehmet Güntekin, Fatih Salgar gibi isimlerle özel görüşmeler yaptık. Deskriptif bir çalışmadan ziyade açıklayıcı ve problem odaklı bir yaklaşımı tercih ettiğimiz için, buradan biriktirdiğimiz malzemeyi oldukça seçerek kullandığımızı belirtelim.

Çalışmamıza Cumhuriyet Batıcılaşmasının ana hatlarını ortaya koyan bir çerçeve çizerek başlayacağız. Acaba “Musiki İnkılabı”nın gerekçesini müziğin kendi iç sorunlarından ziyade, devletin Batıcı siyasi tercihinde aramak bir tür indirgemeciliğe yol açar mı? “Musiki inkılabı”yla ilgili temel metin ve tartışmalara baktığımızda, bu soruya gönül rahatlığıyla hayır cevabını verebiliriz. Çünkü cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında üzerinde en az durulan şey müziğin kendisidir desek çok da abartmış olmayız. “Musiki İnkılabı” sırasında adeta müzik üzerinden yeni devletin siyasi tercihi doğrulanmaya, geleneksel kimlik mahkûm edilmeye çalışılmıştır.

Devlet tarafından şekillendirilmeye çalışılan müzik ikliminin ne ölçüde istenen doğrultuda dönüştürülebildiği ayrı bir tartışmadır.

Sosyal bilimlerde “cultural turn” olarak adlandırılan hareket, her ne kadar kültürel sorunların yeniden hak ettiği değeri kazanmasına hizmet etse de, indirgemeci yaklaşımları eleştirirken ipin ucunu biraz kaçırmış ve kültürel alanın özerkliğini gereğinden fazla vurgulama eğiliminde olmuştur.²² Bu süreçte siyaset ve ekonomi merkezli makro yaklaşımlar itibar kaybetmiş ve “minör” çalışma alanları ön plana çıkmıştır. Hâlbuki bir kültürel sorunlar alanını, siyaset ve ekonomi gibi “dışsal” etkenleri hesaba katmadan sadece “iç” dinamikleriyle işleyen kapalı bir sistemmiş gibi değerlendirmek bakış açısını sınırlamakta, bütünsel bir analizi imkânsız kılmaktadır. Böylelikle dışsal faktörlere öncelik veren tek taraflı bir yaklaşımın yerine içsel faktörlere öncelik veren başka bir tek taraflı yaklaşım koyulmuş olmaktadır.²³ Kültürel sorunların karmaşık yapısı sadece indirgemeciliğe değil bu tip tek taraflı yaklaşımlara da izin vermemektedir. Hele ki, Osmanlı-Türk müziği gibi son yüz elli yılı devletin siyasi tercihleri tarafından şekillendirilmiş olan bir müzik geleneğini siyasetten yalıtılmış bir şekilde değerlendirmek mümkün değildir. Dolayısıyla Osmanlı-Türk müziğinin Erken Cumhuriyet dönemindeki macerasını anlamak için bestekârlar, icracılar ve dinleyiciler kadar devletin siyasi tercihleri üzerinde de durulmalıdır. Çünkü Türkiye’de müziği bir tartışma alanı haline getiren siyasettir. Nasıl ki Osmanlı Batıcılığı Batı müziğine devlet eliyle meşruluk ve itibar bahşederek alaturka-alafranga ikiliğini başlattıysa, Cumhuriyet Batıcılığı da Osmanlı-Doğu müziğinin meşruluğunu elinden alarak bu ikiliği bir çatışmaya dönüştürmüş ve Osmanlı müzik geleneğini bir kimlik ve meşruiyet bunalımına sürüklemiştir. Bu kimlik ve meşruiyet bunalımı müziğin estetik imkânlarındaki bir tükenme veya yeniden üretim mekanizmalarındaki bir tıkanmadan ziyade, kendisine dışarıdan devlet eliyle yapılan bir müdahalenin sonucudur.²⁴

Başka bir deyişle Türk tarihinin genel çerçevesi içinde çözümün esas kaynağı olan devlet, kimi zaman yaptığı toplum kimliğiyle uyumsuz tercihler nedeniyle sorunun

²² David Gartman, “Bourdieu’s Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique”, **Sociological Theory**, 20:2, July 2002, s. 255.

²³ Gartman, a.e, s. 256.

²⁴ Türkiye’deki müzik tartışmalarını devlet merkezli bir siyasal okumayla değerlendiren bir kaynak için bkz. Şenol Durgun, **Devletçi Gelenek ve Müzik**, Ankara, Alter, 2005.

kaynağı haline de gelebilmektedir. 1826’da mehterhanenin kapatılmasından Mızıkayı Humayun’un kurulmasına, 1926’da Türk müziğinin resmi kurumlardan dışlanması, 1934’de radyoda Türk müziği yayınının yasaklanmasına kadar müzik tarihimizin belli başlı bütün dönemeçlerinde devletin kararları belirleyici olmuştur. Bununla birlikte müzik alanındaki üretici, icracı ve dinleyicilerin gösterdiği reaksiyonun da devletin tercihlerini etkileyebildiğini unutmamalıyız. Atatürk döneminde toplumun reaksiyonu sonucunda geri adım atılan tek inkılap olan “Musiki inkılabı”²⁵ bunun en somut örneğidir.

Sonuçta Cumhuriyetin ilk yıllarındaki “alaturka-alafranga” müzik tartışması, bir sanat tartışması olmanın çok ötesine geçmiş, toplum kimliğine ilişkin temel bir sosyo-politik tartışma biçimine bürünmüştür.²⁶ Yukarıda kısaca özetlediğimiz temaları alt alta dizdiğimizde karşımıza müziğin spesifik-estetik unsurlarından ziyade Cumhuriyet Batılılaşmasının ideolojik-sosyolojik-politik yönelişi çıkmaktadır. Bu yüzden çalışmamızın ilk bölümüne Cumhuriyet Batılılaşmasını tartışmaya açarak başlayacağız.

²⁵ Osman Nuri Ergin, **Türk Maarif Tarihi**, Cilt V, İstanbul, Eser Kültür Yayınları, 1977, s. 1849.

²⁶ Ertan Eğribel, “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkaməsi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 239.

BİRİNCİ BÖLÜM
MUSİKİ İNKILABI'NIN TEORİ VE PRATİĞİ:
KAYNAKLAR VE TEMELLER

I- GEREKÇE: CUMHURİYETİN BATICI TERCİHİ

A- Cumhuriyet Batılılaşmasının Genel Çerçevesi

Baykan Sezer'in Batılılaşma ile Batıcılışma arasındaki ayrımından yola çıkarak Cumhuriyet Batıcılılaşmasının da tıpkı Osmanlı Batıcılılaşması gibi her şeyden önce devletin siyasi tercihiyle ilişkili olduğunu vurgulamak gerekir.¹ Türkiye'de Batılılaşma toplumsal hayat düzeyinde ortaya çıkan ihtiyaçların veya taleplerin bir sonucu olmayıp, yukarıdan aşağıya uygulamaya konan bir devlet siyaseti biçiminde ortaya çıkmış ve bu minvalde gelişmesini sürdürmüştür. Osmanlı'nın son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Batıcı politika, Batıya benzemekten ziyade Batının meydan okuması karşısında devletin bekasını sağlamanın bir yolu olarak tercih edilmiştir. Şerif Mardin'in deyişiyle Batılılaşma Batı sorununa bir çözüm olarak düşünülmüştür.²

Dünyanın diğer bölgelerindeki Batılılaşma deneyimlerinin aksine Osmanlı Batıcılılaşması, Batı işgali, sömürgeleştirme veya başka türden bir zorlayıcı müdahale sonucu ortaya çıkan bir dayatma olmaktan ziyade, devletin toplumlar arası ilişkilerde yeni bir rol üstlenme girişiminin bir ifadesidir. Gerçi Cumhuriyet Batıcılılaşması Batı işgaliyle bir şekilde ilişkilidir, ama paradoksal bir şekilde, Batı işgalinin değil bu işgale karşı kazanılan milli mücadelenin sonucunda hayata geçirilmiştir. Zaten Kemalist iktidar, belki de en büyük meşruluk krizini temelde bu sebepten yaşamıştır. Batılı işgalci güçlere karşı mücadele sonucunda kurulan Cumhuriyet, siyasal ve kültürel alanda Batıyı tercih etmek durumunda kalmıştır. Yeni kadronun toplum nezdindeki meşruiyeti ve liderin karizması, Batıya karşı kazandığı zafere dayanmaktadır. Devletin varlığını güvence altına alan ise Batıcı tercihtir. Türk kimliğini koruyarak Batıcılışma, başka şeyler bir yana, temelde bu meşruiyet ikilemini çözmeye hizmet etmiştir.

Genç Cumhuriyet, Milli Mücadele sonrasında gerek sömürgelerde, gerekse Türk-İslam dünyasındaki büyük prestijine rağmen, Batıyı karşısına alarak Doğu halklarına öncülük etmek yerine Batıyla uyuma dayalı bir ulus-devlet politikasını tercih

¹ Baykan Sezer, "Batıcılışma Seminer Notları", **Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkaməsi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 35-36.

² Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi Makaleler IV**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 238-247.

etmiştir. 1923'te Mehmet İzzet'in "Milliyet Nazariyeleri ve Milli Hayat" kitabında Türk bağımsızlık hareketini evrensel boyuta taşıma ve İslam davasını savunarak İslam dünyasına öncülük etme çağrılarında bulunduğunu³, 1930'larda Kadro hareketinin benzer bir şekilde Kemalizmi Doğu halklarına öncülük edecek yeni bir model olarak yeniden tanımlamaya çalıştığını, ancak yönetici kadronun bu türden fikirlere itibar etmediğini görüyoruz. Yeni devletin varlığı, çok bariz bir şekilde Batıyla uyuma ve imparatorluk mirasından vazgeçmeye dayandırılmıştır.

Aslında imparatorluk kalıntılarının bir ulus-devlet çerçevesinde yeniden örgütlenmesine dayanan Cumhuriyet⁴, Türk kimliğinin "dış öteki"si konumundaki Batıyı model alarak imparatorluk geçmişini "iç öteki" haline getirmeyi tercih etmiştir. Burada çokça rastlanıldığı gibi sınıfsal, dinsel veya etnik bir ötekileştirmeden ziyade tarihsel bir ötekileştirme söz konusudur. Yeni rejimin öteki haline getirdiği şey, bizzat kendi yakın tarihidir, bu tarihsel mirasın toplum içindeki yaygınlığı düşünüldüğünde yerli kültürün, dolayısıyla toplum kimliğinin dolaylı olarak topyekün bir ötekileştirmeye maruz kaldığı görülür. Böylece kültürel alanda "düşman" "model"e dönüşürken, yerli kültür ötekileştirilerek "düşman" haline getirilmiştir. Milli Mücadele'nin Türk kimliğinin gelişmesinde oynadığı rol inkâr edilemez. Ne var ki Milli Mücadele sırasında keskinleşen milli bilinç, toplumun dış ötekisi konumundaki Batıya karşı seferber edilmiş durumdaydı ve Karpat'ın ifadesiyle Osmanlı-Müslüman-Türk üçlü kimliğinin tek bir kimlikte birleşmesine dayanıyordu.⁵ Cumhuriyet ise önce Osmanlılığı ve bir süre sonra da Müslümanlığı dışlayan yeni bir milli kimlik inşa edecektir. Bu milli kimlik Gökaltıpcı anlamda medeniyet-kültür ayrımının kültür dairesi içinde konumlandırılacaktır. Zira medeniyet dairesi kozmopolit idealde, başka bir deyişle dünya siyasetiyle ilişkili alanı temsil etmektedir. Dolayısıyla Türklere yasaklanan, Batının tekeline bırakılmış bir alandır bu. Osmanlı geçmişi ve İslam ise cumhuriyetin terk ettiği Doğulu kimlikle özdeşleşen ve artık tarihe karıştığı veya karışması gerektiği düşünülen bir rakip medeniyet idealini temsil eder. Gökaltı'ın kültür dairesi içinde tarif ederek

³ Ahmet Kuyaş, "Yeni Osmanlılar'dan 1930'lara Anti-Emperyalist Düşünce", **Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Cilt: 2 Kemalizm** (Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009 içinde s. 249.

⁴ Şerif Mardin, **Türkiye'de Toplum ve Siyaset**, İstanbul, İletişim, 1994.

⁵ Kemal Karpat, **Kimlik ve İdeoloji**, Çev. ve Ed. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009, s. 80.

kurtarmaya çalıştığı İslam'a yeni milli kimlik tanımı içinde çok daha dar bir yer verilmesi Cumhuriyet Batıcılılaşmasının ayırt edici özelliklerinden biridir. Yeni Türkiye'nin bu yönelişini kurucularının entelektüel eğilimleri⁶ kadar toplumlar arası ilişkilerdeki rol değişimi temelinde de açıklamak mümkündür.

Osmanlı Batıcılılaşmasının temelinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun, Doğu toplumları üzerindeki etkisi ve dünya siyasetindeki ağırlığından faydalanarak, Batıda birbirine rakip Doğu siyasetleri izleyen devletlerle işbirliği arayışı yatmaktadır. Batının meydan okuması karşısında devletin bekası, Batıya topyekün cephe almak yerine, Avrupa'daki birbirine rakip merkezlerle işbirliği içinde dünya siyasetindeki ağırlığını sürdürme çabasına dayandırılmıştır. Dünya savaşındaki ağır yenilgi bu siyasetin iflasına işaret eder. Artık Osmanlı Doğu siyasetinde faydalanılacak değil paylaşılacak bir ülkedir. Savaş sonrasında ise bir yandan Milli Mücadele'nin başarısı sonucunda Anadolu'nun paylaşılması engellenirken, dışarıda da Bolşevik rejiminin kurulmasıyla birlikte, Batıda farklı dünya siyasetleri arasındaki çekişme, yerini farklı egemenlik biçimleri arasındaki çekişmeye bırakmıştır.⁷ Hem Batıdaki rakip merkezlerle Doğu siyasetinde işbirliğine dayalı emperyal seçenekleri ifade eden hem de Batının hücumlarına karşı imparatorluk imkânlarıyla direncin örgütlenmesine hizmet eden Türkçülük ve İslamcılık, Osmanlı'daki anlamını ve işlevini kaybetmiş, Yeni Türkiye kapitalist Batı ile Sovyet Rusya arasında bir nevi tampon devlet haline gelmiştir.

Savaşın sonu sadece bir dünya imparatorluğu olarak Osmanlı'nın değil aynı zamanda Batıyla dünya siyasetine dayanan işbirliği olanaklarının da çöküşü anlamına gelmektedir. Geleneksel Osmanlı siyaseti Doğunun üretim merkezlerinin korunmasına, Batıcılılaşma dönemi siyasetiyse birbirine rakip Batı devletlerine Doğu siyasetinde sunulan hizmete dayanıyordu. Dünya savaşı sonrası her iki görevi de yerine getiremeyen devlet temelsiz kalmış, tam bu sırada Bolşevik Devrimi Batıyla

⁶ Hanioglu, yakın zamanda kaleme aldığı Atatürk'ün entelektüel biyografisinde, başta Atatürk olmak üzere cumhuriyet kadrolarının entelektüel hayatlarındaki pozitivist arka planı ve son Osmanlı dönemi pozitivistleriyle cumhuriyetin ilk yıllarında kurdukları somut ilişkileri ikna edici delillerle ortaya koymaktadır. Örneğin bkz. Şükrü Hanioglu, **Atatürk: An Intellectual Biography**, Princeton University Press, 2011, s. 53, 55, 60.

⁷ Baykan Sezer, "Batıcılılaşma Seminer Notları", **Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkaməsi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 35.

yeni bir işbirliği olanağı ve biçimi ortaya çıkarmıştır. Sovyet modelinin Doğu toplumları nezdindeki cazibesine karşı, Batı ile işbirliğini seçerek sorunlarının üstesinden gelmiş bir Batı dışı toplum modeli olarak Türkiye, toplumlar arası ilişkilerde kendisine yeni bir rol bulmuştur. Emperyalizme karşı kazandığı zaferin Doğu-Müslüman halkları üzerinde sağladığı prestij bu rolü kolaylaştırmaktadır.

Yeni Türkiye'nin bu rolü üstlenmek üzere girdiği yeni yol üç ayak üzerine kuruludur: 1) Her türlü emperyal ve “anti-emperyalist” siyaset terk edilecek, imparatorluk mirasından vazgeçilecektir. 2) Batıyla uyum temelinde sorunlarını çözmeyi başarmış bir Batı dışı toplum modeli oluşturmak amacıyla toplum Batı modeline göre yeniden düzenlenecek, Eğribel'in ifadesiyle⁸ Osmanlı Batıcılışmasından farklı olarak toplum kimliği bu yönde zorlanacaktır. 3) Batıyla işbirliği içine girmek, ama özdeşleşmemek esastır. Bu nedenle bütün kültürel Batılılaşma adımlarına karşın devletin resmi ideolojisi Türk milliyetçiliği üzerine oturtulacaktır. Zaten Türk milliyetçiliği Batılılaşma hedef ve girişimlerine karşıt değil tam tersine uyumlu bir seçenektir. İşte yeni kadroların benimsediği Osmanlı karşıtı söylem ve uygulamaların, radikal kültürel Batılılaşma programının ve Anadolu'yla sınırlı yeni Türkçülük anlayışının temelinde devletin varlığının dayandırıldığı bu yeni siyaset vardır. Bu yüzdendir ki, Cumhuriyet'in Batıya karşı mücadele sonucunda kurulmuş olmasına karşın, kimliğini Batıyı değil Osmanlı'yı ötekileştirerek kurmasına şaşmamak gerekir.

Zaten Cumhuriyet ideolojisinin en zayıf yanı da milli bir kimlik inşa etmeye çalışırken, bu kimliğe temel sağlayan en güçlü kaynağı, yani Osmanlı-İslam mirasını dışarıda bırakmak zorunda kalmasıdır. Altı yüzyıllık bir dünya imparatorluğunun tasfiye edilmesine dayanan yeni bir kimlik inşa etmek kolay bir iş değildir. Keza Osmanlı-İslam mirasının yeni kimliğin dışında bırakılması, cumhuriyet idarecileri açısından ciddi bir meşruiyet krizine sebep olmuştur. Bunu aşmak için güçlü bir ideolojiye ihtiyaç vardır. Bir ideoloji ağırlık noktasını kendisine yönelik meydan okumaların en güçlüsüne karşı konumlandırır. Bu çerçevede Kemalist ideolojiyi de Osmanlı geçmişinin meydan okumasına karşı geliştirdiği meşrulaştırma

⁸ Ertan Eğribel, “Türkiye'nin Toplumsal Yapısı Çalışmalarına Giriş I”, **Türk Sosyologları ve Eserleri I, Sosyoloji Yıllığı 20**, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2010, s. 325.

mekanizmaları üzerinden analiz edebiliriz. Çift yönlü işleyen bu mekanizmalar Cumhuriyetin yeni siyasi tercihini meşrulaştırırken, Osmanlı kimliğini meşruluk alanının dışına itmeye hizmet etmiştir. Nitekim çalışmamızın sonraki bölümlerinde görüleceği üzere, aynı meşrulaştırma mekanizmaları, Osmanlı müziğinin meşruluğunu ortadan kaldırmaya yönelik söyleme de temel oluşturacaktır. Bu meşrulaştırma mekanizmalarının üç temel dikotomi çerçevesinde işletildiğini görmekteyiz. İleri-geri dikotomisi doğrultusunda yeni rejim Batıyı ve onun takipçisi olan yeni rejimi “ileri”, Osmanlı’dan kalan her şeyi “geri” olarak kodlamıştır. Böylece yeni siyasete karşı bütün tepkiler söylemsel olarak “gericilik” şemsiyesi altında birleştirilmiştir. İkinci ayırım Gökalp’in meşhur medeniyet-kültür ayrımıdır. Türk kimliği kültürün sürekliliği çerçevesinde açıklanırken, medeniyete “evrensel”, “çağdaş” ve “ileri” olanla bütünleşme anlamı yüklenmiştir. Bu çerçevede Osmanlı mirası yabancı ve miadı dolmuş bir medeniyetin artığı olarak milli kimlik tanımının dışına çıkarılmıştır. Üçüncü ayırım Osmanlı’nın meşhur devlet-toplum ayrımıdır ki yeni rejim tarafından saray-halk çatışması olarak sunulmuştur. Cumhuriyet’in halkçılığı ve köycülüğü ideolojik olarak Osmanlı’ya karşı konumlanmış, yeni rejim halkla özdeşleştirilirken, Osmanlı halk düşmanlığıyla suçlanmıştır. İşte bu üç temel ayak üzerinden yeni bir tarih, kültür ve kimlik anlayışı geliştirilmiştir. Şimdi kısaca bunları görelim.

B- Osmanlı Karşıtlığının Temellendirilmesi

1. Modernist-pozitivist Meşrulaştırma

Cumhuriyet’in Osmanlı karşıtlığı ve imparatorluk mirasından vazgeçme kararı, her şeyden önce, bugün modernleşme paradigması⁹ olarak adlandırdığımız Avrupa merkezci pozitivist-ilerlemeci mantığa dayanan ileri-geri, modern-geleneksel ayrımı vasıtasıyla meşrulaştırılmıştır. Buna göre Cumhuriyet’i kuran kadronun siyasi tercihi çağa ve bilime ayak uydurmanın gereği olarak gösterilmiş, Osmanlı kimliğini savunmak gericilikle özdeşleştirilmiştir. Hatta imparatorluk modelinden vazgeçilmesi gibi kaçınılmaz görünen bir tercih bile, siyasi şartların zorlamasından

⁹ Modernleşme paradigmasına eleştirel bir giriş için bkz. Fahrettin Altun, **Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, İstanbul, Küre, 2005. Türkiye’de modernlik okumalarıyla ilgili temel yaklaşımları eleştirel bir perspektifle tartışmaya açan bir kaynak için bkz. Ergün Yıldırım, **Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012.

ziyade, siyasi yönetim şekillerinin tarihsel evrimi doğrultusunda açıklanmıştır. Buna göre imparatorluk ortaçağ kalıntısıdır. Osmanlı saltanatı mutlakiyet-meşrutiyet-cumhuriyet şeklinde ifade edilen tarihsel aşamaların ilk basamağındaki “geri” ve “ilkel” bir yönetim şeklidir.¹⁰ İmparatorluk mirasını ortaçağla ilişkilendiren bu tarih anlayışı ders kitaplarına kadar giren bir vatandaşlık bilgisi halini almıştır. Aynı aşamalı yapıyı Gökalp’in Comte’un tasnifini çağrıştıran sıralamasında da görmekteyiz. Gökalp’e göre insanlık tarihinde üç tarihi devre vardır: Kavim, ümmet ve millet. Kavim döneminde dil ve ırk birliği, ümmet döneminde din birliği, millet devrindeyse kültür ve medeniyet bilinci esastır. Ümmetten millete geçiş insanlığın genel gidişatını gösteren evrensel ve kaçınılmaz bir yasadır.¹¹ Bu doğrultuda kavmi devlet-uzak doğu medeniyetiyle, sultani devlet Doğu medeniyetiyle, milli devletse Batı medeniyetiyle özdeşleştirilir. Böylelikle millet devrinde Batı medeniyetinin tercih edilmesi ve Osmanlı’nın dışlanması, bu zamansal ileri-geri ayrımına göre meşrulaştırılmış olur.

Cumhuriyet döneminde Osmanlı’ya ait her şey geleneksel ve geri olanla, Batı medeniyetiye bütün unsurlarıyla birlikte ileri ve modern olanla özdeşleştirilmiştir. Böylece başlangıçta medeniyet, coğrafya, siyaset, din ve yaşam tarzı farklılığını ifade eden Doğu-Batı ayrımı zamansal bir ayrıma dönüştürülmüştür.¹² Bu zamansal ayrım aynı zamanda içinde bir kaçınılmazlık vurgusunu da içerir. Tarihsel aşamaların her biri, kendisinden önce gelen aşamadan üstündür. Geride kalan, aynı zamanda kaçınılmaz olarak tarihe karışmakta, yerini ilerideki aşamaya bırakmaktadır. Bu ilerleme çizgisi içinde yeni ve çağdaş olana sadece normatif anlamda iyilik ve doğruluk atfedilmekle kalmayıp, reel anlamda önüne geçilemez bir güç de atfedilmektedir. Bunun en çarpıcı örneğini Atatürk’ün düşünsel kaynakları arasında önemli bir yer tutan pozitivist Abdullah Cevdet’in balkabağı örneğinde görmekteyiz. Abdullah Cevdet’e göre Krup güllesiyle balkabağının çarpışmasından kimin zararlı

¹⁰ Baykan Sezer, “Baticılaşma Seminer Notları”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 36.

¹¹ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, MEB, 1970, s. 55-56.

¹² Cumhuriyet’in bu tutumuyla, Osmanlı reform çabalarında bozulma paradigmasının yerini tarihsel gecikmişlik paradigmasının alması süreci arasında bir süreklilik saptamak mümkündür. Ziya Gökalp’in öğrencisi sosyolog Mehmet İzzet’in Türk ırkını tarih sahnesinde rolüne geç kalan bir aktör olarak tanımlaması bu gecikmişlik algısını yansıtır. Bkz. Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt 2 Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim, 2009, s. 370-371.

çıkacağı ortadadır.¹³ Burada Krup güllesi sadece ileri değil, aynı zamanda yenilmez ve güçlü olan Batı medeniyetini, balkabağı ise hem geri hem güçsüz görülen Osmanlı geçmişini temsil etmektedir. Buna göre Batı karşı konulamaz, güçlü ve ileri “muasır medeniyet” sözcüğüyle özdeşleştirildiği için, Batıcı tercihe karşı geleneğin göstereceği direnç beyhudedir, direnen yok olmaya mahkûmdur. Nitekim Atatürk’ün meşhur şapka inkılabı konuşmasında, “medeniyet” kendisine kayıtsız kalanları yakıp mahveden bir “Krup güllesi” gibi resmedilmektedir:

“Bütün Türk ve İslâm âlemine bakın; düşüncelerini, fikirlerini medeniyetin emrettiği değişiklik ve yükselmeye uydurmadıklarından ne büyük felâket ve ıstırap içindedirler. Bizim de şimdiye kadar geri kalmamız bundandır....Mutlaka ileri gideceğiz; çünkü mecburuz. Millet açıkça bilmelidir, medeniyet öyle kuvvetli bir ateştir ki, ona kayıtsız olanları yakar, mahveder.”¹⁴

Çalışmamızın ileriki bölümlerinde göstermeyi umduğumuz üzere, müzik tartışmalarında da aynı ileri-geri ayrımına dayanan kaçınılmazlık vurgusu sürekli tekrarlanmıştır. Gazete ve dergilerde çizilen karikatürlerde Batı müziği dev orkestraları ve gümbür gümbür sesiyle karşı konulmaz bir gücü simgelerken, Türk müziği enstrümanları tıpkı Abdullah Cevdet’in balkabağı gibi, narin ve küçük gövdeli, bir dokunuşta kırılacak aciz figürler olarak resmedilmiştir. Bununla birlikte, bu kadar güçsüz gösterilen ve tarihsel akış içinde kaçınılmaz kaderine doğru ilerlediği varsayılan geleneğin, niçin bu kadar ciddi bir saldırı kampanyasına maruz kaldığını da sorgulamak gerekir.

Osmanlı geçmişi bir yandan köhnemiş, çürümüş ve yok olmaya mahkûm bir kültür olarak resmedilirken, bir yandan da modernleşme, başka bir deyişle muasır medeniyete ulaşma önündeki en önemli engel olarak gösterilmiştir. Kanımca bu tavır, geleneğin gücünü teslim eden gerçekçi bir değerlendirmeye dayanmakla beraber, Batılılaşma sürecinin başarısızlıklarından sorumlu tutulacak bir günah keçisi aramanın da sonucudur. Nitekim İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sosyal bilimlerdeki hâkim eğilimi temsil eden modernleşme kuramı, sorunların çözümünde kaydedilen bütün başarıları Batıcı elitlere, bütün başarısızlıkları da geleneğin direncine bağlamıştır. Bu anlamda Kemalist Türkiye, modernleşme paradigmasının hem

¹³ Şükrü Hanioglu, *Atatürk: An Intellectual Biography*, Princeton University Press, 2011, s. 60.

¹⁴ Mustafa Selim İmece, *Atatürk’ün Şapka Devriminde Kastamonu ve İnebolu Seyahatleri*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1959, s. 18.

geliştirildiği, hem uygulandığı, hem de sınındığı ülke olmuştur. Cumhuriyet dönemi uygulamalarını modernleşme paradigmasına bağlamak anakronik gibi görünse de, değildir. Zira İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernleşme paradigmasını yaratanlar esasen Türkiye uzmanları arasından çıkmıştır. Başka bir deyişle, yeni Türkiye modernleşme paradigmasının doğrulaması olarak sunulmasına karşın, modernleşme paradigması zaten Türkiye deneyiminin teorileştirilmesi üzerine kuruludur.¹⁵

Kemalizm modernleşme teorisinin Türkiye üzerindeki izdüşümü olarak görülebilir.¹⁶ Buna göre geleneksel bir toplumun, toplumsal ve siyasi yapısını Batı modeline göre yeniden düzenlemesi anlamına gelen modernleşme kaçınılmaz bir süreçtir. Bu değişim gücünü geçmişten değil gelecekte alır, bu yanı sıra ilerlemeci ve ütopyacıdır. Modernleşmenin özünde gelenekten kopuş vardır. Batıda modernleşme, aşağıdan yukarı toplumsal süreçler yardımıyla uzun bir tarihsel süreç içinde gerçekleşmiştir. Hâlbuki ona yetişmek isteyen Batı dışı geleneksel toplumların bu kadar bekleyecek vakti yoktur. Bu yüzden otoriter yöntemlerle yukarıdan aşağıya toplumu dönüştürerek değişimi hızlandıracak modernleştirici bir kadroya ihtiyaç vardır. Modernleştirici kadronun hayata geçirdiği reformlar ve geleneğin direnci, ilerici-gerici ayrımı çerçevesinde, birbirlerini dışlayan iki zıt kutbu oluşturur. Bu bakış açısına göre gelişme ve ilerleme geleneğin, yani gericiğin direncinin kırılmasına bağlıdır. Dolayısıyla bir toplumun geri kalması, kendi geleneksel yapısından ve bu yapıyı sürdürme konusundaki ısrarından kaynaklanır. Modernleşme-Batılılaşma sürecinde yaşanan sorunların sorumlusu, bu süreçte izlenen modernleştirici politikaları uygulayanlar değil, tersine bu sürece direnenler veya bu direnci yeterince kararlı bir şekilde ezmeyi başaramayanlardır.

Modernleşme paradigmasında sorunların kaynağı geleneksel yapıda çözüm Batıda aranır. Batılılaşma konusunda yaşanan her başarısızlıkta fatura geleneksel güçlere çıkarılır. Sanki “gerici” güçler Batılılaşma sürecine engel olmasa bütün sorunlar çözülecektir. Bu sebeple sorunların çözülmesi için gelenekle kararlı ve sert bir

¹⁵ Bkz. Carter V. Findley, **Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007**, çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş, 2011, s.1 ve Nathan J. Citino, “The Ottoman Legacy in Cold War Modernization,” **IJMES** 40, sayı 4, 2008, s. 579-97.

¹⁶ Levent Köker, “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt: 2 Kemalizm** (Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009 içinde, s. 106.

mücadeleye girişilmesi gerektiği savunulur. Bu doğrultuda Cumhuriyet modernleşmesi Tanzimat'ın yarattığı ikiliklere son verecek, tam Batılılaşmaya girecektir. Yalnız bu mücadelede geleneğin ve dinin sağladığı destekten yoksun kalan modernleştirici kadronun meşrulaştırıcı bir araca ihtiyacı vardır. Hanioglu Cumhuriyetin bu meşruiyet boşluğunu bilim-teknik inancı ve Türkçülük ile doldurmaya çalıştığını ileri sürmektedir.¹⁷ Bilim-teknik inancı ve Türkçülük arasında kurulan bu sentez, başta Mustafa Kemal olmak üzere cumhuriyeti kuran kadronun pozitivist eğilimleri ve Milli Mücadele'nin tabii sonucu olan rejimin milliyetçi karakteri arasında mükemmel bir uyum sağlamaktadır.

Üç tarz-ı siyaset arasında Batıcılık olarak ön plana çıkan akımın temel düşünce kaynağı olan pozitivizm, Batı medeniyetini bilim ve teknikle, dolayısıyla da insanlığın evrensel başarısıyla eşitlemektedir. Atatürk'ün "hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir" sözüyle özetlediği bu pozitivist anlayış, Batıyı bilimle, Doğuyu hurafe ve yobazlıkla özdeşleştirmektedir. Batı "muasır medeniyet" gibi soyut bir terimle "isimsizleştirilirken", Doğulu toplum bilinci gericiliğin ve çağın dışında kalmanın ifadesi olan "Şark kafası" sözcüğüyle damgalanmaktadır.¹⁸ Böylece Batıcı siyaset bu sözde nötr-"bilimsel" terminolojiyle perdelenirken Batıcı siyasete direnç "gericilik" retoriğiyle söylemsel meşruluk alanının dışına itilmektedir. Nitekim müzik tartışmalarında Batı müziği "evrensel müzik" olarak adlandırılmasına karşın, Doğu müziği gericilikle özdeşleştirilerek doğrudan "Şark müziği" olarak adlandırılacaktır. Alaturka sözcüğünün zamanla orijinal anlamını kaybedip geri kalmış, çağa ayak uyduramamış, ilkel vb. anlamlar kazanması da bu bakış açısının bir sonucudur.

Modernleşmeci-pozitivist paradigma çerçevesinde Batı medeniyeti sadece ileri ve güçlü olanı değil, aynı zamanda en yüksek otorite olarak görülen bilime uygun olanı temsil etmekte, böylelikle nesnel ve evrensel bir anlam kazanmaktadır. Nesnel ve evrensel olanı kabul etmek sadece tek meşru tercih olmakla kalmaz, kaçınılmazdır. Cumhuriyet rejimi, Batıyı bilim-teknikle ve çağdaşlıkla özdeşleştirerek hem Batıcı

¹⁷ Şükrü Hanioglu, *Atatürk: An Intellectual Biography*, Princeton University Press, 2011, s. 162.

¹⁸ Yazılarında "şark kafası" sözcüğünü en sık kullanan yazar Falih Rıfkı Atay'dır. Kemalist olmanın Atay için gayet açık bir ölçütü vardır: "İnkılâpçı demek, Osmanlı ve Şark olmayan demektir" (*Ulus*, 3.10.1947)

tercihini meşrulaştırmakta, hem de Osmanlı geçmişini modası geçmiş, köhnemiş ve gayrimeşru göstermektedir. Bununla birlikte, yeni rejimin toplumlar arası ilişkilerdeki yeni rolüne uygun olarak kendi kimliğini oluşturabilmesi için başka meşrulaştırma araçlarına da ihtiyacı vardır.

2. Türkçü Meşrulaştırma (Medeniyet-kültür ayrımı)

Batı dışında ama Batıyla uyumlu, emperyal imkânlarından vazgeçmiş, ama kendi ulusal sınırları içinde büyük güçler tarafından rahat bırakılacak bir toplum modeli için Anadolu temelli bir Türkçülük en uygun ideolojidir. Üstelik bu, Batıcı tercihe yerli bir temel sağlarken, hedef alınan Osmanlı geçmişini de ulusun dışında, “yabancı” göstererek ötekileştirmeye yaramaktadır. Bu karara en uygun teorik temeli Gökalp sosyolojisi sağlayacaktır.

Mustafa Kemal’i Gökalp’in ve Abdullah Cevdet’in fikirlerini sentezleyerek hayata geçiren bir devlet kurucusu olarak görebiliriz. Nitekim yeni devletin yaratmayı amaçladığı milli kimlik Gökalp’in medeniyet-kültür ayrımı çerçevesinde tarif edilmekle birlikte, Batıcı-pozitivist çizgideki radikallikten kaynaklanan revizyonlar geçirmiştir. Esas tercih, Batının evrensel medeniyet kabul edilmesi, milli kimliğin ise Gökalp’in “hars” olarak tanımladığı “kültür” çerçevesinde ifade edilmesidir. Şerif Mardin, Cumhuriyetin ırka veya vatandaşlığa dayanan millet tanımlarını reddederek, Gökalp’in fikirleri doğrultusunda kültüre dayanan bir milli kimlik tanımlarını benimsediğini ileri sürmektedir. Ulusal varlığın özü Gökalp’e göre paylaşılan kültürdür.¹⁹ Ancak bu tek başına pek bir şey açıklamaz. Esas mesele paylaşılan kültürün içine nelerin dahil edilip, nelerin dışarıda bırakılacağıdır. Aslında bu da Türkiye’de modernleşme sürecinin ana tartışmalarından birine işaret eder. Batıdan neleri almalı, neleri almamalı? İşte Gökalp bu soruna getirdiği çözümle Cumhuriyet ideolojisinin harcını oluşturmuştur. “Vatanım ruy-i zemin/milletim nev-i beşer” diyen kozmopolit toptancı Batıcıların aksine Gökalp, geleneksel kültürden olabildiğince fazla şeyi kurtarmaya çalışır.²⁰ Medeniyet “kaçınılmaz” Batı tercihini

¹⁹ Şerif Mardin, “Yenileşme Dinamiğinin Temelleri ve Atatürk”, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, (Der. Mümtaz’er Türköne-Tuncay Önder), İstanbul, İletişim Yayınları, 1990, s. 203.

²⁰ Gökalp’i Durkheim’in Türkiye şubesi olarak gören yaygın görüşe karşı, görüşlerindeki özgünlüğü ve direnç unsurlarını vurgulayan bir çalışma için bkz. Ufuk Özcan, “Türk Sosyolojisinin Özgünlüğüne

temsil ettiğinden, Gökalp direnç hattını kültür dairesi içinde kurar. Kendi sistemiyle çelişmek pahasına İslamiyet’i medeniyet değil kültür dairesi içinde ele alması bundan kaynaklanır. Çünkü İslam olmadan milli bir kimlik inşa etmenin çok zor olduğunun farkındadır. Yine de Cumhuriyet dönemine gelindiğinde İslami vurguyu oldukça geri plana itecektir. Gökalp’te geleneksel kültüre ait unsurlar, aynı zamanda Durkheim sosyolojisindeki toplumu bir arada tutan kolektif bilince denk düşerler. Milli kültür, hem inşa edilmekte olan ulus-devletin harcı olacak, hem de Batıcı tercihe yerli bir temel oluşturarak yeni siyasi kadroların kararlarına meşruiyet sağlayacaktır. Ne var ki geleneksel kültür içindeki Doğulu kimliğe ait unsurlar, “Türk kalarak Batılılaşma” formülü içinde ifade edebileceğimiz resmi tercihe uymamaktadır. Medeniyet-kültür ayrımı Doğulu kimliği tasfiye ederken “milli” kalmayı mümkün kılacak kuramsal çözümü sağlar. Batıcı tercihi pozitivist-modernist temelde haklılaştırırken, Doğulu kimliği Türkçülük üzerinden gayrimeşru hale getirir.

Gökalp’e göre milletler medeniyet anlamında bütünleşirken, kültür düzeyinde farklılaşmaktadır. Medeniyet gelişmişlik düzeyine işaret ederken, kültür her toplumun özgün kimliğine işaret eder. Medeniyet maddi ve yapaydır, kültür manevi ve doğaldır. Dolayısıyla bir toplumun kimliğinin korunduğu yer kültürdür:

“...kültür milli olduğu halde, medeniyet milletlerarasıdır... medeniyetin içinde birbirinden ayrı ve müstakil olmak üzere bir İngiliz kültürü, bir Fransız kültürü, bir Alman kültürü ilh. mevcuttur... İkinci olarak, medeniyet usul vasıtasıyla ve ferî iradelerle vücuda gelen sosyal hadiselerin bütünüdür... Milli kültüre dahil olan şeyler ise, usul ile, fertlerin iradesiyle vücuda gelmemişlerdir. Suni değildir... Mesela dil, fertler tarafından, usulle yapılmış bir şey değildir... Milli kültür ile medeniyeti birbirinden ayıran, milli kültürün bilhassa duygulardan, medeniyetin bilhassa bilgilerden mürekkep olmasıdır. İnsanda, duygular usule ve iradeye bağlı değildir. Bir millet, başka bir milletin dini, ahlaki ve estetik duygularını taklit edemez.”²¹

Kültür ve medeniyet birbirinden böyle kesin çizgilerle ayrılabildiğine göre, toplumun geleneksel kimliğine zarar vermeden Batıcı siyaseti benimsemek, Türk kalarak Batılılaşmak mümkün hale gelmektedir. Peki, bu Türk kimliğine temel oluşturacak kültür içinde Osmanlılığın yeri ne olacaktır? Her milli kimlik kendini tarihteki

Dair Düşünceler”, **Türk Sosyologları ve Eserleri I Temel Tartışmalar**, Sosyoloji Yıllığı 20, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2010, s. 154-163.

²¹ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, MEB, 1970, s. 39.

başarılarına dayanan bir “milli gurur” duygusuna dayanarak inşa eder. Ne var ki yeni rejim, kendine özgü Batıcı siyasi tercihi doğrultusunda, imparatorluk mirasının tasfiyesi üzerine kurulu olduğundan, milli kimliğini Osmanlı tarihini atlayarak inşa etmek durumunda kalmıştır. Gökalp Osmanlı geçmişini Türk kimliğinin dışına çıkartarak ötekileştiren ve yabancı bir medeniyetin mensubu haline getiren modeliyle bu karara teorik bir temel sağlamıştır. Osmanlılıkla İslamiyet arasındaki özdeşliğin yarattığı sorunlardan kurtulmak için de Osmanlı’yı medeniyet, İslam’ı kültür dairesi içinde kodlamış, hatta Osmanlı’nın mensup olduğu Doğu medeniyetinin özünde İslam’a değil Bizans’a dayandığını ileri sürmüştür:

“Rusya’da ve Balkan memleketlerinde Batı medeniyeti Doğu medeniyetinin yerine geçtiği gibi, Osmanlı İmparatorluğu’nda da aynı durum baş gösterecekti. Doğu medeniyeti bazılarının zannettiği gibi, gerçekten İslam medeniyeti değildi. Kaynağı Bizans medeniyetiydi. Nasıl ki Batı medeniyeti de Hristiyan medeniyeti değil, Batı Roma medeniyetinin bir devamından ibaretti. Osmanlılar Doğu medeniyetini doğrudan Bizans’tan almadılar: Kendilerinden önce Müslüman Araplarla Acemler bu medeniyeti almış olduklarından, Osmanlılar onu bu dindaş milletlerden aldılar.”²²

Gökalp’e göre “bir toplumun bütün fertlerini birbirine bağlayan, yani kişiler arasındaki uyumu sağlayan kurumlar hars kurumlarıdır... Bir cemiyetin üst tabakasını başka bir cemiyetin üst tabakasına bağlayan kurumlar ise medeni kurumlardır.” Hars kendiliğinden oluşmasına karşın, medeniyet yapaydır, dolayısıyla da aktarılabilir. Kimlik hars dairesinden türetilip, medeniyet gömlek değiştirir gibi kolaylıkla aktarılabilen maddi bir varlık olarak tanımlandığında devletin Batı tercihi de toplum kimliğine ters düşmekten kurtulmaktadır. Üstelik Osmanlı’nın benimsediği medeniyet sadece geri ve köhnemiş değil, aynı zamanda topluma yabancı olarak gösterilmektedir. Doğu medeniyeti ve Osmanlılık Bizans’la özdeşleştirildiğinde, Türk kimliğinin en temel bileşeni konumundaki İslam ile Doğu arasındaki bağ koparılmakta, Batı tercihi normalleştirilmektedir. Buna karşılık Osmanlı’nın medeniyet tercihi hedef tahtasına oturtulmaktadır. Gökalp’e göre geçmişte Doğu medeniyetini tercih eden aslında Türkler değildir, onların tepesindeki bir hâkim sınıftır. Bu sınıf, yani Gökalp’e göre Osmanlılar, kendi sınıf menfaatlerini milli menfaatlerin üzerinde tutarak kozmopolitleşmiş ve Türklükten tamamen

²² Ziya Gökalp, **a.e.**, s. 44.

kopmuştur. Birbirine zıt Osmanlı ve Türk tipleri oluşmuştur. Osmanlı tipinin her şeyi çirkin, Türk tipinin her şeyi güzeldir.²³

Aslında Gökalp, İttihat ve Terakki devrinde Türkçülük, Batıcılık ve İslamiyet'i imparatorluk imkanları dahilinde sentezleyen bir bakış açısına sahipti. Bu doğrultuda Batıcı siyasi tercihi doğrulamak için Osmanlı'yı eleştirmekle birlikte, bir ulus-devlet çözümünü savunmadığından imparatorluk mirasını inkâr etmiyordu. Keza Türkçülük anlayışı da emperyal bir ufka sahip olan Turancılık biçimindeydi. Cumhuriyet dönemindeyse Türkçülük anlayışı Anadolu'yla sınırlı hale getirilirken, Osmanlı geçmişi Türk kimliğinin temel ötekisi konumuna geldi. Gökalp'in görüşlerindeki bu dönüşüm aynı zamanda Osmanlı Batıcılışmasından Cumhuriyet Batıcılışmasına geçişin de temel çerçevesini çizmektedir.

Cumhuriyet rejiminin Osmanlı “şan”ı ile desteklenemeyeceğini düşünen Atatürk cumhuriyet kuşaklarına milli benlik sağlayacak başka bir tarihsel kaynak bulmak gerektiği fikrindeydi. 1930'larda benimsenen Türk Tarih Tezi, oluşturulmak istenen yeni Türk kimliğine bu “benlik geliştirici” kaynağı sağlayacaktır.²⁴ Kimliğini ve varlık sebebini Osmanlı'nın dışında şekillendirmek isteyen yeni rejim, Osmanlı'yı ve İslam'ı atlayan yeni bir tarih icat etmiştir. Bu doğrultuda “yerli” ve “yabancı” yeni baştan tanımlanmış, milli hafızaya sağlam bir şekilde yerleşen ve toplumla çok derin psikolojik bağlar kurmuş olan Osmanlı ve İslam geçmişi, yani yakın geçmiş ötekileştirilip “yabancı” haline getirilirken, milli kimliğin kaynağı çok uzak, hatta hayali bir geçmişte aranmıştır. Osmanlı ve İslam geçmişi bütünüyle Batıyla mücadele üzerine kurulu olduğu için, Batıyla uyumlu bir kimliğin bu kaynağa dayandırılması mümkün değildir. Öyleyse Batıyla ortak bir geçmişin icat edilmesi gerekecektir. Yeni rejim bu ortak geçmiş icat etme çabasında bir hayli ileri gitmiş, Batının köklerini dahi Türk geçmişine dayandırarak, Batıcı tercihin zedelediği milli gururu yükseltmenin yollarını aramıştır.²⁵ Yeni tarih görüşüne göre Türkler uzak

²³ Ziya Gökalp, **a.e.**, s. 30-38.

²⁴ Şerif Mardin, “Yenileşme Dinamiğinin Temelleri ve Atatürk”, **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, içinde, s. 204.

²⁵ Çağdaş ve en ileri medeniyetin kökenini kendi kavmi tarihine dayandırma eğilimi üzerine kurulan kültür mitleri, Yakındoğu’da Arap, Yunan ve Romanlı fatihlere karşı fethedilenlerin geliştirdikleri meşrulaştırma örüntülerinde de karşımıza çıkar. Ne var ki bunlar kendi kavimlerinin tarihlerini yüceltirken, Türk Tarih Tezi’nde uzak geçmişte bir milli tarih icat edilmiş, buna karşılık kavmin hafızasında taze olan gerçek “milli” tarih ötekileştirilmiştir. Bu açıdan Türk deneyimi hakikaten

geçmişte Batıyla ortak köklere sahip olmalarına karşın, Osmanlı ve İslam parantezi onları Batıdan koparmıştır. Yeniden Batıyla uyum sağlamaya yönelik siyasi tercih, aslında Türklerin tarihsel kimlikleriyle uyumludur. Türklere yabancı olan, onlara benliklerini unutturan Batı değil, tersine Osmanlı ve İslam geçmişidir.

Türk Tarih Tezi'nin Türklere Batı tercihi doğrultusunda yeni bir evrensel rol atfettiği düşünülebilir. Hâlbuki bu tez Batı medeniyetinin kaynağını Türklere dayandırmakla birlikte, milli kimliğin kökenini arkaik ve muğlak bir uzak geçmişe götürdüğü için, pratikte Batı medeniyetine tabi olmak dışında bir seçenek bırakmamaktadır. Türklerin tarihte gerçekten evrensel bir rol oynamasını sağlayan İslam mirası ve Osmanlı geçmişi kesin olarak dışlanmaktadır. Kemalist Tarih Tezi Türklüğü Batının geçmişi olarak sunmuş, böylece ona kendi geleceğini temsil eden Batıyı model almaktan başka çare bırakmamıştır. Ancak Türk kimliğinin Batıyla özdeşleşmesi de mümkün olmamıştır. Çünkü Yeni Türkiye'nin toplumlar arası ilişkilerdeki rolü “Batı dışında fakat Batıyla uyumlu bir toplum modeli”ni temsil ederek Doğu halklarının hoşnutsuzluğunu denetim altına almaktır. Bu ise Batıyı ötekileştirmeden milli bir kimlik inşa etmeyi gerektirmektedir. Bu yüzden, milli kimlik inşa edilirken Batının aksine Osmanlı ötekileştirilecektir.

Cumhuriyet uluslaşmasında, dünyadaki diğer milli kimlik inşası örneklerinden oldukça farklı bir manzarayla karşılaşmaktayız. Milli kimlik inşasının genel modeli kendi tarihinden güç alarak, düşmanı ötekileştirmek üzerine kuruludur. Bizde ise Milli Mücadele sürecindeki düşman Batı model haline gelirken, kendi tarihimiz ötekileştirilmiştir. Bu karmaşık kimlik inşa yöntemi, Türkiye'nin hiçbir zaman sömürge deneyimini yaşamamış, büyük bir imparatorluk geleneğine dayanmasından kaynaklanmaktadır. Toplumlar arası ilişkilerde üstlenilecek yeni rol, her şeyden önce bu gelenekle hesaplaşmayı zorlamaktadır. Toplum kimliğinin yeniden inşa edilmesinde söz konusu uzak geçmiş ve fantastik tarih tezlerinin psikolojik etkisinin fazla olmayacağı ortadadır. Zaten bu tezler daha ziyade aydınların zihniyet yapısını dönüştürmeye hizmet etmiştir. Bununla birlikte Osmanlı karşıtlığını temellendirmede daha etkili bir meşrulaştırma halkçılık söylemiyle gelecektir.

benzersizdir. Diğer kültür mitleri için bkz. William F. McCants, **Kültür Mitleri Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek**, Çev. Merve Tabur, İstanbul, İthaki, 2012.

3. Halkçı meşrulaştırma (Devlet-toplum ayrımı)

Osmanlı karşıtlığının halkçılık söylemi üzerinden meşrulaştırılması esasen Osmanlı dönemindeki devlet-toplum ayrımının saray-halk çatışmasına dönüştürülmesine dayandırılmaktadır. Gökalp'in kültür-medeniyet ayrımında milli kimliğin kültüre dayandırıldığını ve Osmanlı kimliğinin bu kültürün dışında tarif edildiğini görmüştük. Peki milli kimliğin kaynağını oluşturacak bu kültür nerde aranacaktır? Gökalp'e göre bunun cevabı basittir. Türk kültürünün tarih boyunca saklandığı ve muhafaza edildiği esas kaynak, Anadolu halkıdır. Türk kültürü Anadolu halkının özünde sakladığı değerlerin aydınlar tarafından işlenmesiyle yaratılacaktır. Anadolu halkı da esasen köylü kimliğiyle tanımlanmaktadır. Çünkü şehirlerde Osmanlı medeniyeti güçlüdür. Bir kültürel öge Osmanlı'yla ne kadar temas etmişse o kadar Türklükten uzaklaştığı varsayıldığından, "saf" Türk kültürü Osmanlı'yla en az temasa geçmiş olan yerde, köylerde aranacaktır.

Belli ki, köy, aynı zamanda üretici kimliğiyle imparatorluk siyasetinin de anti-tezi olarak düşünülmektedir. Osmanlı askeri ve siyasi kimlikle özdeşleşirken, Türk kültürünün kaynağı olarak görülen köy üretici kimlikle özdeşleştirilmektedir. İmparatorluk siyasetinden vazgeçildiği için askeri-siyasi faaliyetler küçümsenmekte, köylülüğün üretici faaliyetleri yüceltilmektedir.²⁶ Siyaset değersizleştirilip üretim yüceltildiğinde Osmanlılığı asalaklık ve sömürücülükle özdeşleştirmek de mümkün hale gelmektedir. Kılıç karşısında sabanın yüceltilmesi, emek ve barış aşkından ziyade imparatorluk mirasından ve dünya siyasetinden vazgeçilmesiyle ilişkilidir. Bu vurgu o kadar nettir ki, sınıfsal, sosyolojik bir halk tanımının yapılmaya çalışıldığı yerlerde bile, halkın esas tanımlayıcı özelliği Osmanlı olmamak, hatta Osmanlı'nın karşıtı olmak şeklinde karşımıza çıkar.

Gökalp'e göre "Osmanlı imparatorluğu genişledikçe, yüzlerce milleti siyaset dairesine aldıkça, idare edilenlerle idare olunanlar ayrı iki sınıf" haline gelmiştir. "İdare eden bütün kozmopolitler Osmanlı sınıfını, idare olunan Türkler de Türk sınıfını" teşkil etmiştir. Osmanlı'daki devlet-toplum ayrımını Osmanlı-Türk ayrımına dönüştüren Gökalp, bu ayrımın her iki kutbunu birbirinin zıddı ve düşmanı olarak

²⁶ Baykan Sezer, **Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları**, İstanbul, Kızıl Elma, 2006, s. 83-88.

tanımlar. Gökalp'e göre Osmanlı tipinin her şeyi çirkin, Türk tipinin her şeyi güzeldir. Bunun sebebi Osmanlıların milli menfaatlerin aleyhine hareket eden topluma yabancı bir zümre haline gelmesidir:

“Yalnız memleketimize mahsus olan bu garip vaziyetin sebebi nedir? Niçin bu ülkede yaşayan bu iki enmûzec (örnek), Türk enmûzeci ile Osmanlı enmûzeci birbirine bu kadar zıddır? Niçin Türk enmûzecinin her şeyi güzel, Osmanlı enmûzecinin her şeyi çirkindir? Çünkü Osmanlı enmûzeci Türkün harsına ve hayatına muzır olan emperyalizm sahasına atıldı, kozmopolit oldu, sınıf menfaatini milli menfaatin fevkinde gördü.”²⁷

Peki her şeyiyle güzel olan bu Türk tipi nasıl olmuş da bozulmamıştı? Gökalp'e göre Türkler siyaseten Osmanlı yönetimi altında yaşamalarına karşın kültür bakımından “Osmanlı emperyalizmine” tabi olmamışlar, kendi kendilerine bir milli kültür yaratarak Osmanlı medeniyetine karşı tamamen kayıtsız kalmışlardı.²⁸ Türk kültürünün korunmasını sağlayan şey, halkın Osmanlı medeniyetine kayıtsız kalmasıysa, Cumhuriyet'in milli kimlik inşasının da izleyeceği yol bellidir. Gökalp'e göre “Türklerin Türk olmayan Osmanlı'nın çirkin mirası ile münasebet kurmaya ihtiyacı yoktur, çünkü o onlardan değildir.”²⁹ Buradan Türklerin Osmanlı geçmişiyle irtibat kurmaksızın milli kimliklerini inşa edebilecekleri sonucu çıkar. Dolayısıyla halkçılık, Cumhuriyet'in inşa ettiği yeni milli kimlikten Osmanlılığı dışlamanın bir aracına dönüşmektedir.

Hâlbuki Gökalp'in saray ve halk kültürleri arasında kurduğu karşıtlık tarihsel gerçeklerle uyumlu değildir. Örneğin çok üzerinde durulan bir örnek olan halk edebiyatı-divan edebiyatı ayırımına baktığımızda, halk edebiyatının temalarıyla saray kültürü arasında alışverişler hep devam etmiş, biri diğerini etkileyerek gelişmiştir. Halk edebiyatı çoğu kez saray edebiyatını model alırken saray edebiyatı da halk edebiyatından etkilenmiştir.³⁰ Baykan Sezer'in deyişiyle saray kültüründe halk değerlerinin yönetim diline çevirisi söz konusudur.³¹ Arada bir uyumsuzluk yoktur. Hele ki müzik alanında, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak açıklayacağımız üzere, bu etkileşim ve uyum çok daha barizdir. Redfield'in “büyük

²⁷ Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Ankara 1339/1923, s.33.

²⁸ Gökalp, **a.e.**, s.34.

²⁹ Ekmeleddin İhsanoğlu, “Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası”, **Doğu Batı**, sayı: 25, 2003, s. 45.

³⁰ Kemal Karpat, **Kimlik ve İdeoloji**, Çev. ve Ed. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009s. 79.

³¹ Baykan Sezer, “Batıcılığa Seminer Notları”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 16.

gelenek” ve “küçük gelenek” olarak adlandırdığı ve bizdeki halk kültürü-yüksek saray ve şehir kültürü ayırımına denk düşen bölünmenin Şerif Mardin’in altını çizdiği kadar büyük bir uçurumu ifade etmediği söylenebilir.³² Osmanlı’nın yarattığı üst kültür sistemi çeşitli toplumsal kanallar aracılığıyla rahatlıkla yukarıdan aşağıya yayılabiliştir. Halk yüksek bir itibara sahip olan Osmanlı kültürünü bir şekilde taklit ettiği gibi, halkın ürettiği tamamlanmamış ürünler de merkezde işlenerek yeniden tedavüle girebilmiştir. Halkçılık ise söylem düzeyinde halkı yüceltmekle birlikte, bu sistemin parçalanmasına sebep olmuş, benimsediği yeni yüksek kültürün (Batı medeniyeti) toplum kimliğiyle uyumsuzluğu sebebiyle halkı devlete daha çok yabancılaştırmıştır.

Halkçılık aynı zamanda yeni rejimin siyasi meşruiyetinin de temelidir. Atatürk’e göre Osmanlılar Türk milletinin egemenliğini zorla ele geçirmişler ve bu “zorbalıklarını” altı yüzyıl sürdürmüşlerdir. Saltanatın kaldırılması, Türk milletinin bu “saldırganlara” artık yeter demesi ve kendi egemenliğini ayaklanarak bilfiil eline almasından başka bir şey değildir. “Halk egemenliği” kavramı bu çerçevede Osmanlı geçmişini gayrimeşru hale getirirken, yeni rejimin siyasi meşruiyetini sağlamakta, ayrıca toplumun yeni rejimle bütünleşmesine yardım edecek bir ideolojik söylem vazifesi görmektedir. Meclis’in ilk anayasal belgesinin “halkçılık beyannamesi” adını taşıması, keza Atatürk’ün “köylü milletin efendisidir” sözünde ifadesini bulan halkı yüceltici söylemin sürekli tekrarlanması rastlantı değildir.

Ne var ki “milletin efendisi” olarak tanımlanan köylü, bir yandan da modern kıyafetler giymediği için Ankara’ya sokulmamaktadır. Halk, yeni rejimin Batıcı siyasi tercihi doğrultusunda oluşturmak istediği vitrine uygun bir görünüme sahip değildir. Meşhur şapka konuşmasında Mustafa Kemal’in kendisini dinleyen bir vatandaş “medeni bir insan bu alelacele kıyafete girip dünyayı kendine güldürür mü?”³³ diyerek uyarması halk karşısındaki bu tutumun çok çarpıcı bir örneğidir. Yüceltilen aslında Batıcı seçkinler tarafından yeniden şekillendirilecek olan muhayyel bir köylülüktür. Bu bakımdan erken Cumhuriyet döneminde halkçılık,

³² Bkz. Şerif Mardin, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, **Türk Modernleşmesi, Makaleler IV**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 24-30.

³³ Mustafa Kemal Atatürk, **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959, s. 216

teorik olarak yüceltilen ama pratikte hor görülen halkı şekillendirmenin bir aracıdır. Bununla birlikte bu şekillendirmenin de çift yönlü işleyeceği varsayılmaktadır. Gökalp'in ütopyası seçkinlerin Türk harsının esas kaynağı olan halktan, Türk köylüsünden beslenerek kozmopolitlikten kurtulmaları, bunu yaparken de halka Batı medeniyetini götürmelerini öngörmektedir. Böylece milli kimlik korunarak Batı medeniyetine katılmak mümkün hale gelecektir.

Köylülük milli kültüre temel unsurlarını sağlayan ana kaynak olarak gösterilmesine karşın, sadece bir hammadde olarak değerlendirilmektedir. Anadolu Türk kültürü yüceltilirken bile Batı kültürüyle karşılaştırıldığında ilkel olarak damgalanmaktadır. Türk kültürü ancak bir hammadde olabilir, bu hammaddeyi değerli kılacak olan Batı medeniyetinin tekniği ve bilimiyle işlenmesidir. Osmanlı kültürünün ise böyle bir şansı da yoktur, çünkü o yabancı sayılmakla kalmaz, Türk kültürünü tarih boyunca baskı altında tuttuğu varsayılan başlıca öteki konumundadır. Böylece şehir kültürü köhnemiş ve yabancı bir medeniyete ait olduğu gerekçesiyle dışlanırken, köy kültürü ise ancak Batı tekniğiyle işlendiğinde ilgiye layık hale gelen ilkel bir hammadde konumuna indirgenmektedir. Kısacası harsın kaynağı olarak yüceltilen halk, bir yandan da çocuklaştırılmakta, Batı medeniyetinin empoze edileceği bir “tabula rasa” haline getirilmektedir.

Halkevleri bu çift yönlü halkçılık siyasetinin uygulama araçlarıdır. Cumhuriyetin milli kültürü Türk folkloruna dayandırıldığı için, Halkevlerinin ilk görevi inşa edilecek milli kültürün ihtiyacı olan folklorik malzemeyi toplamak olmuştur. İkinci aşama bu hammaddeyi rafine hale getirerek kültürlü kesimlerin de kabul edebileceği bir düzeye getirmektir.³⁴ Burada söz konusu olan Gökalpçi formülün hayata geçirilmesidir. Ne var ki Cumhuriyet bununla yetinmeyecek, kendi ideolojisini ve benimsediği Batıcı değerleri de halka taşıyacak, Batıcı siyasi tercihle uyumlu bir toplum kimliği oluşturmaya çalışacaktır. Cumhuriyetin Batılılaşma yönündeki bu adımları bir yandan toplum kimliğinin zorlanması, bir yandan da medeniyet ve hars arasındaki sınırların gitgide flulaşması anlamına gelmektedir.

³⁴ Kemal Karpat, “The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey: 1931- 1951”, *Die Welt des Islams*, New Series, Vol. 15, Issue 1/4 (1974), s. 69-84.

C. Kültürel Batılılaşma: Toplum Kimliğinin Zorlanması

1. Tanzimat İkiliğine Karşı Tam Batılılaşma

Osmanlı Batılılaşması devletin Batıcı siyasi tercihiyle halkın geleneksel kültürü arasında titiz bir ayırım yapmış, toplumu Batılılaşma yönünde zorlamamıştı. Devlet katında itibarlı olan yine Batı kültürüydü. Çünkü kültür Batıcı siyasetin vitrini olarak görülmekteydi. Buna karşılık, devlet toplumun benimsediği kültüre ve geleneksel toplum kimliğine karışmıyor, Batı ile Doğunun toplum katında bir arada, birbirine müdahale etmeden yaşamasına izin veriyordu. Hatta Batı ile işbirliği esasen imparatorluğun Doğu siyasetindeki ağırlığına dayandığından, Müslüman-Türk kimliğin sağlayacağı emperyal olanaklardan faydalanmak için kimi zaman toplumun Doğulu kimliğinin öne çıkarıldığı bile oluyordu.

Osmanlı'nın Batılılaşma konusunda bu şekilde orta yolu tercih etmesinde, imparatorluğun henüz dağılmamış olması ve dünya siyasetinde bir şekilde ağırlığını sürdürmesinin de rolü vardır. Geleneksel kimliğin bir şekilde hala iş gördüğü bir dönemden söz ediyoruz. Dolayısıyla Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan düşünce akımlarında geleneksel kültürün korunması konusundaki ısrar, sadece bu değerlerin yerli olmasından değil, aydınlar tarafından olumlu ve muhafaza edilmeye layık görülmelerinden de kaynaklanıyordu.³⁵ Bu çerçevede, Gökalp'in medeniyet-hars ayrımının esasen Batıcı tercihi meşrulaştırmak için geliştirilmiş olmakla birlikte, geleneksel kültürün muhafaza edilmesine de hizmet ettiğini söylemeliyiz. Nitekim Gökalp'in medeniyeti mümkün olduğunca teknik ve maddi unsurlarla sınırlama yönündeki çabası, Batıcı millî kimlik inşasında geleneksel kültüre daha fazla yer açmayı amaçlıyordu.

Cumhuriyet ise Osmanlı'nın dışlanması ve Batıcılılaşma kararına millî bir içerik kazandırılmasında Gökalp'e dayanmakla birlikte, kültür politikalarında kimi zaman medeniyet-hars ayrımını neredeyse tamamen ortadan kaldıran bir çizgiye yöneldi.³⁶ Gerçekten de Atatürk'ün medeniyetle ilgili şu sözleri adeta Gökalp'e cevap gibidir:

³⁵ Murat Belge, "Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt I, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 260.

³⁶ Ergün Yıldırım 1928 sonrası döneme kadar Cumhuriyet'in "Batılılaşmadan modernleşme" arayışında olduğunu, ancak özellikle 1930'larda "Batıyı gülü ve dikenini almak" yolunu

“Bence medeniyeti harstan ayırmak güçtür ve lüzumsuzdur... Yüksek bir hars, onun sahibi olan millette kalmaz, diğer milletlerde de tesirini gösterir, büyük kıt’alara şamil olur. Belki bu itibarla olacak, bazı milletler yüksek ve şamil harsa medeniyet diyorlar. Avrupa medeniyeti, şimdiki çağ medeniyeti gibi.”³⁷

Gökalp’in medeniyet-hars ayrımı, Cumhuriyet döneminde Batı kültürünün alınmasından veya milli kimliğin inşasından çok Doğulu kimliğin dışlanması açısından işlevsel olmuştur. Aslında Gökalp’in kendi modelinden ilk beklentisi de budur. Gökalp’e göre Türk kültürü kendisine yabancı ve düşman olan Osmanlı-Doğu medeniyetinin büyüklüğü altında kalmış, baskısı altında ezilmiş ve kendini bir türlü ifade edememiştir. Türk kültürünün diriltilmesi için ilk yapılması gereken kültürde Doğu-Osmanlı unsurlarının tasfiyesidir. Bunu köylülüğe dayanan Türk halk kültürü yapamayacağına göre Batıdan aktarılan medeniyet yapacaktır. Onun için Batılılaşmanın hızlanması Osmanlı medeniyetinin tasfiyesi açısından faydalıdır. Ancak bu noktada Gökalp’in görüşleri Cumhuriyet dönemi Kemalist Batılılaşma politikalarından ayrılmaktadır. Çünkü Gökalp’e göre Şark zevkini yıkmakta faydalanılması gereken Avrupa medeniyeti asla onun yerine geçmemelidir. Her milletin kültürü kendine özgüdür. Milli kültürün kaynağı Batıda değil halkta aranmalıdır.

“Biz bize benzeriz” sözünde ifadesini bulan kendine özgülük iddiası elbette ki Kemalizmin de temel yönelimlerinden birisini oluşturmaktadır. Milliyetçi bir rejim olarak Cumhuriyet inşa edeceği kültüre milli bir temel kazandırmaya çalışmıştır. Ancak neyin milli olup neyin milli olmadığı da Batıcı siyaset doğrultusunda belirlenecektir. Nitekim Batılılaşma bir milli dava, Atatürk de Türk milletini Batı karşısındaki ezikliğinden kurtaran bir kahraman olarak sunulmuştur. Falih Rıfkı Atay’ın Cumhuriyet Batılılaşması öncesinde Türklerin Beyoğlu gibi Batılı muhitlerde ne kadar ezik bir şekilde dolaştıklarından bahisle, Atatürk’ün Türkleri bu eziklikten kurtardığından bahsetmesi bu tutumun örneklerinden biridir.

Aslında İslam’ın dışarıda bırakılıp Türkçülüğün sahiplenilmesi, Osmanlı dönemindeki kısmi Batıcılığı aşmaya yönelik stratejilerden biri olarak da okunabilir. Murat Belge’nin de tespit ettiği gibi “İslam Türkiye için yaşanmış bir deneydi ve

benimseyerek bu ayrımı terk ettiğini vurgular. Bkz. Ergün Yıldırım, **Hayali Modernlik: Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 40.

³⁷ Afet İnan, **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Ankara, 1969, s. 267.

hayatın her alanında savunmak durumunda olduğu gelenekleri vardı. Ayrıca Hristiyan Batıya karşı önemli bir dirence sahipti.”³⁸ Türkçülük ise İslamcı gelenekleri kucaklamak veya Batıyla çatışmak zorunda değildi. Ulus ya da ırk açısından bakıldığında Araplar da Batılılar kadar yabancıydılar. Nitekim Doğu medeniyetini Türklüğe yabancı bir medeniyet olarak sunarken Gökaltp bu temelden hareket etmiştir. Üstelik Kemalist tarih tezi Türklüğün tarihini çok uzak geçmişe dayandırdığından, milli kimliği inşa ederken, Batıyla somut bir şekilde düşmanlık içinde geçen yakın tarihi sahiplenmekten kurtulmuştur. Tunaya’ya göre Kemalizmin ideolojisini yaratan “bütüncüler” şu ilkeler doğrultusunda tutarlı bir sistem kurmuşlardır:

- a) Çağdaş uygarlıktan kaçılmaz. b) Batılılaşmak bir lüks değil, bir yaşam ilkesidir. Türkiye’nin gelişmesi için biricik yol Batılılaşmaktır. c) Batı uygarlığı yalnız Hristiyanlığın eseri değildir. d) Batıdan yüzde yüz almak zorunda olduğumuz öğeler, politik kurumlar vardır ki, bunlar Doğuda yalnız ahlaki ilkeler olarak kalmış, kurumlaşmamışlardır. f) Batı uygarlığıyla karşılaştığımızda dinimizi, ahlakımızı kaybetme tehlikesi yoktur, çünkü ortaya bir sentez çıkacaktır. g) Batı uygarlığının ilkeleri muhafazakâr bir kitleye karşı savunmak, onu zorla yerleştirmek, halka aykırı bir gidiş değildir. Geri, yerli hareketlerle ve çevrelerle mücadeledir.³⁹

Özellikle son ilkede bahsi geçen muhafazakâr kitle toplumun büyük çoğunluğunu oluşturmaktadır. Batı medeniyetinin topluma zorla kabul ettirilmesi, kaçınılmaz bir dirençle karşılaşacak, Kemalizmin halkçı ve milliyetçi meşruiyet temelini sarsacaktır. Tunaya’nın “halka rağmen halkçılık” şeklinde formüle ettiği yaklaşım, bu tepeden inme Batıcılığa halkın muhafazakâr kuvvetlerin baskısından kurtarılması anlamını vererek bu meşruiyet krizini aşmaya çalışacaktır. Ne var ki Tanzimat ikiliğini ortadan kaldırmak için girişilen bu tepeden inme Batıcılık hareketi, toplumla devlet arasındaki ayrımı daha da belirginleştirecek, çok daha keskin bir ikiliğin doğmasına yol açacaktır.

³⁸ Murat Belge, “Kültür,” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 1291.

³⁹ Tarık Zafer Tunaya, “Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 239.

2. Toplum Kimliğinin Zorlanması

Her şeyden önce, Batılılaşmanın ancak toplum kimliği zorlanarak hayata geçirilebilmesi⁴⁰, daha en baştan Batıcı-Türkçü tezin yanlışlanması anlamına gelmektedir. Çünkü devlet-toplum, saray-halk ikiliği üzerinden Batıcı seçimi meşrulaştıran hakim ideoloji Doğulu kimliğe ait olan unsurları Osmanlı'ya atfederken, halkı Doğu medeniyetinin etki alanının dışında bir *tabula rasa* (boş levha) olarak resmetmekteydi. Doğulu kimliğin yönetici sınıfın seçimi olduğu ve halka sirayet etmediği, dolayısıyla halkın boş levhası üzerine istenilen şeyin yazılabileceği varsayılıyordu. Hâlbuki Doğulu kimliğin ve Osmanlı geçmişinin toplum katındaki itibarı sanıldığından çok daha fazlaydı ve Türk kimliğinin en canlı kaynağı halen Osmanlı-İslam mirasıydı. Bu yüzden toplumu Batılılaştırma yönündeki çabalar önemli bir dirençle karşılaştı ve seçkin kültürle halk kültürü arasındaki uçurumu daha da derinleştirdi. Burada yapılan yanlışın temelinde Osmanlı döneminde Türk kimliğinin oluşumuyla ilgili süreçlerin ve bir medeniyetten diğerine kültür olgularının aktarılmasına ilişkin sosyolojik örüntülerin yanlış okunması vardır.

Her şeyden önce Türk kimliği, Cumhuriyet ideolojisinde varsayıldığı gibi kozmopolit Osmanlı'ya düşman bir komünal halk kültürünün ifadesi değildir. Türk kimliğinin korunmasını sağlayan, tam aksine, Osmanlı'nın izlediği evrensel siyasetin Türklerin kozmopolit ve komünal kimlikleri arasında kurduğu başarılı dengedir. Osmanlı karşıtı Batıcı Türkçü tezin yanlışlığı şuradan da bellidir ki, Türkler yayıldıkları birçok yerde kimliklerini kaybedip yerleşik toplumlar içinde erimelerine karşın, Anadolu'da Osmanlılar öncülüğünde yeni bir siyasetin temsilcisi olarak kimliklerini korumuşlardır. Osmanlı-Türk-Müslüman kimliği bu süreç içinde ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. Nitekim en eski zamanlardan beri Avrupalılar Osmanlıları Türk sıfatıyla tanımlarken, Osmanlılar da esas itibarıyla kendilerini Türk

⁴⁰ Batılılaşmanın toplum kimliği zorlanmadan gerçekleşmemesi, Türk modernleşmesinin toplum mühendisliğini zorunlu kılan “hayali”, ütöpik niteliğinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda hem ütopya hem ideoloji olan bu toplum mühendisliği projesinin elitist ve otoriter bir modernleşme yaratması kaçınılmazdır. “Hayali modernlik” kavramının bu çerçevedeki yorumu için bkz. Ergün Yıldırım, **Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 41-52.

kabul etmiş, hatta Türklük bir soy ismi olmanın ötesine geçerek imparatorluk genelindeki Müslümanları birleştiren emperyal bir kimlik haline gelmiştir.⁴¹

İbni Haldun'un *nesep/sebep asabiyeti* ve *şeriat/mülk* kavramlarına dayalı toplumsal gelişme modelinin tipik örneğini oluşturan Türkler İslâmî bir imparatorluğun kuruluşu için gerekli itici gücü sağlarken nesep asabiyetinden sebep asabiyetine geçmiş, önce Türklüğü arkaplana iterek sembolik olarak dini Araplarla özdeşleştirmiş, ardından onları da Yunanlılarla birlikte emperyal şemsiye altına almıştır. Katolik-Protestan, Latin-Cermen Batı medeniyetinin ötekileştirdiği Ortodoks Yunanlıları da sahiplenilen Osmanlı İmparatorluğu, itici gücü Türk *nesep asabiyeti* olan, Müslüman kimliği etrafında İslam dünyasının liderliğini üstlenen ve ehl-i kitap üst başlığı altında da gayrimüslim tebaasını kendine sıkı sıkıya entegre eden bir Pax-Ottomana kurmuştu. Bernard Lewis'in de belirttiği gibi Müslümanlıkla tam özdeşleşmiş belki de tek millet olan Türkler, İslam'da Kızıl Elma da denilen kozmopolit ideallerinin bir ifadesini bulmuş, komünal kimliklerini koruyarak kozmopolit bir kimlik yaratabilmişlerdir.⁴²

Dolayısıyla Osmanlı kimliğiyle Türk kimliği arasında çatışma değil uyum esastır. Osmanlı döneminde Batı saldırganlığına karşı Doğunun üretici halklarının korunmasına dayanan evrensel siyaset toplumun çıkarlarıyla uyumluydu ve toplumu devletin temsil ettiği çözüme ortak kılabilirdi. Batıcılışmayla birlikte temel kaygı devletin bekası haline gelince, toplum çözüme ortak kılınmadığı gibi, toplumun çıkarları ve değerleri de feda edilebilecek noktaya geldi. Batıcılışma kararı Osmanlı-Türk toplumunun kendi iç çelişmelerinin bir sonucu olmaktan ziyade, devlet tarafından yapılan siyasi seçimin dünya dengesi içinde yürütülebilmesine dayanıyordu. Yönetici elit Batıdaki aksine toplum içindeki bir çatışmadan

⁴¹ Daha XVII. yüzyılda Osmanlı tarihi ve kültürüyle ilgili Batılı yazarların kitaplarında Osmanlılardan Türkler diye bahsedildiği gibi, ilk Kuran tercümelerinde bile "Türklerin İncili", "Türklerin peygamberinin kitabı" gibi başlıklar tercih edilmiştir. Bkz. Ekmeleddin İhsanoğlu, "Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası," **Doğu Batı**, Sayı 25, Kasım-Ocak 2003-2004, s. 41-42. Keza XV. yüzyıla ait Türkçe metinlerin bile gösterdiği gibi Osmanlılar da kendilerini esas itibarıyla Türk olarak görmüşlerdir. Bkz. Nejat Göyünç, "Bazı Osmanlı Tarih Eserlerine Göre ve Arşiv Belgelerine Göre Türk, Kürt ve Arap Deyimleri Hakkında", **Anadolu Dil, Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, Afyon, 1996, s. 1-5.

⁴² Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2012, s. 153-156'dan özetlenerek aktarılmıştır.

başarıyla çıkmış bir sınıfı temsil etmediği için, öncülük özelliğini sürdürmesine yardım edecek ölçüyü toplum içinde değil Batıda aradı.⁴³

Cumhuriyet Batılılaşması devletin siyasi seçimini meşrulaştırmanın yanı sıra Batılılaşmış yönetici elitte henüz Batılılaşmamış toplum kesimleri arasında da hiyerarşik bir ilişki kurmuş ve yönetici elitin konumunu pekiştirmeye yaramıştır. Batılı kimliğin kültürel alanda da benimsenmesi Cumhuriyet devrinde seçkin olmanın ölçütü haline gelmiştir. Cumhuriyet döneminde Batılılaşma kararının Osmanlı'dan farklı olarak devletle sınırlandırılmayıp topluma da mal edilmesinin gerisindeyse, yeni siyasi tercihin geleceğini güvence altına alma kaygısı vardır. Batılılaşma topluma mal edildiğinde, bu siyasi seçime karşı kadrolar yönetime geldiğinde bile, bu meşruluk ölçüsüne göre hareket etmek durumunda kalacaklardır. Batılılaşma politikalarının en çok kültür alanında yoğunlaşması, Batılı kültürle Yeni Türkiye'nin siyasi seçimi arasındaki temsil ilişkisinden kaynaklanır. Batılı kültür siyasi seçimin görüntüsünü, vitrinini oluşturur. Cumhuriyet Türkiye'sinin ne kadar Batılı olduğunu kanıtlamak için yabancı dilde yapılan yayınlar bu temsil ilişkisine ne kadar önem verildiğini göstermektedir.⁴⁴ Bunun için toplumun görüntüsünün değiştirilmesine büyük önem atfedilmiştir.

Yine de, tüm çabalara karşın, toplumun Batılı kimliği benimsememek noktasında ciddi bir direnç gösterdiğini görmekteyiz. Acaba bu direncin kökeninde birtakım sosyolojik örüntüler tespit etmek mümkün müdür? Kültür ve uygarlık olgularının taşınabilirliğiyle ilgili modelleri değerlendiren Sorokin, bir kültür gerçekten bir üst sistem oluşturacaksa yaratıcısından başka kimse ve gruplara da aktarılması gerektiğini söyler.⁴⁵ Ancak temelden ayrı iki kültür söz konusuysa, bunlardan birinin önemli bir bölümünün diğerine geçemeyeceğini ortaya koyar.⁴⁶ Cumhuriyet saray ve halk kültürünün temelden ayrı olduğunu varsaymıştı. Hâlbuki topluma nüfuz etmekte

⁴³ Baykan Sezer, **Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları**, İstanbul, Kızıl Elma Yayınları, 2006, s. 88.

⁴⁴ Avrupa kamuoyu için Batılı bir Türkiye portresi çizme amacıyla 1933-1949 arasında Türkiye Cumhuriyeti Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından 49 sayı çıkarılan **La Turquie Kemaliste** adlı propaganda dergisi, yaşam tarzındaki Batılı kültürel unsurların devletin vitrini açısından ne kadar önemli görüldüğünün bir kanıtıdır. Derginin tıpkıbasımının ve çeşitli yorumların derlendiği bir çalışma için bkz. Bülent Özukan, **Bugünün Bilgileriyle Kemal'in Türkiye'si**, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2012.

⁴⁵ Pitirim Sorokin, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Salyangoz, 2008, s. 342.

⁴⁶ Sorokin, **a.e.**, s. 345-346.

zorlanan Osmanlı'nın değil Batının kültürü olmuştur. Medeniyeti Toynbee gibi meydan okumalara karşı verilen başarılı karşılıklar şeklinde tanımlarsak⁴⁷, Osmanlı medeniyetini, kendisine meydan okuyan temel güç olan Batı karşısında Osmanlıların yarattığı başarılı çözümle özdeşleştirebiliriz. Bu çözüme toplumun ortak edilmesi, yöneticilerin kültürüyle, halk kültürünü birbirine entegre etmeyi başaran üst kültür sisteminin de temelidir. Nitekim kendi kendine yeterli bir medeniyet oluşturan Osmanlılar, yaratıcı bir azınlık eliyle geliştirdikleri kültürü alt sınıflara da yaymayı ve bir üst kültür sistemi haline getirmeyi başarmışlardır. İletişim imkânlarının ve kapitalist pazarın gelişmemesinden ve kompartımanlara ayrılmış bir cemaat sisteminin yarattığı parçalanmadan dolayı sistemin unsurları arasında belli kopukluklar olsa da, bunlar hiçbir zaman Cumhuriyet ideolojisinin sunduğu kadar fazla değildir. Bu üst kültür sisteminin çeşitli kolları arasında üslup farkları olsa da çatışma yoktur.

Batıdan aktarılan kültür unsurlarıysa, toplum tarafından doğrudan Batının, yani yabancı bir gücün saldırısıyla özdeşleştirildiğinden doğrudan yerli kültürle çatışma içine girmiştir. İmparatorluk geleneği altı yüzyılda toplumu bir arada tutan belli ölçüt ve normlar geliştirmişti ve bunların hepsi Batıya karşı örgütlenmişti. Durkheimci anlamda, bu normların belirlediği kolektif bilincin Batılı kültür olgularının topluma sızmasına, hatta dayatılmaya direnmemesi mümkün değildi. Bu direnci aşmak için kültürel Batılılaşmanın her şeyden önce ideolojik bir şekil aldığını söyleyebiliriz. Nitekim Sorokin üst kültür sistemlerinin öncelikle ideolojik biçimleriyle ve yatay bir şekilde aynı statüdeki toplumsal kesimler arasında yayıldığını belirtmektedir.⁴⁸ Batılılık bilinci de öncelikle ideolojik biçimiyle ve yönetici elit arasında yayılmış, toplumun ve geleneksel kültürün direnciyse Batılılaşmanın ideolojik yanını daha da katılaştırmıştır. Bu ideoloji, kendi toplumunu ve tarihini Batının gözüyle değerlendirme şeklinde içselleştirilmiş, gizli ve açık oryantalizm biçimlerine bürünmüştür. Cumhuriyet modernleşmesine damgasını vuran bu özgün oryantalist yönelim, toplum kimliğinin zorlanmasında başlıca ideolojik dayanağı ve meşrulaştırma mekanizmasını oluşturmaktadır.

⁴⁷ Arnold Toynbee, **Tarih Bilinci**, Çev. Murat Belge, İstanbul, Bateş, 1978, s. 86-87, 106.

⁴⁸ Sorokin, **a.e.**, s. 342.

3. Kemalist Oryantalizm

Yabancı bir güç tarafından Batılılaşmaya zorlanan ve sırtlarında uzun bir tarihsel geçmişin yükünü taşımayan sömürge ülkelerin aksine, geleneksel Doğudaki Batılılaşma girişimleri yerli bir özne gerektirir. Devlet merkezli Batılılaşma çabalarına öncülük eden bu öznenin, aynı zamanda Batıya karşı bir “biz” bilinci yaratması⁴⁹ bu süreci çelişkili hale getiren temel özelliklerden biridir. Cumhuriyet Batılılaşmasında bu özellik, kendisini oryantalistlikle iki uçlu bir ilişki şeklinde açığa vurmuştur. Cumhuriyet her alanda Batı üstünlüğünü kabul ederken, Batının Doğu hakkındaki söylemini de benimsemiştir. Batının oryantalist söylemi bütün olumlu özellikleri Batıya, bütün olumsuz özellikleri de Doğuya atfeder. Bunu yaparken Doğunun kendisini tanımlamasına izin vermez. Doğu, kendi özellikleriyle değil kendinde olmayan özelliklerle “olumsuz” şekilde tanımlanır.⁵⁰ Çünkü insanlığa faydalı, güzel, ileri ve evrensel olan daha baştan Batılılıkla özdeşleştirilmiş, Batılı kurum ve düşüncelerinden yoksun olan toplumlar bu “eksiklikleri” temelinde ötekileştirilmiştir.

Sorunun geleneksel yapıda, çözümün Batıda olduğu varsayımından hareket eden Cumhuriyet Batıcılığı bu oryantalist söylemi benimseyerek, yaşadığımız sorunlardan Doğulu kimliği ve Osmanlı geçmişini sorumlu tutar. Atatürk’ün Osmanlıları Türklerin Batıyla irtibatını kesmekle suçlaması⁵¹ bunun en bariz göstergesidir. Ne var ki benimsenen bu Batılı oryantalist söylem, orijinal haliyle, aslında Türkleri de ötekileştirmeye tabi tutmakta ve Batıdan dışlamaktadır. Türkler Batı tarafından haklı olarak Doğunun bir parçası olarak görülmüş ve oryantalist söylemin bir nesnesi

⁴⁹ Ahmet Çiğdem, “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Cilt III, Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 69.

⁵⁰ Edward Said, **Orientalism**, New York, Vintage Books, 1978.

⁵¹ “İmparatorluk zamanında sultanın hükümetleri Türk milletinin Avrupa ile temasına mani olmak için ellerinden geleni yapmıştır.” Bkz. **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri III**, s. 65. Bu görüşü Lewis’in Türk tarihiyle ilgili yorumlarıyla karşılaştırmak modernleşme paradigmasıyla Kemalizm arasındaki akrabalığa ışık tutacaktır. Zira Lewis’e göre Türkler Anadolu’ya yerleşip Osmanlı İmparatorluğu’nu kurarken Asya geçmişinden koparak Batıya yönelmişlerdi. Osmanlı İmparatorluğu’nun İslami kurum ve gelenekleri sahiplenmesiyle bu Batıya yönelişi kesintiye uğratmıştı. Tanzimat’la başlayan ve Cumhuriyet’le devam eden reformlar Türkleri yeniden Batıya yönelterek tarihsel gelişimlerini “doğru” istikamete sokmuştu. Bkz. Reşat Kasaba, “Kemalist Certainties and Modern Ambiguities”, **Rethinking Modernity and National Identity in Turkey**, ed. Sibel Bozdoğan-Reşat, Kasaba, University of Washington Press, 1997, s. 20-21. Ayrıca bkz. Bernard Lewis, **The Emergence of Modern Turkey**, 2. baskı, Oxford University Press, 1968, s. 17.

haline gelmiştir. Bu açıdan Kemalizmin Batıcı Türkçülüğü ciddi bir ikilemle karşı karşıya kalır. Oryantalist söylem çerçevesinde Batının ötekileştirdiği geleneksel Doğulu kimliğe sahip çıkmak, Batılılaşma iradesini temelsiz bırakmakla kalmaz, Osmanlı ve İslam geçmişinin yüceltilmesini gerektirir.⁵² Türkleri ötekileştiren oryantalist söyleme sahip çıkmaksa, Batı karşısında milli kimliğin temel dayanağını oluşturan “biz” bilincinin ortadan kalkması demektir ki bu da yeni devletin milliyetçi yönelişine aykırıdır.

Kemalist yönetimin bu soruna bulduğu çözüm, Türklerle Doğu kimliği arasındaki bağlantıyı koparmak, oryantalizmin Doğulu kimliğe yakıştırdığı bütün olumsuzlukları Osmanlı-İslam geçmişine atfederken Türkleri oryantalist söylemden muaf tutmak yönündedir. Türkler dışındaki Doğu halklarına bakış oryantalist söylemle tamamen uyumludur, Türkler konusundaysa oryantalizme karşı mücadele bayrağı açılır. Türkleri uzak geçmişlerinde Batı gelişme çizgisinin ortağı, hatta kaynağı haline getiren Tarih Tezleri, aynı zamanda Türkler konusundaki oryantalist yaklaşımlara da bir cevap olarak geliştirilmiştir. Türklük düzleminde oryantalizm reddedilirken, Osmanlı-İslam geçmişi ve diğer Doğu halkları söz konusu olduğunda içselleştirilerek bir Türk oryantalizmi biçimine bürünür.

Kemalizm Doğu konusunda gayet net bir tutum takınarak onu oryantalist ötekileştirmeye tabi tutar. Batıcı seçkinlerin onaylamadığı her tutum ve davranışı “Şark kafası” veya “alaturkalık” olarak damgalaması bu açık oryantalizmin göstergesidir. Batıyı savunma veya ona karşı çıkma konusunda bu kadar net bir tavırla karşılaşmayız. Batıyı ötekileştirmemek konusunda sonsuz bir hassasiyet gösterilirken, Batıcılık çoğunlukla “isimsiz” olarak savunulur. Atatürk’ün konuşmalarında Batı sözcüğünü nadiren kullanması, bunun yerine Batıyı tanımlamak için “medeniyet”, “muasır medeniyet” veya “beynelmilel” gibi sözcüklere başvurusu, Kemalist oryantalizme kendine özgü rengini vermektedir.⁵³

⁵² Ethem Eldem, “Ottoman and Turkish Orientalism”, **Architectural Design**, Cilt LXXX, Sayı 1, Ocak-Şubat 2010, s. 27.

⁵³ İçselleştirilmiş, açık ve gizli oryantalizm açısından Kemalist oryantalizmi analiz eden bir yazı için bkz. Hasan Bülent Kahraman, “İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, **Doğu Batı**, sayı: 20, 2002, s. 159-185.

Kemalizm, Batı oryantalizmi karşısında olası tutumlardan teslimiyetçi ve direnişçi olanlarını reddetmiş, bunun yerine içselleştirici ve savunmacı bir pozisyon benimsemiştir. Kemalizmin önündeki seçenekler Batının Türkleri de içine alan Doğu tanımını benimseyerek teslimiyetçi bir “sömürge” zihniyetiyle hareket etmesi veya Doğulu kimliği sahiplenerek Batıya meydan okumasıydı. Kemalizm bu iki seçeneği de reddederek Türklüğü Batılı kimlikle uyum içinde yeniden tanımlamayı tercih etmiştir. Kemalizmin Batılılaşma programı Batının Türk imgesiyle uyuşmadığından, savunmacı bir şekle bürünmüş⁵⁴, paradoksal bir şekilde, Batılılaşma yönündeki adımların “anti-empyralist” bir çerçeve içinde sunulmasına yardım etmiştir. Nitekim İslam harflerinin terk edilerek Latin harflerine geçilmesi, Türk harflerinin kabul edilmesi⁵⁵ şeklinde sunulurken, Osmanlı müziğinin yasaklanması ve Batı müziğinin aktarılması politikaları da milli müziğin yaratılması çerçevesinde ifade edilecektir. Keza Batılıların oryantalist bir çerçeve içinde Osmanlı ve İslam değerlerine yaptığı güzellemler de Kemalistler tarafından hedef tahtasına oturtulmuştur. Eski İstanbul ve Osmanlı “aşığı” Piyer Loti’nin Kemalist söylem tarafından gördüğü muamele, bu kendine özgü Kemalist Oryantalizmin Batılı oryantalizmle zaman zaman nasıl karşı karşıya gelebildiğini göstermektedir. Piyer Loti’nin suçu Türkleri Doğulu bir toplum olarak görmesidir, Kemalistler açısından bu en büyük aşağılamadır. Nitekim çalışmamızın sonraki kısımlarında göreceğimiz üzere Osmanlı müziğinin imkânlarından yararlanmaya yönelik Batılılar tarafından yapılmış Doğu-Batı sentezi önerilerinin şiddetle reddedilmesi de Türk müziğini Doğuyla ilişkilendiren her tür tanıma karşı hissedilen alerjiyle ilgilidir.

Sonuç olarak bu içselleştirilmiş oryantalizm “halka rağmen halkçılık” formülüyle “Batıya rağmen Batıcılık” formülü arasındaki köprüyü inşa eder. Osmanlı-İslam geçmişi “açık oryantalizm” doğrultusunda ötekileştirirken, içselleştirilmiş ve gizli oryantalizm çerçevesinde Batı, modernlik ve evrensellik arasında özdeşlik

⁵⁴ Türkiye’de Garbiyatçı tutumun uyum, direnç ve savunma örüntülerini birleştiren karmaşık yapısının analizi için bkz. Meltem Ahıska, **Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting**, London, I.B.Tauris, 2010 ve Alim Arlı, **Oryantalizm, Oksidantalizm ve Şerif Mardin**, İstanbul, Küre, 2009.

⁵⁵ Atatürk’ün “şark musikisini” eleştirdiği meşhur Sarayburnu nutkunu Falih Rıfkı Atay’a okutmadan önce “bu notlarım asıl hakiki Türk kelimeleri, Türk harfleriyle yazılmıştır” derken Latin alfabesiyle Türklük arasında kurduğu özdeşlik ilginçtir. Nakleden Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 208.

kurulmakta, Türklük de Osmanlı-İslam geçmişine karşı Batıyla uyumlu bir kimlik olarak yeniden inşa edilmektedir. Bu formül içinde halkın yüceltilmesi, Batılı değerlerin milli bir çerçevede geliştirebileceği bakir bir toprak, bir boş levha (tabula rasa) olarak görülmesinden kaynaklanır. Toplum kimliğinin zorlanması tam da bu muhayyel Türklükle toplumun gerçek kimliği arasındaki uçurumdan kaynaklanır. Zaten bir katı ideoloji haline getirilen içselleştirilmiş oryantalizme de bu uçurumu aşma işlevi yüklenmiştir. Toplum kimliğinin doğrudan bir ifadesi olarak müzik tüm bu tartışmaların en belirgin şekilde billurlaştığı alan olmuştur. Batı müziği evrensel müzikle özdeşleştirilmiş, Osmanlı müziği ötekileştirilmiş, aktarılması düşünülen Batı müziğiye Doğulu kimliğinden soyutlanmış ve köylüleştirilmiş halk müziğiyle sentezlenerek “milli musiki” formülünün bir parçası haline getirilmiştir. Cumhuriyet’in bu çerçevede ifade edilen müzik görüşü, Osmanlı’nın son döneminde müzik alanında tedavüle sokulan Batıcı, oryantalist, Osmanlı karşıtı ve Türkçü görüşlerin bir sentezidir. Şimdi, Cumhuriyetin müzik politikalarına temel oluşturan bu sentezi daha iyi kavramak için onun bileşenlerine ve kaynaklarına dönerek inceleyeceğiz.

II. MUSİKİ İNKILABI: TEORİ

A. Kaynaklar

1. Batılı Oryantalizm

a) Batılı Gözüyle Doğu ve Osmanlı Müziği

Kemalizmin Türklük söz konusu olduğunda Batılı oryantalist bakışla çatışmasına karşın, Osmanlı ve İslam söz konusu olduğunda bu bakışı içselleştirerek kendi toplumuna ve tarihine Batılıların gözüyle baktığını görmüştük. Bu tutumun en bariz sonuçlarından birinin müzik alanında yaşanması kaçınılmazdır. Çünkü müzikte temel ayrım Batı müziğiyle Doğu müziği, teknik anlamda tonal müzikle makam müziği arasındadır.⁵⁶ Peki, bu ayrımın da Batının oryantalist söyleminin bir ürünü olduğu

⁵⁶ Rauf Yekta Bey meseleyi veciz bir şekilde özetlemektedir: “...ortada birbirinden ayrı iki fen, daha doğru ta’biriyle iki sanât (art) var: Biri şark diğeri garb mûsikisi ilimleri. Bu hakikat Avrupa ulemâ’sı

söylenbilir mi? Bizce, bu ayrımın kendisinden ziyade, Doğu müzik geleneklerinin tanımlanma biçimiyle Batı ve Doğu müziği arasındaki ilişkisinin hiyerarşik niteliği oryantalist söylemin ürünüdür.⁵⁷ Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, Doğu-Batı ayrımının üstünü örterek Batı tekniğinin dünyadaki geçerli tek evrensel-bilimsel müzik sistemi olduğunu⁵⁸ ve bunu kabul etmenin Batı taklitçiliği olarak görülemeyeceğini ileri süren görüş yaygındır.⁵⁹ Her ne kadar oryantalist söylemi eleştiriyor gibi görünse de, bu görüş aslında Batı müziğinin evrensel müzik, bu müziğin dayandığı çok sesli-tonal sistemin de bütün dünyada geçerli tek sistem olduğu yanılsamasının dayatılmasına hizmet etmiştir. Bunun için her şeyden önce Batı müziğiyle Doğu müzik gelenekleri arasındaki yapılan temel ayrımın yapay veya icat edilmiş olmayıp, olgulara dayandığını belirtmeliyiz. Rauf Yekta Bey'in bu konudaki onlarca polemiği bu olguyu destekleyen sayısız kanıtla doludur ve yeri geldikçe bunlardan söz edilecektir. Müzik soyut bir ifade aracı olmasının getirdiği avantaj sayesinde kavmi sınırları rahatlıkla aşabilmekte, bir medeniyet dairesi içinde

nezdinde dahî böylece musaddaktır. Garplılar'ın bunun aksini söyleyen tek bir ilim adamı biliyorsanız ismini ve eserini tasrih etmek size düşen bir vazifedir.” Bkz. Rauf Yekta, “Türk Mûsikîsi Müzeyi Kaldırılmaz”, **Vakit**, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H), nu. 2958, s. 3. Rauf Yekta Bey'in Yeni Ses ve Vakit gazetelerindeki yazılarının transkripsiyonunda Hüseyin Özdemir'in yüksek lisans tezinden faydalandık. Bkz. Hüseyin Özdemir, **Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İlahiyat, İstanbul, 2010.

⁵⁷ Kemalist oryantalizmi değerlendirirken Edward Said'in yaklaşımından yararlanmamız, onun tezlerine bütünüyle katıldığımız anlamına gelmiyor. Edward Said Batıyı eleştirir görünmekle birlikte Doğu ve Batı gibi kavramsallaştırmaların temelden karşısında yer alıyordu. Bkz. Edward Said, “East isn't East: The Impending Age of Orientalism”, **Time Literature Supplement**, 3 Şubat 1995, s. 3-5. Batının kendi kimliğini hiyerarşik olarak aşağısında konumlandığı bir “öteki” tarif ederek kurduğunu, Doğu hakkında konuşma tekelini üzerine alarak Doğuluları kendilerini tanımlamaktan mahrum bıraktığını ve bu söylem üzerinden Doğu-Batı ilişkilerindeki denetimini meşrulaştırdığını söylemek ayrı bir şeydir. Doğu-Batı ayrımının kendisini oryantalist söylemin bir icadı olarak görmek ve Batıyı Doğuya karşı “merhametli” olmaya çağırarak ayrı bir şey. Nitekim Yücel Bulut'a göre Edward Said Batıyı Doğu halklarının kendi adlarına konuşma hakkını elinden almakla suçlarken, Oksidentalizme düşmemeleri yönünde sürekli onları uyararak aslında bu hakkı kullanmalarını da bir şekilde imkânsız kılmaktadır. Bkz. Yücel Bulut, “Edward W. Said'e ve Oryantalizme Dair”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi 8. Sayı, 2004, s. 131.

⁵⁸ Meşhur müzikolog Bruno Nettl Batıda yazılan genel müzik tarihlerinde yakın zamana kadar sadece Batı müziği tarihinin anlatıldığını, sadece Batı müzik geleneği “hakiki” ve “evrensel olarak geçerli” sayılırken diğer bütün müzik geleneklerininse ya onun bir türevi ya da bozulmuş veya aşılmış bir hali olarak görüldüğünü yazar. Bruno Nettl, “The Universal Language”, **The Study of Ethnomusicology Twenty Nine Issues and Concepts**, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1983, s. 36.

⁵⁹ Resmi metinlerde ve Atatürk'ün konuşmalarında Batı müziğinden “beynelmilel musiki”, “asri musiki” gibi terimlerle bahsedilmesi, “alafrangacı” yazarların Batı tekniğini bütün uluslar tarafından yaratılmış ve kabul edilmesi kaçınılmaz olan evrensel bir ilim, fen olarak göstermesi bu tutumun örnekleridir. Musiki İnkılabı'nın önde gelen sözcülerinden Yönetken'in makaleleri bu görüşün sayısız örnekleriyle doludur. Örnek için bkz. Halil Bedii Yönetken, “Bugünkü Musikimiz”, **Dergah**, 5 Kanun-u Sani 1338 (5 Ocak 1922), Cilt 2, Sayı 18, s. 93-94.

çok hızlı bir şekilde yayılabilmektedir. Buna karşın medeniyet alanını aşmakta diğer sanatlarla göre daha ciddi zorluklar yaşamaktadır.⁶⁰ Her ne kadar soyut oluşu müziğin evrenselleşmesine kapı aralasa da müzikte Doğu-Batı ayrımı aşılamamaktadır. Esas mesele bu ayrımın ifade ediliş biçimidir.

Batının kültür ve medeniyet olgularına teleolojik bakışı müzik alanında da yankısını bulmaktadır. Medeniyetin doğum yerinin Doğu olduğu reddedilemediği için müziğin de kaynakları Doğu medeniyetlerinde aranmaktadır. Yalnız nasıl ki bu medeniyet tarihin belli bir anında Yunan'a, oradan da Avrupa'ya devredilerek misyonunu yerine getirmişse, Doğunun tek sesli müziği de yerini daha ileri olan çok sesli Batı müziğine bırakarak tarihe karışmıştır.⁶¹ Doğu müziği oryantalist söylemde geçmişin bir tortusu şeklinde görülmektedir.⁶² Oryantalist literatürün Doğu müziğini yaşayan bir gelenek olarak değil, arşivlenmesi gereken bir müze malzemesi gibi görmesi, bu teleolojik bakıştan kaynaklanır. Aynı bakış açısı, Doğu müziğine değişmezlik ve durağanlık atfedilmesine de kaynaklık eder. Çünkü kendi iç dinamikleriyle değişen bir müzik geleneği, bu teleolojik müzik tarihi söylemine uymaz.

Doğu müzik geleneği, yarattığı birikimi Batıya devrederken kendisi değişmeden kalmalıdır ki Batı müziği kendini evrensel müzik olarak sunabilsin. Nitekim oryantalizmin izinden giden etnomüzikoloji disiplini de, doğuş yıllarında, Batı dışı toplumların müzik geleneklerindeki değişimi Batı müziğiyle ilişkisi çerçevesinde açıklayacaktır. Bu açıklamaya göre Batı dışı toplumun müzik geleneği Batıyla temasa geçtiği oranda değişim geçirmekte, Batıdan uzak olduğu oranda yerinde saymaktadır.⁶³ Böylelikle iki müzik geleneği hem birbirine zıt ve uzlaşmaz özellikleriyle tanımlanmakta, hem de aralarındaki hiyerarşik ilişki sebebiyle Doğu müziğinin gelişmesi Batı tekniğini almasına dayandırılmaktadır. Bu doğrultuda Doğu

⁶⁰ Baykan Sezer, "Müzik ve Batıcılışma", **Türk Müziği**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, Ed. Ertan Eğribel-Baykan Sezer, İstanbul, 1993, s. 49.

⁶¹ Oryantalizm Doğunun tarihteki başarılarını zaman dışı ve mekân dışı hale getirerek, bir daha hayat bulması imkânsız müzelik eşyalar olarak sunar. Bkz. Yüksel Kanar, **Batının Doğusu Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi**, İstanbul, Kitabevi, 2006, s. 30-31.

⁶² Bu Avrupamerkezci müzik tarihi anlayışı neredeyse bütün giriş kitaplarına hâkimdir. Sadece iki örnek için bkz. Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997; Carl Sachs, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, MEB, 1965. Örneğin Ahmet Say'ın 568 sayfalık Müzik Tarihi kitabının 520 sayfası (yani yüzde doksandan fazlası) doğrudan Batı müzik geleneğine ilişkindir. Doğu müzik geleneklerinin anlatımı M.Ö. 850'ye gelmeden kesilmektedir.

⁶³ Bruno Nettl, "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", **Acta Musicologica**, Vol. LVIII, 1986, s. 360.

toplumlarında yerli müzik geleneğini tasfiyeye yönelik bir çizginin gelişmesine şaşmamak gerekir.

Oryantalist söylemin temel özelliklerinden birisi Doğunun kendini ifade olanaklarının elinden alınarak Batı tarafından tanımlanmasıdır. Daha da kötüsü bu tanımın Doğululara kabul ettirilmesidir. Aslına bakılırsa Doğu toplumları Batı karşısında ciddi bir kriz içine girene kadar kendilerini tanımlama ihtiyacı duymamışlardır. Aksine toplum ve devlet düzeyinde vardıkları çözüme güven duygusu içinde kendi dinlerini, kültürlerini, yaşam tarzlarını ve siyaset yapma biçimlerini evrensel ve mutlak doğru olarak kabul etmişlerdir. Söz gelimi Osmanlı toplumu için din İslam demekti, müzik de Osmanlı müziği. Bunların önüne bir takı takma, tanımlama, belli bir kimlikle ilişkilendirme yönünde özel bir ihtiyaç söz konusu değildi. “Şark musikisi” tanımlaması Batının meydan okuması karşısında ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkar. Türk müziği tanımlamasıysa çok daha yenidir. Batı ise, herhalde, yükselişini ve dünya egemenliğini kendi dışındaki ilişkilerin denetimine borçlu olduğu için, kendi kimliğini tanımlama, özgünlüğünü, istisnai karakterini açıklama ihtiyacı hissetmiştir. Gerçekten de birçok alanda Batı insanlığın geneli düşünüldüğünde istisnai olanı temsil eder. Söz gelimi Larry Shiner’ın tespit ettiği gibi modern sanat anlayışı Batı’ya özgüdür ve insanlık ailesinin bütünü düşünüldüğünde istisnaidir.⁶⁴ Müzikte de dünyanın hâkim müzik geleneğinin makam müziği çerçevesine uygun olduğu görülmektedir. Ne var ki Batı kendi özgünlüğünü keşfederken, buna evrensellik, gelişmişlik ve ilerilik atfetmiş, kendi dışındaki toplumlarıysa Batılı özelliklerin varlığı ve yokluğu çerçevesinde tanımlamıştır. Bundan müzik gelenekleri de nasibini almış, Doğu toplumlarındaki müzik gelenekleri kendi sahip olduğu özelliklerden çok sahip olmadıkları özellikler üzerinden, başka bir deyişle bir “eksiklik” ve “yoksunluk” temelinde tanımlanmıştır.

Nitekim Osmanlı müziğiyle ilgili ilk değerlendirmelerde, Oryantalistlerin altını çizdiği temel özellik, Osmanlı müziğinin armoniden ve notasyondan yoksun olmasıdır. Söz gelimi, XVII. yüzyıla ait *Paralleles des Anciens et des Modernes* adlı bir kaynakta “Türklerin musikisinin” armoniden yoksun olduğu belirtilmekte ve “Avrupalılarınkiyle karşılaştırılabilecek bir musiki olmadığı” hükmüne

⁶⁴ Larry Shiner, *Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

varılmaktadır.⁶⁵ Müziğin ileri veya geri oluşunun ölçütü armoniden yoksun olup olmamasıdır.⁶⁶ Nitekim birkaç yüzyıl sonra müzik sosyolojisinin kurucu metnini kaleme alacak olan Weber, Batı müziğini notasyon, yapılandırılmış bir armoni, organize korolar, müzik toplulukları ve orkestralar ile standartlaşmış enstrümanlar temelinde tanımlayacak, bu özelliklerden yoksun olduğunu düşündüğü Batı dışı toplumların müziğinin ise rasyonelleşmemiş olduğunu varsayacaktı.⁶⁷ Weber'e göre antik müzikten modern müziğe giden yol, sanatın mistik ve irrasyonel niteliklerinin tasfiye olarak rasyonel niteliklerin öne çıkması süreciydi. Dolayısıyla normatif bir değerlendirmede bulunmamakla birlikte, Weber Batı müziğini rasyonelleşme temelinde tanımlanan bir gelişim çizginin zirvesine oturtmuş oluyordu. Kavramlaştırma özgün olmakla birlikte bu çerçevenin Doğu müziği konusundaki oryantalist söylemle uyumlu olduğu görülmektedir.

Osmanlı müziği en eski zamanlardan beri kesin olarak Doğu müziği çerçevesi içinde görülmüştür. XVI. yüzyıla ait Batı kaynakları Osmanlı müziğine karşı kin dolu ifadelerle, aşağılama ve hakaretlerle doludur. Bunda Batılı seyyahların yüksek müziğin icra edildiği mahfillerden ziyade sokak çalgıcılarını dinlemesinin etkisi de olabilir. Ne var ki sonraki yüzyıllarda bu müziğin daha seçkin örnekleri dinlendikten sonra da Batı müziğiyle Osmanlı müziği arasındaki kategorik farklılığın altı çizilmeye devam etmiş, Osmanlı müziği diğer Doğu müzikleri gibi aşağı-öteki (low-other)⁶⁸ olarak sınıflandırılmıştır. Söz gelimi müzik sistemlerinin farklı oluşu ve Türk müziğinin küçük aralıklara dayalı perde sistemi sebebiyle Batılı gözlemcilerin sürekli sazların akortsuz olduğundan ve eserlerin “yanlış” çalındığından şikâyet ettiklerini görüyoruz. Nitekim Antoine Murat XIX. yüzyılda Fransızca yayınlanan ve Avrupa’da ilgiyle okunan incelemesinde Batılıların “yanlış” seslerden ve akortsuz icradan bahsetmelerinin sebebinin makam sistemini anlayamamaları olduğunu

⁶⁵ Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul, Pan, 2003, s. 22.

⁶⁶ Çoksesliliğin ve teksesliliğin müzikte ileri ve geri olmanın ölçütü haline getirilmesini sosyolojik temelde eleştiren ve bu görüşü Batı dünya egemenliğiyle ilişkilendiren bir yaklaşım için bkz. Ertan Eğribel, **Debates On Music in Turkey**, İstanbul, 2006, s. 7-16.

⁶⁷ Alan C. Turley, “Max Weber and the Sociology of Music”, *Sociological Forum*, Cilt XVI, sayı 4, Aralık 2001, s. 634. Weber’in müzik konusundaki görüşleri için bkz. Max Weber, **The Rational and Social Foundations of Music**, Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958.

⁶⁸ Richard Middleton, “Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other”, **Western Music and Its Others Difference, Representation, and Appropriation in Music**, Ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh, University of California Press, 2000 içinde, s. 59-85

açıklayacaktır.⁶⁹ İstanbul’da dinledikleri müzikleri Batı notasına kaydedip çalmayı deneyen Batılı üstatların bir türlü başarılı olamamaları ve Türk dinleyiciler karşısında düştükleri komik durumlar, iki müzik sistemi arasındaki farklılık ve uyumsuzluğun bir başka göstergesidir.

Osmanlı müziğinin Batı müziğiyle uzlaşmazlığını ve “geriliğini” açıklamak için sık sık müzik dışı ölçütlere de başvurulmuş, Doğu müziğiyle ilgili değerlendirmeler, Doğuyla ilgili genel Oryantalist önyargılarla pekiştirilmiştir. Bu doğrultuda çok seslilik demokratik-çoğulcu geleneklerle, özgür düşünceyle, tek seslilikse Doğu despotizmiyle, tek tanrıcılıkla, bağnazlıkla özdeşleştirilmiştir. Örneğin Jules Rouanet “Müslüman müziği” olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğini tek seslilik olarak belirttikten sonra, bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine” ve tevhid inancına bağlamaktadır. Aynı yazarın üzerinde durduğu diğer özellikler, “hareketsizlik” ve “notasızlık” ise sırasıyla Kuran ayetlerinin değişmezliği inancına ve Müslümanların notadan hoşlanmamalarına dayandırılmaktadır.⁷⁰

Bütün hayatı İstanbul ve İzmir’de geçen, babası Avrupalı annesi Ermeni olan Antoine Murat’ın, Batı dünyasında Osmanlı müziğine yönelik önyargıları kırmak ve Avrupa için yeni bir müzik anlayışına kapı açacak bir malzeme olarak gördüğü bu müziği Batılılara tanıtmak amacıyla yazdığı incelemede benzer görüşlerle mücadele ettiğini görüyoruz. Murat’ın yaptığı polemikler sayesinde, XIX. yüzyılda Avrupalılar arasındaki yaygın görüşleri de tanıma fırsatı buluyoruz. Buna göre XIX. yüzyılda, Avrupalılar arasında, Doğu müziğinde keder ve hüznün ön planda olmasının despot hükümdarlara karşı halkın çaresizliğinin bir ifadesi olarak görüldüğü anlaşıyor.⁷¹ Jules Rouanet’nin Doğu müziğinde tespit ettiği uzun tekrarların Tanrının iradesinden kurtulmaya gücü yetmeyen insanları temsil ettiği⁷² düşüncesiyle paralel bir yorumla karşılaşırız.

⁶⁹ Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul, Pan, 2003, s. 163.

⁷⁰ Paris Konservatuvarı’nın Müzik Ansiklopedisi’ne “Arap Müziği” maddesini yazan Rouanet (Jules Rouanet, “La Musique Arabe”, *Encyclopédia de la Musique*, C.IV.), Arel’in ifade ettiğine göre, bahsi geçen görüşlerini, bu maddenin yanısıra Fransa’da yayımlanan bir müzik dergisinde (**La Revue Musicale**, Kasım 1923) “Müslüman Müziğinin Özellikleri” hakkında yayınladığı makalede açıklamaktadır. Bkz. H. Sadettin Arel, **Türk Musikisi Kimindir?**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1990, s. 34, 44, 70-92.

⁷¹ Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, s. 175.

⁷² Hüseyin Sadettin Arel, **Türk Musikisi Kimindir**, 1990, s. 76.

Doğu müziğiyle ilgili değerlendirmeler, XVI. yüzyılın kin dolu aşagılama ve küfürlerini geride bırakıp daha soğukkanlı ve bilimsel bir üsluba kavuştuğunda bile temel varsayımlarda bir süreklilik olduğunu görmekteyiz. Nitekim alanın önde gelen isimlerinden Bruno Nettl, XIX. yüzyılın sonlarında doğan etnomüzikolojinin temel bir hareket noktası olarak Batı dışı toplumlardaki müzik geleneklerini iki ana döneme ayırarak incelediğini belirtmektedir: Batıyla temastan önceki statik dönem ve Batıyla temastan sonraki değişim süreci. Buna göre ilk dönemdeki değişmeden kalan şey geleneğin kendisidir. Batıyla temastan sonra yaşanan hızlı değişim de geleneğin ölümüne tekabül etmektedir.⁷³ Dolayısıyla Batı dışı toplumlardaki müzik geleneğinin yerinde sayma veya Batı müziğine boyun eğme dışında bir seçeneğinin olmadığı, XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde bile, müzik alanındaki Oryantalist yaklaşımın temel varsayımlarından biri konumundadır. Doğu müziğiyle Batı müziği arasındaki yapısal uyumsuzluk Batılı oryantalizmin değişmez hareket noktasıdır ve aslında doğru bir gözlemi yansıtır. Ne var ki Doğu müziğine atfedilen olumsuz özelliklerden kaynaklanan sorunların ancak Batı müziğiyle etkileşim sonucunda çözülebileceği varsayımı meseleyi iyice karmaşık hale getirmektedir. Nitekim gerek Sulzer gerek Toderini gibi Osmanlı müziği hakkında objektif gözlemler yapmaya gayret eden, hatta onda Batı müziğinde olmayan spesifik lezzetler bulan kimseler dahi Batı müziğiyle bir sentez yapmadığı sürece bu müziğin geri kalmaya ve tıkanmaya mahkum olduğunu ileri sürmüşlerdir.⁷⁴ Böylelikle bir yandan iki müzik evreninin yapısal olarak uyumsuzluğundan dem vurulurken, bir yandan da Osmanlı müziği Batı müziğiyle sentez yapmaksızın varlığını sürdüremeyecek bir gelenek olarak gösterilmektedir. Bu durumda tek seçenek Osmanlı müziğinin canlılığını yitirmiş nostaljik, egzotik bir müze malzemesi haline gelmesidir. Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında alafrangacı kanat Batılı oryantalizmin Osmanlı müziği hakkında çizdiği tabloyu çok daha katı ve saldırgan bir üslup içinde benimsemiş, bu katı tutumu yumuşatmaya yönelik sentez önerilerini de yine yukarıdaki argümanlara dayanarak reddetmişlerdir.

⁷³ Bruno Nettl, "Persian Classical Music in Tahran Process of Change", **Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change**, Ed. Nettl, Londra, 1978, s. 146.

⁷⁴ Sulzer ve Toderini'nin görüşleri için sırasıyla Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, 2003, s. 145 ve 149.

b) Türklerin Müziği Yoktur Görüşü

Oryantalizmin Cumhuriyet devrinde Türk müziği hakkında benimsenen resmi görüşe ikinci etkisi Osmanlı müziğiyle Türklük, hatta Osmanlılık arasındaki ilişkinin koparılması noktasındadır. Batılı müzik yazarları arasında, Türkleri kendilerine ait özgün bir müzik geleneğinden yoksun olarak gören güçlü bir damardan söz edebiliriz. Burada Doğu müziğini ötekileştiren klasik Oryantalist tutumdan farklı ve daha karmaşık bir mekanizma işlemektedir. Bu kez Doğu müziği içinde Türkler-Osmanlılar ötekileştirilmekte, Osmanlı müziği Arap, İran ya da Bizans'a aitmiş gibi gösterilmektedir. Osmanlı müziğinin tapusunu Bizans'a teslim eden görüşle, Arapları ve İranlıları ön plana çıkaran görüşün saikleri arasında da bir ayrım yapmalıyız. Her ne kadar Cumhuriyet devri alafranga savunucuları tarafından birlikte kullanılsa da, bu iki görüşün farklı mekanizmalarla üretildiği açıktır.

Daha XV. ve XVI. yüzyıllarda İslam'ın müziğe izin vermediği şeklindeki yanlış varsayıma dayanarak Türklerin müzikten habersiz oldukları yönünde bir Batılı önyargının oluştuğunu belirtmeliyiz.⁷⁵ Ancak burada Müslümanların bütününe kapsayan bir önyargı söz konusudur ve temelinde XV. yüzyıl öncesinde İslam dünyasında kaleme alınmış klasik müzik nazariyatı kitaplarının bilinmemesi rol oynamıştır. Bu yüzyıllarda, oryantalizmin modern çarpıtma mekanizmalarından ziyade Batının Doğu bilgisindeki eksiklikten kaynaklanan bir yanlış değerlendirme ağır basmaktadır. XIX. yüzyıldaysa, paradoksal bir şekilde, Oryantalizmin elde ettiği metin temelli Doğu bilgisi, Türkler açısından aynı sonucun çıkarılmasına sebep olmuştur. Şöyle ki Oryantalistlerin buldukları temel müzik nazariyatı metinlerinin hepsi İslam medeniyet alanının bilim ve kültür dilleri olan Arapça ve Farsça kaleme alınmıştır. Oryantalistler buradan yola çıkarak Türklerin özgün bir müziği olmadığı, Osmanlı müziğinin tamamen Araplardan ve İranlılardan alındığı sonucuna ulaşmışlardır.⁷⁶ Müzikle ilgili metinlerin varlığının da yokluğunun da Türklerle ilgili aynı sonucun çıkartılmasına hizmet etmesi ilginçtir.

⁷⁵ Aksoy, a.e., s. 19.

⁷⁶ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, Pan, 2008, s. 164.

Bülent Aksoy, burada bilhassa Almanya'nın kitabı Oryantalizminin etkili olduğunu ileri sürmektedir.⁷⁷ XIX. yüzyılda, diğer emperyalist ülkelerle karşılaştırıldığında, sömürgelerden yoksun olan ve doğrudan gözleme dayanan bir Doğu bilgisi elde edemeyen Almanya'da metin temelli bir Oryantalist inceleme alanı oluşmuştur. Bu dönemde müzikle ilgili Osmanlı kaynaklarının çoğu ya keşfedilmemişti ya da ulaşılması çok zordu. XV. yüzyıl öncesinin El Kindi, Farabi, Kutbuddin-i Şirazi, Safiyüddin, Abdülkadir gibi klasik İslam müzik nazariyatı kaynaklarıysa Avrupa kütüphanelerinde rahatlıkla bulunabiliyordu. Almanya'nın kitabı Oryantalizminin genel tutumu temel yazılı kaynaklara dayanarak köklere inmekti. Halbuki Osmanlı metinlerine dayanarak bunu yapmak mümkün değildi. Böylelikle Arapça-Farsça klasik İslam kaynaklarından yola çıkarak Osmanlı müziğiyle ilgili “kesin” yargılara ulaşıldı. Aksoy, müzik gibi her şeyden önce icrayla varlık kazanan bir sanatta gözleme hiç başvurulmadan, sadece metinler üzerinden bir yargıya varmanın ne kadar yanlış olduğuna işaret etmektedir.⁷⁸ Nitekim Osmanlı müziğiyle ilgili daha soğukkanlı değerlendirmeler yapıldıkça, Arap ve İran müziğiyle ortak bir makam müziği geleneğini paylaşmasına rağmen, bilhassa XVI. yüzyıldan itibaren özgün bir Osmanlı müziği geleneğinin yaratıldığı ortaya çıkmıştır. Hele ki Arap müziği söz konusu olduğunda, Osmanlı müziğinin Arap müziğinden etkilenmek şöyle dursun, onu etkilediğini söylemeliyiz.

Cinuçen Tanrıkorur'un tespit ettiği gibi, bugünkü Arap müziği üzerinde Osmanlı etkisinin sanıldığından çok daha güçlü olduğunu belirtmeliyiz. Tanrıkorur'un orijinal kaynakları da değerlendirerek vardığı sonuca göre, oryantalistlerin iddiasının aksine, XX. yüzyılın başına kadar yaklaşık beş yüzyıl boyunca Osmanlı müziği Arap müziğini etkilemiştir.⁷⁹

⁷⁷ Aksoy, **Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlı Musikisi**, 2003, s. 195-196

⁷⁸ Aksoy, **a.e.**, s. 198.

⁷⁹ “Arap musikicileri nezdindeki Türk musikisi hayranlığı sonucu Zekai Dede ile Ruşen Ferit Kam Kahire, Refik Fersan Şam, Asım Dirim Cezayir, Şerif Muhittin Targan, Mesut Cemil, Cevdet Çağla, Cüneyt Orhon, Necdet Varol ve bu satırların yazarı Bağdat Konservatuvarı'nda 1845'le 1972 arasındaki 127 yıl boyunca muhtelif fasılalarla hocalık yapmışlardır. Mısır Tanıtma Bakanlığı'nın Kahire'nin ünlü bestekar Said Derviş'in adına inşa edilen konser salonunda icra ettirip Klasik Arap Musikisi adı ile yayımladığı plağın ilk parçası ise, Giriftzen Asım Bey'in Rast Peşrev'idir. Türk musikisinin Arap musikisi üzerindeki tesirini, Arap musiki tarihçisi Dr. Salih Mahdi (Bkz. S. Mahdi, Te'siru'l Musiki) inceleyerek ana hatlarını bir tebliğ ile ilim âlemine sunmuştur.” Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, İstanbul, Dergah, 2005, s. 41.

Osmanlı müziğinin Araplara mal edilmesinin gerisinde bazı politik saikler aramak da yanlış olmayacaktır. Gencer'in ifadesiyle, XIX. yüzyılda fıkıhla özdeşleştirilen "Türk İslamı"nın karşısına medeniyet olarak "Arap İslamı" çıkarılacaktır. Çünkü Batının gözünde siyasal İslam, bir türlü yenemediği Türklük ile özdeşti. Batı kendisini medeniyetle ve ilerlemeyle, Türkleri ise barbarlıkla özdeşleştirirken, geleneksel Türk İslamı'nın "mani-i terakki" olduğu sonucu çıkarmış, buna karşılık Araplara medeniyetle özdeş Batıya Doğunun kültür birikimini taşıma misyonu atfedilmiştir.⁸⁰ Bu çerçevede klasik İslam medeniyetinin yaratıcısı olarak Araplar ön plana çıkartılırken Türkler bu mirası hor kullanan bir "hayırsız evlat" muamelesi görmüştür. İmparatorluğun Türk ve Arap unsurlarının birbirlerine karşı ötekileştirilmesi ve Osmanlı karşıtlığı temelinde bir Ortadoğu imgesi icat edilmesi de bununla ilgilidir. Klasik Arap-İslam medeniyetinin Osmanlı aleyhine yüceltilmesi, aslında bu bölümün başındaki Batılı oryantalist şemayla da çelişmez. Çünkü yüceltilen Klasik İslam medeniyeti, tarihsel misyonunu tamamlamış, Akdeniz medeniyeti çerçevesinde yaratılan kültürel birikimi Batıya aktararak tarih sahnesinden çekilmiştir. Yani bir zamanlar parlak ve üstün olan, ama artık çökmüş bir medeniyetin müzelik artıklarıdır burada yüceltilen. XIX. yüzyılda Batının politik alandaki başlıca ötekisi konumundaki Osmanlı'yaysa bu medeniyet içinde bile pay verilmemiş, tersine bir medeniyet yıkıcılığı, barbarlık yakıştırılmıştır. Osmanlıların özgün bir müzik geleneğine sahip olmadığı fikri, kitabı Oryantalizmin metin temelli inceleme yöntemi kadar bu politik arka plandan da kaynaklanmaktadır.

Osmanlı müziğine Türkler dışında bir köken arayışında bir diğer açıklama biçimi, Osmanlı müziğini Yunan-Bizans mirasına dayandıran görüştür. Bu görüşün ortaya çıkmasında ve benimsenmesinde iki farklı saik tespit edebiliriz. Birincisi Türkleri Osmanlı gibi büyük bir medeniyet kurmaktan aciz gören ve Osmanlı medeniyetinin belli başlı bütün unsurlarının Bizans'tan alındığını varsayan bakış açısıdır. Köprülü, bu görüşü çürütmek için kaleme aldığı eserinde, İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli kurumları üzerinde Bizans'ın büyük etkileri olduğu görüşünün tarihçiler tarafından bir mütearife, yani gerçekliği apaçık meydanda olduğundan kanıtlanmaya gerek duyulmayan bir aksiyom gibi kabul edildiğinden

⁸⁰ Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme 1839-1939**, İstanbul, Doğu Batı, 2012, s. 531-534.

bahsetmektedir.⁸¹ Berktaş, yirminci yüzyılın başına kadar Türklere ilişkin olarak Batı oryantalizmine hâkim olan anlayışı benzer şekilde özetlemektedir. Buna göre Türkler İslam'a girmeden önce son derece geri, tamamen göçebe ve uygarlığa geçiş becerisinden yoksun yığınlar olmakla kalmayıp, sonrasında İslam medeniyetine de kendilerinden bir şey katmamışlar, hatta Bizans ile temas edene kadar mutlak bir gerilik içinde olmaya devam etmişlerdir. Osmanlı kurumlarıysa ancak İstanbul fethedildikten sonra Bizans taklit edilerek kurulabilmiştir.⁸² Oryantalist metinlere egemen olan bu hava içinde Batılı yazarların neredeyse hiçbir kanıta başvurmada Osmanlı müziğini Bizans kaynaklı göstermesi pek bir itirazla karşılaşmamıştır. Osmanlı müziğinin Bizanslılara ait olduğu görüşünü en saldırgan bir şekilde savunan isimlerden biri İngiliz Hatherly'dir:

"Türklere tek tek bireyler olarak saygı duyabilirsek de, sanatkâr bir millet değildir Türkler. On dördüncü ve XV. yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu'nu meydana getiren medeniyet diyarına girdikleri zaman ne kendilerine has bir mimarileri, ne de musikileri vardı, ama bu sanatları öğrenmeye de ihtiyaç duymadılar, çünkü fethettikleri ülkelerde üstüne konmaya hazır durumdaydı bu sanatlar. Bu bakımdan Türk mimarisi ve Türk musikisinin safiyeti yabancı etkilerle bozulmamışsa, her ikisi de aslında Rumların, daha doğrusu Bizanslılarındır."⁸³

Osmanlı müziğini Yunan-Bizans kaynaklı gösterme yönündeki çabaların ardındaki bir diğer saik de XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa'da filizlenen Yunan aşkıdır. Daha önce de Batılı gözlemciler Avrupa kültürünün kaynağı olan Yunan medeniyetine duydukları ilginin bir sonucu olarak efsanevi kadim Yunan müziğini merak etmişler ve Osmanlı'daki kalıntıları aramışlardı. Yine de eski Yunan müziği, tıpkı eski Yunan medeniyeti gibi kaybolmuş bir müzik olarak görülüyordu. XVIII. yüzyıldan itibaren ise Avrupa'nın Yunan algısı daha politik bir şekle büründü. Osmanlı egemenliği altında yaşayan Yunanların eski Yunan (Helen) soyundan geldiğine karar verildi, böylelikle yeniden dirilen modern Avrupa kimliği çerçevesinde Eski Yunan medeniyetinden Bizans'a, oradan da çağdaş Yunanlara giden bir hat inşa edildi. Medeniyetin kaynağı eski Yunan'a dayandırıldığından, Avrupa'yla Osmanlı Hristiyanları da bu ortak hatta birleştirilmiş oluyordu. Ne var ki Eski Yunan sanat ve

⁸¹ Fuat Köprülü, **Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2003, s.9.

⁸² Halil Berktaş, **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü**, İstanbul, Kaynak, 1983, s. 19-20.

⁸³ Stephen Georgeson Hatherly, **A Treatise on Byzantine Music**, Paisley, Alexander Gardner, 1892, s. 111-112'den aktaran Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 165.

edebiyatının eski Roma sanat ve edebiyatından farklı olduğu kısa zamanda anlaşıldı. Eski Yunan'la Çağdaş Yunanistan üzerinden bir bağ kurmaya elverişli tek sanat müziği. Bu yüzden XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı müziğine bu gözle de bakılmaya başlandığını, Eski Yunan müziğinin Bizans üzerinden Osmanlı'da yaşadığının varsayıldığını söyleyebiliriz.⁸⁴ Hatherly'nin görüşü (1892) aslında bu genel yaklaşımın daha ön yargılı ve ölçsüz bir ifadesidir.

Ne sebeple olursa olsun, yirminci yüzyılın başında Osmanlı müziğinin Türkler dışındaki milletlere ait olduğu iddiasının Batıda yaygın bir görüş haline geldiğini görüyoruz. Batı kaynaklı görüşlerin Türkiye'de sahip olduğu itibar, bu mesnetsiz hükmün, çok geçmeden bazı kesimlerce içselleştirilmesine sebep olmuştur. Bu görüş o kadar etkili olmuştur ki, Abdülhamid gibi Pan-İslamist siyasetiyle ön plana çıkan bir padişah bile, muhtemelen Yahudi Türkolog Vambery'nin etkisiyle, Osmanlı müziğinin Bizans kaynaklı olduğunu savunabilmiştir. Daha da ilginç olanı Türkleri bir yüksek müzik geleneğinden yoksun gösteren bu oryantalist tezlerin, Türkiye'de bilhassa Türk milliyetçileri arasında alıcı bulmasıdır. Nitekim Necip Asım ve Gökalp'ten başlayarak, Cumhuriyet dönemi Batıcı Türkçülerine dek, Osmanlı müziği konusundaki hâkim görüş yukarıda kısaca özetlediğimiz oryantalist tezlere dayanacaktır. Bu oryantalist tezler, Osmanlı müziğini Türklüğe yabancı gösterdiği için, Cumhuriyet ideolojisinin Osmanlı müziğini dışlama siyasetine temel oluştururken, bu siyaseti direnenleri de daha etnik temelli bir savunmaya zorlayacaktır. Osmanlı müziğinin Türklüğünü savunmak için Orta Asya mirasının vurgulanması, imparatorluk müziği kimliğinden ziyade Türklüğünün ön plana çıkarılması ve İslami kaynaklarının geri plana atılması geleneğin savunucuları açısından da bir kimlik daralmasına sebep olacaktır.

2. İçselleştirilmiş Oryantalizm: Tanzimat Alafrangalığı

Cumhuriyet'in resmi müzik görüşünün ikinci kaynağı Tanzimat sonrasında kültür hayatımıza yerleşmeye başlayan alafranga modasında aranabilir. Tanzimat hayatın her alanında olduğu gibi müzikte de Batılılaşma kararının resmen ilan edildiği bir

⁸⁴ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, 2003, s. 90-92.

dönemdir.⁸⁵ Devletin kendi vitrinine Batı müziğini koyma tercihi, zamanla geleneksel müziğe bakışı da değiştirecektir. Bir önceki bölümde Batılıların Batı dışı müzik gelenekleri ve bilhassa Osmanlı müziği hakkındaki söylemlerini hangi temeller üzerine kurduklarını göstermiştik. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan süreçteyse, Batıcı aydınlar arasında bu Oryantalist müzik görüşü gitgide içselleştirilecek, dolayısıyla Oryantalizm bizzat onun nesnesi ve hedefi olanlar tarafından benimsenmeye başlayacaktır.

Batı müziğinin, Tanzimat döneminde yetişen okumuş kuşak için hiyerarşik olarak üstün ve itibarlı konuma yerleşmesinin bir sebebi de, devlet kapısı önünde mevki kapmak için çekişen aydınların Batıcılığının ölçütü ve göstergesi haline gelmeye başlamasıdır. Bu dönemde bürokrasi ve siyaset içindeki ekiplerin rakip Batılı devletler ve elçiliklerle ilişkiler temelinde ayrıştığını düşündüğümüzde ortak kültürün ortak mesaiyi kolaylaştırdığını varsayabiliriz. Bu dönemde, geleneksel müzik, devlet ve toplum katında dışlanmamakla beraber, bilhassa Batıcı aydınlar arasında artık aşılmış bir geçmişin müziği olarak görülmeye veya basit bir eğlence aracı olarak küçümsenmeye başlamıştır. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar, Batı müziğinin resmen desteklendiği, ama geleneksel müziğin de dışlanmadığı, iki müziğin toplum içinde bir arada yaşadığı bir müzik hayatı söz konusudur. Bu eşitsiz mücadele geleneksel müzik çevrelerinde bir kimlik sorununa yol açarken, “alafrangacılar” arasında da oryantalist söylemin içselleştirilmesine uygun bir iklim yaratmıştır.

Müzikte Batılılaşma hareketleri III. Selim döneminde başlamakla birlikte esas dönüm noktası II. Mahmut devrinde Yeniçeri Ocağı’yla birlikte Mehterhane’nin kapatılması ve yerine Mızıkayı Humayun’un kurulmasıdır.⁸⁶ Batının rakip güçleriyle askeri alandaki imkânlar temelinde bir işbirliği arandığından, her şeyden önce orduya Batılı bir hava verilmek istenmiştir. Bu çerçevede Mızıkayı Humayun askeri bir bando temelinde faaliyetlerine başlamış, yeni ordu padişahla beraber Batı müziği çalan bando eşliğinde şehri adımlarken, tüm resmi törenlerde Batı müziği çalınması

⁸⁵ Osmanlı İmparatorluğu’nda klasik Batı müziğinin serüveni hakkında bkz. Vedat Kosal, **Western Classical Music in the Ottoman Empire**, çev. Ender Gürol, İstanbul, İstanbul Stock Exchange, 1999.

⁸⁶ Gönül Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, der. G. Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 9.

adet haline gelmiştir. Adolphus Slade anılarında Mızıkayı Humayun'un başındaki Donizetti Paşa'nın bando repertuarıyla sınırlı kalmayıp Batı müziği zevkini şehir halkına yaymak için İtalyan operalarından bölümler çaldırdığından bahsetmektedir.⁸⁷ Dikkat edersek bu dönem, sarayında klasik fasıllar dinleyen, kendisi de ney üfleyen ve besteler yapan, Dede Efendi ve Şakir Ağa gibi son büyük üstatları koruyup kollayan II. Mahmut'un saltanat yıllarıdır. Yani, Saray'ın Batı müziğine verdiği destek ve sağladığı itibar, tıpkı Atatürk döneminde olduğu gibi, kişisel bir tercihi aşan, hatta belki de onunla ters düşen bir devlet kararının sonucudur. Adeta Batı müziğinin tercih edilmesi aklın gereğiysen, Osmanlı müziği duygularla özdeşleşmiştir. Akılla duygu arasındaki bu karşıtlık iki müziğin yan yana yaşamasını sağlasa da, "akıl çağı"nda hangisinin baskın çıkacağını düşünmek zor değildir. Ayrıca "alafranganın" akılla, bilimle, medeniyetle ve Batı tekniğiyle özdeşleştirilmesi, alaturka ötekileştirilmemiş olsa bile, bir gizli oryantalizme⁸⁸ işaret eder.

Nitekim çekirdeği askeri bando olan Mızıkayı Humayun Enderun'un yerini almış ve müziğin eğitim, aktarım ve icrasının yapıldığı temel devlet kurumu haline gelmiştir. Bando zamanla orkestraya doğru evrilmiş, Osmanlı müziği ancak Batı müziği kurumlaştıktan sonra Mızıkayı Humayun'un bünyesine eklenebilmiştir. Yani "alaturkanın" devletin bu tek resmi müzik kurumu içindeki yeri artık hem kronolojik hem hiyerarşik olarak Batı müziğinden sonradır.

Konumuz açısından daha ilgi çekici olan ilk defa bu dönemde Osmanlı müziğinin kendini tanımlamada ölçüt olarak Batı müziğine başvurmaya başlamasıdır. Bunun en çarpıcı örneği Mızıkayı Humayun içindeki Osmanlı müziği şubesinin temeli olan fasıl topluluklarının Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılmasıdır. John

⁸⁷ Slade'den aktaran Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim, 1985, s. 1216-1217.

⁸⁸ Said Batıya neredeyse bilinçsizce olumlu özellikler atfedilmesi ve bunun sorgulanmadan kabul edilmesi anlamında kullandığı "gizli" (latent) oryantalizm ile Batılı söylemin Doğu hakkındaki doğrudan tanımlamalarını ifade eden "açık" (manifest) oryantalizm arasında bir ayrım yapar. Bkz. Edward Said, **Orientalism**, Vintage, 1978, s. 206. Hasan Bülent Kahraman Kemalizmin Batıyı a priori muasır medeniyet ve beynelmilelikle özdeşleştirmesini bu anlamda bir gizli oryantalizm olarak değerlendirmektedir. Bkz. Hasan Bülent Kahraman, "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu Batı**, sayı: 20, 2002, s. 166. Müzik tartışmalarında da alafrangacıların Batı müziğini a priori teknik ve medeniyetle özdeşleştirmeleri ve ona ilerilik ve evrensellik atfetmeleri, üstelik bunu tartışmaya açmaksızın bir veri olarak kabul etmeleri de aynı düzlemde değerlendirilebilir.

Morgan O’Connel’in da tespit ettiği gibi Fasl-ı Atik, Fasl-ı Cedid ayrımında katalizör “alafranga” müziktir.⁸⁹ Zira Fasl-ı Atik yani eski fasıl topluluğu klasik Osmanlı müziği icra ederken, Fasl-ı Cedid “topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, kitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastenyet, zil ve hanendelerden kuruluydu.” İcra ettiği eserlerse, Batı müziğinin majör ve minörüyle uyumlu olduğu varsayılan makamlarda saz eserleri, hafif şarkılar, köçekçeler, oyun havalarının armonize edilmiş şekilleriydi.⁹⁰ Kısacası Fasl-ı Cedid’i yeni kılan Batı enstrümanlarını içinde barındırması ve Türk ezgilerini Batı tekniğiyle uyumlu hale getirme çabasıydı. Sadece yeninin değil, “yepyeni” anlamındaki “modern”in itibar kazandığı, eskinin ve gelenekselin itibar kaybettiği bu çağda, müzikte yeni ve eskinin belirlenmesinde ölçüt artık Batı müziğiyle kurulan ilişkinin derecesidir. Gerek Doğu müziği hakkındaki oryantalist metinlerin, gerekse etnomüzikoloji disiplininin temelinde, Batı dışı geleneksel müziklerin ancak Batı müziğiyle ilişkiye girerek kendilerini yenileyebilecekleri varsayımının bulunduğu görmüştük. Osmanlı müziğine en “şefkatle” yaklaşan Batılı yazarlar bile, Batı müziğiyle bir sentez kuramadığı takdirde ölecek bir gelenekten söz etmekteydi. Tanzimat’la birlikte bu yaklaşımın içselleştirilmeye başladığını söylemek hiç de yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte bir kez Batı müziğinin üstünlüğü ve evrenselliği kabul edildikten sonra, çok geçmeden sentez yolundaki çabalar da küçümsenecek, Osmanlı müziği müzelik hale getirilirken, Batı müziği yaşayan tek müzik olarak görülecektir.

Bu bağlamda, Cumhuriyet devrinde Osmanlı-Türk müziğine yeni rejim tarafından ayrılacak yerin sınırlarını çizen en önemli resmi yönetici konumundaki Mesut Cemil Bey’in⁹¹, babasını anlattığı kitabında, Saray’da “Türk müziği” icra eden bu iki topluluğu “geçmeye başlayanla gelmesi beklenenin, henüz vazgeçilmeyenle

⁸⁹ John Morgan O’Connell, “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse”, **Ethnomusicology**, Cilt XLIX, Sayı 2, 2005, s. 188.

⁹⁰ Bülent Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim, 1985, s. 1217.

⁹¹ Ruhi Ayangil bir konuşmasında Mesut Cemil Bey’in cumhuriyet dönemindeki işlevini “Batıcılarla düşüp kalkan, Atatürk devrimlerine yandaş, Türk müziğini o devrin çerçevesinde muhafaza edilmesi, tutulması gereken yerde tutabilecek bir otorite” olarak tarif etmektedir. Bkz. Bülent Aksoy (Oturm Bşk.), **Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri**, Panel, 29 Nisan 2001, Katılımcılar (Bülent Aksoy, Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil), **Musikişinas Dergisi**, Sayı: 8, özel ek, 2006 s. 44.

özlenenin acemi, ibtidai ve ömürsüz bir terkibi” olarak yorumlaması ilginçtir. Mesut Cemil Bey’e göre Fasl-ı Cedid “başı insan, kulakları tavşan, ayakları ceylan doğup bir müddet yaşadıktan sonra ölen hilkat garibeleri” gibiydi.⁹² II. Mahmut’tan sonraki padişahların, Abdülaziz’i dışarıda tutarsak esasen fasıl topluluklarından ziyade opera ve orkestraya rağbet ettiklerini biliyoruz. Tanzimat ikiliği geleneksel müziğin devlet ve toplum katında yan yana yaşamasına izin verse de, Batı müziği çağı, geleceği ve evrensel olanı temsil eden üstün bir pozisyona yerleşmiştir artık. Bu devirde geleneksel müzikle uğraşanların da kendilerini Batılı kalıplar içinde tanımlamaya ve meşrulaştırmaya çalıştıkları görülür. Örneğin ilk matbu güfte mecmuasında Haşim Bey, makamların hepsi için Batı müziği dizilerinde bir karşılık bulmaya çalışır, işin ilginç hepsinde de yanılır.⁹³ Nitekim bundan çok kısa bir süre sonra Türk müziğinin nazariyatını oluşturma yönündeki çabalar da Batı müziği çerçevesi içinde ifade edilecek, söz gelimi, geleneksel anlayışta temel makam Rast olmasına karşın, yeni nazariyat sisteminde Batının do majörüne denk gelsin diye Çargâh temel makam kabul edilecektir. Savaş Barkçin geleneksel müzik taraftarlarının bile savunmaya geçerken, argümanlarını Batılı kavram ve değerlere dayanarak ifade ettiklerini, geleneğin değerini Batılı bir çerçevede savunduklarına işaret etmektedir. Ataullah Dede, Celaleddin Dede ve mutriba piyano sokacak kadar ileri giden Hüseyin Fahreddin Dede gibi Mevlevi şeyhleri bile bunlar arasındadır.⁹⁴

İcrada ve bestelenen eserlerde de Batı etkisi kendisini gösterecek, yalnız oryantalistler ve alafrangacılar değil geleneğin kendisi de ancak Batı müziğiyle temasa geçerek kendini yenileyebileceği kuruntusuna kapılacaktır. Bülent Aksoy bu doğrultuda geleneksel müziğimizdeki Batı etkisini, Avrupalı bir etki uyandırması amacıyla minör dizilere karşılık gelen Buselikli makamların daha çok kullanılması, Hüseyini ailesinin si bemol bölgesinden dolayı daha az kullanılmaya başlaması, bilhassa III. Selim’den sonra, dizilerin tiz tarafa doğru genişlemesi, prozodi

⁹² Mes’ud Cemil, **Tanburi Cemil Bey’in Hayatı**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2012, s. 115.

⁹³ Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 87.

⁹⁴ Savaş Barkçin, **Görünmeyen Umman Ahmed Avni Konuk**, İstanbul, Klasik, 2009, s. 189.

anlayışının değişmesi ve bir heceye bir nota denk getirilmeye başlaması, Batı enstrümanlarının saz toplulukları arasına girişi gibi başlıklar altında özetlemektedir.⁹⁵

Alaturka'nın bu dönemde pejoratif bir anlam kazanarak Türk müziğinin Batı müziği karşısındaki geriliğini ifade eder hale gelmesi de müzikteki zihniyet dönüşümünü yansıtmaları açısından önemlidir. Alaturka, aslında başlangıçta, bugünkü anlamının tersine Batı müziğindeki Türk etkisini ifade etmekteydi. Sözcüğü “alla turca” şeklinde ilk defa İtalyan asıllı Fransız besteci Giovanni Battista Lulli'nin (ö. 1687), Moliere'in *Kibarlık Budalası* için yaptığı müziği adlandırmak için kullandığını, özellikle on sekizinci yüzyılın Alman bestecilerinin de bu ismi benimsediğini görüyoruz. Gluck, Haydn ve Mozart'tan tutun da Gretry, Weber, Beethoven ve Rossini gibi birçok Batılı besteci mehter müziğini hatırlayacak usul ve nağmelerle besteledikleri parçalara hep “alla turca” ismini vermişlerdir.⁹⁶ Mızıkayı Humayun döneminde yabancı şef ve çalgıcılar aracılığıyla “alaturka” biçiminde Türkçe'ye giren sözcük, önce ilk anlam kaymasına uğrayarak Osmanlı etkisindeki Batı müziği eserlerini değil gerçek Osmanlı müziğini ifade eder hale gelmiş, daha sonra bizzat Osmanlı Batıcıları tarafından pejoratif bir anlamla büründürülerek Şark beğenisine karşı antipatinin ifadesi oluvermiştir.⁹⁷ Toplumsal yaşamda “ilkel, kaba, rüküş” olmakla özdeşleştirilen alaturkalık, müzik yaşamındaysa “sınırlı bir yetenek ve birikime sahip, kötü eğitim almış, kötü giyinen, iyi hazırlık yapmamış, alt seviyede bir müzisyeni”⁹⁸ tarif etmek için kullanılmaya başlamıştır. O'Connel'in ifade ettiği gibi alaturka ile alafranga arasında simbiyotik, ama eşit olmayan bir ilişki vardır. Her şeyden önce merkezde, Batı yani “alafranga” vardır, “alaturka” ona göre tanımlanır. Bu yüzden Alafranga Batıyı ifade ederken, Alaturka doğrudan Doğulu kimliği değil, Doğululuğun, Türklüğün, Osmanlılığın istenmeyen yanlarını temsil eder. Bu yüzden de Batı karşısında bir kimlik ifadesi olmaktan çıkar, tersine Batının aynasındaki kendi çarpık görüntümüz haline gelir.

⁹⁵ Bülent Aksoy, **Musikinın Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri**, *Musikşinas Dergisinin Özel Eki*, s. 8, 2008, s. 2-3.

⁹⁶ Mehter müziğinin Doğu ve Orta Avrupa'da etkili olmasına karşın, “alla turca” sözcüğünün İtalyanca olması Avrupa müzik terminolojisinin İtalyanca olması sebebiyledir. Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, “Alaturka”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt II, İstanbul, 1989.

⁹⁷ John Morgan O'Connel, “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse”, **Ethnomusicology**, Cilt XLIX, Sayı 2, 2005, s. 178.

⁹⁸ O'Connel, **a.e.**, s. 181.

Ayşe Melda Üner'in *Tanzimat ve Serveti Fünun* romanında müzik temasını incelediği doktora tezi⁹⁹ dönemin müzik zihniyeti hakkında fikir vermektedir. Her şeyden önce tıpkı *Tanzimat* toplumu gibi *Tanzimat* romanında da “alaturka” ve “alafranga” müziğin bir arada ve yan yana yaşadığını görmekteyiz. Alaturkanın meşruluğu tartışma konusu edilmemekte, ancak aradaki hiyerarşik ilişki de gözden kaçmamaktadır. Osmanlı müziği geleneksel kültürümüze ve milli kimliğimize ait olarak görülüp sahiplenilmekle birlikte, Batı müziği karşısındaki geri kalmışlığı yaygın bir kabul haline gelmiş, her alanda olduğu gibi müzik alanında da Batı tekniğinin üstünlüğü kabul edilmiştir. Toplumun üst sosyal kesimi artık çocuklarına Batı müziği dersleri aldırmakta, bu iş için yabancı öğretmenler tutmaktadır. İlk kez müzik eğitimi almak için Avrupa'ya giden roman kahramanları karşımıza çıkar. Nitekim Halid Ziya Uşaklıgil'in bizzat kendisi oğlunun müzikteki yeteneğini görünce, onu eğitim için devrin üstatlarına değil Avrupa'ya yollayacaktır.¹⁰⁰ Eylül romanında Suad'ın babasının çocuklarını ud ve kanun çalmaktan men edip piyanoya yönlendirmesi ilginçtir.¹⁰¹ Batılı zevk ve davranış biçimleriyle birlikte önce Saray'a giren piyano, Abdülmecid devrinde sarayın taklit edilmesi sonucu zengin konaklarına yerleşmiş, Batılılaşmanın başlıca sembollerinden biri haline gelerek ud ve kanun gibi geleneksel aletlerin Batılılaşmış elit çevrelerde giderek terk edilmesine yol açmıştır.¹⁰² Ahmet Mithat gibi geleneksel müziği seven ve savunan bir romancının bile piyanonun her eve girmesini teşvik ettiğini, Türk müziğinin armonize edilmesinin de en önde gelen savunucularından biri olduğunu söylemeliyiz.¹⁰³ Didaktik romanlarıyla her alanda topluma reçeteler öneren Ahmet Mithat'ın müzik alanında da sürekli müzik reformu çağrıları yaptığını, bu konuda yüzlerce sayfa makale yazdığını görüyoruz.¹⁰⁴ Ahmet Mithat Osmanlı müziğini savunmakla birlikte müzik yazılarının sihirli bir kelime olan “terakki” etrafında döndüğünü, Osmanlı müziğinin ilerleme kaydetmesinin tek yolunun ise ona göre

⁹⁹ Ayşe Melda Üner, **Roman ve Musiki: Tanzimat ve Serveti Fünun Romanında Musiki Teması**, İstanbul, Simurg, 2006.

¹⁰⁰ Ayşe Melda Üner, **a.e.**, s. 317.

¹⁰¹ Ayşe Melda Üner, **a.e.**, s. 312.

¹⁰² Bkz. Gönül Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, **Cumhuriyetin Sesleri**, Ed. Gönül Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1998, s. 10 ve Haydar Sanal, “Batılılaşma-Musiki”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, 1992, s. 184.

¹⁰³ Orhan Okay, **Batı Medeniyet Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Ankara, 1975, s.355

¹⁰⁴ Fazlı Arslan, **Başmuharririn Musikişinashğı: Ahmet Mithat ve Müzik**, Ankara, Yayınevi, 2009.

geleneksel yöntemlerden vazgeçerek Batılı modern teknikleri alması olduğunu kaydetmek gerekir.

Melda Üner'e göre Batı müziği, incelenen romanlarda sadece Batılılaşmanın sembolü olarak kalmamakta, karakterlerin kültür düzeyinin de ifadesi olmaktadır.¹⁰⁵ Uşaklıgil'in meşhur romanı *Aşk-ı Memnu*'da ud çalan Bihter, ciddi bir müzik eğitiminden yoksundur ve müzik bilgisi hafif meşrep annesiyle birlikte bulundukları saz takımlarına dahil olma düzeyindedir. Pişano çalan Nihal ise yabancı bir mürebbiyeden ciddi müzik dersleri almaktadır.¹⁰⁶ İki kadın kahramanın müzik tercihleri, romanda sosyal, kültürel ve ahlaki konumlarıyla paralel bir hiyerarşi içinde sunulmuştur. Mehmet Rauf'ta da temel karakterlerin Batı müziği dinlediğini, alaturkanın ancak tali karakterlerle ilişkilendirildiğini görmekteyiz. *Karanfil ve Yasemin*'de devrin önemli musiki üstatlarından biri olarak sunulan Kemani Feyzullah Efendi'nin şahsında "alaturka" müziğin karikatürize edildiği bölüm, "alaturka" karşıtı söylemin küçümsemekten tiksinti ve dışlamaya kadar büründüğü çeşitli biçimleri göstermesi bakımından ilginçtir. Bahsi geçen bölümde Feyzullah Efendi bir çay daveti sırasında alaturka seven bir hanım tarafından davette bulunanlara takdim edilir. Misafirlerin bir kısmı bir çay daveti sırasında alaturka söylenmesini "pek avam" bulur, hatta bazıları orada bulunmaktan utanarak ayrılmak ister. Feyzullah Efendi rakı içmeden müziğini icra edemeyen ve abartılı nezaket jestlerini bol bol kullanan bir karikatür tip olarak resmedilmektedir. İcra ettiği müzik de haliyle tam bir "meyhane müziği" olacaktır. Ağır eserlerle başladığı repertuarına çiftetelliyle devam eder ve göbek atan kadınlar "rezalet" tablosunu tamamlar. Bu "âlem" sahnesi neredeyse baştan sona tiksintiyle anlatılır.¹⁰⁷ 1924 yılında yayınlanan *Karanfil ve Yasemin*, Türk müziğine bakışta aydınların zihniyet dönüşümünü de gayet iyi yansıtmaktadır. Roman, Osmanlı'nın son yıllarında "alafranga"nın "aşağı-ötekisi" olarak kâh kibirli bir şefkatle kâh küçümsemeyle bakılan, ama yine de milli kimliğin bir parçası olarak görülmeye devam eden alaturkaya Batıcı aydınlar tarafından artık tiksintiyle bakılmaya başladığının göstergelerinden biridir.

¹⁰⁵ Ayşe Melda Üner, *a.e.*, s. XIV.

¹⁰⁶ Ayşe Melda Üner, *a.e.*, s. 316.

¹⁰⁷ Ayşe Melda Üner, *a.e.*, s. 232-235.

Tanzimat ikiliği “alaturka”nın meşruluğunu ortadan kaldırmasa da, onu eşitsiz bir rekabetin içine iterek yıpratmıştır. Enderun ve Mehterhane gibi iki önemli kurumunu kaybeden Osmanlı müziği, devlet katında zayıflayan itibarını halka yönelerek aşmaya çalışmış, bu da bir zevk ve incelik kaybına yol açmıştır. Eski yüksek formların terk edilip şarkı formunun hâkim hale gelmesi, bir yandan Osmanlı müziğinin halkla hiç olmadığı kadar bütünleşmesine yol açarken, geçmişin yüksek kültürü açısından da bir bozulma ve çöküş algısı yaratmıştır.¹⁰⁸ Şehrin eğlence müziği haline gelen Osmanlı müziği bir popüler kültür ürününe dönüşerek halkla bütünleşmesi açısından parlak bir çağ yaşarken, bir yüksek kültür ürünü olarak itibar kaybetmektedir. Bu da alafranga-alaturka ayrımının ileri-geri ayrımına dönüştürülmesine, aralarında sanatsal beğeni düzeyinde bir hiyerarşi kurulmasına ve alafrangacıların kendilerini halkın zevkini yükseltmek isteyen idealistler olarak sunmalarına hizmet etmiştir.

Alafranga ilk Saray’a girdiğinde, Batı müziğinin hafif eserlerinin karşısında Osmanlı müziğinin sanat düzeyi yüksek eserleri vardı. Çok geçmeden bu durumun değiştiğini, alıcısını kaybeden her yüksek sanat gibi Osmanlı müziğinin popülerleşirken Batı müziğinin kurumlaştığını ve sanat seviyesini yükselttiğini görüyoruz. Müzikte yüksek kültür, Saray’da itibar kaybedince Mevlevihanelere çekilmiş ve Zekai Dede örneğinde görüldüğü gibi daha içe kapalı ve “mistik” bir havaya bürünmüştür. Şarkı formunun Hacı Arif Bey’den sonraki en büyük temsilcisi Şevki Bey’in klasik zevki popüler tarzda sürdüren eserlerinin esasen meyhanelerde çalınıp söylenmeye başlamasıysa, geleneğin canlılığını sürdüren yüzünün eğlence müziği haline gelmesine ve ileride “meyhane müziği” olarak damgalanmasına yol açacaktır.

3. Türkçü görüş

Osmanlı-Türk müziği konusundaki Batılı bakışı iki başlık altında sınıflandırmıştık. İlk olarak Batı ile Doğu müziği arasında hiyerarşik bir ilişki kuran ve ikincisini kendini yenileme becerisinden yoksun durağan bir gelenek olarak gören ve bir bütün

¹⁰⁸ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 262. Osmanlı müzik tarihiyle ilgili standart kaynaklardan biri olan Osmanlı Musikisi adlı makalesinde Tanrıkorur’un XIX. yüzyılı bir yandan Hacı Arif Bey’in ve Tanburi Cemil Bey’in ses ve saz devrimleriyle selamlarken, bir yandan da aynı dönemi bozulma ve çöküş başlığı altında ele alması ilginçtir. Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, “Osmanlı Musikisi”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt II, Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 1998, s. 511-514.

olarak Doğu müziğini ötekileştiren yaklaşımı, ikinci olarak da Osmanlı müziğini Türklere ait olmamakla suçlayan ve Doğu müziği içinde Türkleri ötekileştiren yaklaşımı ele aldık. Tanzimat’la birlikte başlayan müzikte alafranga modası birinci yaklaşımın Osmanlı aydınları tarafından içselleştirilmesine dayanmaktadır. Müzikte “Türkçü” görüş ise enteresan bir şekilde Türk karşıtı oryantalist söylemin içselleştirilmesi temelinde gelişmiş ve Cumhuriyet döneminde musiki inkılabının temel görüşü haline gelmiştir. Buna göre Osmanlı müziği Bizans, Arap, İran kırmısı yabancı bir müziktir. Türklerin esas müziğiye Anadolu köylerinde işitilebilecek olan halk müziğidir. Yalnız halk müziği ileri teknikle işlenmediği için ham ve ilkeldir. Bu yüzden Türklerin çağdaş müziği halk müziği motiflerinin Batı tekniğiyle işlenmesi sayesinde yaratılacaktır.

Müzik alanındaki bu Batıcı-Türkçü görüş Gökalp’in ismiyle özdeşleşmiştir. Ne var ki aynı görüşün, Gökalp’ten önce neredeyse aynı sözcüklerle Necip Asım tarafından da dillendirildiğini biliyoruz. Gökalp’in Osmanlı müziğinin Bizans kaynaklı olduğu şeklindeki klişeleşmiş görüşünün Necip Asım Yazıksız’dan, II. Abdülhamid’e, ondan da Macar Türkolog Arminius Vambery’e kadar uzanan bir soy kütüğü olduğu ileri sürülmektedir.¹⁰⁹ Türkçülüğün tarihini anlatan eserinde Yusuf Akçura Doğu müziğinin milli Türk müziği olmayıp asıl Türk müziğinin halk müziği olduğu görüşünün ilk kez Necip Asım tarafından ileri sürüldüğünü söylemekte, daha da önemlisi bu görüşün Osmanlı aydınları arasında muteber olduğunu belirtmektedir.¹¹⁰ Bu hükmün abartılı sayılamayacağı şuradan bellidir ki, aynı Türkçü görüş, sadece Osmanlı aydınları tarafından değil, Türkçülüğe karşıt bir siyaset izleyen II. Abdülhamit tarafından bile savunulmuştur. Kızı Ayşe Sultan hatıratında babasının alaturkadan nefret ettiğini yazar. Nitekim başka birçok kaynak padişahın Türk müziğinden pek hazzetmediğini, Batı müziğinin hafif eserlerini dinlemeyi tercih ettiğini göstermektedir. Abdülhamid devrinde ilk defa daimi bir opera topluluğu Saray’a girerken, Osmanlı müziğinin son parlak yıldızı, ünü dünyayı tutmuş Tanburi Cemil Bey’in Saray’da kendine yer bulamaması yeterince açıklayıcıdır. Yine de

¹⁰⁹ Bkz. Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, 2008, s. 142-143 ve Cem Behar, **Musikiden Müziği Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 272-273.

¹¹⁰ Yusuf Akçura, **Yeni Türk Devletinin Öncüleri-1928 Yılı Yazıları**, Ankara, 1981, s. 91-92, ilk baskı 1928.

Abdülhamid'in "alaturka"yı Türklere ait olmadığını ileri sürecektir derecede dışlaması gerçekten şaşırtıcıdır. Ziya Şakir 1 Eylül 1931 tarihli Son Posta gazetesinde II. Abdülhamid'ten şu satırları nakletmektedir:

"Doğrusu alaturka musikiden hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya, bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış."¹¹¹

Abdülhamit'ten nakledilen bu küçük paragrafta, Osmanlı müziğini meşruluk alanının dışına itmek amacıyla cumhuriyet devrinde geliştirilen resmi söylemin neredeyse bütün temel unsurları yer almaktadır. Alaturka önce uyusuklukla özdeşleştirilmekte, ardından Yunan, Arap ve Acem kaynaklı olduğundan hareketle milli kültürün dışına itilmektedir. Esas tercih Batı müziği olmakla birlikte, milli müziğin kaynağı olarak da Anadolu köyleri gösterilmiştir. Cumhuriyet devri uygulamalarıyla benzerlik o kadar fazladır ki, Davul-Zurna'nın bile Türk çalgısı sayılmadığını görünce, bir dönem basında da geniş bir şekilde tartışılan radyoda davul yasağını hatırlamamak elde değildir.¹¹² Abdülhamit'in bahsettiği "Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zat" hiç şüphe yok ki, bir dönem Saray'da da bulunmuş olan ajan-Türkolog Vambery'dir.

Milli kimliği köylülüğe ve Anadolu'ya dayandıran, Osmanlı kültürünü ise kozmopolit olduğu gerekçesiyle eleştiren Türkçü görüşün en erken prototiplerinden birini Ziya Paşa'nın 1868 yılında asıl milli şiirin halk şiirinde aranması gerektiğini ileri süren "Şiir ve İnşa" adlı makalesinde buluyoruz. Ona göre Osmanlı şairleri İranlıları, İranlılar da Arapları taklit etmiştir. Asıl şiirimizi Osmanlı şairlerinin küçümsediği avam şarkılarında ve halk ozanlarının deyişlerinde aramamız gerekir.¹¹³ Necip Asım aynı görüşü müziğe uygulayacak, divan şiiri ile "incesaz" arasında

¹¹¹ Ziya Şakir, "Abdülhamid'in Son Günleri," tefrika no. 63, **Son Posta**, 1 Eylül 1931.

¹¹² Radyoda davul yasağıyla ilgili son derece ilginç tartışmalar için bkz. Levent Cantek, **Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar**, Ankara Üniversitesi Gazetecilik Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, 2005, s. 220-224.

¹¹³ Ali Donbay, "Tanzimat Dönemi Tenkit Anlayışı Çerçevesinde: Ziya Paşa'nın Şiir ve İnşa Makalesi", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 10, Güz 2001, s. 186.

paralellik kurarak imparatorluğun müzik kültürünün başka milletleri taklit üzerine kurulu olduğunu ileri sürecektir.

“Osmanlı’nın kuruluşundan beri sultanlar... Arap ve Acem’den birçok ilim irfan erbabını Osmanlı’ya çekmeye vasıta olmuş idiye de bunların çoğu mahalli lisana vakıf olmadıkları için... havassın dili avam dilinden ayrılmış ve adeta başkaca bir lisan karışımı oluşmuştur. Yazı dilimizin, şiirimizin, mûsikîmizin kendi dairesi içinde gelişmemeleri, başka milletleri taklit ile şimdi şikâyet etmekte bulunduğumuz hâle girmeleri o modanın kötülüklerindendir.”¹¹⁴

Necip Asım’a göre şiirlerimiz milli ahenkte olmalı, milli güftelerin bestesi Türkçe yapılmalıdır. Kısacası Osmanlıca, Şark milletlerinin taklit edilmesiyle oluşmuş Türklüğe yabancı bir dildir, onunla yapılan Osmanlı müziği de Türklüğe yabancıdır. Türk müziği yapmak için halk Türkçesine dayanmak gerekir. Necip Asım’ın sözleriyle 1930’lu yıllara ait şu anekdot arasında yapılacak karşılaştırma, Türkçülük akımıyla Cumhuriyet dönemi müzik politikaları arasındaki bağı bir kez daha gösterecektir. 1934 yılı Ekim ayında müzik konulu bir toplantıda Atatürk bazı şarkıların güftelerindeki Arapça ve Farsça kökenli sözcükleri “Türkçeleştirir” ve bunları Kazım Özalp’e dikte ettirdikten sonra Ahmet Adnan Saygun’a verip hemen bestelemesini ister. Saygun yeni güfteleri piyano eşlikli bir “lied” şeklinde besteler. Parçaları birkaç defa dinleyip heyecanlanan Atatürk şu çarpıcı konuşmayı yapar:

“Osmanlı musıkisi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki bütün inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musıkisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur.” Efendiler! O sözler Osmanlıca’dır ve onun musıkisi Osmanlı musıkisidir. Bu sözler Türkçe’dir ve bu musiki Türk musıkisidir. Yeni sosyete, yeni sanat!”¹¹⁵

Burada dikkat çeken bir nokta, Osmanlı müziğinin sadece Türk milli kimliğinin dışına sürülmekle kalmayıp “geri” olmakla itham edilmesidir. Buna karşılık Türkçe sözler ancak Batı tekniğiyle bestelenebilmektedir. Batı tekniğiyle Türk halk kültürü arasında bir uyum, Osmanlı medeniyetiyleyse çatışma ön görülmektedir. Müzikte Türkçülük sadece milli kimliğin yaratılmasının değil bu yeni kimliğin Batıcılıkla uyumlu bir şekilde inşa edilmesinin de temeli olarak gelişmiştir. Buna göre halk şiiri

¹¹⁴ Necip Asım’ın **Malumat**’taki makalesinden nakleden Fazlı Arslan, “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi Siyasetinde Necip Asım”, **Doğu Araştırmaları-Journal of Oriental Studies**, Sayı:3, 2009/1, s. 45.

¹¹⁵ Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki O’nunla Birlikte O’ndan Sonra**, Ankara, Sevdâ Cenab-And Müzik Vakfı Yayınları, 1987, s. 43-44.

veya halk Türküleri, mevcut halleriyle değil, ancak Batı tekniğiyle işlenmiş halleriyle yeni milli kültürü ifade etmeye layıktır. “Osmanlıca” güfteyle bestelenen murabbalar, şarkılar yabancı, “Türkçe” güfteyle bestelenen “liedler” millidir. (!)

Gökalp’e mal edilen milli müziğimizin halk müziğinin armonize edilmesi yoluyla yaratılması formülü aslında ilk kez Necip Asım tarafından ifade edilmiştir. Necip Asım’ın görüşleri daha çok 1918 yılında Türk Yurdu dergisine yazdığı makale aracılığıyla bilinse de, aslında bu makalenin de, daha önce Malumat dergisinde 1890’larda yazdıklarının bir özeti olduğu tespit edilmiştir.¹¹⁶ Bilhassa 5 Teşrin-i Evvel 1313’te (17 Ekim 1897) yazdığı “Türk Musikisi” adlı makalede Necip Asım’ın Osmanlı müzik hayatıyla ilgili yaptığı üçlü sınıflama Gökalp tarafından aynen tekrar edilmiştir.

Necip Asım’a göre Türkiye’de üç tür müzik vardır. Birincisi medeni Avrupa milletlerinin çalışıp usulünü ve ilkelerini belirledikleri, bir fen haline getirdikleri alafranga. İkincisi, bir asır öncesine kadar geçmiş üstatların ilerletmeye çabaladıkları ve nazariyatını edvar kitaplarına geçirdikleri incesaz müziği. İlki her tür ifadeye uygundur. İncesaz müziğiye medeniyetin gereklerine uygun olmadığı gibi, alafranga müziğe yetişmesi de artık mümkün değildir.

“Üçüncü tür mûsikî, çifte nağra (nakkare), zilli maşa, kınata ile şurada burada avâmın kullandığı takımlarla, köylerimizde davul, zurna veya Nizam-ı Cedid’den sonra alaylardan yetişip memleketlerine giden mûsikîcilerimizin götürdükleri, kınatadan, çifte nağradan ibaret takımların icra ettiği mûsikîdir. Bunların şarkıları, türküleri Türk vezninde olduğu gibi güfteler de kendilerininindir. Bunu icra edenler de, dinleyenler de anlar, hazzeder, neşe duyar. İşte bunlar güfteleriyle besteleriyle hep bizim malımızdır. Hatta koyun ve köpekten başka dağ başında yalnız kalan çobanın kavalı da, neyin ibtidai bir hali olduğundan asıl bizim malımızdır.”

Türkistan’dan beraber getirmiş olduğumuz bu nağmeler bizim asıl müziğimiz olduğu halde “kibar sınıf” tarafından ihmal edilmiş, “iptidai halinden bir adım ileri götürülmemiş”, hatta medeniyet tarafından silinip süpürülme tehdidi altına girmiştir. Peki ne yapılmalıdır? Yüzyıllardır bu “kibar” sınıfın geliştirdiği ve rafine hale getirdiği ince saz müziğini bırakıp da bu “davul, zurna, zilli maşa” ile mi yola devam etmek gerekir? Necip Asım buna razı değildir:

¹¹⁶ Fazlı Arslan, “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi Siyasetinde Necip Asım”, **Doğu Araştırmaları-Journal of Oriental Studies**, Sayı:3, 2009/1, s. 35-58.

“Hayır! Fikrimiz o değildir. Avrupa’nın her yerinde alafranga dediğimiz mûsikî yaygınlık kazanmıştır. Fakat bu mûsikî her yerde başkadır. İtalyan, Fransız, Alman, İngiliz mûsikîleri ayrı ayrı şeylerdir. Bunları ayırdeden şey *millî ahenklerdir*. Biz de milli ahengimizi o ibtidai, ihmal edilmiş mûsikîmizden tetkik ederek çıkarmalı, mûsikî ilmine tatbik ederek terakkisine çalışmalı, ortaya bir Türk veya Osmanlı mûsikîsi koymalıyız.”

Yıllar sonra bunun nasıl yapılacağıyla ilgili somut önerilerde de bulunacaktır. 1918’de Türk Yurdu’nda yayınlanan makalesinde Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak ve bunlardan hareketle milli operalar, senfoniler ve oratoryolar yaratmak gerektiğini ateşli bir biçimde savunduktan sonra “milli bir musiki ibdaı hususundaki muvaffakiyetleri herkesin müsellemi olan Macarlar gibi, biz de milli bir musiki vücuda getirmek için Macaristan’dan bir musiki âlimi getirmek, bu külliyyatı ona tevdi etmek gerekir,” der.¹¹⁷ Cumhuriyet döneminde tam da Necip Asım’ın önerdiği gibi Macaristan’dan meşhur besteci Bela Bartok’un getirilmesi ve onun rehberliğinde çok sesli müziğe malzeme oluşturması amacıyla Anadolu’dan halk müziği örnekleri toplanması, bu fikirlerin ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Necip Asım’ın Cumhuriyet’in radikal müzik politikalarıyla uyuşmayan ılımlı bir Türkçülük çizgisi benimsediğini de ifade etmeliyiz. Nitekim dil konusunda her ne kadar Osmanlıca’nın Arapça ve Farsça kelimelerle dolu oluşunu eleştirse de bu kelimelerin atılmasını savunmaz. Müzikte de Mevlevî müziğini, ney ve kudümü, Türk zevkinin bir parçası olarak görmüş, Osmanlı müziğine karşı aşırı saldırgan bir tutum benimsemeyerek, ondan da yeni müzikte faydalanılabileceği yönünde imalarda bulunmuştur.

Cumhuriyet’in müzik görüşü Türkçülüğe indirgenemez. “Musiki inkılabı” kimi zaman Türkçülüğe rahmet okutacak ölçüde Batıcı politikalara yönelerek halk müziğini bile dışlayabilmiş, kimi zaman da “geri” adım atıp Osmanlı müziğiyle belli uzlaşmalar aramış, Türkçü sentezi daha esnek hale getirecek çözümler üzerinde çalışmıştır. Bu zigzaglı gidişat elbette ki geleneğin direnciyle de orantılıdır. Yine de Cumhuriyet’in müzik politikalarına yön veren bir hakim paradigma arayacaksak, bu, hiç şüphe yok ki Gökâlp’in formülüdür.¹¹⁸ Gökâlp’in çizdiği çerçeve öylesine etkili

¹¹⁷ Cem Behar, **Musikiden Müziği Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 272. Necip Asım’ın makalesi için bkz. **Türk Yurdu**, Yıl 7, Cilt XIV, s. 157, 15 Mayıs 1334.

¹¹⁸ Bununla birlikte bilhassa Batı tekniğiyle eser besteleyen çağdaş bestecilerin halk müziğinin armonizasyonu sınırlı kalmadığı tespitinden hareketle Cumhuriyet’in müzik politikasının Gökâlp’e

olmuştur ki, ona karşı çıkanlar bile kendilerini bu çerçeveye içinde ifade etmeye mecbur hissetmişlerdir.

B. Cumhuriyet'in Müzik Görüşü

1. Gökalp'in Milli Musiki Formülü

Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak kitabında imparatorluk siyasetinin imkanlarını dışlamayan ve Türklük, Müslümanlık ve modernlik çerçevesinde emperyal bir sentez arayan Gökalp, ikinci döneminde kaleme aldığı *Türkçülüğün Esasları*'nda İslami vurguyu geri plana ittiği gibi, imparatorluk geçmişinin imkanlarından vazgeçmiş, Anadolu'yla sınırlı ve kendisini köylülük temelinde tanımlayan bir milli kimlik tarif etmiştir. Osmanlı geçmişi bu kitapta milli kimliği oluşturan unsurlara dahil edilmediği gibi, Gökalp'in ilk dönemine nazaran çok daha sert ve saldırgan eleştirilere maruz kalmıştır. Gökalp'in müzik konusundaki görüşleri, bir yandan yeni dönem için geliştirdiği temel paradigmanın spesifik bir alanda sınanmasına ve haklılaştırılmasına hizmet ederken, bir yandan da yeni rejimin Batı müziğini aktarma ve Osmanlı müziğiyle hesaplaşma konusunda yaşayacağı güçlüklerle çözüm olabilecek sosyolojik bir açıklamadır.

Gökalp, “musiki inkılabı”na temel oluşturan görüşlerini, *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabının “Milli Musiki” alt başlıklı bölümüyle *Yeni Mecmua*'da “Bedii Türkçülük” adıyla yayınladığı makalesinde ifade etmiştir.¹¹⁹ Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*'nda müzikle ilgili daha ilk cümlesinde, Türkiye'deki müzik türlerini, Avrupa müziğinin ülkeye girişini bir kırılma noktası kabul etmek suretiyle, sınıflandırır. Dikkat edilirse Gökalp'in fikirleri daha en baştan Batılı oryantalist yaklaşımların ve Avrupa-merkezci etno-müzikoloji disiplininin temel varsayımı üzerine kurulmaktadır. Buna göre Batı dışı bir toplumun müzik geleneği Batıyla temasının derecesine göre dönemlendirilmektedir. Batıyla temasın az olduğu veya hiç olmadığı dönem, durgunluğu temsil ederken, Batıyla temasın kurulması değişime işaret etmektedir. Gelenek Batıyla temas etmezse donup katılaşmakta, çağa ayak uyduramamaktadır,

dayanmadığını iddia edenler de vardır. Bkz. Atilla Sağlam, **Türk Musiki/Müzik Devrimi**, İstanbul, Alfa Aktüel, 2009, s. 83-85. Yine de, en azından söylemsel alanda Gökalp'in ezici etkisini inkar etmek mümkün değildir.

¹¹⁹ Ziya Gökalp, “Bedii Türkçülük”, **Yeni Mecmua**, s. 83, 30 Ağustos 1923, s. 342 ve Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339 (1923), s. 130-131.

ancak Batıyla temas edince de gelenek olmaktan çıkmaktadır. Velhasıl her halükarda geleneğin ölümü kaçınılmazdır. Ne var ki milliyetçi bir ideolog ve Durkheimci bir sosyolog olarak Gökalp, inşa etmek istediği milli kimliği ve kolektif bilinci de bir geleneğe dayandırmak durumundadır. Bunun için ilk iş olarak Avrupa müziği girmeden önceki müzik geleneğini bir ayırmaya tabi tutmakta, milli kimliğe dahil edilecek ve dışarıda bırakılacak unsurları tespit etmektedir. Ona göre “Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki tür musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan şark musikisi, diğeri ise Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti.”¹²⁰

Gökalp daha en baştan Türk müziğinin kaynağını halk melodilerinde aramak gerektiğini ileri sürerek milli müziğin çerçevesini çizerken, “Şark musikisinin” ise kökenini Bizans’a dayandırarak Osmanlı müziğini milli müziğin dışına sürecektir. Şark musikisinin İslam medeniyet dairesinden ziyade, milli kimliğin ötekisi konumundaki Bizans’la özdeşleştirilmesi sebepsiz değildir. Aslında Gökalp bir adım sonra hem Şark hem de Garp musikisinin eski Yunan müziğine dayandığını ileri sürecektir. Peki öyleyse Batı müziğiyle Doğu müziğini birbirinden ayıran şey nedir? Gökalp tam da burada, müzik bilgisinin zayıflığını dışa vuran, meşhur “çeyrek sesler” meselesine girer. Gökalp’e göre eski Yunanlılar halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyip bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesler ilave etmişler, bunlara çeyrek ses adını vermişlerdir. Çeyrek sesler tabii değil suniidir. Zaten tam da bu yüzden diğer milletlerin müziğinde bu çeyrek seslere rastlanmaz. Gökalp’e göre Yunan müziği “gayri tabii seslere istinat eden bir sun’i musiki”dir. Üstelik bu sun’i musiki aynı melodileri durmadan tekrar ettiğinden üzücü ve yeknesaktır. Bu da hayatın akışına aykırı bir şeydir.

Peki Batı müziği de Eski Yunan müziğine dayandığına göre, onun da bu yapaylıktan ve yeknesaklıktan pay almış olması gerekmez mi? Gökalp’e göre Ortaçağ Avrupa’sında ortaya çıkaran opera müessesesi (!) Yunan müziğindeki bu eksikliği ortadan kaldırmıştır. Çeyrek sesler operaya uymadığı ve halk kökenli opera oyuncularının bu sesleri anlayamadıkları için Batı müziğinden atılmış, ayrıca müziğe

¹²⁰ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, 1923, s. 130.

armoni ilave edilerek Yunan müziği yeknesaklıktan kurtarılmıştır. Dolayısıyla Gökalp'e göre "Şark musikisi" çeyrek seslerden oluşan, dolayısıyla doğaya aykırı olan, yapay, tek sesli ve yeknesak bir müziktir. Tamamıyla eski halinde kalmış, hiç gelişme kat etmemiş bu "hasta" müzik Farabi tarafından Arapçaya, oradan Acemceye ve Osmanlıcaya naklolunmuştur. Osmanlı içindeki kilise ve hahamhaneler de bu müziği doğrudan Bizans'tan aldıklarından "Şark musikisi" bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne musiki haline gelmiştir. Dolayısıyla onu milli müziğimiz olarak kabul etmektense "Osmanlı ittihamı anasır musikisi" adını vermek gerekir. "Garp musikisi" ise Şark musikisinin alamet-i farikası olan çeyrek ses "hastalığından" kendini kurtardığı gibi, armoni sayesinde çok sesli hale gelmiş ve dinamizm kazanmıştır. Böylece Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri hasta, geri ve durağan ilan edilirken, sorunlarını aşmış ve insanlığa yol gösteren tek evrensel müzik geleneği Batı müziği olarak kalmaktadır. Gökalp tüm bu fikirlerden şu sonuca varır:

"Bugün, işte, şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, halk musikisi. ...Şark musikisinin hem hasta, hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musıklarımıza aittir."

Gökalp'in fikirlerinin gerek kendi sistemi, gerekse yeni rejimin siyasi ihtiyaçları açısından tutarlı ve işlevsel olduğunu kabul etmek gerekir. Alaturka-alafranga tartışmasının temel çerçevesini çizmesi ve rakiplerini bile çizilen bu çerçeve içinde müdafaaya zorlaması Gökalp'in sisteminin gücünü göstermektedir. Bununla birlikte Mahmut Ragıp Gazimihal'in¹²¹ altını çizdiği gibi Gökalp'in fikirlerinin parlaklığıyla delillerinin zayıflığı arasında bir uçurum söz konusudur. Bu yüzden Kösemihal gibi musiki inkılabını ve Gökalp'in fikirlerinin ana çerçevesini hararetle savunan

¹²¹ Harmanakaya Tekfuru Köse Mihal'in soyundan geldiği için Soyadı Kanunu öncesinde Kösemihalzade unvanını kullanan Mahmut Ragıp, kanun çıkınca önce Kösemihal soyadını almış, daha sonra bunu 1940'larda Gazimihal olarak değiştirmiştir. Metin içinde çoğunlukla orijinal haliyle belirtmekle birlikte kaynakçada bir arada görünmesini sağlamak için Mahmut Ragıp'ın kitap ve makalelerini Gazimihal soyadıyla kaydettik.

kalemler bile onun müzik tarihi konusundaki “teknik” hatalarını eleştirmekten geri durmamışlardır.¹²² Gerçekten de Gökalp’in Türkçülüğün Esasları’nda müzikle ilgili yazdığı bölümü okuyunca insan müzikoloji ve müzik tarihi açısından neresini düzelteceğini şaşırır.¹²³

Öncelikle Rauf Yekta Bey’in belirttiği gibi Osmanlı müziğini Yunan müziğine bağlayan görüşün temel dayanağı olan çeyrek ses müzik terminolojisinde geçerliliği olan bilimsel bir tabir olmadığı gibi, tarif edildiği haliyle dahi Osmanlı müziğinde yeri yoktur.¹²⁴ Saadettin Arel’in meşhur polemiğinde uzun uzadıya kanıtladığı üzere Osmanlı müziğinde sekizlinin birbirine eşit aralıklara bölünmesinden doğan bir çeyrek ses yoktur. Sekizli eşit olmayan yirmi dört aralığa bölünmüştür. Kaldı ki öyle olsa bile Klasik Türk Müziğiyle halk müziği temelde aynı ses sistemini kullanır, Gökalp’in çeyrek ses dediği, Batının tampere sistemine uymayan sesler halk müziğinde de bolca kullanılmaktadır. Gökalp’in halkın tercih ettiği doğal “tampere” sistemle Yunan müziğinden geçen “hasta” ve “yapay” çeyrek sesli sistem arasında kurduğu hayali karşıtlık sadece Osmanlı müziği için değil, Batı müziği için de yanlıştır. Bir kere armoniye geçiş Ortaçağ’da değil Rönesans’ta başlamış ve XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sistematik hale gelmiştir. İkincisi armoniye geçişle opera veya halk kökenli sanatçılar arasında hiçbir bağlantı yoktur. Tersine Gazimihal’in ifade ettiği gibi, “Asya’nın ve Eski Yunan’ın musikili tiyatrolarında ve

¹²² Fikirlerle deliller arasındaki ayrım için bkz. Mihalzade Ragıp, Musiki ve Cumhuriyet (1), **Milli Mecmua**, 1 Teşrin-i Sani 1927, sayı 97, s. 1565-7. (Çalışmamız boyunca **Milli Mecmua** ve **Tiyatro ve Musiki** dergilerindeki makalelerin transkripsiyonu için Mehmet Hadi Duran’ın Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde tamamladığı “Milli Mecmua ve Tiyatro ve Mûsiki Adlı Mecmualardaki Mûsiki ile İlgili Makaleler” adlı tezinden faydalandık.) Rauf Yekta Bey Gökalp’e esasa ilişkin eleştiriler getirmekle birlikte müzik konusundaki bilgisizliğini benzer ifadelerle eleştirir: Rauf Yekta, “Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri (I)” **Servet-i Fünun**, No. 1480, 1925, s. 89. “... üstat, musiki tarihinin gösterdiği müsbet hakâyika mugayir öyle mütalaalar yürütüyor, bunlardan öyle gayri muntazır ve garip neticeler çıkarıyordu ki cidden hayret etmemek kabil değildi”. Ona göre Gökalp’in görüşleri “...hiçbir tarihi esasas müstenid olmayan mütalaat... indi ve biesas görüşler”dir. Aktaran Cem Behar, **Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 274.

¹²³ Bu küçük metindeki maddi hatalar insana o meşhur fıkrayı hatırlatır: Adamın biri etrafındakilere ahkâm kesiyormuş: Hz. Davut, Allah’a yalvarmış, “Allah’ım bana bir kız çocuk ver, onu sana kurban edeceğim.” Dua kabul olmuş kız çocuğu dünyaya gelmiş, adını Ayşe koymuş. Ancak Allah’a verilen bir söz var, kız kurban edilecek!. Hz. Davut, kızı götürürken, Azrail yanında bir keçiyle çıkagelmiş. “Al bu keçiyi kurban et, kızı bırak!” demiş. Hikâyeyi dinleyen biri dayanamamış, “yeter be adam” demiş, “anlattıklarının hangi birini düzeltiyim?”. Davut değil İbrahim, kız değil erkek, Ayşe değil İsmail, keçi değil koyun!

¹²⁴ Rauf Yekta, “Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri (II)” **Servet-i Fünun**, No. 1482, 1925, s. 122.

trajedilerinde asırlarca söylenmiş olan cemiyet ahenkleri armoni denilen şeyi ne tanımış ne de tevlit edememişti.”¹²⁵ Yani halkın kulağının tampere sisteme yatkın olması, neredeyse bütün müzik gelenekleri açısından geçersiz bir iddiadır. Son olarak doğallık ve yapaylık meselesine gelirsek, burada da Gökalp’in gerçeği tam tersine çevirdiğini görürüz. Tampere sistem Batı müziğinde Weber’in standartlaşma ve rasyonelleşme temelinde açıkladığı modernleşme sürecinin bir ürünüdür. Modernlik mekanik bir şekilde açıklayamadığı farklılık ve çeşitliliklere tahammül edememekte, kendi sistemine direnen her tür geleneksel “kalıntıyı” uysallaştırmakta veya yok etmekte, böylelikle her şeyi homojenleştirerek evrensel bir kanun ve disipline bağlamayı amaçlamaktadır. Şayet müzikte doğal ve yapay olandan bahsedeceksek, doğadaki seslerin çeşitliliğini yansıtmak açısından tampere sistem dışındaki bütün geleneksel müzik sistemlerinin “doğal”, bir tam ses arasındaki aralıkların hepsini tasfiye edip tek bir diyez (bemol) bırakan tampere sistemin “yapay” olduğunu söylemek gerekir. İşin garibi Gökalp bunu bir eksikliği aşmak olarak göstermesine karşın, tersine tampere sistem doğadaki seslerin çeşitliliğini yansıtan mikro aralıkları tasfiye ederek ezgi dünyasında bir “eksiklik” yaratmaktadır.

Tüm bu “teknik” yanlışlarına karşın Gökalp’in fikirlerinin bu kadar tutmasının sebebi Cumhuriyet’in siyasal yönelişiyle mükemmel bir şekilde uyumlu olmasıdır. Bu da çalışmamızın daha en başında belirttiğimiz gibi erken cumhuriyet dönemi müzik tartışmasının esasen müziğin kendisine değil yeni toplum kimliğinin tanımlanmasına ilişkin olduğunu göstermektedir. Gökalp aslında müzik üzerinden bir kimlik tartışmasına girişmekte, Gökalp’i savunan alafrangacılar da onun müzik bilgisinin yetersizliğini bilmelerine karşın bu kimlik tartışmasında aynı safta olmalarından ötürü Gökalp’i desteklemektedirler. Gökalp’in modeli müzik üzerinden bütün kimlik tartışmalarını tek bir reçete içinde “çözümleyebilme” gibi bir meziyete sahiptir. Gökalp’in modelinde düşman Şark müziği, model Batı müziği, kaynak ise halk müziğidir.¹²⁶

Bu formülde “Şark müziği” o kadar belirsiz ve soyut bir şekilde tanımlanmıştır ki Eski Yunan’dan Bizans’a, oradan Acem ve Arap âlemine kadar hepsi sınırları

¹²⁵ Mihalzade Mahmut Ragıp, “Musiki ve Ziya Gökalp”, **Milli Mecmua**, sayı 24, 1925, s. 383-5.

¹²⁶ Orhan Tekelioğlu, “The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music”, **Middle Eastern Studies**, Cilt XXXII, Sayı 2, 1996, s. 202.

muğlak çizilmiş bir Şark müziği şemsiyesi altında birleştirilmiştir. Oryantalist söylem o kadar baskındır ki, Şark müziği Gökalp'in şemasında bütün olumsuzlukların yüklendiği bir günah keçisi haline getirilmiştir. Nitekim Gökalp onu “hastalık” ile özdeşleştirir. Üstelik bu hastalığı tedavi etmenin bir yolu yoktur. Bünyeyi hastalıktan kurtarmak için tek çare Batı müziğinin tekniğini kabul etmek, Şark müziğinden kesin olarak vazgeçmektir. Gökalp yeni toplumun birleştirici harcını Batı medeniyetine giriş motivasyonu ile özdeşleşen muasırlaşma çabalarına ve köylülüğe dayanan Türk halk kültürüne dayandırdığı için, bu ikisinin anti tezi olarak gördüğü Doğulu-Osmanlı kimliğini, Durkheim'in normal-patolojik ayrımı çerçevesinde “patolojik” bir unsur olarak göstermektedir.

Müzik alanında bu tutumun meşrulaştırmasını birbiriyle bağlantılı üç karşıtlık temelinde yapmaktadır: Batı-Doğu, ileri-geri ve kültürel etnik homojenlik-kozmopolit heterojenlik. Osmanlı müziği Doğuyla (*Şark musikisi*), gerilikle (“tamamıyla eski halinde kalmış”) ve kozmopolit heterojenlikle (*İttihad-ı anasır musikisi*) özdeşleştirildiği için, Batı medeniyetini tercih eden, pozitivist, kültürel olarak homojenleştirilmiş bir ulus devlet çerçevesine sığmamaktadır. Müzikte Doğu-Batı ayrımının ileri-geri ayrımına dönüştürülmesinde de Gökalp'in modeli son derece etkili olmuştur. Gerçekten de Gökalp'in müzik sınıflandırmasında, Comte'un üç hal kanunu çerçevesinde, Osmanlı müziğinin dini evreye, ulusallaşmanın metafizik evreye tekabül ettiği söylenmiştir.¹²⁷ Zaten Gökalp'in genel modeli medeniyet değişikliklerini de doğrusal ilerlemeci bir tarih görüşü çerçevesinde belli tarihsel aşamalarla özdeşleştirmektedir.

Mahmut Ragıp Gazimihal, muhtemelen Gökalp'in etkisiyle benzer bir sınıflandırmaya başvurmuştur. Ona göre Doğuda ve Batıda üç esas teknik söz konusudur. Aksay Şark tekniği, Yakın Şark tekniği, Garp tekniği. Coğrafi açıdan medeniyetin Doğudan Batıya ilerleyişine tekabül eden bu teknikler, aynı zamanda ilkel olandan gelişmiş olana doğru bir tarihsel çizgiyi ifade etmektedir. Nitekim Gazimihal'e göre Türkler, Gökalp'in modeline benzer bir şekilde, Asya'da iken

¹²⁷ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, 2008, s. 146.

birinci, İslam’la temaslarından sonra ikinci, Tanzimat’tan sonra da üçüncü ve “en mükemmel” teknik dahilinde üç “tekamül safhası” yaşamışlardır.¹²⁸

Gökalp’in modelinin pratikteki uygulanabilirliği Osmanlı müziğiyle halk müziği arasında derin bir karşıtlık olduğu şeklindeki temel varsayımının geçerliliğine bağlıdır. Batı tekniğiyle yaratılacak milli müziğin kaynağının Anadolu Türküleri ve halk müziği olacağı söylenmektedir. Ne var ki halk müziğinin Osmanlı müziğiyle uyumsuz, Batıyla uyumlu olabilmesi için, makam ve usul temelindeki Şark müziği geleneğinin bu kültüre büsbütün yabancı olması, hatta yüzlerce yıldır şehirde yaratılan yüksek müzik kültüründen hiç etkilenmemiş bir şekilde mutlak bir ilkelik içinde kalmış olması gerekir. Aksi takdirde tıpkı Osmanlı müzik geleneği gibi onun da bünyesi Batıyla uyumsuz olacaktır. Bunu önlemek için Gökalp ve takipçileri adeta muhayyel bir halk müziği icat etmişler ve bunu Osmanlı müziğinin karşısında konumlandırmışlardır. Rauf Yekta gibi önemli müzik bilginleri tek bir Türk müziği söz konusu olduğunu, bu müziğin avam ve havasın zevklerine hitap eden iki ayrı kanada ayrıldığını ısrarla belirtse de Gökalp’in formülü bir iman rüknü gibi kabul edilmeye devam edilmiştir. Çünkü bütün bina bu varsayım üzerine kuruludur.

Daha da ilginç, bu modelin geçerli olabilmesi için, Türklüğün muhafaza edilmesindeki rolünden dolayı yüceltilen bu halk müziğinin, aynı zamanda mümkün olan en ilkel seviyede gösterilmesi gerekir. Nitekim Doğu Avrupa ve Rusya’daki ulusal müzik geleneklerinin başarısı, paradoksal bir şekilde, ulusal müzik geleneklerinin basitliğine dayandırılmış, makam müziğinin yüzyıllar içinde son derece gelişmiş ve incelmış hale geldiği Osmanlı müziği geleneğinin, Batıyla sentez konusunda ortaya çıkardığı engellerden bahsedilmiştir.¹²⁹ Bu açıdan bakıldığında, Osmanlı müziğinin suçu, fazla gelişmektir. “Fazla” gelişmenin Batı müziğiyle bütünleşmede yarattığı “eksiklik”, halk müziğine “saflık”, “temizlik”, “sadelik” gibi sözcükler ardına gizlenmiş bir ilkelik atfedilmesiyle telafi edilmektedir. Böylece tıpkı Doğu Avrupa müzik gelenekleri gibi Batı müziğinin bir parçası haline gelmek mümkün olacaktır. Dolayısıyla halk müziğinin yüceltilmesinin ardında gizli bir

¹²⁸ Mahmut Ragıp Gazimihal, **Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2006, s. 14-15.

¹²⁹ Mihalzade Mahmut Ragıp, “Anadolu Türküleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (1), **Milli Mecmua**, 1 Teşrin-i Sani 1926, sayı 73, s. 1181-3.

küçümseme de yatmaktadır. Bununla birlikte bunun da gerçeği yansıtmadığı, halk müziğinin şehirli etkilerden muaf bir tabula rasa olmadığı çok geçmeden anlaşılmıştır.

Gökalp'in fikirleri doğrultusunda ilk derleme gezilerine çıkıldığında hiç de beklenen sonuçlarla karşılaşmadığını vurgulamak gerekir. Darülelhan'ın yayımladığı ilk *Halk Şarkılarımız Defteri*'nde Anadolu Türkülerinin şehir müziğinden ne kadar çok etkilediğinin ortaya çıktığını, Gazimihal bile kabul etmektedir. Gazimihal derleme ziyaretlerinde Sabri Bey isimli birinin tespit edip ikinci defter mukaddimesine kaydettiği gözlemleri iletirken, “on beş seneden beri” Anadolu halkının keman, ud, kanun, tanbur gibi sazları tercih ettiğini, Türk müziğinin yüksek formlarının yaygınlaştığını, saza rağbet kalmadığını kaydetmektedir.¹³⁰ Gazimihal bunu şehirlerden köylere “tekkeler”, “askerlik” ve son zamanlarda “gramofon” gibi araçlarla giren şeylere bağlasa da, Rauf Yekta Bey ve Cinuçen Tanrıkorur gibi “müzik adamları bu ilişkilerin çok daha eskiye ve köklü temellere dayandığını kanıtlamaktadırlar.”¹³¹

2. Esnek Sentez Tartışması

Gökalp'in müzik bilgisindeki yetersizliği siyasi-ideolojik vurgularıyla kapatmaya çalıştığını ve Türk müziği tartışmalarını estetik tercihlerden ziyade ideolojik kamplaşma zeminine oturttuğunu gördük. Bu tutumun, bilhassa Gökalp'i savunan müzik çevrelerinde ana fikirlerden ziyade deliller ve teknik detaylar temelinde bazı rötuşlarla benimsendiğini görüyoruz. Ne olursa olsun, Gökalp'in çizdiği çerçevenin Batıcı-Türkçü cepheyi ana doğrultusu itibarıyla kendi şemsiyesi altında topladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim belli nüanslarla birbirinden ayrılmakla birlikte, Cumhuriyet'in resmi görüşünün oluşmasında etkili olan Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Ragıp Gazimihal gibi birçok yazarın esasen Gökalp çizgisinde kaldığını söyleyebiliriz. Ne var ki Gazimihal'in başını çektiği bir grubun bir orta yol tutmaya çalışarak Osmanlı

¹³⁰ Mihalzade Mahmut Ragıp “Musiki Halkiyyatı”, **Milli Mecmua**, sayı 104, s. 1677-9

¹³¹ Cinuçen Tanrıkorur, “Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi”, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, İstanbul, Dergah, 2005 içinde, s. 188-198. Ayrıca bkz. aynı kitap s. 78'de verilen Osmanlı makam müziğine mükemmel derecede uyan bir halk türküsünün notası.

müziğini Gökâlp kadar dışlamayan bir “esnek sentez”¹³² önerdiğini, fakat “Musiki İnkılabı”nın seyri içinde böyle bir orta yolculuğun da resmi çevrelerce hoş karşılanmadığını görüyoruz.

Batı Oryantalizmi’nin Osmanlı müziğine yaklaşımlarını ele aldığımız bölümde sentez fikrinin öncelikle Batı kaynaklı bir fikir olduğunu tespit etmiştik. Sulzer’den (1781), Toderini’ye, Antoine Murat’tan (1739-1813), Bourgault-Ducoudray’e (1840-1910), Thibaut’dan (1902), Dokodrey’e ve E. Borrel’e kadar Batılı gözlemciler, değişen vurgularla Osmanlı müziğine uygulanacak armoninin sadece bu müziğin tek kurtuluşu olduğunu söylemekle kalmayıp Batı müziğine de yeni ufuklar açacağını ileri sürmüşlerdir. İşin ilginç, Türkiye’de resmi çevrelerin Osmanlı müziğini dışlama ve Batı tekniğini tamamen ithal etme yönünde en hararetli adımları attıkları bir dönemde, Batıda tonal sistem tartışılmakta, Batılı bestekar ve müzikologlar “Şark müziğinin” Batı müziğine kendi krizini aşmada sunacağı yeni imkanlardan bahsetmektedirler. Osmanlı müziğiyle ilgili yorum yapan Batılı gözlemcilerin Cumhuriyet’in resmi siyasetinin aksine Osmanlı müziğinin korumaya alınmasını tavsiye etmeleri, hatta Osmanlı müziği imkânlarından yararlanan armonizasyon biçimleri üzerinde durmaları “alafranga” cephesinin kafasını karıştırmıştır. Nitekim daha ileride üzerinde duracağımız gibi, “alaturka” cephesi de bu durumdan faydalanarak argümanlarını genellikle Batılı gözlemcilere dayanarak meşrulaştırmaya çalışmıştır.

Örneğin meşhur Fransız müzikolog E. Borel, 1927 yılında Milli Mecmua’nın ricası üzerine kaleme aldığı mektubunda Batı müziğinin bir kriz içinde olduğundan, armoninin geleneksel çerçevesini kırıp yenilikler bulmak, incelikler aramak arzusu içinde yarım sestten küçük aralıkların peşinde olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre Batının kendi krizini aşmada ilham kaynağı Şark müziğinin en gelişmiş şekli olan Osmanlı müziği olabilir. Böylece Türk musikişinasları da Batı müziğinin ilerleme ve gelişme sürecinde hiç beklemedikleri bir anda pay sahibi olacaklardır. Bunun için

¹³² Esnek sentez terimi Cem Behar’a aittir. Behar halk müziğinin Batı tekniğiyle armonize edilmesi görüşünü “basit sentez,” Batı tekniğine hammadde olacak tabanı genişleterek Osmanlı müziğinden de faydalanılması önerisiniyse “esnek sentez” olarak adlandırmaktadır. Cem Behar, **Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 276-277.

Osmanlı müziğini dışlamak bir yana inatla korumalıdır.¹³³ Bir yıl kadar sonra başka bir yazısında aynı yazar, Osmanlıların da böyle bir sentez yapmasını önermekte, ancak buna armoni değil polifoni denmesini tavsiye etmektedir. Çünkü armoni ancak Batı sistemi gibi diyatonik sistemlere özgüdür. Makam müziği yeni bir çokseslilendirme tekniğine muhtaçtır.¹³⁴ Aslında Borel'den önce Paris Konservatuvarı müzik tarihi hocalarından Borgolt Dokodrey (1840) “Şark musikisinin makam zenginliklerinden” bahsederek Batı polifonisiyle birleştiği takdirde orijinal ve zengin bir sanatın meydana geleceğini ileri sürmüş, bunun Şark musikisini uzun ataletinden kurtarmakla kalmayıp Garp musikisine de yeni ufuklar açacağını belirtmiştir.¹³⁵ Türkiye'deki dergi ve gazete sayfalarındaki müzik tartışmalarında da taraflar Borel'e ve Dokodrey'e sürekli atıf yapmaktadır.

Sentez fikrinin en önemli savunucularından biri Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Gazimihal, Gökalp'in fikirlerini ondan bile önce savunmuş olmakla övünmesine karşın, ince saz musikisi olarak adlandırdığı Osmanlı müziğini milli müziğin iki kaynağından biri saymakla Gökalp'ten ayrılmaktadır. Ona göre halk müziği kadar ince saz müziği de milli sayılmalıdır. Çünkü her ikisi de bizim ruhumuzdan doğmuştur.¹³⁶ Bununla birlikte Osmanlı müziğinin teknik kalıplarının Arap'tan ve Acem'den alındığını, bu tekniğin köylere, basit tabakalara inemediğini söyleyerek milliliğin esas kaynağını halk müziğinde gördüğünü ima ettiği birçok yazısı da vardır. Gazimihal'e göre “Batı tekniğini kabul ile o sahada artistik milli eserler yazmak” isteyenler, kadim Türk musikisinin yalnız usullerini aynen muhafaza ederek makamlarını mahdut miktarda ve muhtelif gamlar teklinde kabul ile... polifonik eserler... yazmayı” tercih edenler ve makamları ve usulleri olduğu gibi muhafaza ederek yepyeni bir polifonik müzik yaratmak isteyenler “milli ve asri bir Türk musikisi” yaratma çabasının üç muhtelif yolunu temsil etmektedir. Müzikte kültürel meşruluğun temelini “milli ve asri bir Türk musikisi” yaratmak şeklinde tanımlayan Gazimihal, böylelikle Gökalp'in, alafrangacıların ve Atatürk ve çevresinin aksine

¹³³ Ojen Borel, “Şark ve Garp Musikisi (1)”, Tercüme eden: Mahmut Ragıp, **Milli Mecmua**, sayı 92, s. 1482-3.

¹³⁴ Ojen Borel, “Türk Musikisi”, **Milli Mecmua**, 1 Haziran 1928, sayı 111, s. 1789-1791.

¹³⁵ Mihalzade Mahmut Ragıp, “Anadolu Musikileri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (1)”, **Milli Mecmua**, sayı 73, 1 Teşrin-i Sani 1926, s. 1181-3.

¹³⁶ Cem Behar, **Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 278.

Osmanlı müziğiyle uğraşan kesimleri de modern ve milli olmak şartıyla meşruluk alanı içinde görür. Yine de bu üç yoldan çabuk netice alacak olanın yalnızca birincisi olduğunu, diğer ikisinin çok uzun seneler alacağını ve başarılı olup olmayacağını meçhul olduğunu ileri süren de odur.¹³⁷

1934'te radyoda Türk müziği yasağıyla başlayan sert önlemlere kadar sentez fikrinin, pratikte besteciler tarafından ciddiye alınmasa da, en azından söylem olarak sıcak karşılandığını söylemek mümkündür. Çok keskin alafrangacılar dışında Osmanlı müziğinin büsbütün dışlanmaması yönündeki Batılı ve yerli fikirler Batıcı aydınlar, hatta kimi devlet görevlileri arasında bile yadırganmamıştır. Bunun en canlı örneklerinden biri Peyami Safa tarafından 1932 yılında, rejimin en hararetli savunucularından biri olan Cumhuriyet gazetesinde düzenlenen ve bir ay kadar süren musiki anketidir.¹³⁸ Anketin varlık sebebi de zaten Joseph Marx adlı bir Batılı müzik adamının, birkaç yıl önce resmi eğitimi yasaklanmış olan Osmanlı müziğiyle ilgili olumlu görüşler ileri sürerek “garp musikisinin usulleriyle şark musikisinin telifini” savunmasıdır. İşin ilginç Marx bizzat İstanbul Halkevi Musiki Şubesi tarafından müzik reformu konusunda fikirleri alınmak üzere Batıdan davet edilmiş bir uzman hüviyetindedir.¹³⁹ Ne var ki tam da Batının taklit edilmesine karşı çıktığı ve Osmanlı müziğinin korunmasını tavsiye ettiği için Joseph Marx’a hemen yol verilmiş, tavsiyeleri rafa kaldırılmıştır. Alaturka camiası, aslında Osmanlı müziğinin armonize edilmesi veya benzer sentez çabalarına pek sıcak bakmasa da, alafranga cephesinin güçlü saldırılarına karşı bu tip Batılı yorumlarda kendisine dayanak aramıştır. Safa’nın anketinden anlaşıldığı kadarıyla 1932’de resmi çevrelerin bir kısmının da bu tip sentez fikirlerini, geleneksel kimlikle sert bir çatışmaya girmeksizin müzikte Batılılaşmayı sürdürmenin, bunaltıcı ve yıpratıcı hale gelen kısır alaturka-alafranga çatışmasını yatıştırmanın bir yolu olarak görmüşlerdir. Bunda on yıldır yürütülen yoğun kampanyanın sonuca ulaşmamasının da etkisi vardır. Nitekim Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren başlayan ve her alanda sürdürülen müzikte Batılılaştırma politikaları, 1930’lara gelindiğinde, ne Batı müziğinin parçası haline gelebilmiş bir

¹³⁷ Mihalzade Mahmut Ragıp, **Milli Mecmua**, 1 Mayıs 1926, sayı 60, s. 969-71.

¹³⁸ Peyami Safa’nın düzenlediği “Musikimiz Hangi Yola Girmeli” başlıklı anket ve yazı dizisi 7-29 Aralık 1932’de Cumhuriyet gazetesinde yayınlanmıştır.

¹³⁹ Füsün Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Cilt XIX, sayı 113, 1993, s. 38-46.

“asri milli musiki” yaratabilmiş, ne de “alaturka” müziğin toplum ve seçkinler arasındaki itibarını sarsabilmiştir. Konservatuar Müdürü Ziya Bey Safa’ya verdiği demeçte gelinen noktayı ve resmi makamların müzik politikalarındaki tereddüdünü gayet çarpıcı bir şekilde tarif etmektedir:

“Biz bu mütehasısın ağzına değil de hayata baksaydık daha iyi olurdu. Alaturka musiki yaşıyor, kuvvetleşiyor. Biz konservatuardan alaturka musiki tedrisatını kaldırıncı memlekette milli musikimize karşı alaka ve iştıyak büsbütün arttı. O zamanlar bir iki plak fabrikası vardı, bugün altı tane....Mütehasısla aynı fikirdeyim. (Alaturka musiki) ameli ve nazari olarak öğretilmeli...Her iki musiki öğretilmeli... her musiki kendi ikliminin mevlududur. Biz halis garp musikisinde Avrupalılar kadar muvaffak olamayız. Cemal Reşit, Paris’te kazandığı muvaffakiyeti, oraya kendi memleketinin havasından bazı orijinal sesler götürmeye borçludur.”¹⁴⁰

Sentez fikirlerinin yeni rejimin resmi yayın organı gibi algılanan gazetelerde bile rahatlıkla tartışılabilmesi ve Osmanlı müziğiyle uzlaşma noktaları aranması Ziya Bey’in tespit ettiği somut durumdan kaynaklanmaktadır. Buna karşılık yine aynı anket çerçevesinde Kemalizmin önde gelen savunucularından Nadir Nadi’nin ve bilhassa Falih Rıfkı Atay’ın yaptığı müdahaleler Musiki İnkılabı’nın köktenci yüzünün göstergesi ve bilhassa 1934’teki yasak kararıyla başlayan sert tedbirlerin bir habercisidir. Nadir Nadi ankete verdiği cevapta bir yandan Şark müziğinin ölü ve canlanması mümkün olmayan bir müzik olduğunu söylerken, bir yandan da toplum içindeki başarısından bahsedebilmektedir. Ona göre bu bir sosyolojik ihtiyacın sonucudur. Yapılması gereken Batı müziğini bir ihtiyaç haline getirmektir. Yani toplum Batılılaştığında Batı müziği de yerleşecektir. Onun için devletin görevi öncelikle Batı müziğini sevdirmektir. Sentez ancak benimsenen bu Batı tekniğiyle halk müziği arasında kurulabilir. Yine de Nadir Nadi bile alaturka yasağı kararından iki sene kadar önce düzenlenen bu ankette, en azından Batı müziğini sevdirmek için Osmanlı müziğini yasaklamanın çözüm olmadığını söyleyebilmiştir.¹⁴¹

Ne yazık ki, iki yıl kadar sonra Nadir Nadi Bey’in “çirkin şey” dediği “alaturkayı susturma” kararı gerçekleşecektir. Bu kararın arkasındaki düşünce temelini görmek

¹⁴⁰ Peyami Safa, “Musikimiz Hangi Yola Girmeli” Yazı Dizisi, “Konservatuar Müdürü Ziya Bey’in Düşünceleri, **Cumhuriyet**, 8 Kanunuevvel, 1932, s. 1, 6.

¹⁴¹ “Buna muvafık olmak için cebir kullanamayız. Mücadele etmeliyiz. Alaturkayı susturalım, yalnız alafranga musikiyi dinletelim diye düşünmek rakibinden korkan bir adamın onun elini kolunu bağlayarak serbest kalmak istemesi gibi çirkin bir şeydir.” Peyami Safa, “Musikimiz Hangi Yola Girmeli Yazı Dizisi”, “Nadir Nadi Bey’e Göre”, **Cumhuriyet**, 17 Aralık 1932.

için Atatürk'ün ve Falih Rıfkı Atay'ın aynı konudaki görüşlerini incelemek, Cumhuriyet'in müzik alanındaki resmi görüşünün tespit edilmesinde faydalı bir başlangıç sağlayabilir.

3. Atatürk ve Çevresinin Görüşü: Kökten Batılılaşma

Önce Falih Rıfkı Atay'dan başlayalım. Atay'ın Cumhuriyet gazetesindeki tartışmanın estetik ve müzikolojik boyutlarıyla hiç ilgilenmeksizin Safa'yı doğrudan “musiki irticai namına bir tezahürat” başlatmakla suçlaması, müzik tartışmalarına yönelik ideolojik müdahalenin tahammülsüzlüğünün derecesini göstermektedir. Zira yazı dizisinin bütünü okunduğunda, aslında alafrangacılar lehine bir dengesizliğin söz konusu olduğu bile söylenebilir. Görüşü alınan alafrangacılar yine bildik hakaretlerini son derece sert bir üslupla sarf etmişler, ılımlı olanlar bile Osmanlı müziğinin Batı müziği karşısındaki geriliğini tartışılmaz bir gerçek olarak kabul etmişlerdir. Bu ankette Atay'ı sinirlendirebilecek tek şey, Osmanlı müziğinin en azından bir tarihsel hatıra olarak korunması ve yaratılacak yeni müzikte Osmanlı müziğinin renklerinden de faydalanılması yolundaki makul önerilerdir. Atay Şark müziğiyle milli kimlik arasındaki tarihsel veya güncel bütün bağları inkâr etmektedir. Zira ona göre medeniyet değiştirme kararı verilmiştir. Her şey bu karara tabi olmak durumundadır. “...karar verilmiştir. Türk çocuklarına yalnız garp musikisi öğretilcektir. Türk musikisi, garp musikisi aleminde, Rus musikisi gibi, Alman musikisi gibi, İtalyan musikisi gibi, kendine haslığını onlar gibi yaratan bir musiki olacaktır.” Peki bu Batılı Türk müziği içinde Osmanlı müziğinin seslerinden de yararlanılmaz mı? Atay'a göre bu mümkün değildir. Çünkü vasfı “cansızlık ve hareketsizlik” olan alaturka, inkılabın canlılık ve hareketine temel olamaz. Alaturka “bitip tükenmek bilmeyen bir cenaze marşıdır” ve bizi eski âlemin ölüsüne ağlamaya çağırmaktadır:

“Alaturkanın ıslahını düşünmek, medresenin ıslahını, şeriye mahkemesinin ıslahını, meclisenin ıslahını düşünmekle birdir. Kafamıza, yüreğimize, asrımıza cevap vermeyen bütün müesseseler gibi, bu müesseseyi de kapamak, garpli Türk musikisinin arayış ve yaratılış hamlesine geçmek lazımdır. Sağdan yazılan Türkçe gibi, boğazdan gelen alaturka sesin ömrü bitmiştir. Garp aleminde usul ve ilim, dağlarımızda milli ses vardır... Alaturka Türk değil, bir şark beynelmilelidir, eski Türkler bu şark beynelmileline nasıl kendilerinden bir şey vermişlerse, garp

beynelmileli olan musikiye de benliklerini, kendiliklerini karıştıracaklar, medeniyetler havasına yeni ve genç bir ses daha katacaklardır.”¹⁴²

Bu müzik görüşünde, daha önce de üzerinde durduğumuz Tanzimat ikiliğine karşı Cumhuriyet’in tam Batılılaşma kararının yansımasını görmekteyiz. Batılılaşma yolunda Osmanlı geçmişiyle ve Doğulu kimlikle her tür uzlaşmanın reddedilmesi ve milli kimliğin tamamen Osmanlı-İslam geçmişi dışlanarak tarif edilmesi bu anlayışa damgasını vurmaktadır. Atatürk’ün de bu sentez görüşüne karşı, Atay gibi alaturkanın ıslahının mümkün olmadığı sonucuna varması, hatta neredeyse aynı sözcüklerle bu tür çabaları “irtica” olarak tanımlayarak meşruluk alanının dışına itmesi manidardır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında yurtdışına eğitime gönderilen Türk Beşleri’nden Klasik Batı müziği bestecisi Necil Kazım Akses’in anılarında bahsettiği 1934 yılına ait bir anekdot bu tavrı belgelemektedir. Buna göre Atatürk’ün yakın arkadaşı Dr. Rasim Ferit Talay, müziğimizin armonize edilmesiyle ilgili tartışmalardan ilham alarak İstanbul’a gitmiş, Üngör’ün İstiklal Marşı melodisini 1932’de armonize ve orkestrasyonunu gerçekleştiren Ermeni-asıllı *Darü’l Elhan* muallimi Edgar Manas’a, kemani Tatyos Efendi’nin Hüseyini saz semaisini ve peşrevini çoksesli hale getirtmiş ve Atatürk’e dinletmiştir. Atatürk konser bitip masasının başına geçtikten sonra etrafında bulunan Ruşen Eşref (Ünaydın) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)’ya dönerek fikirlerini sormuş ve aldığı cevaplar üzerine yumruğunu masaya vurarak “Bu bir irticadır. Ben Tatyos Efendi’nin eserlerinin çoksesli halini istemiyorum. Ben Türk çocuğunun duyduğu duygularını ifade eden bestecilerin eserlerini istiyorum” demiştir.¹⁴³ Hem irticayla özdeşleştirilen, hem de milli kültürün dışında gösterilen Osmanlı müziğiyle herhangi bir telif aramak bizzat devletin kurucusu tarafından gayrimeşru ilan edilmektedir.

Bu tutumun geri planında nasıl kabullerin bulunduğunu görmek için Atatürk’ün 21-24 Mart 1930 tarihleri arasında, Vossische Zeitung muhabiri Emil Ludwig’e verdiği röportaj faydalı bir ipucu sağlamaktadır. Meşhur biyografi yazarı ve gazeteci Ludwig sorar: “Şarkın yegâne anlıyamadığımız bir fenni varsa, o da onun musikiciliğidir.”

¹⁴² Peyami Safa, *Musikimiz Hangi Yola Girmeli* Yazı Dizisi, “Faliş Rıfkı Bey’e Göre”, **Cumhuriyet**, 25 Aralık 1932.

¹⁴³ Nakleden Gönül Paçacı, “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyetin Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999 içinde, s. 25.

Atatürk cevap verir: “Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.” Türkiye’yi bir anda Şark’tan soyutlayan Atatürk, Şark müziğini de tıpkı Gökaltp gibi “köhne” Bizans’a mal edivermiştir. Ama bundan sonrası daha da ilginçtir. Ludwig “Bu nağmelerin ıslahiyle terakki ettirilmesi mümkün değil midir?” diye sorar. Atatürk soruya soruyla karşılık verir: “Garp musikiciliğı bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zaman geçti?” Ludwig cevap verir: “Dört yüz sene kadar geçti.” Atatürk “muasır medeniyet seviyesine” kestirmeden ulaşma yaklaşımının müzik alanında da geçerli olduğunu ilan edercesine şöyle söyler: “Bizim bu kadar zaman beklemeğe vaktimiz yoktur.”¹⁴⁴

Zaten daha 1918 yılında, Karlsbad’a tedaviye giden “genç devrimci” hatıra defterine şunları yazmıştır: “Benim elime büyük bir selahiyet ve kudret geçerse, ben hayat-ı içtimaiyemizde arzu edilen inkılabı bir anda bir ‘Coup’ ile tatbik edebileceğimi zannederim. Zira, ben, bazıları gibi efkar-ı ulemayı yavaş yavaş benim tasavvuratım derecesinde tasavvur ve tefekkür etmeye alıştırmak suretiyle bu işin yapılacağını kabul etmiyor ve böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor.”¹⁴⁵

Gerçekten de beklediğı “salahiyet ve kudret” eline geçtiğinde kafasındaki projeyi son derece hızlı bir şekilde ve yukarıdan aşağıya uygulamaya koyma konusunda tereddüt etmeyecektir. Yine de müzik gibi yeni devletin siyasi amaçları açısından tali görünen bir meselede bu kadar cevval hareket edilmesi, biraz olsun beklemeye, tarafları ikna etmeye tahammül edilmemesi şaşırtıcıdır. Bununla birlikte Atatürk’ün daha gençlik yıllarından itibaren müziğe, estetik beğeni ve sanatsal tercihlerin çok ötesinde bir değer ve anlam yüklediğini unutmamalıyız. Daha 1914’de ateşe militer olarak görevlendirildiğı Sofya’da opera dinleyen Atatürk’ün, Bulgarların Osmanlı’ya karşı kazandığı zaferi, opera müziğini benimseyebilmiş olmalarına bağladığını biliyoruz.¹⁴⁶ Atatürk’e göre müzik bir estetik tercih meselesi değildir, bir gelişmişlik göstergesidir. Nitekim kendisinin kişisel beğenisi bariz bir şekilde alaturkadan yanadır. Ne var ki bunu bile kendi kuşağının eskinin kötü alışkanlıklarından kurtulamamasına bağlar. Atatürk bir konuşmasında içki alışkanlığıyla alaturka müzik zevkini birbirine benzeterek, bunları “kötü yetiştirilme ve ihmaller” sonucu edinilmiş

¹⁴⁴ Nakleden Gültekin Oransay, **Atatürk ile Küğ**, İzmir, İzmir Küğ Yayını, 1985, s. 32

¹⁴⁵ Nakleden Gültekin Oransay, **a.e.**, s.24

¹⁴⁶ Şerafettin Turan’dan aktaran Hanioğlu, **Atatürk: An Intellectual Biography**, s. 212-220.

kötü alışkanlıklar olarak anar, hatta radyo yasağının gerekçesini “halk alışmıştır diye köylerde esrar tekkeleri açılmayacağına göre, radyolarda da ağlayan inleyen nağmelere yer verilemez” diye açıklar.¹⁴⁷ Meşhur Sarayburnu konuşmasında da (1928) Şark müziğini atalet, gam, kederle, Batı müziğiniyse canlılık, hareket ve neşeyle özdeşleştirmiş, dahası Şark müziğinin Türk milletinin fitratıyla da uyumsuz olduğunu belirtmiştir.

Atatürk’ün ve Cumhuriyet’in kültür elitlerinin öncelikli amacı Türk müziğini Batı müzik geleneğinin bir parçası haline getirmektir. Bu amaca ulaşmanın yollarından biri olarak müzik çevrelerinde tartışılan Osmanlı müzik geleneğinin imkân ve zenginliklerini sunarak Batı müziğinin bir parçası haline gelme yaklaşımıysa şiddetle reddedilmiştir. Osmanlılığa milli kimlik tanımında yer verilmediği gibi, Batılılaşma çabalarında da yer verilmeyecektir. Hâlbuki önceki bölümde belirtmeye çalıştığımız gibi, tam da müzikte Batılılaşma politikalarının hız kazandığı bir dönemde, Batı müziğinde yeni arayışlar ortaya çıkmış, Türkiye’de yüceltilen Batı tekniği Avrupa’da tartışmaya açılarak Şark müziğinin mikro aralıklarının Batı müziğinin kendi krizini aşma çabalarında sağlayacağı imkânlardan söz edilmeye başlanmıştır. Bazı Batılı uzmanlar, Türklerin bu çabalarda Batı müziğine yardımcı olmak suretiyle, hiç de beklemedikleri bir anda, hayal ettikleri gibi Batı müziğinin tarihsel gelişiminde pay sahibi olabileceklerini ifade etmektedirler. Nitekim aynı dönemde Batıda, Batı uygarlığının kriziyle ilgili bir literatür de doğmuş, Batının krizini aşması için Doğu medeniyetlerinden faydalanmasına yönelik teklifler sıklıkla ifade edilmeye başlamıştır. Cumhuriyet rejiminin siyasi ve kültürel elitinin bu görüşlere kulaklarını tıkadığını, hatta müzik alanında bu tip girişimleri “irtica” olarak damgalayarak, tartışılmasını dahi yasakladıklarını görüyoruz.

Bu keskin tutumun sebebini, ancak Kemalist oryantalizmin daha önce sözünü ettiğimiz ikili tabiatına başvurarak açıklayabiliriz. Kemalizmin kültür politikası Batıya rağmen Batılılaşma, Batılı Oryantalizme rağmen Oryantalistleşme yörüngesinde gelişmiştir. Batının Doğu hakkında geliştirdiği söylem neredeyse

¹⁴⁷ Sadi Yaver Ataman, Atatürk ve Türk Musikisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, s. 21’den, aktaran Ozan Yarman, **Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme**, sazvesöz internet dergisi, sayı 9, Şubat, 2010. http://www.sazvesoz.net/sayi9.php?subaction=showfull&id=1266658011&archive=&start_from=&ucat=1,14&s.14.

harfiyen kabul edilip içselleştirilirken, Türklüğün bu Doğulu kimlikle özdeşleştirilmesine, hatta herhangi bir şekilde ilişkilendirilmesine yönelik her tür Batılı söylem, şiddetle reddedilmiştir. Türklerin Doğululukla ilişkilendirilmesi Cumhuriyet rejimi tarafından milli gurura yönelik bir saldırı olarak görülmüş, Batılılaşma yönündeki çabalar milliyetçi bir söylemle meşrulaştırılmıştır. Bu çerçevede Doğu ile Batı arasındaki ayrım zamansal bir hiyerarşiyi de aşarak, normal-patolojik, temiz-pis gibi ahlaki-normatif karşıtlıklara dönüştürülmüştür. Gökalp tarafından “hasta” olarak nitelendirilen Osmanlı-Şark müziğine pislikle özdeşleştirilmiş “meyhane” müziği damgası vurulması, buna karşılık türkülerin “temiz”, “sağlıklı”, “canlı”, “saf” gibi sıfatlarla tanımlanmış olması ilginçtir. Bu yüzden Batı müziğine hizmet için bile olsa Türk müziğinin Doğulu kimlikle özdeşleştirilmesine şiddetle karşı çıkılmış, bu Türklüğün aşağılanması ve saflığının bozulması açısından iki yönlü bir müdafaaya konu olmuştur.

Milli gururun incitilmesi olarak görülen Doğulu kimlikle özdeşleştirilme sorununu aşmanın yolu hızlı Batılılaşmadır. Hızı artırmak için önce sürtünme kuvvetini azaltmak gerekecektir. Müzikte Batılılaşmayı yavaşlattığı düşünülen Osmanlı müziği, Musiki İnkılabı’nın ilk hedefi olacaktır. Önce Doğulu kimlik tasfiye edilecek, temizlenen bu zemin üzerinde Batı tekniği ithal edilecektir. Peki ilan edilen amaç bir “milli musiki” yaratmak değil miydi? Evet, ama milli müziğin yaratılması için önce Batı tekniğinin yerleşmesi ve milli müziğin saflığının tesis edilmesi gerekecektir. İstenen milli müzik hali hazırda yoktur, sadece hammaddesi vardır, o da köylerdedir. Önce bunun derlenmesi ve rejimin amaçlarına göre yeniden şekillendirilmesi gerekecektir. Ancak bu şekillendirme gerçekleştikten sonra yeni müzik bir milli müzik haline gelebilir. Osmanlı müziğini geçmişe hapseden, milli müziği de geleceğe havale eden bu görüşün, pratikte Batı müziğinin aktarılmasına dayanması kaçınılmazdır. Bu da aslında Gökalp’in hiç istemediği bir şeye, en azından belli bir süre için, resmi kamusal alanda Osmanlı müziğinin yerini doğrudan Batı müziğinin almasına yol açmıştır.

III. MUSİKİ İNKILABI: UYGULAMA

A. Dolaylı Etki: Cumhuriyet Devrimleri

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, özel olarak bir müzik reformuna girililmemiş olsaydı bile Cumhuriyet devrimlerinin dolaylı etkisi Türk müzik hayatında zaten önemli bir dönüşüm gerçekleşmesine sebep olacaktı. Hayatın her alanında, toplumsal ve kültürel kurumlar dönüşüme uğrarken bunlarla çok yakından ilişkili olan Osmanlı müzik geleneğinin değişmeden kalması elbette ki mümkün değildi. Üstelik Osmanlı müziği sanıldığı gibi Saray çevresinde halktan kopuk bir azınlık tarafından icra edilen bir müzik olmayıp, şehir hayatının bütün dokusuna ve toplumsal kurumlarına sinmiş, imparatorluğun kültürel kodlarına sıkı sıkıya yerleşmiş bir gelenektir. Kendisini var eden toplumsal-siyasal kurumların tasfiye edilmesi, elbette ki onu da zayıflatacaktır. Nitekim Musiki İnkılabı'nın savunucuları bu noktanın çok üzerinde durmuş, toplumsal yapının değişmesiyle birlikte, eskiyi temsil eden bu müziğin tarihe karışacağını varsaymışlardır.¹⁴⁸ Cumhuriyet reformlarının etkisinden bahsederken, böylesine mekanik bir determinizmden söz etmediğimizi daha baştan belirtelim. Burada şimdilik kültürel unsurların ve toplumsal kimliğin, ekonomik ve siyasal kurumlara göre daha dirençli olduğunu, devletin siyasi tercihlerinin değişmesine karşın toplumun geleneksel kimliğini muhafaza ettiğini belirtmekle yetinebiliriz. Zaten Cumhuriyet reformlarıyla yetinilmeyerek müstakil bir Musiki İnkılabı'na girişilmesi ve yasak tedbirlerine başvurulması da, bizce, bu mekanik determinist varsayımın yanlışlanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yine de Cumhuriyet reformlarıyla Musiki İnkılabı arasında bir tamamlayıcılık ilişkisi olduğu açıktır.

İlk olarak saltanat ve hilafetin kaldırılmasından başlayabiliriz. Bu iki karar, sadece Osmanlı-İslam mirasının reddedilmesinin değil hayatın her alanında ötekileştirilmesinin de başlangıcıdır. Osmanlı geçmişi, yükselme dönemi bir ölçüde

¹⁴⁸ Daha önce Falih Rıfkı Atay ve Nadir Nadi gibi müzik dünyasının dışındaki yazarların, medresenin tekkenin olmadığı yerde Osmanlı müziğine de yer olmayacağı yönündeki görüşlerini aktarmıştık. Halil Bedii Yönetken ve Gazimihal de yazılarında müzikle ilgili “sosyolojik” açıklamalara sıklıkla başvurmuş ve Batılılaşan bir toplumda Doğulu bir müziğe yer olmadığı görüşünü mekanik determinist bir yaklaşımla temellendirmeye çalışmışlardır. Örneğin bkz. Halil Bedii Yönetken, “Musiki ve Hayat”, **Milli Mecmua**, sayı 75, s. 1209-1210.

dışarıda tutulmakla beraber, bütün resmi yayınlarda türlü hakaret ve aşağılamaya maruz kaldığı gibi, Saray’la ve saltanatla ilişkilendirilebilecek her şey de yeni rejimin hedefi haline gelmiştir. Öyle ki tarihi binalardan padişah tuğralarının kazındığı, padişah türbelerinin kapatıldığı bir dönemden söz etmekteyiz. En önemli eğitim kurumu Saray’daki Enderun olan ve en büyük üstatları Saray himayesinde eserler vermiş Osmanlı müziği geleneğinin de sarayla özdeşleştirilerek hedef haline gelmesine şaşmamak gerekir. Gerçi Osmanlı müziği daha Tanzimat döneminde Saray’da gözden düşmüş ve gitgide tekkelere ve konaklara çekilmeye başlamıştı. Yine de son padişahın bile çeşitli makamlardan klasik eserler bestelediğini biliyoruz. Nitekim Osmanlı müziği repertuarının kayda değer bir kısmı doğrudan padişahların ürünüdür. Padişahların türlü aşağılamalara ve düşmanlıklara maruz kaldığı bir dönemde, böylesi bir repertuarın kamusal kurumlarda icra edilmesinin yeni rejimin kültürel ve siyasal seçkinleri tarafından hiç de hoş karşılanmayacağını tahmin edebiliriz. Siyasi atmosferin müzik geleneği üzerindeki etkisinin en bariz ve trajikomik örneklerinden biri son dönemin en popüler makamlarından biri olan sultan-ı yegah makamının adına bile tahammül edilmemesi, milli yegah olarak değiştirilmesidir. Türk müziği dinleyicilerine hitap eden dergiler bile herkesin sultanıyegah makamından bildiği şarkıların notalarını, sırf içinde “sultan” sözü geçiyor diye milli yegah makamından falanca şarkının notası şeklinde yayımlamışlardır.¹⁴⁹

Osmanlı müziğine çok daha derinden etki eden bir diğer siyasi karar tekke ve zaviyelerin kapatılmasıdır.¹⁵⁰ Bilindiği gibi tekkeler, Enderun ve Mehterhane ile birlikte geleneksel Osmanlı müziğinin en önemli eğitim, icra ve aktarım merkezlerinden biridir.¹⁵¹ Bilhassa Mevlevihaneler, bu yüksek müziğin hem yaratıldığı, hem topluma arz edildiği, hem de toplumdan bu yüksek müziği öğrenecek ve icra edecek yeni yeteneklerin devşirildiği merkezlerdi. XIX. yüzyılın

¹⁴⁹ Mildan Niyazi Oymak’ın çıkardığı *Nota* mecmuasında yayınlanan bütün Sultanıyegah bestelerin makamı milli yegah olarak gözükmektedir.

¹⁵⁰ Yalçın Çetinkaya’ya göre tekkelerin kapatılması, Osmanlı müziği geleneğine karşı yürütülen “kaynak kurutma operasyonunun” önemli bir ayağıdır. Bkz. Yalçın Çetinkaya, “Müziğin Değişimi Değişimin Müziği”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998, s. 3015.

¹⁵¹ Osman Nuri Ergin tekkeleri Şark musikisinin ikinci inkişaf yeri olarak adlandırmaktadır. Osman Nuri Ergin, **Türk Maarif Tarihi**, İstanbul, Eser Kültür Yayınları, 1977, s. 1822.

sonuna gelindiğinde Şark müziğinin kendine özgü nazariyatını bilen yalnızca üç kişi bulunduğunu, bunların da Yenikapı, Galata ve Bahariye Mevlevihaneleri'nin postlarında oturan üç Mevlevi şeyhi olduğunu¹⁵² düşündüğümüzde, tekkelerin klasik Osmanlı-Türk müziği geleneğimiz açısından ne kadar merkezi bir role sahip olduğunu daha iyi kavrayabiliriz. Nitekim XX. yüzyılda modern Türk müziği nazariyatının temel esaslarını kuran Rauf Yekta, Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi müzik adamlarımızın tamamı Mevlevihane'den yetişmişlerdi. Bestekârlık açısından da tablo aynıdır. Bilhassa son dönem bestekârlarının neredeyse tamamı Mevlevilikle ilişkilidir. Gerçi Mevlevilik daha II. Murat zamanından bu yana Osmanlı müziğinin önemli merkezlerinden biridir, ama XIX. yüzyılda Enderun ve Mehterhane'nin kapanmasıyla birlikte, tek ciddi eğitim kurumu haline gelmiştir.

Tekkelerde sadece dini eserlerin geçilmediğini, din dışı repertuarın aktarılmasında da tekkelerin son derece etkili olduğunu belirtmek gerekir. Bilhassa meşk yöntemiyle aktarılan bir müzik geleneğinde, dar bir meşk zinciri içinde muhafaza edilmesi güç olan geniş bir repertuarın gelecek kuşaklara aktarılması ancak meşk halkalarının genişliğiyle mümkündür. Tekkeler bu meşk zincirinin tabanını geniş tutarak repertuarın korunmasına hizmet eden kurumlardır. Enderun ve Mehterhane'nin ardından, tekkelerin de kapatılması, ciddi Türk müziği eğitimi veren bir kurumun kalmamasına yol açmış, meşk halkalarının bir kısmı kopmuş, yüksek musiki konaklara ve evlere kapanmıştır. Dolayısıyla tekkelerin kapatılması, ciddi bir repertuar kaybına yol açmıştır.¹⁵³ Dini repertuar açınsındansa kayıp elbette ki çok daha büyüktür.¹⁵⁴ Mevlevi ayinlerinin bütün bir müzik geleneğimizin en yüksek ve sanatlı formu olduğunu düşündüğümüzde, yüksek sanatın aydınlara ulaşmasındaki kesinti açısından da kararın sonuçları dramatiktir. Bunun kültür dünyamız açısından ne ifade ettiğini, 1978 yılında yapılan bir açıkoturumda Murat Belge gibi Osmanlı kültür ve sanatıyla kitap yazacak düzeyde ilgilenen bir aydının bile çok yakın

¹⁵² Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", **Cumhuriyet'in Sesleri**, İstanbul, 1998, s. 24.

¹⁵³ Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 137-138.

¹⁵⁴ Rauf Yekta Bey'in aktardığına göre 1700'lü yılların başında Edirnekapı'daki Cerrahi tekkesine zakirbaşı tayin edilen Kanbur Hafız'ın hafızasında 3000 ilahi olmasına rağmen repertuarının "yetersiz" görülmesi "tekkelerde kıylükali mucib olmuş ve Kanbur Hafız 3000 ilahi ile zakirbaşı oldu, ne günlere kaldık... diye istihza edenler bulunmuş". Günümüzün dini eser repertuarıyla karşılaştırıldığında bu örneğin bile yaşanan kaybı çarpıcı bir şekilde göstereceğini sanıyoruz. Rauf Yekta, **İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı**, Cilt I (İlahiler), İstanbul, 1931, Rauf Yekta Bey'in önsözünden aktaran Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, s. 31.

zamana kadar tek bir Mevlevi Ayini bile dinlememiş olduğunu itiraf etmesinden gözlemleyebiliriz.¹⁵⁵ Durumun vehametini kavrayabilmek için, müzikle az çok ilgilenen bir Batılı entelektüelin (hatta Batılı olması bile şart değil) Bach'ın ayin müziği olarak bestelediği meşhur si minör missa'sından veya Mozart'ın, Verdi'nin Requiem'lerinden habersiz olduğunu düşünün. Bu çerçevede tekkelerin kapatılmasının yol açtığı kültürel kıyım, sadece tasavvuf çevrelerinin değil, dinle çok sıkı bir ilişkisi olmayan "laik" kültür dünyasının da kaybıdır.

Bunların yanı sıra, tekkelerin kapatılmasının müzik tartışmalarında alafranga cephesine, alaturkayı miadını doldurmuş "ölü" bir müzik olarak sunmada yeni bir dayanak sağladığını da söyleyebiliriz. Nitekim gazete ve dergi sayfaları, saray ve tekkelerin ortadan kalkmasıyla birlikte Şark müziğinin yaşamasına da imkân kalmadığı, dolayısıyla en iyi ihtimalle bu müziğin müzeye kaldırılması gerektiği yönünde iddia ve önerilerle doludur.¹⁵⁶ Tekkeler kapatıldığı sırada Osmanlı müziğinin yaşayan en büyük üstatları, dini veya din dışı müzik icra etmelerinden bağımsız olarak, bir şekilde tekkelerle ilişkiliydi. Dolayısıyla alaturka-alafranga tartışmaları sırasında Osmanlı müziğinin tekkeyle, tekkenin de irticayla özdeşleştirilmesi sebebiyle, tekke kökenli alaturka savunucularının söylemsel meşruluk alanının dışına itilmesi daha kolay olmuştur. Tekkelerin kapatılmasının bir diğer önemli etkisi "tekke kökenli pek çok yetenekli müzisyen için gündelik hayatın idamesinde önemli bir maddi imkânsızlık" ortaya çıkmasıydı. Tekelioğlu'na göre "1930'lardan sonra, İstanbul ve genç Cumhuriyet'in diğer önemli kent merkezlerinde dini gelenekten yetişen yetenekli müzisyenlerden bazıları, müziklerini sekülerleştirmek ve yaşayabilmek için çalışmalarını popülerleştirmek (ticarileştirmek) durumunda" kalmış, "bu önemli gelişme, Cumhuriyet elitlerinin

¹⁵⁵ Enis Tombul (Haz.), **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, 8 Kasım 1978 Tarihli Açık Oturum, Katılımcılar (Murat Belge, Ercüment Berker, Cinuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz, Muammer Sun, Faruk Yener), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, 1980, s. 17.

¹⁵⁶ Örneğin 1937 yılında Gazimihal tekkelerin kapatılmasının ardından tekke musikisinin de göçtüğünü, bunun doğal bir gelişme olduğunu, Osmanlı müziği için bir müze kurulmasını önermektedir. Mahmut Ragıp Kösemihal, **Ar**, Sayı 11, Kasım 1937, s. 1.

düşlediği senteze en büyük engeli oluşturacak yeni bir müzik zevkine, yeni bir tarza” yol açmıştır.”¹⁵⁷

Bu tam da sosyolojide “bir eylemin niyetlenilmeyen sonuçları”¹⁵⁸ olarak ifade edilen şeydir. Mürteci olarak ötekileştirilen tekke müzisyenleri, bu süreçte kökleri kazınmak istenirken, tersine tekkelerden dışarı açılarak toplumla daha çok bütünleşmişlerdir. Geleneğin yaşadığı kayıplar ve bozulma yanında bu yenilenme ve direnç örüntüleri de çalışmamızın sonraki bölümlerinde ayrıca incelenecektir.

Müzik üzerinde dolaylı etkide bulunan bir başka siyasi karar da Dil Devrimi’dir. Beşir Ayvazoğlu 1928’deki Harf İnkılabı’nın Cumhuriyet’in kültür politikaları açısından bir dönüm noktası olduğunu belirtmektedir.¹⁵⁹ Keza konunun önde gelen uzmanlarından *A Catastrophic Success*’in yazarı Geoffrey Lewis de alfabe değişikliğinin amacının “Türkiye’nin İslami doğu ile olan bağlarını koparmak” olduğunu ileri sürmektedir.¹⁶⁰ Osmanlı’nın Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerle dolu ve İslam harfleriyle yazılan dili de tıpkı Osmanlı müziği gibi yenilmiş, eskide kalmış, hatta neredeyse “düşman” bir medeniyetin ürünü olarak görülmüştür. Nitekim 1928’de okullarda Arapça ve Farsça eğitiminin de kaldırılması, Doğu-İslam dünyasıyla bütün kültürel bağları kesme amacına hizmet etmektedir. Müziğin soyut bir ifade aracı olarak başlı başına bir dil olması sebebiyle bu dil değişiminden etkilenmeyeceği varsayılabilir. Ne var ki, Osmanlı müziği, sınırlı bir saz eserleri repertuarına sahip olmakla birlikte temelde bir söz müziğidir. Bu yüzden dille çok yakından bağlantılıdır. Nitekim kullanılan usuller büyük ölçüde aruz vezinleriyle ilişkilidir. Osmanlıca, aruz ve usuller arasındaki özel ilişki Osmanlı müziğinin kendine has bir prozodi anlayışı yaratmasına yol açmış, bu geleneğin terk edilmesi besteciler açısından da bir kriz sebebi olmuştur. Tek heceye tek nota şeklindeki yeni prozodi anlayışı, bestelerin basitleşmesine, standartlaşmasına, eski büyük usullerin

¹⁵⁷ Orhan Tekelioğlu, “Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, **Pop Yazılar: Varoştan merkeze Yürüyen “Halk Zevki”**, Telos, İstanbul, 2006, s. 122

¹⁵⁸ Sosyologlar arasında kavramı ilk kullanan Robert Merton’dır. Robert K. Merton, “The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action”, **American Sociological Review**, Cilt I, Sayı 6, Aralık 1936, s. 894-904.

¹⁵⁹ Beşir Ayvazoğlu, “Cumhuriyet’in Estetik Macerası”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998 içinde, s. 2948.

¹⁶⁰ Geoffrey Lewis, **The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success**, Oxford University Press, 1999, s. 27.

iyice terk edilmesine yol açmıştır. Daha da önemlisi tercih edilen dil, Batılılaşma politikalarına verilen desteğin, hatta milliyetçiliğin ölçütü haline getirildiğinden, bu “eski” dili taşıyan eski repertuar kolaylıkla “irtica” damgası yemiştir. Gazetelerin ilk sayfalarında öztürkçe sözlüklerin yayınlandığı, eski kelimeleri kullanmanın kültürel alanda gayrimeşru hale getirildiği bir dönemde, müzikte eski dili sürdürmenin zorlukları kolaylıkla tahmin edilebilir. Nitekim bizzat Atatürk’ün, önceki bölümlerden birinde naklettiğimiz bir anekdotta, bir şarkının Osmanlıca güftelerini “sadeleştirip” bestelemesi için Adnan Saygun’a verdikten sonra, lied olarak bestelenen eseri “O sözler Osmanlıca’dır ve onun musikisi Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçe’dir ve bu musiki Türk musikisidir. Yeni sosyete, yeni sanat!” diye heyecanla selamladığını görüyoruz.¹⁶¹

Müzik üzerinde dolaylı etkide bulunan bir diğer adım, yeni milli kimliğe kaynaklık eden Türk Tarih Tezi’dir. Daha önce de açıkladığımız gibi, Türk Tarih Tezi’nin esası, Türk milli kimliğinin kaynağının İslam ve Osmanlı geçmişi atlanarak, hatta ötekileştirilerek, uzak geçmişte aranması ve icat edilen bu uzak geçmişin Batı medeniyetinin de kaynağı olarak gösterilmesidir. Bu görüş Türk müziğine uygulandığında, çağdaş Türk müziğinin kaynağı olarak Batıyla uyumlu bir kök aranacak, Osmanlı ve İslam geçmişi atlanarak Türk müziğinin kökeni Orta Asya’ya dayandırılmaya çalışılacaktır. Orta Asya kökenli olduğu varsayılan halk müziğinde makam müziği dışında ses sistemlerinin, hatta ilkel bir çok sesliliğin “keşfedilmesi” yönündeki çabalar bu tabloyu tamamlamaktadır.¹⁶² Türk Tarih Tezi’nin, klasik Batı müziği alanında çalışan Türk bestecileri üzerindeki etkisiniyse, ilk Türk operası Özsoy’un sözlerinde açık bir şekilde görmektediriz:

“Tarih diyor ki bize: ‘Medeniyet’ ırmağı/Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı/Bu soy Asya’dan çıktı, dört bir yana yayıldı./Bu tarih yükselişin başlangıcı

¹⁶¹ Adnan Saygun, **Atatürk ve Musiki O’nunla Birlikte O’ndan Sonra**, Ankara, Sevda Cenab-And Müzik Vakfı Yayınları, 1987, s. 43-44.

¹⁶² Vahit Lütfü’nün Milli Mecmua’da “deste nefes” tabir edilen bir Bektaşî ayini icrasında çok seslilik keşfetmesi, Gazimihal’in bunu Anadolu’daki kadim organum sanatının son bakiyelerinden biri olarak selamlaması ve nihayet Vahit Lütfü’nün tüm bunları Türk Tarih Tezi’nin bir doğrulanması olarak yorumlaması bu açıdan ilginçtir. Bkz. Vahit Lütfü, “Polifonik Musikilerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları” I, **Milli Mecmua**, Sayı 140-141, s. 298-99; Vahit Lütfü, “Polifonik Musikilerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları II”, **Milli Mecmua**, Sayı 142-143, s. 311-313; Kösemihalzade Mahmut Ragıp, “Polifonik Türkülerimiz Meselesi”, **Milli Mecmua**, sayı 142-143, s. 315-316 ve Vahit Lütfü, “Polifonik Musikilerimiz”, **Milli Mecmua**, Sayı 144-145, s. 324-326.

sayıldı/Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Garp'ta/Medeniyete girdi, bakır, büyük soyla”¹⁶³

İşin ilginç yanı, Osmanlı geçmişini ötekileştiren Türk Tarih Tezi, neredeyse bütün repertuarı Osmanlı döneminde yaratılmış olan “alaturka” çevrelerinde de yankı bulmuştur. Sadettin Arel ve takipçisi Laika Karabey’in Türk müziğinin kaynağını Orta Asya’ya, hatta Sümerlere veya binlerce yıl önce Hatay’da yaşadığı iddia edilen proto-Türklere dayandırma girişimi¹⁶⁴ ve radyoda alaturka yasağından birkaç gün sonra Türk müziği bestecisi Ali Rıfat Çağatay’ın Batı ses sistemini “Hitit Türklerine” dayandırarak¹⁶⁵ Batı müziği tercihini meşrulaştırma çabası bu konuda ilk akla gelen örneklerdir. Yeni rejim sadece bu dolaylı etkilerle müziği şekillendirmekle kalmamış, doğrudan müdahale ederek, müzik hayatını devletin siyasi tercihleri doğrultusunda şekillendirecek sistematik çabalara girişmiştir.

B. Uygulama: Osmanlı Müziğinin Dışlanması

Müzik alanındaki reformlara Cumhuriyet’in kurulduğu yıl olan 1923’te başlanması, meselenin yeni rejim tarafından ne kadar önemsendiğinin kanıtıdır. İlk iş olarak İstanbul’da Musiki Encümeni lağvedilmiş, aynı yıl Dar’ül Elhan Maarif Vekaleti’nden ayrılıp İstanbul Valiliği’ne bağlandıktan sonra, müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek yeniden yapılandırılmıştır.¹⁶⁶ Halbuki Dar’ül Elhan, tam da müzikte Batılılaşma politikalarının iflasını gösteren bir skandal sonrasında kurulmuştu. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Muzıkayı Humayun’a mensup bir Batı müziği topluluğunun Almanya’da muhtelif şehirlerde verdikleri konser sırasındaki performanslarının hiç beğenilmemesi ve Batılı dinleyicinin ısrarla kendilerinden Türk müziği dinlemek istemesi üzerine Osman Nuri Ergin’in ifadesiyle tereciye tere satamayacaklarını anlayan orkestra üyeleri yarım yamalak bildikleri Şark müziği eserlerini çalmışlardı. Bu eserler Batılı dinleyicinin çok ilgisini çekmiş, daha fazla eser çalınması yönündeki talepler ise orkestra elemanlarının Şark müziği

¹⁶³ Mehmet Baltacan, **Ahmet Adnan Saygun’un “Özsoy” Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması Ve Sahnelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006, s. 31.

¹⁶⁴ Laika Karabey, **Garplı Gözüyle Türk Musikisi**, İstanbul, Doğan Güneş, 1963, s.8-9 ve 17-18. ve Arel, “Sümerliler ve Sümer Musikisi”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 13, 1 Mart 1949, s. 3.

¹⁶⁵ Ali Rıfat Çağatay, “Gaminin mucidi Türkler olduğu halde bunu neden kullanmayalım?”, **Akşam**, 8 Teşrinisani 1934, s. 6.

¹⁶⁶ Gönül Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yay., 1998, s. 16.

repertuarındaki yetersizliğinden dolayı karşılanamamıştı. 1914 yılında musiki üstatlarından Seyit Yakup Hanoğlu Abdülkadir Bey'in Türk müziğini ıslah önerisini ciddiye almayan Maarif Nezareti, Türk müzisyenlerin Türkiye'nin bir numaralı Batılı müttefiki konumundaki Almanya'da yaşadıkları bu hezimet nedeniyle müzik politikalarını yeniden gözden geçirmek zorunda kaldılar.¹⁶⁷ 1917 yılında kurulan Dar'ül Elhan'ın talimatnamesinde, kurumun münhasıran Şark ve Türk musikisi eğitimi yapacağı ve kurumdan mezun olanların mekteplere musiki muallimi olarak atanacakları belirtilmektedir. Gerçi kuruma Batı müziği bölümünün de eklenmek istediği, ancak bir yıl sonra savaşın yenilgiyle sona ermesi ve İstanbul'un işgal edilmesiyle bu çabaların kesintiye uğradığı görülmektedir. Ne olursa olsun genç Cumhuriyet'in müzik alanında ilk iş olarak Dar'ül Elhan'a Batı müziği şubesini eklediğini kaydetmekle yetinelim.

1926 yılına kadar Dar'ül Elhan Garp ve Şark musiki şubelerinin bir arada eğitim verdiği bir "konservatuar" niteliğinde faaliyetlerini sürdürse de, kurumun esas vitrinini oluşturan ve devlet tarafından destek gören faaliyetleri Batı müziği şubesininkilerdir. Nitekim Eylül 1924'te Batı müziği öğretimini gerçekleştirecek öğretmenleri yetiştirmek amacıyla bir Musiki Muallim Mektebi kurulur. Bu kurumun öğretim kadrosunu 1826'da kurulan Muzıkayı Humayun'da Batı müziği eğitimi alanların oluşturması Batılılaşma politikalarındaki sürekliliğin bir işaretidir.¹⁶⁸ 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması, önceki bölümde izah ettiğimiz gibi, Türk müziğinin önemli eğitim, icra ve aktarım kurumlarından birini kaybetmesine yol açmıştır. Müzik politikaları açısından 1926 yılının en önemli olayı elbette ki, Dar'ül Elhan'da Türk müziği şubesinin kapatılması ve Türk müziği eğitimine son verilmesidir. Böylelikle bir Batı müziği konservatuarına dönüştürülen kurumda, Türk müziğiyle ilgili her tür eğitim ve uygulama yasaklanmıştır. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey tarafından oluşturulan Sanayi-i Nefise Encümeni kararıyla kurumda Türk müziği eğitimi yasaklanırken, mevcut kadrolar icra ve nota tespit ve tasnifi faaliyetlerine yönlendirilmiş, dahası bu faaliyetlerin kesinlikle eğitim niteliği

¹⁶⁷ Osman Nuri Ergin, **Türk Maarif Tarihi**, Cilt IV, İstanbul, Eser Kültür Yayınları, 1977, s. 1578-9.

¹⁶⁸ Cahit Atasoy, "Cumhuriyet Dönemindeki Türk Musikisi", **Yeni Türkiye**, "Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme", Sayı 23-24, 1998 s. 2998.

taşınamaması gerektiği vurgulanmıştır.¹⁶⁹ Aynı dönemde genel okullarda Türk müziği eğitimi de yasaklanmış, her kademede Batı müziği eğitime geçilmiştir. 1926-1927 yılları aynı zamanda basında alaturka aleyhinde çok yoğun bir kampanyanın başladığı bir dönemdir. Osmanlı müziğinin toplumsal ve kamusal alanda varlığına bir süre tahammül edilse de, söylemsel alanda ise onu meşruluk alanının dışına itmeye yönelik çabalar yoğunlaşmıştır. 1928'e gelindiğinde bizzat rejimin kurucusunun ağzından Osmanlı müziği ötekileştirilecek, devletin Batı müziği lehindeki tercihi açıkça ifade edilecektir.

Müzik politikaları açısından 1928 yılına damgasını vuran olay, Atatürk'ün meşhur Sarayburnu konuşmasıdır. Ağustos 1928'de gerçekleşen bu konuşma, ilk Atatürk heykelinin dikildiği özel bir mekânda, Sarayburnu Gazinosu'nda Harf İnkılabı'nın müjdelendiği bir organizasyondan bir ya da iki gün sonra düzenlenen bir konserle ilgilidir. Konserde, ardarda "Caz Band"ın çaldığı Batı müziği dans parçaları, Mısırlı muganniye Müniretü'l Mehdiye'nin (Cemaliyye'nin) Arapça okuduğu şarkılar ve kemani Mustafa Sunar şefliğindeki Eyüp Musiki Cemiyeti'nin seslendirdiği Kürdilihicazkar Faslı dinlenmiş, ardından Atatürk konserle ilgili bir değerlendirme yapmıştır. Atatürk'ün Musiki İnkılabı'na temel oluşturan iki ana demecinden biri olan Sarayburnu konuşması şu şekildedir¹⁷⁰:

"Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahnayı birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu. Fakat, benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen, şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahatti. İşte, Türk Milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona işşmenin hatarnak olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir."

Paçacı'nın ikna edici bir şekilde gösterdiği gibi, Sarayburnu'ndaki konuşmanın spontane bir şekilde yapılmayıp belli bir plan ve programın sonucu olduğu

¹⁶⁹ Gönül Paçacı, **Cumhuriyet'in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yay., 1998, s. 31.

¹⁷⁰ Gültekin Oransay, **Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler**, İzmir, Küğ Yayını, 1985, s. 24-7, 79-82, 101-3

anlaşılmaktadır. Latin harflerinin kabulüyle Şark müziğinin resmen ötekileştirilmesinin aynı mekânda birbirini takip eden günler içinde ilan edilmesi, Batılılaşma politikaları açısından ortak bir eylem hattının sembolik ifadesidir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Türk müziği camiasının Atatürk'ün kişisel beğenisine dayanarak meşruluk alanını genişletme çabaları çerçevesinde Sarayburnu konuşmasını nasıl yorumladıklarını daha detaylı olarak ele alacağız. Şimdilik, Sarayburnu konuşmasını Eyüp Musiki Cemiyeti'nin kötü icrasına veya kılık kıyafetinin düzgün olmamasına bağlayan görüşlerin yeni bilgi ve belgeler çerçevesinde geçersiz olduğunun anlaşıldığını belirtmekle yetinelim. Bunun en bariz kanıtlarından biri, kötü icrası sebebiyle Türk müziğinin dışlanmasıyla sorumlu tutulan Mustafa Bey yönetimindeki yirmi beş kişilik fasıl heyetinin, bir hafta sonra Dolmabahçe Sarayı'na davet edilmesidir.¹⁷¹ Kaldı ki konuşmada mahkûm edilen ve ataletle özdeşleştirilen belli bir icra değil, Şark musikisidir. Türk milletinin “şen, şatır tabiatına” uygun olduğu söylenen ve canlılık ve hareketle özdeşleştirilense “medeni dünyanın musikisi” olarak adlandırılan Batı müziğidir.

Devletin müzik alanındaki tercihinin bir diğer göstergesi milli marş gibi bir toplumun tarihi ve kimliğiyle en yakından ilişkili olan bir sembolü bile müzikte Batılılaşma politikaları doğrultusunda değiştirmekten çekinmemesidir. Rejim tarafından müziğin her şeyden önce bir kimlik ve vitrin olarak görülmesinden dolayı bu tercihe şaşmamak gerekir. 1930 yılına kadar İstiklal Marşı olarak Mehmet Akif'in güftesinden yapılmış Ali Rıfat Çağatay'ın Acemaşiran bestesi kullanılmıştır. Aslında Ali Rıfat Çağatay müzikte Batılılaşma politikalarının en ateşli savunucularından birisidir ve marş bestesi de acemaşiran makamının geleneksel kullanımından çok Batının majör gamlarına öykünen bir yapıdadır. Ne var ki buna bile tahammül edilmemiş, 1930 yılına kadar kullanılan beste bir anda değiştirilerek Zeki Üngör'ün Edgar Manas tarafından orkestrasyonu yapılan bestesi milli marş olarak kabul edilmiştir. Prozodisinin bozukluğu ve bir marşın en temel özelliği olan topluca söyleme kolaylığından yoksun oluşu konusunda bütün müzik çevrelerinin hem fikir olduğu bir marşın sırf Batılı bir vitrin yaratmak uğruna alelacele kabul edilmesi gerçekten ilginçtir.

¹⁷¹ Mustafa Sunar, “Atatürk'ten Hatıralara Ait Bir Mektup”, **Türk Musikisi Dergisi**, sayı 18, 1 Nisan 1949, s. 18.

Yukarıda sözünü ettiğimiz Atatürk'ün Ludwig'le röportajı da 1930 yılına aittir. Sarayburnu konuşmasını yeterince net bulmayanlar için Atatürk bu röportajında Osmanlı-Türk müziğini doğrudan Bizans'ın eseri olduğu gerekçesiyle reddetmiş, Batı müziğinin benimsenmesi konusundaki kararlılığını en üst perdeden ifade etmiştir. 1931 yılında yapılan CHP Üçüncü Büyük Kongresi'nde müzik reformu kültürel devrimin en önemli boyutu olarak gündeme getirilmiş¹⁷², devletin müzik alanına daha kapsamlı müdahalesinin ilk işaretleri verilmiştir.

1932 yılında kültür politikaları açısından önemli bir gelişme, Türk Ocakları'nın yerine Halkevleri'nin kurulmasıdır. Kültür alanındaki resmi politikanın taşıyıcısı konumundaki Halkevleri'nin 1932 tarihli talimatnamesinin Güzel Sanatlar Şubesi'nin amaç ve görevlerini belirleyen 33. Maddesinde müzik politikası gayet net bir şekilde tarif edilmiştir: “Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz modern ve beynelmilel musikiyi (taganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir.”¹⁷³

Erken Cumhuriyet döneminde Halkevleri Gökalp'in formülünün temel uygulama vasıtaları haline gelmiştir. Bir yandan bu kurumlar aracılığıyla aydınlar Cumhuriyet ideolojisi doğrultusunda seferber edilerek halka Batı medeniyetini taşıyacaklar, bir yandan da halktan Türk harsını öğrenerek yeni çağdaş milli kültürü yaratacaklardır. Bu tutumu müzik alanına tercümesi, Batı müziğinin dayatılması ve halk türkülerinin derlenip standardize edilmesidir. Ne var ki halkla aydınlar arasındaki uçurumu kapatmak için tasarlanan Halkevleri, Batıcı politikalar sebebiyle aranın daha da açılmasına sebep olacaktır.

1932 yılında devletin müzik politikalarındaki tercihini belirginleştiren iki olaydan daha söz etmek gerekir. İlki daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Batılı müzikolog Joseph Marx'ın Osmanlı (Şark) müziğinden beslenen bir milli müzik kurma önerisinin basında bir süre tartışıldıktan sonra, resmi makamlar ve kültürel-siyasal elitler tarafından kesin bir şekilde

¹⁷² CHP, **Üçüncü Büyük Kongre Zabıtları**: 10-18 Mayıs 1931, İstanbul, 1931, s. 81'den aktaran Özgür Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik**, İstanbul, Tan, 2009, s. 58.

¹⁷³ Füsün Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 113, Mayıs 1993, s. 43.

reddedilmesidir. Bir diğer olaysa yine aynı yıl Mısır’da düzenlenen Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi’ne davet edilen Türk konservatuarının “Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz” diyerek çağrıya duyarsız kalmasıdır.¹⁷⁴ Bu karar müzik alanında Şark dünyasıyla köprülerin tamamen atıldığıının ilanı niteliğindedir.

Çalışmamızın bir sonraki bölümünde, söylemsel saldırı ve kültürel meşruluk mücadelesi çerçevesinde inceleyeceğimiz Türk müziği aleyhindeki basın kampanyasının, sözünü ettiğimiz dönem boyunca gitgide şiddetlenerek devam ettiğini belirtelim. 1933 yılında alaturkayı kültürel meşruluk alanının dışına itmeye yönelik söylemsel saldırının, onu bizzat hukuki meşruiyet alanından da söküp atmaya nasıl temel oluşturabileceğinin canlı bir örneği yaşanır. Yeşilhilal Cemiyeti, içkiyi özendirdiği gerekçesiyle “ince saz musikisinin” gazinolardan kaldırılmasını teklif eden bir kampanya başlatır ve basında ciddi bir destek görür.¹⁷⁵ 1934’teki meşhur alaturka yasağına giden yol açılmaktadır.

Türk müziğinin yasaklanması olarak bilinen olguya tekabül eden somut uygulamalar, esas itibariyle, 1926 yılında resmi kurumlardan Türk müziği eğitiminin kaldırılması ve 1934-1936 yılları arasında radyoda Türk müziği yayınının yasaklanmasından ibarettir.¹⁷⁶ Klasik Türk müziği geleneğine etkisi açısından aslında birincisi daha önemli olmakla birlikte, ikinci karar toplumsal sonuçları ve yarattığı travma nedeniyle daha çok ön plana çıkmıştır. Kararın ilham kaynağı Atatürk’ün 1934 yılında yaptığı meclis açış konuşmasıdır:

“Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (Okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde (sayede), Türk ulusal musikisi yükselebilir,

¹⁷⁴ Peyami Safa, “Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi”, **Cumhuriyet**, 14 Nisan 1932.

¹⁷⁵ Cemal Ünlü, **Gel Zaman Git Zaman: Fonograf-Gramofon-Taş Plak**, İstanbul, Pan, 2001, s. 316

¹⁷⁶ Elimizde net kanıtlar olmamakla birlikte, anılardaki apaçık çelişkileri başka türlü açıklamak pek mümkün olmadığı için, 1928’deki Sarayburnu konuşmasından sonra da çok kısa bir dönem radyoda Türk müziğinin yasaklanmış olmasının mümkün olduğunu söyleyebiliriz. (Nitekim Cem Behar da aynı fikirdedir. Bkz. Beşir Ayvazoğlu vd., “Müzik Dosyası”, **Defter**, sayı 22, 1994, s. 7.) Gerçekleşip gerçekleşmediği kesin olmayan bu çok kısa dönemli yasakla 1934’deki esas yasak çoğu zaman birbirine karıştırılmaktadır.

evrensel musiki de yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince  zen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”¹⁷⁷

Literal olarak okunduğunda Türk müziğinin yasaklanması, hatta Batı müziğinin benimsenmesiyle ilgili hiçbir doğrudan ifade içermeyen bu konuşma, önceki ve sonraki tartişmalarda Atatürk’ün tutumu bağlamında değerlendirdiğinde neyin kastedildiği konusunda hiçbir şüphe kalmaz. “Bir ulusun yeni değişikliği” sözüyle kastedilen Batılılaşmadır. Müzik o kadar önemlidir ki Batılılaşmanın  l s  bile müzikte değişikliği alabilme becerisine dayandırılmaktadır. “Bugün dinletmeye yeltenilen” müzikle kastedilen “şark musikisi”dir ve “yüz ağartıcı” bulunmamaktadır. Amaç Türk müziğinin “evrensel musikide”, yani Batı müziği içinde yerini almasıdır. Bu amaca ulaşmak için izlenecek yol “ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak”, yani halk türkülerini derlemek ve “genel son musiki kurallarına göre işlemek”, yani Batı tekniğiyle armonize etmek, yeniden şekillendirmektir. Bun gerçekleştirme görevi de doğrudan “Kültür işleri bakanlığı” aracılığıyla devlete verilmektedir.

Atatürk’ n 1 Kasım 1934’te yaptığı bu meclis açış konuşması, resmi makamlarda hemen yankısını bulmuş ve Anadolu Ajansı’nın 3 Kasım 1934 tarihli haberine göre: “Dahiliye Vekaleti bugün Büyük Millet Meclisinde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garp tekniğiyle bestelenmiş musiki par alarıımızın garp tekniğini bilen san’atkarlar tarafından  alınmasını alakadarlara bildirmiştir.”¹⁷⁸

Karardan sadece beş gün sonra Cumhuriyet gazetesinde, şehir meclisine verilen takrirden bahsedilerek “eski musiki”nin çalgılı yerlerden de kaldırılacağı haberi¹⁷⁹ verilse de, 12 Kasım’da “alaturka musikinin gazino ve kahvelerden kaldırılması bugün için mevzubahis değildir”¹⁸⁰, denilerek yasağın kapsamının en azından şimdilik bu ölçüde genişletilmeyeceği belirtilmiştir. Bununla birlikte 14 Kasım’daki

¹⁷⁷ **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre IV, cilt 25, içtima 4, 1 Kasım 1934, s. 4

¹⁷⁸ Anadolu Ajansı’nın 3 Kasım 1934 tarihli bülteninden aktaran Müzik ve Sanat Hareketleri Dergisi. Bkz. “Ulu  nderimizin yeni bir işareti, şarkı, Gazel Devrinin sonu”, **Müzik ve Sanat Hareketleri**, Sayı 3, İkinciteşrin 1934.

¹⁷⁹ “ algılı yerlerden de eski musiki kaldırılacak”, **Cumhuriyet**, 8 Kasım 1934, s. 1-6.

¹⁸⁰ “Radyo programları tetkik edildi”, **Cumhuriyet**, 12 Kasım 1934, s. 1.

bir gazete haberinden, gazinoların “kendiliğinden” incesazı programlarından çıkarmaya ve yerine halk şarkıları koymaya başladıklarını okuyoruz.¹⁸¹ Demek ki doğrudan bir yasak olmasa bile, bu dönemde en azından toplumda bir yasak algılaması oluştuğunu ve oluşan bu atmosfer içinde Türk müziğiyle uğraşanların bir öz denetim ve sansüre başvurdıklarını söylemek yanlış olmaz. Kaldı ki resmi makamların çok daha kapsamlı bir yasağı gündeme aldıklarını gösteren belgeler de mevcuttur. Söz gelimi radyoda Türk müziği icrasının yasaklanmasından yaklaşık iki ay sonra Dahiliye Vekaleti’nin Bursa valisi tarafından tamim edilen yazısı, “eski şark musikisinin” toplum hayatından tamamen kaldırılmasından bahsedecek kadar cüretkardır:

“Büyük Millet Meclisi’nin dördüncü toplanma yılının açılma nutkunda Atatürk’ün işaret buyurdıkları Evrensel musikisinin halk arasında günden güne yayılmakta olduğu görülmekte ise de, geçimi bu yüzden olan bazı çalgıcıların umumi yerlerde hala eski şark musikisini halka dinletmeye çalışmakta oldukları haber alınmaktadır. Vilayetlerde musiki cemiyetleri ve buna mümasil teşekküllerle musikiye aşına muallimlerden istifade edilmesi ve bunlara konserler verdirilmek suretiyle halkın musiki ihtiyacının karşılanarak batı müziğinin kökleştirilmesi ve bu suretle yakın zamanda eski şark musikisinin ortadan kaldırılmasının teminini dilerim.

Halkevi Riyasetine

Dahiliye Vekaleti’nin 26.I.35 günlemeç ve numarasız buyrukları örneği yukardadır.

İçine göre gereğinin yapılmasını dilerim.

30.01.35”¹⁸²

Ruhi Ayangil, “Musiki İnkılabı’nın bu en hararetli günlerinde Türk müziği çalgılarını icra etmenin “espiyonaja bağlı bir suç” haline getirildiğinden bahsetmekte, müzisyenlerin trajik durumlarından örnekler vermektedir. Ayangil’in aktardığına göre bu dönemde gazete sayfalarında “Türk musikisi çalgıları çalanların ivedilikle bunları bir Batı çalgısı ile değiştirmeleri halinde müzik yaşamlarının sürebileceği, aksi takdirde” sıkıntılar yaşayacakları yönünde tehditler yer almış, Neyzen Aziz İhsan Bey ve Yorgo Bacanos gibi üstatlar dahi sazlarını bırakıp flüt ve piyanoya geçecekleri yönünde demeçler vermişlerdir.¹⁸³ Gazete sayfaları, kararın ilk günlerinden itibaren Türk müziğiyle uğraşanların Batı müziğine geçmeleri yönünde

¹⁸¹ “İnce Saz Yerine Halk Şarkıları”, **Akşam**, 14 Teşrinisani 1934, s.1.

¹⁸² Dinçer Yalçın arşivinden alınan orijinal belgenin taranmış hali için bkz. İsmail Kara, **Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslam**, İstanbul, Dergah, 2010, s. 39.

¹⁸³ Ruhi Ayangil, “Cumhuriyetin Müzik Devrimi”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998 s. 2993.

teşvik haberleriyle doludur. Yasak kararından sadece on gün sonra bir çalgı satıcısıyla yapılan röportajda, ud, kanun, def, tanbur fiyatlarında önemli bir düşüş yaşandığından ve alafranga çalgılara rağbetin arttığından bahsedilmektedir.¹⁸⁴ On gün içinde bu kadar keskin bir değişimin gerçekleşmesine inanamayacağımıza göre, bu tip haberlerin alaturkayı toplumsal hayattan silip atmaya yönelik bir atmosfer yaratmakla ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim çalgı satıcısının “N’apalım biz de notacılıktan kazanırız bundan sonra, belki alafranga çalgılar satmaya başlarız” demesi, rejimin sesi sayılan bir gazetede bütün çalgı satıcılarına verilmiş bir mesaj olarak da okunabilir.

Yasak kararının hemen ardından kurulan komisyonda da yasağın kapsamını genişletme eğilimine şahit oluyoruz. 26 Kasım 1934 tarihinde Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında toplanan ve “Musiki İnkılabı”nı yürütmekten sorumlu komisyonda, Veli Bey, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Anlar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferhunde Ulvi Erkan, Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar ve Talim ve Terbiye Kurulu’ndan İhsan, Kâzım ve Vedat Beyler’in, daha ilk toplantıda “Radyodan sonra plak vasıtasıyla veya umumi mahallerde çalınan alaturka musikinin meni çareleri”nin konuşmuş olmaları, yasağın sadece radyoyla sınırlı tutulmak istenmediğini göstermektedir.¹⁸⁵ Bu konuda çarpıcı bir anekdot Cemal Reşit Rey’in anılarında karşımıza çıkar:

“Atatürk’ün direktifi üzerine bir müddet sonra Maarif vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri Ankara’ya kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp nâzikane nutukların teatisinden sonra Maarif vekilinin sevimli şivesiyle bizlere ‘Ey, hadi bakalım musiki inkılabı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız?’ demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra Abidin Özmen, heyecanla bizlere ‘Paşa, Çankaya’dan birkaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılabı ne yoldadır, diye soruyor?’ dedi biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki: ‘Bir çoban faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur söyle, mi desin?’”¹⁸⁶

¹⁸⁴ Hikmet Feridun, “Musiki Değişimi Başlarken”, **Akşam**, 13 Teşrinisani 1934, s. 7.

¹⁸⁵ “Ankara’da Büyük Musiki Komisyonu”, **Müzik ve Sanat Hareketleri**, sayı 4-5, 1934, s. 9.

¹⁸⁶ “Cemal Reşit Rey’in Anıları”, **Cumhuriyet**, 11 Kasım 1963.

“Tek sesli” müziğin toplumsal hayatın dışına sürülmesi çabalarında muvaffak olunamasa da, Ozan Yarman’ın hesabıyla 2 Kasım 1934 ila 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, yani 674 gün, yahut 1 yıl+10 ay+4 gün boyunca radyoda “Şark müziği” çalınması yasaklanmıştır.¹⁸⁷ Akşam gazetesinin bu dönemdeki bir haberinden, 5 Şubat 1936 tarihi itibarıyla “milli havaların” radyoya konulmaya başlayacağını, yalnız “Enderun musikisine temas edilmeyeceğini” okuyoruz.¹⁸⁸ Demek ki bu tarihe kadar radyoda Türkülere bile yer verilmediğini, sadece Batı müziği çalındığını söyleyebiliriz. Mehterhâne-i Hâkânî’nin devamı mahiyetinde olan Askerî Müze Mehterhânesi’nin de aynı süreçte (1935) lağvedildiğini¹⁸⁹ düşünürsek, belli bir dönem resmi-kamusal alanda Türk müziğinin hiçbir şekilde temsil edilmesine izin verilmediği sonucuna varabiliriz.

Yasağın kalkmasında etkili olan sebepler konusunda birçok görüş vardır. Atatürk’ün yasaktan habersiz olduğunu ima eden ve yasağın kalkmasını “işgüzar” devlet yöneticilerinin yanlışının farkına varmasıyla açıklayan görüşleri, başka bir bağlam içinde bir sonraki bölümde tartışacağız. Yine de, şimdiye kadar özetlediğimiz bilgilerden yola çıkarak da, Atatürk’ün Türk müziği yasağında oynadığı belirleyici rolü anlamak mümkündür. Diğer bir açıklama biçimi, yasağın kalkmasını resmi makamların halkın alıştığı müziği dinlemek için Arap radyolarına yönelmesinin yol açtığı sakıncaların önüne geçme mecburiyetine dayandırmaktadır.¹⁹⁰ Rejimin yasakla amaçladığı şeyin, İslam-Doğu dünyasıyla tarihsel ve kültürel bağları koparmak olduğu düşünüldüğünde, bu niyetlenilmeyen sonucun nasıl büyük bir skandala yol açtığı tahmin edilebilir. Ne olursa olsun yasaktan beklenen sonuç alınamamış, toplum pasif bir direniş sergileyerek geleneksel müziğe sahip çıkmıştır. Bundan sonra Türk müziği konusundaki müzik politikalarının, yasaklamaktan ziyade

¹⁸⁷ Ozan Yarman, Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk, **Saz ve Söz**, İnternet Dergisi, Sayı 9, 2010.

¹⁸⁸ “Radyo Programımıza Milli Havalar Konuluyor”, **Akşam**, 5 Şubat 1936, s. 1.

¹⁸⁹ Haydar Sanal, “Batılılaşma-Musiki”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, 1992, s. 185.

¹⁹⁰ Örneğin bkz. Uygur Kocabaşoğlu, **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, Ankara, SBF Yayınları, 1980, 91-93. Ayrıca 1936’da milletvekili Ahmet Tal’at Onay’ın Türk müziği yasağına ilişkin Matbuat Umum Müdür Vedat Nedim Tör’e hitaben yazdığı yazı, yasağın toplum tarafından Arap radyolarının dinlenmesine yol açtığına ilişkin çağdaş gözlem ve tanıklıklara işaret etmesi açısından önemlidir. Bkz. Açık Mektup, **Çankırı’da Duygu** dergisi, 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936 tarihli 279 ve 280. sayılar.

standardize etme ve rejimin amaçları doğrultusunda yeniden şekillendirme doğrultusunda ilerlediğini söyleyebiliriz.

Radyonun yasak kararı kadar bu standardizasyon ve yeniden şekillendirme girişimlerinin de klasik Türk müziği geleneği üzerinde muazzam etkileri olmuştur. Radyo, en azından kültürel-siyasal elitler açısından kültürel meşruluğun belirleyicisi olarak görüldüğünden radyonun koyduğu yasak, ister istemez alaturkayı “gayrimeşru” hale getirmiştir. Ne var ki toplumun bu meşruiyet tanımını benimsemediğini ve kulaklarını başka radyo istasyonlarına çevirdiğini görüyoruz. Yasağın kalkmasından sonraysa radyonun işlevi, Klasik Türk müziği geleneğini, pratikte yeniden meşruluk alanı içine alırken, Batı müziğinin “aşağı-ötekisi” olarak yeniden tanımlamak ve duracağı yerin sınırlarını çizmek olmuştur. Klasik Türk müziği saatleri dinleyicinin radyo başında olmadığı zamanlara denk getirilmiş ve “senfonik müziğin” epey gerisinde kalmıştır. 1942 yılına ait rakamlar, ayda 1290 saat yayın yapılan senfonik müziğin karşısında Klasik Türk müziğinin 220 saatla sınırlı kaldığını göstermektedir.¹⁹¹ Yine de önceki yasak dönemi ve basındaki sert kampanya düşünüldüğünde, bu rakam hiç de az sayılmamalıdır. 1936’da radyo yasağının kalkmasından sonra Batı müziği kurumlarının desteklenmesi, halk müziği örneklerinin derlenmesi ve Batı tekniği üzerine bir “milli musiki” yaratılması çabaları devam etse de, “eski musikin” toplum hayatından dışlanması eğilimi gitgide zayıflayacaktır. Resmi görüş her zaman Batı müziğinden yana olmakla birlikte geleneksel müziğin alanı gitgide genişleyecektir. Bu geri adım çerçevesinde yorumlayabileceğimiz adımlardan ilki 1936’da radyo yasağının kalkmasıyla birlikte, radyo içinde yavaş yavaş gayriresmi, adı konmamış bir Türk müziği eğitiminin başlamasıdır. Radyo bu süreçte ciddi müziğin sığınağı olmuştur. 1940’da devlet konservatuvarı kanunu vesilesiyle “musiki inkılabı” çerçevesinde izlenen müzik politikaları mecliste doğrudan eleştirilmeye başlanmıştır. 13 Mayıs 1940 tarihli meclis zabıtları, konservatuar kanunu vesilesiyle müzik politikalarının bir şekilde tartışmaya açıldığını göstermek açısından ilginçtir.¹⁹²

¹⁹¹ **Radyo**, 15 Sonkanun 1942, s. 9’dan aktaran Tamer Kütükçü, **Radyo Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012, s. 81.

¹⁹² **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre IV, Cilt 11, İçtima 1, 13 Mayıs 1940, s. 88-101.

1943'te İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda geleneksel müzik eğitime sınırlı da olsa yeniden izin verilmesi, yani bir anlamda 1926'daki yasağın gevşetilmesiyle eğitim alanında da bir geri dönüş sinyali verilmesi önemli bir kırılma noktasıdır. Aynı şekilde kurumun başına Hüseyin Sadettin Arel'in getirilmesi de nispeten bir zihniyet değişimine işaret eder. 1945'te meclis bütçe görüşmelerinde meselenin doğrudan gündeme gelmesi ve "alaturka" taraftarlarının sadece mecliste değil basında da seslerini daha gür çıkarmaya başlamaları "musiki inkılabı"nın radikal politikalarının sonuna yaklaşıldığına işaret etmektedir.¹⁹³ Kocabaşoğlu 1947-1960 arasında Batı müziği saatlerinin radyoda aşamalı olarak kısaldığından bahseder. Nitekim 1952'de derleme gezileri sona erdiği gibi, 1935'de kapatılan Askeri Müze Mehterhanesi yeniden açılacak, radyoda dini musiki yayınlarına konulan yasak kalkacak, dahası Konya'da Mevlevi Ayin-i Şerifi icra edilmeye başlanacaktır. Bu açıdan 1950'li yıllara girildiğinde, daha net bir tarih vermek gerekirse 1952'de, artık "musiki inkılabının" sona erdiğini söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Türkiye'nin NATO'ya kabul edilmesiyle kültür politikalarındaki bu yumuşama arasındaki paralellik çarpıcıdır. Adeta Seçil Deren'in ifadesiyle Türkiye'nin NATO'ya kabulüyle birlikte Batılılaşmanın tamamlandığı ve Batılı devletler tarafından da bunun kabul edildiği görüşü artık hâkim hale gelmiştir.¹⁹⁴ Siyasi Batıcılışmanın kazandığı başarı, artık kültürel Batılılaşmanın eskisi gibi katı bir şekilde uygulanmasına ihtiyaç bırakmamaktadır. Bu da çalışmamızın en başında Cumhuriyet Batılılaşmasının devlet ve siyaset merkezli bir deneyim olduğuna ilişkin görüşümüzle uyumludur.

C. Genel Muhasebe

1. Yanlışlanan Varsayımlar

Yasağın nispeten kısa bir süre yürürlükte kalması, yasak devam ederken bile cumhurbaşkanlığı nezdinde fasıl heyetinin faaliyetlerini sürdürmesi, plak ve eğlence sektöründe "alaturka" müziğin ezici üstünlüğü ve yasağın kalkmasının hemen

¹⁹³ Bu tartışmaların detaylı bir dökümü ve değerlendirmesi için bkz. Cantek, Levent, **Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar**, Ankara Üniversitesi Gazetecilik Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, 2005, s. 196-235.

¹⁹⁴ Seçil Deren, "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Cilt III Modernleşme ve Batıcılık**, ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim, 2007, s. 400

ardından radyonun en popüler programlarının “alaturka” sanatçıları tarafından yapılması gibi olgular, devletin müzik politikalarındaki tutumu konusunda bir kafa karışıklığı yaratmış, müzik politikalarında bir muğlaklık, belirsizlik, kararsızlık olduğu izlenimine yol açmıştır. Radyo yasağının bürokratik kafalı idarecilerin işgüzarlığına bağlanması veya Türk müziğinin ıslah edilmesi amacıyla girişilmiş geçici bir girişim olarak gösterilmesi, aslında çoğu zaman geleneğin meşruluk alanını genişletme girişimleriyle ilişkili söylemlere temel olsa da, kimi zaman bu karmaşık tablonun sunduğu olgularla da desteklenmiştir. Birçok kişi ve çevre musiki inkılabından geri adım atılmasını, bu çerçevede, toplumun direncinin sebep olduğu kaçınılmaz bir geri çekilmeden ziyade, yönetici elit arasındaki iletişimsizliğe veya kararsızlığa bağlamıştır.

Halbuki ben de Ruhi Ayangil gibi rejimin müzik politikalarının ana hatları itibariyle hiç de belirsiz ve muğlak olmadığı fikrindeyim.¹⁹⁵ Politiklardaki zikzak, yönetici elitin kararsızlığından ziyade toplumun direncinden, hayatın zorlamasından ve ütopya ile gerçek arasındaki uçurumdan kaynaklanmaktadır. Burada toplumun direncinden, rejimin uygulamalarına karşı girişilmiş topyekün bir mücadeleyi değil, aksine toplumun musiki inkılabı karşısındaki kayıtsız tutumunu anlamalıyız. Nitekim bu konuda atılan adımların bir numaralı mağdurları olan Türk müziği çevreleri bile, ciddi bir politik direnç göstermemiş, ancak Fatih Salgar’ın özel görüşmemizdeki deyişiyle yapılanları “tınmayarak” bu politikaları uygulanamaz hale getirmişlerdir.¹⁹⁶ Musiki inkılabının başlangıçtaki hedeflerinden vazgeçilmesi, hâkim zihniyetin değiştiğini değil, uygulamanın tıkanıp gittiğini göstermektedir. Müzik reformunun seyri içinde niyetlenen sonuçlarla gerçekleşen sonuçların birbirine taban tabana zıt olması, resmi çevreleri geri adım atmaya mecbur bırakmıştır. Yoksa bu sert tedbirlerden vazgeçildiği serbest dönemlerde bile resmi zihniyet özünde aynıdır. Örneğin Ekrem

¹⁹⁵ “Atatürk müzik konusunda kendi içinde zikzaklı gibi görünen, gerçekte son derece kararlı, ‘düz bir yol’ izlemiştir. Hatta buna ‘kestirme yol’ da diyebiliriz. Bu kestirme yolun adı ‘Baticılık’tır, amacı ‘bir ulusun sesinin (müziğinin) topyekün değiştirilmesidir.” Bkz. Ruhi Ayangil, “Cumhuriyetin Müzik Devrimi”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998, s. 2987-88.

¹⁹⁶ Fatih Salgar’la özel görüşme, 20 Şubat 2013. Osmanlı müziği camiasının Rauf Yekta Bey dışında resmi uygulamalara karşı sesini yükseltmemiş olduğu, hatta çoğu zaman resmi söylemlerle uyumlu fikirler ifade ettikleri doğrudur. Yine de pratikte Osmanlı müziği geleneği, “Musiki İnkılabı”nı kesinkes reddetmiş, sanki hiç yaşanmamış gibi işine gücüne devam etmiştir. Adeta Kemal Tahir’in roman kahramanları gibi “Osmanlı’nın yasağı üç gün” deyip fırtınanın dinmesini beklemişlerdir.

Zeki Ün tarafından 1963'te kaleme alınan ve 1970'lerde de okutulmaya devam eden lise müzik kitabında geleneksel müziğimiz hâlâ şu şekilde tanımlanmaya devam etmektedir: “Batının X. yüzyılda vardığı ve zihin çabasına dayanan yeni sanat akımı (polifoni) dışında kalan ve kişinin iç âleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan bu basit ve iniltili müzik, en aşağı dokuz-on yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder.”¹⁹⁷

Keza 1970'lerin başında cumhurbaşkanlığı konser salonunda düzenlenmek istenen İtri Gecesi'nin Kültür Bakanı'nın görevini bırakmasına yol açacak bir tepki patlamasına yol açtığını, bu adımın bir sarıksız irtica hareketi olarak görüldüğünü hatırlarsak zihniyetteki sürekliliği daha iyi anlayabiliriz. Peki, buna rağmen müzik politikalarında neden bu kadar zigzag görülmektedir? 1934-1936 arasında yasaklı olan bir müzik nasıl birkaç yıl içinde Türkiye'nin popüler müziğine dönüşebilmiş, bu “gayrimeşru” müziğin temel eğitim ve aktarım kurumu, bizzat onu yasaklamış olan radyo haline gelmiştir?

Bizce, uygulamadaki bu hızlı geri dönüşün esas sebebi, musiki inkılabına kaynaklık eden varsayımların yanlışlanmasıdır. Nitekim bu varsayımların sadece Batıcı politikaları meşrulaştırma mekanizmaları olarak işlemekle kalmayıp, yönetici kadronun samimiyetle ve “iyi niyetle” inandığı kabuller olduğu görülmektedir. Birinci varsayım modernleşme paradigmasına, pozitivist kabullere ve mekanik bir determinizme dayanmaktadır. Buna göre Batı müziği ileri olanı temsil ettiğinden, geleneksel müziğin ona direnmesi imkânsızdır. Hele ki toplum tüm kurumlarıyla Batılılaşırken, köhnemiş geçmişin bir uzantısı olan geleneksel müziğin varlığını sürdürmesi mümkün değildir. Bu süreci hızlandırmak için modernleştirici özne olarak devlet kültürel hayata müdahale etmesi yeterlidir. Müzik alanındaki geri kalmışlığın sorumlusu, modernleşme yönündeki çabalara direnen geleneksel güçlerdir ve çağdaş bir milli müziğin inşa edilmesi bunların direncinin kırılmasına bağlıdır. Musiki İnkılabı'na yön verenler, bazı radikal tedbirler ve yasaklar sayesinde bu direncin kısa zaman içinde kırılacağını ve çağın en ileri tekniğini temsil eden Batı müziğinin kabul göreceğini düşünmüşlerdir. İkinci varsayım bu kez modernleşme paradigmasından ziyade milli kimlikle ilgili kimi yanlış kabullere dayanır.

¹⁹⁷ Ekrem Zeki Ün, **Liselerde Müzik**, İstanbul, MEB, 1963, s. 131-132.

Cumhuriyet ideolojisiine göre geleneksel Osmanlı müziği Türk toplumuna yabancı bir müziktir. Sadece şehirdeki küçük bir azınlığın zevkine hitap ettiğinden, Türk toplumu içinde kökleşmemiştir. Bu yüzden milli kimliğin kaynakları arasında yer almadığı gibi yasak tedbirleriyle kolayca ekarte edilmesi de mümkündür. Tek yapılması gereken Osmanlı müziğinin eğitim ve icrasının engellenmesi ve böylelikle milli müziğin gerçek kaynağı olan türkülerimize ve medeniyet müziğini temsil eden Batı tekniğine yer açılmasıdır.

Birinci varsayımın ardındaki hata gelenekle modernlik arasındaki ilişkinin yanlış kavranması ve mekanik bir determinizme saplanmasıdır. Daha baştan gelenek durağanlıkla, modernlik dinamizmle özdeşleştirildiğinden, geleneğin esas gücünün kendini yenileme becerisinden kaynaklandığı unutulmaktadır. Gelenek kendini yenileyemediğinde, artık müzelik olmuş demektir, hâlbuki yaşıyorsa, hele ki Türk müziği gibi bu kadar yaygın bir şekilde benimsenmeye devam ediliyorsa, bu geleneğin canlılığına işaret eder. Keza eski ile yeninin illa uzlaşmaz bir çatışma içinde olması şart olmadığı gibi, birbirlerini dışlamaları, zayıflatmaları veya yerinden etmeleri de şart değildir. Modernlik ve gelenek bir arada yaşayabilir, birbirine adapte olabilir, hatta modernliğin sağladığı bazı imkânlar geleneğin güçlenmesine bile yol açabilir. Artan ulaşım, iletişim, okuryazarlık ve dikey mobilizasyon imkânları “büyük geleneğin” daha ücra köşelere ve çok farklı sosyal kesimlere ulaşmasına ve böylelikle güçlenmesine yardım edebilir.¹⁹⁸ Söz gelimi radyo ve gramofon gibi modern iletişim araçları, “büyük” ve “küçük” gelenek arasındaki açığın kapatılmasında ve şehirdeki müzik kültürünün bütünleştirici bir gelenek haline gelmesinde hızlandırıcı bir etkiye sahip olmuştur. Dolayısıyla cumhuriyet elitlerinin getirdiğı radyo yaşağının kendi amaçları açısından belli bir mantığı yansıttığını düşünebiliriz.

Ne var ki radyonun büyük gelenekle küçük gelenek arasında bütünleşme sağlayabilmesi için, bu kültürel gelenekler arasında bütünleşmeye temel oluşturabilecek unsurların bulunması gerekir. Cumhuriyet elitlerinin temel yanlışı da burada karşımıza çıkar. Temel varsayım Redfield’ın küçük gelenek-büyük gelenek,

¹⁹⁸ Joseph R.Gusfield, “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, *American Journal of Sociology* Cilt LXXII, No. 4 (Jan., 1967), s. 357-58.

Gökalp'in hars-medeniyet, Şerif Mardin'in merkez-çevre kutuplaşmaları şeklinde tarif ettiği kültürel ayrıma temel olan Osmanlı medeniyetiyle halk kültürü arasında, aşılmaz bir uçurum ve düşmanlık olduğu iddiası üzerine kuruludur. Osmanlı'nın meşhur devlet-toplum ayrımını saray-halk karşıtlığı şeklinde algılayan bu varsayım, devlet ve saray-şehir kültürüyle halk kültürü arasındaki geçişkenlikleri ve aracı kurumları göz ardı etme eğilimindedir.¹⁹⁹ Dolayısıyla Osmanlı kültürünün dar bir saray çevresiyle, halktan kopuk bir zümreyle sınırlı olduğu ve halk kültürünü etkilemediği varsayılmıştır. Bu varsayım uyarınca Osmanlı müzik geleneğinin şehirlerden ve kamusal-resmi alandan sökülüp atıldığında, toplum nezdinde de yaşama imkânı kalmayacağı düşünülmüştür. Buna karşılık, uygulamaya geçildiğinde Rauf Yekta Bey'in haklı olduğu, yani Türk müziğinin avama ve havasa hitap eden iki branşıyla tek ve birleşmiş bir sistem oluşturduğu ortaya çıkmıştır. Yüksek kültürle halk kültürü arasında karşıtlıktan ziyade birbirini tamamlama ilişkisi vardır. Geleneğin her iki branşında da birbirinden etkilenmeler bariz bir şekilde gözlenmektedir.

Toplum, milli kimliğe yabancı olarak gösterilen Osmanlı müziğini kendi kimliğinin bir parçası olarak görürken, tersine kendisine dayatılan Batı müziğini bu kimliğe yabancı görmektedir. Radyo yasağı sırasında istasyonların Arap kanallarına çevrilmesi, müzik beğenisinin Gökalp'in ve resmi görüşün öngördüğü şekilde bir "hars" meselesi olmayıp, bir medeniyet dairesi içindeki alışverişe dayandığını göstermektedir. Büyük ve küçük gelenek, seçkinler ve halk arasındaki kültürel bağın çerçevesi bu ortak medeniyet bilinci olduğundan kulak o ortak medeniyetin sesini aramakta, "öteki" medeniyetin sesiniyse yadırgamaktadır.

2. Batı Müziğinin Aktarılmasında Yaşanan Sorunlar

Resmi görüşün modern milli müziği yaratma çabası üç adımda özetlenebilir:

¹⁹⁹ Şerif Mardin "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" adlı meşhur makalesinde büyük gelenekle küçük gelenek arasındaki bu ayrımın altını kalın bir şekilde çizmekle birlikte, başka çalışmalarında merkezle çevre, devletle toplum arasında aracı kurumlardan bahsetmekte, Volk İslam'ın temsilcisi olarak gördüğü tarikatların Batıdaki sivil toplumun yerine getirdiği tampon işlevini gördüğünü iddia etmektedir. İlk görüş için bkz. "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", **Türk Modernleşmesi, Makaleler IV**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 24-30; diğer görüş için bkz. **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim, 1992, s. 76, 77 ve **Türk Modernleşmesi Makaleler IV**, İstanbul, İletişim, 1991, s. 44.

Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması, halk müziğinin şekillendirilmesi. İlk aşamada Osmanlı müziği önce eğitimden, sonra radyodan dışlanmış, buna karşın toplum içinde canlılığını sürdürerek kendisini bir şekilde yenileyerek ayakta durmayı başarmıştır. Üstelik bu dışlama süreci, Osmanlı müziğinin Batı lehine aşağılandığı bir alaturka-alafranga çatışmasına büründüğünden, benimsetilmek istenen Batı müziği de büyük bir dirençle karşılaşmıştır. Aslında Cumhuriyet'in temel amacının Batı müziğinin doğrudan aktarılması olduğunu söylemek haksızlık olur. Tıpkı Gökalp gibi Cumhuriyet elitleri de Batı müziğinin aktarılmasının, temelde Doğu müziğinin zayıflatılması ve tasfiye edilmesi açısından işlevsel olduğunu düşünmekteydiler. Batı müziği, eski medeniyet müziğini yerinden edecek, bu arada eski medeniyetin temas etmediği varsayılan halk müziğiyle sentez içinde bir milli müzik yaratılacaktı. Burada da iki varsayım hatası yapıldığı ortaya çıkmıştır. Birincisi medeniyetler arası kültür olgularının aktarımıyla ilgili sosyolojik süreç yanlış kavranmış, ikincisi de halk müziği hatalı olarak medeniyet müziğinin etkilerinden muaf bir “tabula rasa” olarak görülmüştür.

Cumhuriyet Batı müziği alanında, Batı tekniğine dayanan bir yüksek müzik yaratmayı amaçlamaktaydı, bu doğrultuda müzik reformunun “uzman” savunucuları “meyhane müziği” olarak adlandırdıkları Türk piyasa müziği kadar, popüler Batı müziği örneklerini de küçümsemekteydiler. Sorokin'in tespit ettiği gibi medeniyetler arası kültürel olguların transferinde öncelik ideolojik biçimlerde dir. Batı müziğinin ideolojik biçiminin hızla yayılması ve seçkinler arasında alafrangacılık şeklinde bir söylemsel hâkimiyet kurması bunun göstergelerinden biridir. Rauf Yekta Bey de haklı olarak, polemik yazılarında, “alafranga” cephesinin sürekli laf ürettiğini, halbuki bir müzik tartışmasında esas olanın eser vermek olduğunu belirtirken, aslında bu sosyolojik gerçeğe parmak basmaktaydı. Ne var ki bambaşka ve yabancı bir medeniyetin çerçevesi içinde “milli” eserler vermek kolay değildir. Önce Batı tekniğinin benimsenmesi gerekmektedir. Bunun için Halil Bedii Yönetken'in deyişiyle “sanatkar garbda teknik tahsilini bitirdikten sonra...Anadolumuza dönecek

ve oradan ilhamlarını, motif ve temlerini toplayıp...bize kendimizi duyuracaktır.”²⁰⁰

Cumhuriyet’in bu amaç uğruna, daha 1924 yılında yurtdışına müzik eğitimi almak üzere öğrenci göndermeye başladığını görüyoruz. 1924 yılının sonbaharında Ekrem Zeki (Ün), Cezmi (Erinç) ve Ulvi Cemal (Erkin) Paris’e gönderilir. 1926’da Necil Kazım (Akses), 1927’de Hasan Ferit (Alnar) Viyana’ya, 1928’de Cevat Memduh (Altar) Leipzig, Ahmet Adnan (Saygun) Paris, Halil Bedii (Yönetken) Prag’a gönderilmiştir. Bu gençlerin hepsinin 1930’lu yıllarda hem Batılı hem milli müziğimizi yaratmak için ülkeye döndüklerini görüyoruz.²⁰¹ Aynı isimler, doğal olarak alaturka-alafranga çatışmasının da en önde gelen sözcüleridir ve alaturkacılar tarafından devlet imkânlarından beslenme uğruna fırsatçı davranmakla suçlanmalarına²⁰² şaşmamak gerekir. 1924’te kurulan Musiki Muallim Mektebi’nin topluma Batı müziğini öğretecek eğitmenler yetiştirmek amacıyla kurulduğunu görmüştük. 1936’da Ankara’da kurulan Devlet Konservatuvarı Musiki Muallim Mektebi’nden yetişenlerin yanı sıra yurtdışından gelen müzisyenlerle de kadrosunu zenginleştirmiştir. Batı müziğinin yaygınlaştırılması için ücretsiz halk konserleri düzenlenmiş, vapurlarda ve kamusal mekânlarda Batı müziği çalınmış, 1932’de kurulan Halkevleri’nde topluma Batı müziği örnekleri dinletilmiştir.

1934’deki dönüm noktasına kadar devletin temel hedefi bir Ulusal Opera yaratılmasıdır. Önceki bölümlerde Atatürk’ün daha gençlik yıllarında, Bulgaristan’da izlediği operayı, Balkan Savaşları’ndaki Bulgar zaferinin sebebi olarak gördüğünü aktarmıştık. Cumhuriyet kadrolarında da ulusal opera yaratılmasının adeta bir saplantı haline geldiğini, 1930’da Batı müziğiyle uğraşanları birleştiren en meşhur kuruluş olarak Opera Derneği’nin kurulduğunu, ne var ki 1934’te ilk opera denemelerinin tam bir fiyaskoyla sonuçlandığını görmekteyiz. Nitekim 1934’ten sonra devletin müzik alanında daha sistemli adımlar atması, Musiki İnkılabı’nı yürütmek için komisyonlar kurup yurtdışından ünlü müzisyenler getirtmesinin

²⁰⁰ Halil Bedii Yönetken, **Yarın**, 20 Nisan 1338 (20 Nisan 1922), sayı: 27, s. 37-38. Latinize eden Cansevil Tebiş-Bahattin Karaman, **Halil Bedii Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-28 Arası**, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2012, s. 22.

²⁰¹ Gönül Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yay, 1998,, s. 23-24.

²⁰² Füsun Üstel, “1920’li ve 30’lu yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı”, **Defter**, Sayı 22, 1994, s. 50.

sebebini bu başarısızlığa bağlayanlar da vardır. Bununla birlikte yurtdışından gelen uzmanların bile Batı müziğini topluma benimsetme doğrultusundaki çabalardaki Batıcılığın üslup ve seviyesini eleştirdikleri görülmektedir. Örneğin Hindemith, meşhur raporunda “Ankara’da bazı okullarda yapılan müzik derslerinde Avrupa Halk ezgileri... kırkılıp uyarlanmış opera aryaları, operet parçaları ve 9. senfoniden ilkel biçimde seslendirilmiş koro bölümlerini” dinlediğini, ancak bu yabancı ezgilerle bir müzik reformunun mümkün olmadığını yazmıştır.²⁰³ Aslında reformun yerli savunucuları da Batı müziğinin doğrudan aktarılmasını bir tür Tanzimatçı Batı taklitçiliği gibi görerek uygun bulmamışlardır. İstenen yerli bestecilerin milli motiflerle Batı tekniğini birleştirerek milli bir müzik yaratmasıdır.

Ne var ki yerli besteciler tarafından bestelenen eserler de başka bir handikapla karşı karşıyadır. Orhan Koçak’ın ifadesiyle, Türk Beşleri olarak ifade edilen yerli Batı müziği bestecilerinin müziğinden zevk almak için Beethoven’dan Webern’e, Stravinsky’ye ve Bartok’a kadar farklı gelişim çizgileri hakkında kuramsal bilgi sahibi olmak ve zevk almak gerekiyordu, ancak bunlardan zevk alınca burada yapılan müzikten zevk almak mümkün değildi. Bunu engellemenin yolu Batı müziğine gümrük koyup, yerli Batı müziğini himaye eden bir tür “ithal ikameci” müzik siyasetiydi. Ne var ki bu da içeride üretilen müziğin kalitesizliğinin daha baştan kabulü anlamına geliyordu.²⁰⁴ Bunun için devlet tarafından kollanmalarına karşın yerli Batı müziği bestecilerinin sadece “alaturka” zevke sahip olanlar tarafından değil, Batı müziği dinleyicileri tarafından da beğenilmediği, gizliden gizliye sürekli küçümsendikleri bir vakadır. Alafrangacıların yazıları, adeta bir “mesih” bekler gibi, Batı tekniğiyle yapılmış milli müziği yaratacak bir deha beklentisini yansıtmaktadır. Birçok yazı romantik ve mesihanik bir üslupla, “ey deha, ey sanatçı, nerdesin” nidalarıyla doludur.²⁰⁵ Ancak devletin bu dehanın yetişmesini beklemeye vakti yoktur. Onun için radyo, bilhassa geleneksel müziğin dışlandığı bir

²⁰³ Paul Hindemith, **Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler**, İzmir, Çev. Gültekin Oransay, 1983, s. 71.

²⁰⁴ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt 2 Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekinil, İstanbul: İletişim, s. 392

²⁰⁵ 1930’lu yıllarda çok daha sık tekrarlanan bu temenninin ilk örneklerinden biri için bkz. Halil Bedii Yönetken, “Musikide Teknik ve Orijinalite”, **Hayat**, Ankara, 30 Kanun-ı Evvel 1926 (30 Aralık 1926), Cilt 1, sayı 5, s. 15-16. “Sanatkar nerdesin? Artık gel! Bu ezeli davayı ancak eserin halledecektir.”

ortamda, doğrudan Batı müziğinin aktarıldığı bir mecra haline gelmiştir.

Medeniyetler arasında kültürel unsurların yayılma ve aktarma kolaylığı açısından, basit ve gelişmemiş formlar, daha karmaşık ve yüksek sanatsal formlara nazaran daha avantajlıdır. Nitekim sentez çabalarında Batı tekniğine hammadde olmak üzere Türk müziğinin en basit formlarının düşünüldüğünü, yüksek formların ise sentezin önünde bir engel olarak görüldüğünü daha önce görmüştük. Aynısı Batı müziğinin aktarılmasında da geçerlidir. Karmaşık formların aktarımı daha zor olduğundan, Batı müziğinin popüler ürünleri daha kolay yayılmaktadır. Cumhuriyet ise kestirme yoldan Batı yüksek sanatının bir parçası haline gelmek istediğinden, doğrudan yüksek Batı müziği formlarının aktarılmasıyla işe girişmiştir. Batı tekniği iyice benimsendikten sonra milli bir renk yaratılacağı düşünülmektedir. Ne var ki getirilen Batılı uzmanlar da bu sürenin sanıldığı kadar kısa olmayacağı konusunda görüş belirtmişlerdir. Beklenen milli modern müzik bir türlü yaratılamadığından devletin resmi organları Batı müziğini dayatan kurumlar hale gelmiştir. Türk radyolarının herhangi bir Batılı ülkenin radyosundan farksız olduğu, hatta milli bir renk duymak isteyenlerin sadece Arap radyolarına değil Batı radyolarındaki Şark müziği programlarına bile kulak kabartacak duruma geldiği dönemler olmuştur.

Bölümün başındaki tartışmaya dönersek, yasakçı tutumdaki yumuşama ve müzik politikalarındaki zigzaglı tutumun Osmanlı müziğini dışlama ve Batı müziğini benimsetme çabalarının pratikteki başarısızlığından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle müzik (daha genel olarak kültür) alanında yeni devlet hem Osmanlı'ya hem de Batıya karşı hegemonik bir konuma ulaşamadığından, söylemsel tutumunu değiştirmemekle birlikte pratikte çeşitli uzlaşmalara yönelmiştir. Osmanlı müziğine karşı hegemonya mücadelesinin kazanılması bu müziğin toplumsal hayattan dışlanmasına bağlıdır. Hâlbuki bu süreçte Osmanlı'dan devralınan müzik geleneği Türkiye'nin popüler müziği haline gelmiştir. Batı müziğine karşı hegemonya mücadelesiye, ancak nitelik olarak onunla baş edebilecek bir yerli Batı müziği veya resmi söylemin benimsediği terimle "milli musiki" yaratılmasıyla kazanılabilir. Hâlbuki kısa vadede bunun gerçekleşebileceğine olan inanç da çok geçmeden tükenmiştir. Devlet radyosunda her iki hegemonik rakibin de, kendi dinleyici kitleleri tarafından, resmi tercih doğrultusunda üretilen müziğe kıyasla çok

daha büyük beğeni toplaması, hegemonya mücadelesindeki zaafın göstergesidir.

3. Dışarıdan ve İçeriden Şekillendirme: Aktif ve Pasif Uyum

Dışlama ve dayatma siyasetleri yanında bir de şekillendirme siyasetinden söz etmek gerekir. Burada esasen doğrudan bir devlet politikası olarak halk müziğinin yeniden şekillendirilmesinden söz ediyoruz. Geleneksel sanat müziğinin devlet kurumlarında yeniden şekillendirilmesiyle, daha ziyade dolaylı olarak işleyen bir süreçtir ve adeta bir davetsiz misafirin mecburi ağırlanması gibidir. Halk müziğinin şekillendirilmesiyle Batıcı-Türkçü müzik siyasetinin ana omurgasını oluşturur. Çünkü müzikte Batıcı tutumun meşrulaştırılması milliyetçilik üzerindendir. Batı tekniği milli özün geliştirileceği bir çerçeve olarak tanıtılmaktadır. Ne var ki bu milli özün gerçekte ne olduğu da belirgin değildir. Zira şehirlerde esas bilinen müzik yöresel türküler değil, gayri milli olmakla suçlanan Osmanlı müziğidir.²⁰⁶ Derleme gezilerinin adı bile şehirli müzik beğenisi açısından halk müziği denilen şeyin ne kadar kurgusal olduğunu kanıtlamaktadır. Milli müzik gidip bulunacak veya Hobsbawn'ın ifadesiyle icat edilecek bir şeydir.²⁰⁷ Türkü derlemeye gidildiğinde Osmanlı-Şark müziği geleneğinden tamamen bağımsız ve Batı sistemiyle uyumlu bir ses dünyasıyla karşılaşılacağı umulmaktadır. Bu uğurda çok seslilikle çeşitli halk müziği örnekleri arasında fantastik bağlantılar kurulmuş²⁰⁸, Batı tekniğinin zaten Türk müziği içinde potansiyel olarak bulunduğu, ancak Osmanlı müziğinin gölgesi altında kaldığı ileri sürülmüştür. Köylere gidildiğinde Batı tekniğiyle uyumlu bu hammadde bulunacak ve işlenecektir. Ne var ki derleme gezilerinde tam tersi örneklerle karşılaşmıştır.

²⁰⁶ Orhan Tekelioğlu, “Modernizing Reforms and Turkish Music in 1990’s”, Turkish Studies, Cilt II, Sayı 1, 2001, s. 98. Bülent Aksoy 1950’lere kadar musiki zevkinin İstanbul kültüründen pay alabilmiş olmanın bir ölçütü olduğunu, alafrangacıların bile pek çok şarkı, hatta beste, semai bildiklerini, her evde şarkı söylemesini veya saz çalmasını bilen insanlar olduğunu yazar. Bkz. “Osmanlı Musikisinin Popüler Kültür Çevresinden Çıkışı”, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 260. Yine döneme ilişkin anılardan birinde Yorgo Bacanos’u arabasına alan bir şöförün bile, ondan Şedaraban Peşrev’inin dördüncü hanesini çalmasını istediğini, Sadullah Ağa’nın eserlerini bildiğini görüyoruz. Bkz Mehmet Güntekin, **Nevzat Athğ’ın Tanıklığında**, İstanbul, 21. Asır, 2012, s. 121-122.

²⁰⁷ Eric Hobsbawn-Terence Ranger, **The Invention of Tradition**, Cambridge University Press, 1983.

²⁰⁸ Daha önce bir Bektaşî ayiniyle ilgili bir örnek vermiştik. Bir örnek de 1935’te Anadolu türkülerinde zurnaların “dem tutmasını” halk müziğine özgü ve çok sesliliğe bir köprü olarak gören Sadi Yaver Ataman’dan: Bkz. “Anadolu Musikisinin İki Karakteristiği ve ‘Dem Tutmak’ Meselesi”, **Müzik ve Sanat Hareketleri**, sayı: 4-5, 1935.

Gazimihal, Sabri Bey isimli birinin derlediği ikinci deftere dayanarak, Anadolu'nun birçok yerinde saza rağbet kalmadığını, keman, ud, tanbur gibi “alaturka” sazların ve klasik musikinin itibar gördüğünü, hatta peşrev ve semai gibi yüksek formların bile icra edildiğini kaydeder. Yalnız bunu son on beş yıldaki gramofon yayınlarına, tekkelerin ve askerliğin etkisine bağlayarak, yapısal değil yapay bir etkiyle açıklar.²⁰⁹ Bir an için Gazimihal'in haklı olduğunu kabul etsek bile bu modernleşme süreçlerinin “merkezde” yaratılan Osmanlı müziği geleneğini zayıflatmayıp, aksine “çevreyle” daha çok bütünleştirdiğini gösterir. Elbette ki bu durum amaçlanan sonuçlar açısından daha da hayal kırıklığı yaratmış olmalıdır. Beklentiyle gerçek uyuşmayınca, beklentiye uygun bir nazariyat yaratılmaya çalışılmış, halk müziğiyle sanat müziği ayrı nota sistemleriyle kaydedilmiştir. Aynı ritm kalıpları, sırf Türk müziğindeki isimlerle aynı olmasın diye farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Hâlbuki bizzat bütün bu adımların ilham kaynağı olan Atatürk'ün sofrasındaki icra incelense bile, bu yanlışlar görülebilirdi. Nitekim Atatürk'ün beğeniyle dinlediği Türk müziği icracıları, geleneksel sanat müziği ve halk müziği örneklerini, alışlageldiği gibi ortak makam ve usul kalıpları içinde ağır eserlerden hareketli şarkılara ve türkülere doğru ilerleyen bir silsile içinde birlikte icra etmişlerdir.²¹⁰

Resmi politikanın halk müziğiyle sanat müziği arasında yaptığı katı ayırım, halk müziğinin geçmişten kalan müzik türleri arasında devletçe meşru görülen tek müzik olmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte halk müziğinin milli müziğin kaynağı olarak yüceltilmesine, gizli bir küçümseme de eşlik etmekte, halk müziği ikellikle damgalanarak geleceğin müziğinin hammaddesine indirgenmektedir. Bu noktada iki farklı şekillendirme biçimi arasındaki ayırım çalışmamız açısından hayati öneme sahiptir. Halk müziğinin Cumhuriyet döneminde yaşadığı dönüşüm geleneğinin dışarıdan dönüştürülmesi biçimindedir ve bir doğrudan şekillendirme söz konusudur. Halk müziği geleneğinin gösterdiği tepkiyse bir pasif uyum şeklindedir. Sanat müziğiye, şehir hayatında ve toplum kesimleri içindeki hegemonyasıyla, söylemsel meşruiyet alanının dışında oluşu arasındaki çelişkiyi bir aktif uyum politikasıyla

²⁰⁹ Mihalzade Mahmut Ragıp, “Musiki Halkiyyatı”, **Milli Mecmua**, Sayı 104, s. 1677-9.

²¹⁰ Örnek olarak Müzeyyen Senar'ın Atatürk'ün huzurunda icra ettiği programlardaki repertuar seçimine bakılabilir. Bkz. Radi Dikici, **Müzeyyen Senar Cumhuriyet'in Divası**, İstanbul, Everest, 2011, s. 63-74.

aşmaya çalışmıştır. Sanat müziğinin devlet katında şekillendirilmesi, halk müziğinin aksine bir dolaylı şekillendirmedir. Halk müziğindeki gibi resmi politikayı yürüten kültür elitleri tarafından şekillendiren bir hammaddeyi ziyade, canlılığını sürdüren, şehir kültürünün merkezinde yer alan ve büyük ustaları tarafından üretilmesi devam eden hegemonik bir geleneğe söz ediyoruz. Dolayısıyla sanat müziği geleneğinin uyum ve direnç örüntüleri, icracı ve bestecilerin kendi kararlarıyla giriştikleri aktif bir tutumu temsil etmektedir.

Sanat müziği geleneğinin tepkisi bir aktif uyum stratejisine dayandığından, geleneğin içeriden dönüşümü söz konusudur. Nitekim devlet kurumlarındaki şekillendirme de bu modeli yansıtmaktadır. Halk müziği derlenip, standartlaştırılmış, devlet eliyle dışarıdan dönüştürülmüştür. Sanat müziğindeyse dönüşüm yine büyük ölçüde devlet kurumları içinde gerçekleşmekle birlikte, dönüşümü gerçekleştirenler devlet politikasıyla aktif bir uyum stratejisi izleyen gelenek mensuplarının kendileridir. Söz gelimi devletin resmi Klasik Türk müziği politikasına yön veren Mesut Cemil, efsanevi Tanburi Cemil Bey'in oğludur ve kendisi de önemli bir icracıdır. Keza Münir Nurettin'den Sadettin Kaynak'a, Rauf Yekta Bey'den Hüseyin Sadettin Arel'e kadar dönemin önde gelen bütün bestekâr, müzikolog ve icracıları doğrudan geleneğin içinden meşk zinciri içinde yetişmiş kişilerdir.

Geleneğin gösterdiği bu aktif uyum stratejisi, devletin tercihlerini de etkilemiş, sınırları ve çerçevesi devlet tarafından belirlenmekle birlikte “alaturka”nın resmi-kamusal alanda bu yeni uyumlulaştırılmış biçimiyle varlığına göz yumulmuştur. “Alaturka” cephesi, toplum içindeki yaygınlığı ve geleneksel aktarım ve kendini sürdürme pratiklerinin sağlamlığı sayesinde “surda mukaddes bir gedik” açmayı başarsa da, söylemsel alanda gayrimeşru görülmeye devam etmiştir. Hatta onu en çok dönüştüren şeyin tam da pratikte gördüğü müsamaha ile söylemsel alanda maruz kaldığı “sembolik şiddetin” bir arada varlığını sürdürmesi olduğu söylenebilir. Söylemsel meşruluk alanının dışına itilen Osmanlı müziği, toplumsal alanda varlığını, hatta hegemonyasını sürdürmektedir, ancak bu durum kendi hakkındaki bilincinin de dönüşmesine yol açmaktadır. Zaten devletin politikasındaki geri dönüşü ve geleneğin aktif uyum stratejisini mümkün kılan da birlikte işleyen bu iki süreçtir.

Buraya kadar Cumhuriyet'in Osmanlı müziğine yönelik resmi politikasının düşünsel

ve toplumsal temellerini ve uygulamasını ana hatlarıyla ortaya koymaya çalıştık. Osmanlı müziğini resmi kurumlardan ve toplumsal hayattan dışlama, Batı müziğini benimsetme ve halk müziğini şekillendirerek Batı müziği çerçevesinde bir milli müzik yaratma çabalarının erken Cumhuriyet döneminin sonuna gelindiğinde kesin olarak iflas ettiğini ve zaten devlet tarafından da terk edildiğini gördük. Çalışmamızın bundan sonraki bölümlerinde, Osmanlı müziğinin varlığını sürdürmek için geliştirdiği söylemsel ve pratik stratejileri değerlendirerek, bu uyum ve direnç örüntülerinin geleneğin süreklilik ve değişimi üzerindeki etkisini göstermeye çalışacağız. Cumhuriyetin müzik politikası estetik tercihlerden ziyade siyasi-ideolojik kararlara dayandığından, Türk müziği geleneğinin kimlik ve meşruiyet mücadelesi de her şeyden önce söylemsel alanda gerçekleşmiştir. Bir sonraki bölümde Cumhuriyet'in müzik alanındaki siyasi-ideolojik tercihinin nasıl söylemsel saldırı stratejilerine dönüştürüldüğünü ve Türk müziği geleneğinin bunlara hangi karşı stratejilerle cevap verdiğini göreceğiz.

İKİNCİ BÖLÜM
SÖYLEMSEL SALDIRI VE SAVUNMA STRATEJİLERİ

I- SÖYLEMSEL SALDIRI VE SEMBOLİK ŞİDDET

A- Teorik Çerçeve

İlk bölümde Osmanlı müziğinin dışlanması yönünde uygulanan resmi politikaların teori ve pratiğini ele alırken yasağın kapsamıyla ilgili tartışmalara da kısaca değinmiştik. Devletin Türk müziğine karşı tutumuyla ilgili en çok kafa karıştıran noktalardan biri, nispeten kısa bir topyekün yasak döneminin dışında, resmi söylem tarafından en çok dışlandığı, hatta aşağılandığı dönemlerde bile Türk müziğinin pratikte kültürel alanın merkezinde yer almaya devam etmesiydi. Bu durum günümüzde bile, Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması ve Türk müziğinin yeniden şekillendirilmesi konusunda Cumhuriyet elitlerinin ve bilhassa Atatürk'ün sanıldığı kadar kararlı ve istekli olmadıkları izlenimine yol açmıştır. Bu izlenimin ardında, kültürel meşruluk¹ tanımının devlet tarafından sınırları bir kez belirlenince, sorgulanmaksızın kabul edildiği varsayımı yatmaktadır. Hâlbuki kültürel meşruluk tanımının bizzat kendisi rakip söylemler arasında kıyasıya bir mücadele alanıdır ve iktidara sahip olanlarla iktidardan mahrum bırakılanlar arasındaki bu mücadele çerçevesinde çeşitli stratejilere konu olur. Bu mücadele zemininin varlığı, bir yandan muhalif kültür tarafından meşruluk alanının genişletilmesine imkân sağlarken, bir yandan da hâkim söylemin daha geniş bir kesim tarafından içselleştirilmesine, hatta ana hatlarıyla meşrulaşmasına yol açar. Çünkü mücadeleye girmenin temel şartı oyunun kurallarının kabul edilmesidir. Bu ise en azından hâkim söylemin temel kabullerinin tartışma dışı kalmasına yol açar. Dolayısıyla resmi söylemin kültürel meşruluk alanından dışlama söylemleri yürürlükteyken, muhalif kültüre pratikte serbestiyet tanınması, resmi söylemin içselleştirilmesi açısından daha elverişli bir iklim yaratır. Zira muhalif kültür tamamen oyunun dışında bırakılsa veya oyuna katılmayı reddederek resmi söyleme kayıtsız kalmayı tercih etse, bu söylemin içselleştirilmesi de söz konusu olmayacaktır.

¹ Bu çalışmada Keammer'in tanımından yola çıkarak kültürel meşruluğu belli kültürel sanatsal ifade biçimlerinin diğerlerinden daha üstün ve değerli görülmesi anlamında kullanıyoruz. Dolayısıyla bir sanatsal ifade biçiminin kültürel meşruluk alanının dışına itilmesi için ille de hukuki-pratik alanın dışına itilmesi şart değildir. Bkz. J. E. Keammer, **Music in Human Life, Anthropological Perspective on Music**, Austin: University of Texas Press, 1993, s. 65.

Müzik alanında resmi politikalarla geleneğin cevabını birbiriyle etkileşimi içinde değerlendirmeye uygun bir teorik perspektifin bu söylemsel mücadele pratiği içinde daha net bir şekilde gözlemlenebileceği düşüncesindeyiz.² Bu bölümde, bilhassa O’Connel’in bir makalesinden ilham alarak³, müzikte alaturka-alafranga çatışmasını, başka bir deyişle Batıcı siyasetin söylemsel saldırısıyla Osmanlı müziği geleneğinin kültürel meşruluk alanını genişletme mücadelesini Bourdieu’nun söylemsel pratik analizi çerçevesinde ele alacağız. Yalnız, sınıf temelli bir analizden yola çıkan Bourdieu’nun yaklaşımının, siyaset, tarih ve medeniyet temelli bir ayrıma dayanan Türk müziği tartışmasına aynen uygulanmasının doğru olmayacağı düşüncesindeyiz. Bu yüzden modeli eleştirel bir şekilde kullanarak, Türkiye’nin özgün şartlarından kaynaklanan revizyonlar yapılması gerekmektedir. Kaldı ki Bourdieu’nun da kavramlarını mümkün olduğunda ucu açık bir şekilde tanımlayıp, ampirik araştırma içinde içlerini doldurmadan yana olduğunu biliyoruz. Biz de Bourdieu’nun kavramlarını ve düşünce biçimini mutlak bir yol gösterici olarak görmek yerine, meseleyi anlamamızı kolaylaştıracak yol işaretleri olarak değerlendireceğiz.

Bourdieu’nun toplumsal pratikleri anlamak için başvurduğu temel analogi oyundur ve neredeyse bütün temel kavramları bu oyun analogisi içinde açıklanabilir. Oyun analogisi, sosyal hayatı hem yapısal özellikleriyle hem de bir mücadele alanı olarak, yani dinamik ve sürekli insan eylemiyle değişen bir gerçeklik olarak kavramaya izin verir. Sosyal hayat, tıpkı oyunlar gibi katılımcılarına çeşitli ödüller sağlar, bu ödüllere kavuşmak için oyunun kurallarına uymak ve çeşitli stratejilere başvurmak gerekir. Bourdieu’nun kavramsal çerçevesine göre oyunun oynandığı yere *alan* (field) denir. Alan çerçevesinde düşünmek, ilişkisel düşünmek demektir. Burada özneler arası bağlar ya da etkileşimlerden ziyade bireysel iradelerden ve bilinçlerden bağımsız nesnel bağıntıları hesaba katmak söz konusudur.⁴ Oyuna katılmak için

² Türkiye’deki müzik tartışmalarının söylemsel ve tarihsel arka planı hakkında derli toplu bir özet için bkz. Nedim Karakayalı, “An Introduction To The History Of Music Debates in Turkey.”, **Sufism, Music and Society in Turkey and The Middle East**, Hammarlund, Olson And Ozdalga (Eds.), İstanbul, Swedish Research Institute, 2001, s. 114-24.

³ John Morgan O’Connell, “Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926”, **Yearbook for Traditional Music**, Cilt XXXII, 2000, s. 117-142.

⁴ Pierre Bourdieu ve Loïc Wacquant, **Düşünümsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim, 2004, s. 80-81’den özetleyerek aktaran Ali Kaya, “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Pierre Bourdieu Derlemesi Ocak ve Zanaat** (ed.Çeğin-Göker-Arlı-Tatlıcan), İstanbul, İletişim, 2010, s. 398.

oyuncuların bu oyundan elde edebileceği belli çıkarlar olmalıdır. Bu çıkarlar olmazsa oyun oynanmaya değer bulunmayacağı için failler oyuna katılmaz, kayıtsız kalırlar. Kayıtsızlık hali oyunun devamını imkânsız kıldığı gibi, oyunun kurallarının içselleştirilmesine veya Gramsci'nin kavramlarıyla ifade edersek “hâkim söyleme rızanın genişletilmesi”ne ket vurur.⁵ Bourdieu alanın oynanmaya değer olduğuna dair inancı *illusio* olarak adlandırır. Oyunun oynanmaya değer bulunması, oyuna temel oluşturan kuralların veya yerleşik düzenin de benimsenmesi anlamına gelir. Bourdieu alanın bu yerleşik düzenine, başka bir deyişle muktedirlerin koyduğu oyun kurallarına *doxa* adını verir.⁶ Oyuncuların oyunda başarılı olmak için kullandığı kozlara *sermaye* denir. Her alanın kendine özgü bir sermayesi vardır ve bu sermaye biçimlerini birleştiren toplam sermaye *sembolik sermaye* adını alır. Bu sembolik sermayenin kullanılması, toplumsal yapılarla toplumsal pratik arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına dayanır. Bourdieu'un *Habitus* olarak adlandırdığı bu kalıplar, katılımcının oyuna yatkınlığını belirler. Alandaki baskın gruplar hem sahip oldukları iktidar hem de alana daha erken katılmanın sağladığı avantajdan dolayı oyunun mantığına daha uygun bir habitusa sahiptirler, dolayısıyla da daha çok sermaye biriktirirler. Bu yüzden savunmacı bir refleksle alana yeni girişleri kısıtlamaya ve *doxa*'nın saflığını korumaya çalışırlar. Hükmedenlerin konumunu meşrulaştıran ideolojik söylemin doğal ve rasyonel olarak sunulması ve böylelikle hükmedilenler tarafından meşru kabul edilmesi mevcut güç konumlarının devamı için hayati öneme sahiptir. Bu da sembolik iktidarın ele geçirilmesiyle sağlanabilir.

Bourdieu'ya göre *sembolik iktidar* “gerçekliği kurma/yapılandırma iktidarı”dır ve adeta “sihirli bir güce” sahiptir. Bu sihirli gücün başarı kazanması için hükmedilenlerin onun meşruiyetine inanması gerekir. Bu ise sınıflandırmalar üzerindeki güç mücadelesiyle ilişkilidir. Her güç mücadelesinde olduğu gibi bunda da şiddete başvurulur. Yalnız Bourdieu'ya göre sembolik şiddet, şiddetin “görünmez ve kibar” bir formudur. Hâkim sınıf veya grupların meşru kabul ettiği sembol ve

⁵ Gramsci'de “rıza” kavramı için bkz. Antonio Gramsci, **Selections from the Prison Notebooks**, Londra, Lawrence and Wishart, 1971, s. 244

⁶ Pierre Bourdieu, **Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, Çev. N. Kamil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi, 2006, s. 405.

anlamaların dayatılış süreciyle ilişkilidir.⁷ Oyunun kurallarını oluşturan *doxa* aslında egemen olanların dünya görüşünü ifade eder. Hâlbuki egemenler tarafından evrensel bir dünya görüşüymüş gibi sunulur, böylece tartışılması engellenir ve sorgusuz sualsiz kabul edilen bir nesnel gerçek statüsü kazanır. *Doxa* alandaki güç ilişkilerinin görünmez hale gelmesi açısından işlevseldir. Peki şayet *doxa* bir alanda hükmedenlerin ve hükmedilenlerin ortak kabullerini yansıtıyorsa, herhangi bir alanı Althusserci anlamda bir ideolojik aygıttan⁸ ayıran şey nedir?

“Aygıt kavramı, sosyal dünyada olup bitenleri komplocu bir yaklaşımla neredeyse şeytani bir iradeye bağlar. Halbuki eğitim sistemi, devlet, kilise, siyasal partiler ya da sendikalar aygıt değil, alanlardır. Alandaki özgül faydaları elde etmek için failler ve kurumlar kendi pozisyonlarına göre, oyunun kurallarına da uyarak mücadeleye girerler. Alanın hakim unsurları, alanın işleyişini değiştirmenin aleyhlerine olacağını düşündükleri için koruma refleksleri ile kurulu yapıyı devam ettirmek isterler. Fakat bunlar ezilenlerin direniş ve muhalefetini her zaman hesaba katmak zorundadırlar.”⁹

Bourdieu’ya göre alanın sınırları *a priori* belirlenemez. Hukuksal ve tanımlanmış sınırlardan ziyade, teamüller daha önemlidir. Bir alanın sınırları etkisinin bittiği yerden çizilir. Bu sınırları belirleyen, alana hâkim olanların sınırlama ve dışlama stratejileriyle, alana yeni dahil olanların uyum ve direnç stratejilerinin karşılıklı etkileşim ve mücadelesidir. Bu çerçevede doxik alan içinde Ortodoks gruplar kadar heterodoks gruplara da yer vardır. Zaten söylemsel pratik bu kutuplaşma çerçevesinde hayata geçer ve hâkim söylemin sınırları da bu mücadele tarafından belirlenir. Bourdieu söylemsel pratiği, hâkim bir ideolojik söylemle ilişkileri temelinde Ortodoks ve heterodoks görüşlerin kapalı bir çekirdek içinde bir araya gelmesi olarak görür. Söylemin birleştirici karakteri hâkim elitin kurumsal yapılarıyla sürdürülür. Bu çerçevede doxik alan, birbiriyle çatışan Ortodoks ve heterodoks görüşlerin birer söylem olarak içinde yer aldığı kapalı bir sistem olarak varlığını sürdüren tartışma dışı bir doğal düzen olarak karşımıza çıkar. Egemen ve

⁷ Bkz. H. Bahadır Türk, “Sihirden Nefret Eden Bir İllüzyonist”: Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji”, **Pierre Bourdieu Derlemesi: Ocak ve Zanaat**, İstanbul, 2010 içinde, s. 612-613. Bourdieu’ya göre siyasi failler “meşru sembolik şiddet tekeline” ele geçirmeye, bir yandan da rakiplerinin elinden sembolik şiddet ve kültürel ifade araçlarını almaya çalışırlar. Bourdieu’nun sembolik şiddet analizini Musiki İnkılabı’na uygulayan bir makale için bkz. Ayhan Erol, “Music, power and symbolic violence: The Turkish state’s music policies during the early republican period”, **European Journal of Cultural Studies**, 15(1), 2012, s. 35–52.

⁸ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim, 2002.

⁹ Ali Kaya, **a.g.e.**, s. 407.

Ortodoks sınıflar doxanın saflığını korumaya çalışırken, heterodoks ve yönetilen sınıflar söylemin alanını genişletmeye ve böylelikle de hâkim söylemin keyfilğini ifşa etmeyi amaçlarlar.¹⁰

Bourdieu bu mücadele çerçevesinde “koruma”, “takip” ve “altüst etme” adını verdiği üç temel strateji tanımlar. Koruma stratejisini alandaki baskın konumlarını korumak isteyen hâkim sınıf ve gruplar uygular. Sembolik sermayenin tanımı, dağıtımı ve yeniden-üretimi konularındaki egemenlik, mevcut düzenin sürdürülmesine bağlıdır. İlle de bir değişiklik gerekiyorsa, onun da egemenlerin kontrolünde gerçekleşmesi sağlanır. Alana yeni girenler veya hükmedilenlerse takip stratejisini uygulalar ve egemen konumları ele geçirmek için fırsat kollarlar. Heterodoks heyecanlarla alana girenler, bir süre sonra hâkim söylemin cazibesine kapılarak, bilinçli veya bilinçsiz olarak, Ortodoks söyleme kayabilir. Bu da takip stratejisi temelinde egemen konumlar elde etmenin bir yoludur. Alt üst etme stratejisiniyse hakim grupların elindeki sermayede en az göze görünen ve alanın meşruiyetini en esaslı şekilde sorgulayan marjinal gruplar kullanır.¹¹

Bourdieu alanın hiyerarşik yapısını ortaya çıkarmak için yüksek/alçak, estetik/işlevsel, saf/karışık, sıradan/farklı gibi karşıtlıklardan faydalanır. Kültürel meşrulaştırma, hâkim pratiklerin karşısında duran muhalif pratiklere göre gerçekleşir. Baskın sınıfın kültürü bastırılan sınıfın kültürüne göre değerlendirilir.¹² Dolayısıyla hâkim söylem, kültürel meşruluk alanını tanımlarken, meşru olanla birlikte gayrimeşru olanı da tanımlar. Söz konusu ikili karşıtlıklar alana yeni girişleri engellemeye ve rakip söylemleri dışlamaya hizmet eden söylemsel araçlardır. Ayrıca belli kültürel pratiklerin gayrimeşru hale getirilmesi, elinde bu kültürel pratiklere temel oluşturacak türde sermaye biriktirmiş olan faillerin sembolik sermayelerini geçersiz veya değersiz kılar. Bu, kişinin uzun yıllar çabalayarak biriktirdiği çeşitli yatırım araçlarının, örneğin altının, dövizin veya devlet tahvilinin, bir hükümet kararıyla bir anda geçersiz veya değersiz hale getirilmesine benzer. Kısacası, yapılan

¹⁰ Pierre Bourdieu, **Outline of a Theory of Practice**, Çev. Richard Nice, Cambridge University Press, 1977, s. 188’den aktaran ve özetleyen John Morgan O’Connell, “Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926”, **Yearbook for Traditional Music**, Cilt XXXII, 2000, s. 123.

¹¹ Ali Kaya, **a.g.e.**, s. 401.

¹² Ali Kaya, **a.g.e.**, s. 400.

kültürel meşruluk tanımı, aynı zamanda eldeki sembolik sermayelerin değerini de belirlemektedir.

Dolayısıyla alaturka-alafranga tartışması gibi, bir kültürel alan içindeki güç mücadelesine dayanan söylemsel tartışmalar, Habermas'ın tarif ettiği türden bir iletişimsel eyleme, bir bilimsel argümanlı tartışmaya benzetilemez. Çünkü buradaki tartışmanın amacı “herkes için iyi olanın” belirlenmesi değil, belli güç ilişkileri aracılığıyla iletişimin çarpıtılması ve hâkim söylemin dayatılmasıdır.¹³ İletişimin çarpıtılmış niteliği tartışan tarafların eşitsiz konumlarında ve tartışmanın kurallarını egemenlerin belirlemesinde de görülebilir.

Bourdieu'nun söylemsel pratik analizinde egemenlerin dünya görüşünün bilimsel, nesnel, evrensel ve doğal gösterilmesine yönelik eleştirisi, Foucault'nun “hakikatin politik ekonomisi” kavramıyla ifade ettiği analizle paraleldir. Foucault'ya göre “hakikatin politik ekonomisinin” beş temel özelliği vardır. (1) “Hakikat” bilimsel söylem şeklinde ve onu yaratan kurumlar çevresinde gelişir. (2) Sürekli olarak ekonomik ve politik tahriklere maruz kalır. (Hakikat talebi ekonomik üretim kadar siyasal iktidar için de söz konusudur) (3) Farklı biçimler altında yoğun bir tüketim ve yayılmaya konu olur. (Belli katı sınırlamalara maruz kalmaksızın, sosyal doku içinde uzantıları nispeten geniş olan enformasyon ve eğitim aygıtları aracılığıyla dolaşımını sürdürür), (4) Dışlayıcı değilse bile baskın nitelikte birtakım büyük siyasal ve ekonomik aygıtlar aracılığıyla üretilir ve aktarılır. (üniversite, ordu, kalem erbabı ve medya), (5) Bütünlüklü bir siyasal tartışmanın ve toplumsal cepheleşmenin konusudur. (İdeolojik mücadeleler)¹⁴

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında Foucault'nun “hakikatin politik ekonomisi” çerçevesindeki söylemsel pratik özelliklerini rahatlıkla gözlemlemek mümkündür. Resmi müzik görüşü devletin siyasi tercihi doğrultusunda belirlenmiş, bilimsel söylem haline getirilerek “medeni ve çağdaş olmanın gereği” olarak sunulmuş, resmi kurumlar, basın ve kültürel elitler tarafından örgütlü bir şekilde yeniden üretilmiş ve yayılmış ve bütünlüklü bir siyasal tartışma ve toplumsal

¹³ Erhan Atiker, **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Ankara, Vadi, 1998, s. 69-70.

¹⁴ Michel Foucault, “Truth and Power”, **Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977**, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon Book, 1980 içinde, s. 131-132

cephleşmeye konu olmuştur. Alaturka-alafranga çatışmasında söylemin politik ve ideolojik niteliği, hâkim sınıfların sosyal konumlarını yansıtan ve pekiştiren estetik tercihlerden çok daha fazla ön plandadır. Hatta bu tercihleri tamamen geri planda bıraktığı bile söylenebilir.

Alaturka-alafranga çatışması, aslında Bourdieu'nun müzikle ve bilhassa sanatla ilgili çalışmalarındaki perspektif ve bulgularıyla çakışmaz. Şöyle ki Bourdieu'ya göre hâkim sınıf, kültürel meşruluk tanımını alandaki kültürel sermayelerin niteliğine göre yapar. Ezilen sınıfların biriktirdiği sermayeyi değersizleştirirken, kendi kültürel sermayesine hiyerarşik üstünlük ve meşruluk atfeder. Hâkim sınıf kendisine kültürel alanda egemenlik sağlayan bu sermayeyi, daha çocukluk yıllarında ailesinde edinmekte, eğitim kurumlarında pekiştirmektedir. Ezilen sınıflar ise çocukluktan itibaren bu sermayeyi edinme araçlarından yoksun bırakıldıklarından hâkim sınıf tarafından “yüksek”, “meşru”, “ince” görülen beğenilere yatkın değildirler ve “doğal olarak” kültürel alanda onları hep geriden takip ederler. Dolayısıyla beğeni farklılaşması ve hiyerarşisi hem toplumsal eşitsizliğin ve sınıfsal yapının sonucudur, hem de bu eşitsiz yapıyı sürekli yeniden üretir. Bourdieu 1217 kişiyle yaptığı alan araştırmasında bu fikirleri sınamış ve klasik Batı müziğinde Strauss'un valsleri gibi popüler eserlerin alt sınıf tarafından tercih edildiğini, Bach'ın “Well-tempered Clavier” gibi daha nadir ve karmaşık eserlerinse üst sınıf beğenisini temsil ettiğini görmüştür.¹⁵ Bourdieu'ya göre hâkim sınıflar beğenilerinde sadece kendi kültürel sermayelerini değil alt sınıfları da hesaba katarlar ve onların ulaşamayacağı nadir eserleri tercih ederler, buna karşılık alt sınıfın beğenisine hitap etmeye başlayan, dolayısıyla üzerindeki sınıfsal damganın silikleştiği eserlerden uzak dururlar. Örneğin bir zamanlar üst sınıf beğenisine hitap eden Chopin ve Vivaldi gibi bestecilerin eğitim düzeyi düşük kesimlerce de dinlenmeye başlanıp “orta malı” hale gelmesi ve “sınıflandırma dışı” kalmasıyla birlikte üst sınıflarda bu bestecilerden bir kaçış eğilimi görülmektedir.¹⁶

¹⁵ Pierre Bourdieu, **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, Çev. R. Nice, Londra, Routledge, 1982, s. 12-18.

¹⁶ Bourdieu'nun bu konuda verdiği çarpıcı örnekler için bkz. “Müziksever Türlerinin Kökeni ve Evrimi” ve “Zevklerin Başkalaşımı”, Pierre Bourdieu, **Toplumbilim Sorunları**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kesit, 1997 içinde, s. 141-158.

Osmanlı-Türk müziği gerek tarihi özellikleri gerekse cumhuriyet devri tartışmalarındaki konumu açısından bu modele tam anlamıyla uymaz. Osmanlı’da Batı tipi bir sınıflı toplumun söz konusu olmaması müzik alanında da yönetilen grupların ve toplumun aşağı kesimlerinin katkısına açık bir kültürel alan oluşturmuştur. Şehir yaşamı söz konusu olduğunda sınıf temelli bir beğeni ayrışması söz konusu olmadığı gibi, Osmanlı müziği oluşturduğu üst kültür sistemiyle toplumun farklı kesimleri arasındaki bağları kuvvetlendiren bir rol üstlenmiştir. Osmanlı devrinde Abdülaziz gibi otoriter bir padişahın oyun havası, Dede Efendi gibi seçkin bir tekke ve saray mensubunun köçekçeler bestelemekten gocunmadığı, buna karşılık gençlik yıllarında tanburasıyla türkü çığırın Benli Hasan Ağa’nın “klasik” repertuarın temel eserleri arasına giren Rast Peşrevi’ni besteleyebildiği, çömlekçi ve taş ustalarından Basra valiliği yapmış paşalara, rütbeli ulemeden, mahalle imamına, hatta kölelere kadar her kesimin her formdan eserler besteleyip icra edebildiği bir müzik iklimi söz konusudur. Bu çeşitliliğin ve “demokrasinin” fasıl repertuarına da yansıdığını, klasik ve ağdalı eserlerle, kimi zaman basit türkü ve halk şarkılarının aynı fasıl içinde icra edilebildiğini görürüz. Dolayısıyla Osmanlı müzik alanı içinde Bourdieu’nun modelindeki gibi sınıf temelinde gerçekleşen katı bir beğeni ayrışmasından söz etmek pek mümkün değildir.

Tanzimat’tan sonraysa beğeni ayrışmasının yüksek/alçak, saf/karışık gibi sosyolojik-sınıfsal temelli karşıtlıklardan ziyade alaturka-alafranga ayrışması temelinde medeniyetsel ve siyasal bir ayrım şeklini aldığı söylenebilir. Bununla birlikte “alafranga” zevkin siyasal ve kültürel elitler arasında bile hiçbir zaman baskın olmadığını, keza üst sınıflar arasında Batı müziğinin ancak en hafif örneklerinin yaygınlaşabildiğini görmekteyiz. Bunun en çarpıcı kanıtı, Osmanlı müziğini meşruluk alanının dışına atma stratejisine yön veren Atatürk’ün müzik alanındaki şahsi kültürel sermayesinin ve habitusunun açık bir şekilde Osmanlı müziği zevkine dayanmasıdır. Atatürk’ün müzikte Batılılaşma yönündeki resmi politikalara verdiği tavizsiz desteğe karşın Batı müziğini bir türlü sevedemediğini, Batı müziğinin ancak en hafif eserlerine tahammül edebildiğini biliyoruz. Nitekim 1940’ta meclisteki konservatuar tartışmaları sırasında da siyasi elit arasındaki “alafranga”

savunucularının bile Batı müziği konserlerine pek gitmedikleri veya gittikleri konserlerde uyudukları yönünde eleştiriler yapılmıştır.

Dolayısıyla yönetici elitin kültürel alanda yaptığı meşruluk tanımı kendi kültürel sermayeleri ve habitusları tarafından desteklenmemektedir. Öyleyse oyunun kurallarının bu şekilde belirlenmesini gerektiren çıkarları (*illusio*) nedir? Anlaşıldığı kadarıyla yönetici elitlerin müzik alanındaki kültürel meşruluk tanımı, kendi beğenileri ve habitusları tarafından desteklenen kültürel sermayelerine değer kazandırmaktan çok, siyasi-ideolojik tercihlerini haklılaştırmayı ve Osmanlı geçmişini gayrimeşru kılmayı amaçlamaktadır. “Alafranga” zevk hâkim sınıfların habitusunun bir parçasından ziyade, bir siyasi tercihin vitrini olarak kutsanmaktadır. Burada Bourdieu’nun tanımındaki gibi alana daha erken giren katılımcıların hiyerarşik olarak üstün ve meşru olduğu kabul edilen beğeniye yatkınlığından söz edemeyiz, aksine bu beğeni devletin resmi kurumları tarafından yaratılmaya çalışılmaktadır. Kültürel alana erken girmekten ziyade, yönetici elitin siyasi alandaki iktidarından faydalanarak yeni bir alan inşa etmesi söz konusudur. Yönetici elitin çıkarı kültür alanında Batıcı-Türkçü-modernleştirmeci söylemin hâkimiyet kurması ve yeni siyasi tercihin haklılaştırılmasıdır. “Alafranga” beğeni alt sınıfların estetik tercihini yansıttığı için değil, yeni siyaset tarafından gayrimeşru görülen Osmanlı-Doğu-İslam geçmişini temsil ettiği için hedef alınmaktadır. Keza Bourdieu’nun yüksek/aşağı sanat karşıtlığı da burada geçerli değildir. Zira hedef alınan Osmanlı müziği zaten Osmanlı’dan devralınan kültürel elitin yüksek kültürünü de içermektedir. Esas ayrım medeniyet ve siyaset temellidir.

Bununla birlikte Osmanlı müziğinin gayrimeşru ilan edilmesi, Bourdieu’nun terimleriyle, heterodoks kültürün sahip olduğu kültürel sermayeyi de geçersiz ve değersiz kılmaktadır. Bir örnek vermek gerekirse; “düm, tek, ta, hek, te-ke” gibi darblar üzerine kurulu Osmanlı usulleri, dünyanın en gelişmiş ve karmaşık ritm sistemlerinden birini temsil eder ve 2 zamanlı nim sofyan usulünden 120 zamanlı zencir usulüne kadar bütün usullerin hakkıyla öğrenilmesi uzun yıllar alır.¹⁷ Dolayısıyla sırf bu usul bilgisi bile meşk sisteminden yetişen müzisyenlerin kültürel

¹⁷ Cumhuriyet’in ilk yıllarında dümtek musikisi diye aşağılanan geleneksel müziğimizin inanılmaz derecede zengin ritim dünyası hakkında teorik bir giriş için bkz. Şeref Çakar, **Türk Müziğinde Usul**, İstanbul, MEB, 1996.

sermayesini oluşturmuş ve onları kültürel alan içinde ayrıcalıklı ve itibarlı kılmıştır. Cumhuriyet dönemi resmi söyleminin aşağılamak amacıyla kullandığı “düm tek musikisi” tabiri, tüm bu incelikli ve rafineleşmiş birikimi bir kalemde geçersiz ve değersiz kılmıştır. Aynı şekilde meşk sisteminin aşağılanarak notasyonun dayatılması meşk zincirinin tepesinde yer alan üstatların kültürel sermayesini oluşturan hafızadaki repertuarı değersizleştirmiş, böylece geleneği itibarsızlaştırmıştır. Buna karşılık kültürel alanda değerli ve meşru görülen Batı müziği beğenisi, bizzat devlet kurumları tarafından desteklendiğinden, “alafranga” mensuplarının kültürel sermayesine politik alanın müdahalesiyle ekstra bir değer kazandırılması söz konusudur.

Batı müziğinin teknik eğitiminin zorlukları ve geleneksel Osmanlı müziğiyle tamamen zıt bir sisteme sahip olması, belli bir yaştan sonra Türk müziğiyle uğraşanların taraf değiştirerek kültürel olarak meşru kabul edilen alanda sermaye biriktirmelerini imkânsız kılmaktadır. Bu durum kültürel alan içinde muhalif kültürün esasen söylemsel bir mücadeleye girişmesine ve kültürel meşruluk alanını genişleterek kendi kültürel sermayelerini kullanabilecekleri bir alan açmaya çabalamasına yol açmıştır. Aynı durum kültürel alanı bir şekilde doldurmak zorunda olan yönetici elitin de muhalif kültürle uzlaşmalara girişmesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Söz gelimi nicelik ve nitelik açısından Batı tekniğiyle eser besteleyen Türk bestecileri yetersiz olduğundan radyo programlarının salt Batı müziğiyle doldurulması kaçınılmaz hale gelmiş, bu “geçici zorunluluk” bir süre sonra rejimin milliyetçi söylemi açısından kabul edilemez bir düzeye ulaşmıştır. Ayrıca radyonun ideolojik işlevini yerine getirmesi için öncelikle vatandaş tarafından ilgi görmesi şarttır ki sırf Batı müziği programları yayınlayan bir radyonun toplumdan ilgi görmeyeceği açıktır. Bunun için belli sınırlar içinde Osmanlı müziği geleneğine de yer vermek şarttır. Böylece muhalif kültüre pratikte de oyuna katılmaktan sağlayabileceği bir çıkar alanı açılmış olur. İki seneye yakın süren radyo yasağı dışında, Türk müziği camiası plak sektörü ve gazinolarda olduğu kadar devlet radyosunda da ciddi iş ve kazanç olanakları elde etmiştir. Bu da oyunu tümünden reddetmek ve kayıtsız kalmaktansa, alana dahil olarak meşruluk alanını adım adım genişletmeye çalışmayı daha kazançlı kılmaktadır.

Alanın sınırları ideolojik ve politik temelde çizildiğinden, oyuna katılmak için kabul edilmesi gereken sabit kanaat (doxa) Cumhuriyetin siyasi-ideolojik tercihleridir. Bu çerçevede kültürel alan içinde Cumhuriyet'in Batı seçimi, Türkçülüğü, Osmanlı-Doğu karşıtlığı ve modernleşmeci-laik tercihi tartışma dışı bırakılmış, bu genel siyasal söylemin müzik alanındaki izdüşümüyle söylemsel mücadeleyle içi doldurulacak esnek bir çerçeve haline getirilmiştir. Heterodoks görüş Osmanlı müziğinin kültürel meşruluk alanını genişletmeye çalışırken, Ortodoks görüş doxa'nın saflığını korumaya ve mümkün olduğunca heterodoks görüşü dışlamaya çalışmıştır. Kültürel alana hâkim olan gruplar güçlerini Türk müzik kamuoyunun veya toplumun beğenisi ve onayından değil, siyasal alandaki (Bourdieu'nun deyimiyle iktidar alanı) hâkimiyetlerinden almaktadırlar. Devlet müdahalesinin yoğun olduğu erken Cumhuriyet döneminde siyasal alandaki hâkimiyet mücadelesinde elde edilen konumlar kültürel alanı da büyük ölçüde belirleyebilmektedir. Devlet müdahalesi ne kadar zayıflarsa kültürel alan o ölçüde özerk hale gelmiş, böylelikle alanın özgün kültürel sermayeleri değer kazanmıştır.

Bu süreçte muhalif kültürün meşruluk alanını genişletmesi alanın belli çatlaklarında özgün kültürel sermayelerinden güç alarak hâkim konumlar elde etmelerine yol açmıştır. Bu durum muhalif kültür içinde de belli güç mücadelelerine ve iç ötekileştirme stratejilerine yol açacak, "alaturka" cephesini bölecektir. Muhalif kültür, alan içinde hâkim konumlar elde ettikçe, bir yandan kültürel meşruluk alanı genişleyerek, doxa'nın saflığı bozulacak, ama bir yandan da alanın temel kabulleri muhalif kültür tarafından da içselleştirilmiş olacaktır. Osmanlı müziği savunuculuğunun bu süreçte Batıcı siyasete karşı bir medeniyet savunusu ve Osmanlı-İslam-Doğu kimliğinin bir ifadesi olmaktan çıkması ve resmi söyleme gitgide daha çok yaklaşması aslında tam da bu karmaşık sürecin bir sonucudur.

B- Kültürel Meşruluk Alanının Belirlenmesi

1. Resmi Kültürel Meşruluk Tanımı

Müzik alanındaki resmi kültürel meşruluk tanımı, yeni rejimin siyasi yönelişinin müzik terimlerine tercümesi olarak görülebilir. Müzik tartışmalarında alanın sınırları estetik değerlerden ziyade siyasi tercihler doğrultusunda çizilmiştir. Bu, müzik

alanının resmi siyasi tercihlerin doğrulanması ve rakip medeniyet tasavvurlarının mahkûm edilmesi amacıyla araçsallaştırılması anlamına gelir. Alanın tartışma dışı tutulan temel kabulü devletin Batıcı siyasi tercihidir. Bu tercih yönetici elitin önündeki farklı seçeneklerden biri olarak değil, bilimin ve aklın gereği olarak sunulmuş, böylelikle “keyfi” niteliği gizlenerek nesnel, doğal ve evrensel gerçekliği tespit ediyormuş gibi gösterilmiştir. Batı müzik tekniğinin benimsenmesi, devletin siyasi tercihinin kaçınılmaz bir sonucu olmanın yanı sıra, teknik bir zorunluluk olarak tarif edilmektedir. Böylelikle Osmanlı müziğini tercih etmek, bir estetik beğeniyi ifade etmekten çıkarak, resmi politikanın reddedilmesiyle, rejim düşmanlığıyla, çağa ayak uyduramamakla ve gericilikle özdeşleşmiş, en baştan bu konudaki serbest tartışmanın önüne geçilmiştir.

Ne var ki kültürel alan içindeki heterodoks görüşün doxa’yı ana hatlarıyla kabul etmesinin tek sebebini bu siyasi baskıya bağlayamayız. Çünkü bu Batıcı tercihin sadece pozitivist argümanlarla değil milliyetçi bir söylem temelinde Milli Mücadele’de kazanılan zaferin getirdiği karizma ve meşruiyetle desteklendiğini görmekteyiz. Milliyetçi söylem, Batıcı tercihi Batının yol açtığı sorunları aşmanın ve güçlü bir milli devlet kurmanın yolu olarak formüle ettiği gibi, müzikte Batı tekniğinin kabul edilmesini de dünyada saygı ve itibar görececek bir milli müzik yaratma çabasının bir aracı olarak formüle etmektedir. İlan edilen amaç Batı müziğinin aktarılması veya benimsenmesi değil milli müziğin yaratılmasıdır. Yaratılacak bu yeni müziğin karakteri de Türklüğe dayandırılacaktır. Türklük Osmanlılığın karşıtı olarak düşünülmekte, ayrıca yeni rejimin meşruiyeti halk egemenliği fikrine dayandırıldığı için halkla Türklük arasında da bir özdeşlik kurulmaktadır. Böylelikle halk beğenisi müziğin Türklüğünün garantisi olarak düşünülürken, halkın imparatorluğun siyasi kimliğine zıt bir üretici kimliğin ifadesi olan köylülük temelinde tanımlanması Türklüğün köylerdeki halk türküleriyle özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Ne var ki istenen milli müziğin ancak halk türküleri Batı tekniğiyle işlendiğinde yaratılabileceği varsayılmıştır. Bu müziğin işleneceği ve şekillendirileceği yer esasen devlet kurumları olduğundan meşru beğenin üretilmesi ve yeniden üretilmesi yine doğrudan siyasi elite ilişkilendirilmiş olmaktadır.

Alanın hiyerarşik yapısı Bourdieu'nun tarif ettiği türden ikili karşıtlıklar temelinde kurulmuştur. Yüksek/alçak müzik ayrımı ileri/geri ayrımıyla zenginleştirilerek sırasıyla alafranga ve alaturkayı tanımlayan etiketler haline gelmiştir. Resmi söylem genellikle alafranga ve alaturkanın içinde yüksek/alçak müzik ayrımı yapmamış, müzik türleri arasındaki hiyerarşik ilişkiyi doğrudan iki medeniyetin müziği arasında kurmayı tercih etmiştir. Bununla birlikte alaturkanın sosyal tabanını zayıflatmak ve yüksek formdaki Türk müziği eserlerini yücelterek müzelik hale getirmek amacıyla alaturka içinde de çeşitli sınıflandırmalara gitme stratejisine başvurmuştur.

Bourdieu'nun alanın hiyerarşik yapısının inşa edilmesiyle ilişkilendirdiği saf/karışık karşıtlığı, resmi söylemde müziğin Türklüğüyle ilgili gösterilen hassasiyete tekabül eder. Müziğin saflığı, Türklüğünün korunması şeklinde tarif edildiğinden, Osmanlı müziği “gayri-Türk”, kozmopolit niteliğiyle ötekileştirilmiştir. Bu ayrım çerçevesinde, Garp tekniğiyle işlense bile yeni milli müzik Türklüğünden bir şey kaybetmezken, Şark tekniğiyle yaratılan Osmanlı müziği “karışık”, saflığı bozulmuş olana işaret eder. Anadolu türkülerinden bahsedilirken sürekli “saf”, “temiz” gibi normatif kavramlara başvurulması, gayri Türk olarak tarif edilen Osmanlı geçmişinin açık veya örtük olarak “kirli” gösterilmesine yol açmıştır. Kısacası resmi söylem meşruluk alanının sınırlarını Türkleşerek Batılılaşma politikası çerçevesinde belirlemiştir. En saf haliyle meşru müzik Batı tekniğiyle işlenmiş Türk halk ezgileridir. Batı müziği yeni medeniyet seçiminin bir ifadesi olduğundan meşrudur ve Batı tekniğiyle bestelenen milli müzik yaratılana kadar doğrudan aktarılmasında bir sakınca görülmemiştir. Bununla birlikte esas amaç milli müziğin yaratılmasıdır. Kesin olarak gayrimeşru görülen, Osmanlı'yla, İslam'la ve “Şark” ile özdeşleşmiş bir müzik geleneğidir. Dolayısıyla gayrimeşru görülen Osmanlı müzik geleneği, kendisini ancak Osmanlı, İslam ve Şark ile arasına söylemsel bir mesafe koyarak meşrulaştırabilmiştir.

Türk müziği alanında kültürel meşruluk tanımının egemenler tarafından örtük biçimde değil, bizzat resmi kurumlar ve ideolojik aygıtlar tarafından yapıldığını ve sürekli yeniden üretilerek tedavüle sokulduğunu görmekteyiz. Her şeyden önce 1926'dan itibaren resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi yasaklandığı için, yeni kuşaklar tamamen Batı müziği temelli bir kültürel meşruluk anlayışına göre

eğitilmiştir. Radyoda iki yıla yakın süren yasağın dışında Türk müziğinin topyekün dışlandığını söyleyemeyiz. Bununla birlikte radyoda Batı müziğinin ayrıcalıklı ve hiyerarşik olarak üstün pozisyonunun gerek program saatleriyle ilgili tercihler, gerekse doğrudan program metinleri aracılığıyla çok uzun yıllar sürdürüldüğü görülmektedir. Prestijli resmi konser salonlarının Batı müziğine tahsis edilmesi ve 1970’lerin başında bile bizzat Kültür Bakanı’nın öncülüğünde devlete ait bir konser salonunda İtri konseri verilmek istenmesinin “ırtica hortladı” tepkisiyle karşılanması ve engellenmesi, söz konusu kültürel meşruluk tanımının resmi kamusal alanın kullanımına getirdiği sınırlamaların kapsamına ışık tutmaktadır.

Resmi politikayı ifade eden metinlerde ve Atatürk’ün demeçlerinde kültürel meşruluk tanımının her zaman net bir şekilde yapılmadığı, çoğu zaman muğlak ve tartışmaya açık ifadelerin tercih edildiği görülmektedir. Şark müziğinin gayrimeşru niteliği net bir şekilde ifade edilse de, Garp tekniği çoğu zaman kendi adıyla anılmamış, “medeni,” “beynelmilel”, “asri” gibi daha “nötr” sözcüklerle ifade edilmiştir. Yaratılmak istenen yeni Türk müziğinin Batı müziği ailesinin bir parçası olacağı belirtilmekle birlikte, esas vurgu bu müziğin milliliği üzerindedir. Nitekim Rauf Yekta Bey’in polemikleri incelendiğinde, daha 1930’lara varmadan en büyük tartışmalardan birinin sınıflandırma ve terimler üzerinde yaşandığı görülmektedir. Resmi söylem Batı tekniğiyle yaratılan müziği “milli Türk musikisi” olarak adlandırırken, Türk müziğini “Şark musikisi”, “Saray musikisi”, “Enderun musikisi” gibi tanımlamalarla milli müziğin dışında göstermeye çalışmıştır. Yalnız meşru müziği Batı müziği değil Türk müziği diye adlandırması, muhalif kültüre de bu tanımlamanın içini kendi görüşleri doğrultusunda doldurma imkânı vermiştir. Aynı şekilde müzikte Batılılaşma çabalarının resmi belgelerde ve Atatürk’ün demeçlerinde, çoğu zaman modernleşme çerçevesi içinde “nötr” ifadelerle tanımlanması da yine muhalif kültürün bu resmi politikayı “Türk müziğinin ıslahı” çerçevesinde yorumlamasına ve içselleştirmesine imkan vermiştir. Muasırlaşmak, Türkleşmek ve halkçılaşmak şeklinde özetleyebileceğimiz bu üç ayaklı meşruluk çerçevesinin içi kültürel alan içinde Ortodoks ve heterodoks görüşlerin mücadelesine bağlı olarak doldurulacaktır.

2. Meşruluk Alanının Dışına İtme Stratejileri

a.) Pozitivist-Modernist Ötekileştirme

Müzikte pozitivist-modernist ötekileştirme, alafranga ve alaturkanın ileri-geri, bilimsel-bilim öncesi, modern-geleneksel gibi ayrımlar temelinde hiyerarşik bir sınıflandırmaya tabi tutulmasıyla uygulamaya konmuştur. Batı müziği dışındaki bütün müzik gelenekleri, rejimin modernist hedefleri açısından gayrimeşru ve heterodoks ilan edilmiş ve hiyerarşik olarak aşağıda konumlandırılmıştır. Bu ötekileştirmenin ilk adımı Doğu ile Batı arasındaki medeniyetsel ayrımın zamansal bir ayrıma dönüştürülmesi ve ilerlemeci bir görüş çerçevesinde farklı toplumsal gelişme aşamalarıyla eşleştirilmesidir. Bu mantık doğrultusunda Batı müziği, Batının malı olmaktan çıkarak insanlığın evrensel başarısı haline getirilmiş, bilimin, toplumsal ilerlemenin ve ileri tekniğin bir ifadesi olarak nötrleştirilmiştir.

Radyoda Türk müziği yasağı kararının alındığı hafta Konservatuar müdürü Yusuf Ziya Bey'in Cumhuriyet gazetesindeki demeci, sınıflarında yalnız Batı müziği öğretilen bir konservatuarın başındaki kişinin Batı müziğine bakışını göstermesi açısından önemlidir. Ona göre “Musikinin fenninde milliyet olamaz. Çünkü ilim fen beynelmileldir.”¹⁸ Nitekim resmi görüşün sözcülerinden Halil Bedii Yönetken de müzikte Batı tekniğini savunduğu bir yazısında neredeyse aynı kelimelerle aynı görüşü ifade etmektedir: “Fen olmak itibariyle onun (Batı tekniğinin) Türk’ü Fransız’ı yoktur, beynelmileldir.”¹⁹ Peyami Safa 1938 yılında kaleme aldığı *Türk İnkılabı’na Bakışlar*’da polifoniye doğrudan müsbet (pozitif) ilim ve hendese (geometri) kafasına bağlar. Biz “yeni zamanın kapıcısı” olduğumuz, Avrupa’nın açtığı bilim kapısından giremediğimiz için sanatımız “primitiftir”. Avrupalılaşmak Safa’ya göre riyazileşmek (matematikleşmek) demektir, bunun sonucu da çok sesli Batı müziğinin kabul edilmesidir.²⁰

1940 yılında konservatuar kanunuyla ilgili meclis tartışmaları sırasında Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel, kendisi de Mevlevihane’den yetişmiş olup Suzinak

¹⁸ “Milli Musiki Doğacaktır”, *Cumhuriyet*, 12 Kasım 1934, s. 1.

¹⁹ Bahattin Kahraman, Cansevil Tebiş, *Halil Bedi Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası*, Ankara, Müzik Eğitimi Yay. 2012, s. 18.

²⁰ Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2010, s. 136, 162.

makamından tanınmış bir şarkı besteleyecek kadar Türk müziğiyle içli dışlı olmasına karşın aynı argümanı ileri sürecektir ve Batı müziğini benimsemenin “en ileri teknik ve en ileri metodu almak” anlamına geldiğini söyleyecektir. Yücel’e göre “edebiyatta Baki gibi yaz” demediğimize göre “hicazdan marş nihavendden senfoni” yapacak halimiz yoktur. Konservatuarda yalnız Batı müziği öğretilenektir. Bu ise milliyetçilikle çelişmez. Milli hisleri ifade etmeye yetmediği için bugün “udu atıp orgu almak”, bilimin ve tekniğin gereğidir. Tanzimat ikiliğine son verilmeli, en ileri teknik alınmalıdır, zira bir ülkede iki musiki tekniği olmaz.²¹

1926’da Türk müziği eğitimi yasaklanırken Riyaset-i Cumhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolonist Zeki Bey’in (Üngör), kararı meşrulaştırmak için ileri sürdüğü gerekçe de aynıdır: “Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumu olmaz.” Zeki Bey’e göre konservatuar “ilme, fenne ve metoda istinat eden” kurumlardır, hâlbuki Şark musikisi “fennen izah edilemeyen” bir sanattır. Dolayısıyla konservatuarda ona yer olamaz.²² Bu tavır bize Baumann’ın *Modernite ve Müphemlik*’teki analizini hatırlatır.²³ Kontrol etme, düzenleme ve sınıflandırmaya ve her durum için geçerli evrensel standartlar belirlemeye dayanan modernite, belirsiz, muğlak, göreceli ve öngörülemez olanı bastırma eğilimindedir. Şark müziğinin, ancak ustadan çırağa “geçilerek” öğrenilebilen oynak perdeleri Batının tampere sistemine dayanan sabitlenmiş ve notasyon aracılığıyla standartlaştırılmış sistemine göre bilim dışıdır. Zeki Bey buradan yola çıkarak ustadan çırağa “geçme” usulüyle öğretilen bir musiki “tedrisî bir mahiyeti haiz değildir ki” okullarda ona yer verilsin diyerek bu bakış açısını teyit eder.

Zeki Bey, aslında Cumhuriyet öncesinde de aydınların bu gerçeğin farkında olduğunu, ama seslerini çıkarmaya cesaret edenlerin “dinsizlik ve milliyetsizlik” suçlamalarıyla susturulduğunu, “son muazzam ve mesud inkılab” sayesinde artık bu tablonun değiştiğini iddia eder. Evet, tablo gerçekten değişmiştir ve bu kez “Şark musikisini” savunanlar “mürteci” suçlamasıyla susturulacaktır. Nitekim alaturka-

²¹ TBMM Zabıt Ceridesi, 13 Mayıs 1940, s. 93-94 ve 100-101’den özet.

²² “Viyolonist Zeki Bey’in Musiki Anketimize Verdiği Cevap”, *Yeni Ses*, sayı 225, 14 Teşrin-i Evvel 1926.

²³ Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

alafranga çatışmasının temel yayın organlarından biri olan *Tiyatro ve Musiki* dergisinde Hakkı Süha, kendi musikilerini savundukları için Rauf Yekta Bey'in ve kendisinin “mürteci” damgasıyla “lekelenindiklerini”, buna karşın mücadeleyi bırakmadıklarını söyler.²⁴ Tartışmalar sırasında öyle yersiz benzetmeler yapılır ki, Osmanlı müziğini savunmak, bir estetik beğenin ötesinde, yeni rejime, inkılab, hatta bütün maddi yeniliklere karşı çıkmakla, yobazlıkla özdeşleştirilir.

Türk müziği eğitimini yasaklayan komisyonun üyelerinden sosyolog-pedagog İsmail Hakkı Baltacıoğlu²⁵ Osmanlı müziğini savunmanın bir “irtica hareketi” olduğunu açıkça yazan kalemlerden biridir. Kemalizmin önde gelen kalemlerinden ve Çankaya sofrasının müdavimlerinden Falih Rıfkı Atay'a göre de “Alaturkanın ıslahını düşünmek, medresenin ıslahını, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle birdir.”²⁶ Aka Gündüz, *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde bu kategorizasyonun fiili sonuçlarına işaret ederek, “musikimiz için de bir yüz ellilikler listesi yapmak lazımdır” demiş ve Osmanlı müziğini savunan “mürtecileri” resmi makamlara hedef göstermekten geri durmamıştır.²⁷ Zaten bütün polemiklerde Türk müziği aleyhindeki kararlar yeni rejimin tartışılmaz ilkeleriyle ilişkilendirilmekte, böylelikle heterodoks söylem, sadece kültürel alan içinde ötekileştirilmekle kalmayıp, doğrudan alanın dışına itilmeye, hatta hukuki meşruluk alanı bile tartışmalı hale getirilmeye çalışılmaktadır.²⁸

²⁴ Hakkı Süha (Gezgin), “Oktav Münakaşası Sebebiyle”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, Sayı 10, 1928, s. 2.

²⁵ Baltacıoğlu'ndan aktarmalar için bkz. Fazlı Arslan, “İ. H. Baltacıoğlu'nun Türk Musikisinin Terakkisi Üstüne Fikirleri”, *Darülfünun İlahiyat Sempozyumu Tebliğleri*, İstanbul, Kasım 2009, s. 253-261. “Musiki sahasında medeniliğin yalnız bir şekli vardır. O da Garp musiklerinde has olan beynelmilel tekniği aynen ve harfiyen kabul etmektir. Bizde dümtek fassallığı sanat vadisinde bir irtica tecrübesi ve aşikâr bir tekâmül düşmanlığından başka hiçbir şey ifade etmez.” (Baltacıoğlu, *Sanat*, s. 154-155) 1984 gibi geç bir tarihte bile Adnan Saygun “İlkokullara Türk müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olması, irticanın sarıksız olarak geri dönmesidir.” demesi, zihniyetin gücünü ve sürekliliğini göstermektedir. (Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul, Dergah, 2004, s. 47)

²⁶ “Falih Rıfkı Bey'e Göre”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1932.

²⁷ *Hakimiyet-i Milliye*, 21 Haziran 1929'dan aktaran Hayati Tüfekçioğlu, *Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını Hakimiyet-i Milliye 1 Aralık 1928-31 Aralık 1929*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji, 1988.

²⁸ Bazı yazılarda ipin ucu iyice kaçmış, adeta geleneksel müzikle uğraşanların bedensel varlıkları bile hedef gösterilmiştir. Mahmut Ragıp Bey'in Varlık'ta yazdığı bir makalede bu “mikroplu musiki”yi engellemek için İsveç çözümü hatırlatılmaktadır. İsveç'te kötü musikiyi engellemek için müzisyenler bir tepeye çıkartılır, yanlarına da kuyruğu yağlanmış bir dana konurmuş. Kuyruğundan tutarak bu dananın aşağı koşmasını engelleyebilenler kurtulur, kuyruğu elinden kaçırılanlar idam edilmiştir.

Tartışmalar sırasında müzikle tamamen ilgisiz analogiler kurularak Osmanlı müziği savunuculuğunun, maddi yeniliklere bile düşman bir yobaz zihniyetle özdeşleştirilmesi, heterodoks söylemi gülünç ve itibarsız hale getirme amaçlıdır. Rauf Yekta Bey gibi, müzik bilgisiyle herkesin saygı duyduğu, birkaç dili çok iyi bilen, Batı dünyasında tanınan ve yazdığı meşhur monografiyle dünyanın en prestijli müzik ansiklopedilerinden birinin madde yazarı olan biri bile bu yobazlık suçlamasına maruz kalabilmiştir:

“Rauf Yekta Bey’in fikri kabul edilirse hariçten gelen yeni ve faydalı hiçbir şeyin kabul edilmemesi lâzımdır. Otomobiller geldikleri yere gitmeli, mektepli zabitlerin yerlerini alaylılar, doktorların üfürükçüler, baytarların yerini de nalbantlar almalı. Ediplerimiz Garp’tan ve Garp eserlerinden aldıkları ilhamları bir tarafa bırakıp mey ve mansup terennüm etmeli! Bütün Türkiye halkı ellerini dizlerine vura vura, ağızlarını yaya yaya dedelerin kârlarını söylemelidir.”²⁹

Alafrangacılar iki farklı müzik sistemi olduğunu ısrarla reddetmiş, aksine tekniğin evrensel, çok sesli ve tek sesli diye sınıflandırdıkları müzik sistemlerinin ise evrimsel olduğunu ileri sürmüşlerdir. Başka bir deyişle insanlık tek bir evrensel gelişim çizgisi izlemektedir. Dünya üzerinde ortaya çıkan farklı müzik sistemleri, aslında bu gelişim çizginin tarihsel evrim aşamalarından başka bir şey değildir. Örneğin, Cumhuriyet idaresi tarafından Batı müziği eğitimi almak üzere yurtdışına gönderilen Halil Bedii Yönetken’e göre Şark musikisi savunucuları tarafından Batı müziğine denk ayrı bir sistem olduğu savunulan “alaturka musikinin teknik mahiyeti Avrupa’nın monodisine tekabül eder.” Yönetken müzik sanatının evrimini “dokuzuncu asrın diyafonisi, on ikinci asrın deşanı, on üçüncü asrın fobordonu, on dördüncü asrın kontrpuanı, son asırların akor ve tonalite prensipleriyle teşekkül eden yeni sanatı doğuran armonisi” şeklinde sınıflandırırken Şark musikisinin modern asırlar öncesindeki monodik evreye tekabül ettiği sonucuna varır. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bir mecburiyettir. “Bu mecburiyet ve ihtiyacı hissetmeyip hayatın tabii evolmanı (evrimi) önüne geçerek geriye, bizim çeyrek

Mahmut Ragıp Bey’e göre bugünkü İsveç Avrupa’nın en gelişmiş musiki memleketlerinden birisi olmasını işte bu kopartılan kellelere borçludur. Mahmut Ragıp Kösemihaloğlu, “Musiki İnkılabı Şenlikleri”, Varlık, sayı 35, 1934’den aktaran Beşir Ayvazoğlu, **Ateş Denizi**, İstanbul, Kapı, 2013, s. 508-509.

²⁹ Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 2000, s. 16.

seslerimiz vardır diye onu durdurmaya ve döndürmeye çalışmak cinnetten başka bir şey değildir.”³⁰

Yönetken’in çerçevesini çizdiği bu tarihsel gelişimin aynı zamanda toplum biçimleriyle de ilişkili olduğu ileri sürülmüştür. Meşhur orkestra şefimiz Hikmet Şimşek’e göre toplumsal gelişmişlik düzeyiyle tercih edilen müzik türü arasında doğrudan bir ilişki vardır: “Özür dilerim arkadaşlar, yanlışsam lütfen beni düzeltin, otomobile uçağa binen bir milletin müziği tek sesli olabilir mi?”³¹ Cemal Reşit Rey’in öğrencilerinden Kemal Sünder’e göre çok seslilik kent yaşamının ve demokrasinin bir sonucu ve gereğidir, tek seslilikse köylülüğe ve göçebeliliğe tekabül eder.³² Dolayısıyla çok seslilik bir türlü benimsenemiyorsa, bunun nedeni toplumsal yapımızın geri olmasıdır. Her toplum kaçınılmaz olarak ileri gittiğine göre, tarihsel evrim sürecinde tek sesliliğe yer kalmayacaktır. Bu düşünce silsilesi çerçevesinde bu müziği savunmak “ölü” veya “ölmekte olan” bir şeyin beyhude bir şekilde peşinden koşmakla özdeşleşmektedir. Kadro yazarı Burhan Belge’nin şu sözleri, yeni Türkiye’nin geleceğinde bu “eski müziğe” yer olmayacağını “müjdeleyen” ve Osmanlı müziği zevkini toplumsal hayattan çekilip gitmekte olan yaşlı kuşakla özdeşleştiren bu zihniyetin çarpıcı bir ifadesidir: “Bizler mektuplarımızda ve kendi aramızda eski yazıyı kullana kullana bu dünyadan gideceğiz. Fakat ötekiler, bu yazıyı tanımıyorlar. Bu yazıyı ne kadar ortadan kaldırırsak, borcumuzu o kadar iyi ödemiş oluruz. Musiki işinde de tıpkı böyledir. Ortalıkta alaturka bırakmayacağız ki, ortalık, bizlerin değil gençliğin olsun.”³³

³⁰ Cansevil Tebiş, Bahattin Karaman, **Halil Bedii Yönetken’den Seçme Musiki Makaleleri-Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928**, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2012, s. 53-55. Türk müziğini savunmayı cinnet geçirmekle bir tutan Yönetken’e benzer şekilde,ERCÜMENT BEHZAD LAV da Türk müziği çalgılarıyla müzik yapmaya devam edenleri tımarhaneye layık görmektedir Radyo program müdürlüğü yapacak kadar resmi müzik politikaları üzerinde etkili olan Lav Nota dergisinin anketine verdiği cevapta şöyle der: “Bugün Hayyam’la Mevlana’nın rubailerine göre hayatını tanzim etmeye kalkan adamı deli diye tımarhaneye sokarlar... Ud ve tefle çalınan bugünkü mızız Afyonlu alay musikisini makinalaşan Türkiye’de tarihe gömmek içtimai bir zarurettir.” **Nota**, sayı 30, 1 Temmuz 1934, s. 143.

³¹ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 198.

³² Kemal Sünder, “Çoksesliliğe Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler”, Gönül Paçacı, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı, 1998, s. 113.

³³ Burhan Asaf (Belge), “Türk Musikisi”, **Hakimiyeti Milliye**, 7 Kasım 1934.

b.) Batıcı-Oryantalist Ötekileştirme

Pozitivist-modernist meşrulaştırmada Batıcılığın çoğu zaman daha örtük bir şekilde savunulduğu, Batıcı tercihin bilim ve tekniğin gereği olarak gösterildiği söylenebilir. Burada Doğu-Batı sınıflandırmasından çok ileri-geri, bilimsel-bilim dışı, modern-geleneksel sınıflandırmaları ön plandadır. Bir de doğrudan medeniyet temelli, açık bir Doğu-Batı ayrışmasına dayandırılan bir ötekileştirme biçiminden söz etmek gerekir. Bu kez Osmanlı müziği Doğu medeniyetine ait olduğu için ötekileştirilmekte, Batılı oryantalist görüşün Doğu toplumlarıyla ilgili tasavvuru Osmanlı müziği özelinde yeniden üretilmektedir. Ortodoks söylem Batıcılığı nötr terimlerle tanımlayarak ve milliyetçiliği temel meşrulaştırma çerçevesi olarak koyarak modernleşmenin içinin söylemsel mücadele çerçevesinde doldurulmasına izin vermiştir. Söz gelimi Tanzimat Batıcılığı veya Garp mukallitliği gibi kavramlarla Batıcılığın aşırı uygulamalarının milliyetçilik temelinde eleştirilmesi mümkün ve meşrudur. Buna karşılık Doğu medeniyetinin savunulmasında veya milli olanın Doğulu bir çerçeve içinde ifade edilmesinde aynı esneklik söz konusu değildir. Doğrudan Doğu medeniyetini savunmak kültürel alanın tamamen dışına çıkmak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla oryantalist ötekileştirme, Osmanlı müziği geleneğinin kendi medeniyet dünyasından kopmasına yol açarak kendi kimliğini bütünlüğü içinde savunmasını engelleme işlevi görmüştür.

Osmanlı müziği, yeni rejimin bu içselleştirilmiş oryantalizmi en net bir şekilde uyguladığı alanlardan biridir. Örneğin Ahmet Ağaoğlu'nun *Üç Medeniyet*'te Osmanlı müziğiyle ilgili çizdiği tablo Batılı oryantalizmin Doğulu toplumlarla ilgili tasavvurunu neredeyse eksiksiz bir şekilde yeniden üretmektedir. Ağaoğlu'na göre "Bütün Doğu'da olduğu gibi, bizde de hayat, ya yiyip içmek veya bir köşeye çekilip devamlı ibadet etmek şekillerinde kabul edilmiştir. Hâlbuki insan tabiatı ferahlamaya muhtaçtır." Bu ihtiyacın "en makul, en içtimai" tatmin şekli tiyatro ve operalardır. "Fakat yazık ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile bu gibi içtimai ferahlıkların...gelişmesine meydan vermemiştir." Bu baskıcı düzen "ruhumuzdan taşıp gelen" seslerin "mahzun, üzüntülü iniltiiler şeklini" almasına sebep olmuştur. "Ney'in bütün âhenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğu'nun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir." Ağaoğlu'na göre "serbest

yaşayan ve serbest düşünen” insanlardan böyle inilti çıkması mümkün değildir. “Onlar, padişah cellâdının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kâfir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya harem sınıklarının içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlardır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder” vermektedir.³⁴

Ağaoğlu Doğu toplumlarını durağanlıkla ve despotizmle, Batıyı ise dinamizm ve özgürlükle özdeşleştirmekte, Doğu müziğindeki sözde keder ve üzüntüyü Doğu despotizminden bunalan halkın feryadı ve iniltisi olarak görmektedir. Bilhassa bu “inilti” sözcüğü, “ahlar, ohlar”, Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, “Şark müziğini” tanımlayan temel etiketlerden biri olarak kullanılmıştır. Bu anlatıma göre bir “inilti” müziği olarak tanımlanan Şark müziğinin işlevi toplumu uyuşturmaktır. Şark müziğinin sözde uyuşturucu niteliğiyle Cumhuriyet’in kitlesel seferberliğe, sosyal disipline ve dinamizme dayanan modernist heyecanı sık sık karşı karşıya getirilmiştir.

1945’te meclisteki alaturka tartışmaları sırasında alafranga cephesinin sözcüsü Hamdullah Suphi Tanrıöver, Osmanlı müziğini diz çökmüş Doğu milletlerinin müziği olarak tanımlarken Batıyla Doğu arasında yaptığı karşılaştırma çarpıcıdır:

“Asya’da Mabutlar oturur. Eskiden bizde Sultanlar ‘tahtneşin’ olurdu. Bugün Hindistan mabetlerinde Brahma oturur, Siva oturur, Vişnu oturur, Çin’de Buda oturur, Siyam’da Kosensinde başka Allahlar oturur. Eski Yunan’da, Roma’da Allahlar ayaktadır, oturmazlar. Ben, oturmuş, bağdaş kurmuş Allahlar etrafında asırlardır diz çökmüş milletleri uyuşturan içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum.”³⁵

Baltacıoğlu da Batı müziğiyle Doğu müziğini karşılaştırırken aynı sınıflandırma ölçütlerine başvurur. Hatta Doğu müziğini “medeni müzik” olarak tanımladığı Batı müziği yanında müzikten bile saymaz: “Musiki deyince, bizim mahalle mekteplerinde okutulan ilahilerimizi, oturduğu yerde kımıldatmayan, bağırta, güftesiyle bestesiyle, bütün varlığıyla daha küçük yaşta iken ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, çocukların kalbini ölümle mezarla titreten sakat musikiyi anlamayınız, canlı, hareketli, ahlaki, medeni musikiyi kastediyorum.”³⁶

³⁴ Ahmed Ağaoğlu, **Üç Medeniyet**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 84-85.

³⁵ **TBMM Zabıt Ceridesi**, 19 Aralık 1945, s. 195.

³⁶ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Sanat**, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi, 1934, s. 152.

Batı müziği tercihi aynı zamanda Tanzimat'tan beri devlet siyasetine yön veren Batı medeniyeti tercihinin doğal bir sonucu olarak sunulmuş, bunun sürekliliği olan bir devlet politikası olduğu vurgulanarak, adeta muhtemel bir muhalefete aba altından sopa gösterilmiştir. Aynı şekilde yabancı bir müziğin aktarılmasının zorlukları karşısında da toplumsal kurumlarda ve diğer sanatlardaki başarılı aktarım örnekleri gösterilmiştir. Falih Rıfkı Atay veya Şevket Rado gibi önde gelen Kemalist yazarların ifade ettiği gibi, toplumsal ve siyasal hayatta nasıl Batılı kurumlar benimsendiyse, tiyatro ve roman gibi Batılı formlar kültür hayatında nasıl hegemonya kurduysa Batı müziğinin de aktarılması kaçınılmazdır.³⁷ Baltacıoğlu'nun ifadesiyle buna direnmek, Batı medeniyetine denk ayrı bir Doğu medeniyeti yaratma iddiası gibi beyhude bir çabadır.³⁸ İsmet İnönü müzikte Batılılaşma politikalarına itiraz edenlere “resimde heykelde bir ayrılık yok müzikte niye var” diye sorarken de aynı fikrin etkisindedir.³⁹

Doğu müziğiyle Batılı oryantalizmin Doğu toplumu tasavvuru arasında kurulan mekanik determinist ilişkiye “sosyoloji” aracılığıyla “bilimsel” bir temel kazandırma çabalarının en hararetli temsilcilerinden biri Halil Bedii Yönetken'dir. Ona göre “Şarkta taassup ve diğer içtimai sebepler musikiyi monodi çemberi içinde zaptetmiş... Garpta hayat serbest bir inkişafı yürümüş ve musiki bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisaniyla terennüm etmiştir.” Yönetken bunun sebebinin sosyologlar tarafından bilimsel olarak açıklandığı iddiasındadır. Batıda işbölümü ferdi şahsiyetlerin gelişmesine yol açmış, yeni hayat eski çerçevelere sığmayınca eski vasıtalar bir bir kırılıp atılmıştır. Doğuda ise bu süreç yaşanmadığı için Doğu milletleri Ortaçağ'da yaşamaya devam etmektedir. Müziğin durağan ve geri niteliği işte bu toplumsal yapıdan kaynaklanmaktadır.⁴⁰

³⁷ Falih Rıfkı Atay: “Medrese ve mektep nasıl yan yana yaşayamaz idi ise, Şark ve Garp musikilerinin birlikte yürümelerine imkân yoktu...büyük inkılâbın ruhumuzdaki akislerini musiki ile resimle, heykelle, şiir ve mimari ile dışarı vermezsek, onun içimizde yaşamakta olduğuna nasıl güvenebiliriz” **Hakimiyet-i Milliye**, 3 Kasım 1934. Şevket Rado: “Garbın romanı, tiyatrosu, mimarlığı, resmi bize şimdiden yabancı gelmiyor; musikisi ne zamana kadar yabancı gelecek?”, **Akşam**, 5 Aralık 1945.

³⁸ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, **Sanat**, İstanbul, Semih Lütfi Kitabevi, 1934, s. 161.

³⁹ İrem Ela Yıldızeli, **Dr. Osman Şevki Uludağ Bir Kültür Savaşçısı**, İstanbul, Pan Yay, 2009, s. 112.

⁴⁰ Cansevil Tebiş, Bahattin Karaman, **Halil Bedii Yönetken'den Seçme Musiki Makaleleri-Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928**, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2012, s. 150-151.

Gazimihal'in *Milli Mecmua*'da tefrika ettiği bir tür musiki terimleri sözlüğünde, "iptidai musikiler" diye bir başlık açtığını ve bu başlık altında doğrudan bu oryantalist Doğu müziği tasvirine yer verdiğini görüyoruz. Gazimihal'e göre "hüzün, neşe gibi basit bir iki mevzuu terennümle iktifa eden musikilere iptidai musiki denir. Fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin musikileri iptidaidir. Kadını kafes arkasında yaşatan eski sakat İslami cemiyetlerde, bestekârların münhasıran kadınların göz ve saçını düşünüp terennüm etmeleri buna bir misal teşkil eder."⁴¹

Alaturka sözcüğünün çok kısa bir zaman dilimi içinde, Doğuyu ve Türklüğü ifade eden nesnel bir kavram olmaktan çıkıp Batının karşıt kutbu olarak bütün olumsuzlukların yüklendiği bir günah keçisi haline gelmesi, daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, bu stratejinin başarısını göstermektedir. Şark'la ilişkili bütün sözcüklerin nesnel olarak işaret ettikleri şeylerden koparak, ilkelikle, basitlikle, ciddiyetsizlikle, özensizlikle özdeşleştirilmesi Osmanlı müziğini savunanları da kendilerini Şark'la ilişkilendirmekten ısrarla kaçınmalarına yol açmıştır. Sadettin Arel'in "alaturka" sözcüğüne karşı alerjisi ve Şark musikisi tabirinden özenle uzak durması bu tutumu örnekler.

Aynı şekilde Batı ve Doğu müziğinin, başka bir deyişle alafanga ve alaturkanın modern ve modern olmayan iki ayrı sanat anlayışının ifadesine dönüştüğünü, "alaturkayı" dışlamayanlarda bile zihnen bir hiyerarşik kutuplaşma yarattığını görüyoruz. Örneğin Nazım Hikmet gibi, Batılı oryantalizme ve emperyalizme karşı en radikal söylemler içeren şiirler yazmış bir şair bile takma isimle yazdığı bir gazete yazısında "alaturkalık" ve "alafangalığı" bu "nesnelleştirilmiş" biçimiyle kullanabilmektedir: "Bence dinlenildiği vakit insanı... derinliklere, genişliklere, yüksekliklere götüren ve dekorsuz, yardımcısız bu işini görebilen müzik alafangadır. İster bu bilmem ne tekniğiyle bilmem hangi ülkenin verimi olsun, ister olmasın."⁴²

⁴¹ Duran, Mehmet Hadi: **Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi ile İlgili Makaleler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001, s. 199

⁴² Orhan Selim, "Müziğin İki Çeşidi", **Akşam**, 20 Haziran 1935, s. 1. Türk müziği camiası bile mevcut beste ve icra örneklerinde beğenmedikleri şeyleri ifade etmek için "alaturkalık" sözcüğünü tercih etmiştir. Batı müziğiyle uğraşanların "karşı kampta" görülseler bile profesyonel ve ciddi bir uğraş içinde oldukları varsayılırken, Türk müziği camiasının gayri ciddilik, özensizlik ve amatörlikle özdeşleştirilen her kusuru "alaturkalık" olarak adlandırılmıştır. Örneğin bkz. Neşat Halil Öztan, "Musikimizde Alaturkalık", **Türk Musikisi**, Sayı 8, Haziran 1948, s. 1.

Cumhuriyet gazetesinde Musiki İnkılabı'nın en hararetli günlerinde yayınlanan bir haber Batılı oryantalizmin içselleştirilme derecesi konusunda bir fikir vermektedir. Habere göre *La Tribune Des Nations* gazetesinde M. Robert L. Bandouy imzasıyla Türkiye'de musiki inkılâbına dair bir yazı yayınlanmıştır. Cumhuriyet'in büyük bir sevinçle bahsettiği bu yazı "bazı Avrupalıların şimali Afrika'da, Suriye'de veya müstemlekeler sergisinde dinlemiş oldukları ince saza" dair gözlemlerine dayanmaktadır. Dinleyicilere göre bu müzik sanat bakımından hiçbir değeri haiz olmadığı gibi Türk ruhunu aksettirmekten uzak, iptidai ve Bizans artığı bir müziktir. Aşağılanan bu sömürge-Şark müziğinin dışında Türk ruhunu aksettiren "olumlu" bir müzikten bahsedilmemesine karşın, haberin gayet olumlu bir hava içinde verilmesinin sebebi, yazarın Musiki İnkılabı'nı övmesidir. Batılı yazara göre Türkler Atatürk sayesinde bu "iptidai ve Bizans artığı" müzikten kurtulmakta, "müttekâmil Garp musikisini" benimsemektedir.⁴³ Müttekâmil Garp musikisi dışındaki bütün müzikleri iptidai olarak sınıflandırma görüşü, Türk müziği eğitiminin yasaklanması tartışmaları sırasında, Osmanlı müziğini Afrika vahşilerinin müziğine benzetmeye kadar varmıştır.⁴⁴ Bu tip haber ve yorumlarda kimi zaman açıkça kimi zaman örtülü biçimde Osmanlı müziği Batılıların gözünde Türklüğün itibarını düşürmekle suçlanmaktadır. Kemalist elitlerin Batılıların Doğu müziği konusundaki ötekileştirici ve küçümseyici sözlerini üzerlerine alınmamaları, tersine Türklüğün dışında gördükleri Osmanlı müziğine yansıtmaları, bu milliyetçi perspektif içinde anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla meşruluk alanının dışına itme stratejilerinde pozitivist ve oryantalist ötekileştirme milliyetçi ötekileştirmeye tamamlanmaktadır.

c.) Türkçü-Milliyetçi Ötekileştirme

Osmanlı müziği sadece bilim dışı, geri, ilkel, basit ve Doğulu olduğu gerekçesiyle değil, Türk olmadığı veya yaratılmak istenen modern Türklüğe yakışmadığı düşünüldüğü için dışlanacaktır. Aka Gündüz milli marşla Doğu müziği arasında karşıtlık kurarken "ud"un şahsında Osmanlı müziğini istilacı bir düşmana benzetir: "Ud çalan milletlerin milli marşları yoktur ve olamaz...dimdik benliğimizin coşkun sesini göğsümüze ve dünyamıza doldurmak için udu paramparça etmeliyiz. Enkazını

⁴³ "Musiki İnkılâbı", **Akşam**, 25 Kanunievvel 1934, s. 2.

⁴⁴ Rauf Yekta, "Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılmaz", **Vakit**, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H), sayı 2958, s. 3.

menfur, berbat defin içine koyup, müstevli düşman gibi, hudutlarımızdan fırlatıp atmalıyız.”⁴⁵

Genelde alafranga cephesinin, özeldeyse resmi politikanın sözcülerinin Batı müziğinin aktarılmasını Batıcı argümanlardan ziyade milliyetçi bir söylemle haklılaştırdıklarını görüyoruz. Ne var ki, bu milliyetçi söylemin ifade edilişindeki keskinlikle ardındaki temel kabul arasında ciddi bir zıtlık söz konusudur. Dünyadaki neredeyse bütün milliyetçi kültür söylemleri geçmiş kültürel birikimin yüceltilmesi üzerine kurulmuşken, Türk müziği alanındaki milliyetçi söylem Türklerin gerek geçmişte gerek an itibarıyla övünülecek bir musikisinin olmadığı varsayımına dayanmaktadır. Bu “musikisiz” milleti ancak Batı kurtarabilir.⁴⁶ Geçmişe değil geleceğe dayanan bir milliyetçi kültür söylemi söz konusudur. Her milliyetçi söylem milli olanın tanımlanmasına dayanır ve çeşitli içerme ve dışlama stratejileriyle üretilir. Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarında milli olanın tanımı, içermeden çok dışlama stratejisine dayandırılmıştır.⁴⁷ Tarih Tezi çerçevesinde bir içerme stratejisiyle neredeyse bütün dünya fantastik bir şekilde Türklüğe dahil edilirken, Osmanlı-İslam geçmişinin millilik tanımının dışına itilmesi ilginçtir.

Müzikte Batılılaşma politikaları milliyetçilik üzerinden meşrulaştırıldığı için, kültürel meşruluğun tanımlanmasında temel mesele milli müziğin sınırlarının çizilmesidir. Müzik alanında Türklük neleri içerecek, neleri dışlayacaktır? Toplumun geniş kesimleri tarafından dinlenen ve kültürel hayatın merkezinde yer alan müzik, hiç tartışmasız, makam temelli Osmanlı-Türk müziğidir. Halk müziğinin bile yöresel kaldığı ve toplumun bütününe ulaşamadığı, buna karşın Osmanlı döneminde şehirlerde üretilen müziğin birleştirici bir üst kültür sistemi oluşturarak “milli müziğin” tek gerçekçi temeli haline geldiği görülmektedir. Dolayısıyla bir Türk

⁴⁵ **Hakimiyet-i Milliye**, 24 Şubat 1929’dan aktaran Hayati Tüfekçioğlu, **Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını Hakimiyet-i Milliye 1 Aralık 1928-31 Aralık 1929**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji, 1988.

⁴⁶ Bugün sanatsız ve hassaten musikisiz... Bu yolda bizi kurtaracak olan yine garbdır.” Bkz. Halil Bedii (Yönetken), “Alaturka Musikide Son Tezahürlerin Kıymeti”, **Hayat**, Ankara, 28 Haziran 1928, Cilt 4, Sayı 83, s. 16-17; Kahraman-Tebiş, **Halil Bedii Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri**, 2012 içinde, s. 119.

⁴⁷ 1940’taki meclis tartışmaları sırasında “alaturka” müziğin sözcüsü Osman Şevki Uludağ, derleme gezilerinde bin bir zahmetle bir araya getirilen on beş bin kadar türküye karşılık, 50 bin civarında sanat müziği formunda şarkı bulunduğunu belirtmiş, dünyada emsali olmayan bu zenginliğin “milli müzik yaratma” uğruna niçin dışlandığını anlayamadığını ifade etmiştir. Bkz. **TBMM Zabıt Ceridesi**, 13 Mayıs 1940, s. 89.

müziğinden söz edilecekse ilk akla gelecek müziğin “alaturka” denilen bu makam müziği olması hiç de şaşırtıcı değildir. Resmi söylemin öncelikli hedeflerinden biri bu hâkim kanıyı sarsmaktır. Şayet, Osmanlı müziğinin aslında Türk müziği olmadığı iddiası kabul ettirilebilirse, Osmanlı müziğinin dışlanması yönelik politikalar karşı yükselen “milliyetçi”, yerli tepki de kırılabilecektir.⁴⁸ Türk müziğinin yasaklanması kararının altında imzası olan Baltacıoğlu, karara “milliyetçi” gerekçelerle karşı çıkanlara şöyle cevap vermektedir:

“Diyorlar ki mûsikimizi mahvediyorlar... milletin bir sınıfında kullanılmış olan her şeyi milli sanmak cahillerin işidir. İşte Türk Milleti Yunanlıların fesini alır adı olur “milli”. Arab’ın, Yahudi’nin an’anesinden bir âdet tevarüs eder; bu âdete göre Türk çocuklarının hilkatın elinden çıktığı gibi tabii olan uzuvlarını kesmek, biçmek lâzım gelir adı olur “milli” (yazar sünneti kastediyor). Hulâsa Türk Milleti Acem nağmelerini, Bizans kaidelerini mahdut bir zümrenin mütereddi zevkine karıştırır adı olur “milli”.⁴⁹

Çalışmamızın ilk kısmında Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığı görüşünün önce Batılı oryantalistler tarafından üretilip daha sonra Yahudi Türkolog Vambéry kanalıyla Abdülhamid’den, Necip Asım’a kadar gelip zamanla içselleştirildiğini ve son olarak Gökalp tarafından son şeklinin verildiğini görmüştük. Cumhuriyet’in müzik görüşü esasen Gökalp’e dayanmakla birlikte, ondan daha radikal olduğu söylenebilir. Örneğin Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları*’nda İslamiyet’i hars dairesinde tanımlaması gibi, tekke ilahilerini de hars unsurlarından biri olarak gördüğünü, dolayısıyla milli kimliğin dışına itmediğini görmekteyiz. Hâlbuki Baltacıoğlu’nun açıklamalarından da anladığımız üzere, Cumhuriyet’in siyasal ve kültürel elitlerinden çoğu milli olanı tanımlarken sünnet gibi İslami bir âdeti bile milli alanın dışına itmekten çekinmemiştir. Batı çok sesliliğinin kökenlerini Anadolu türkülerinde arayan Vahit Lüfti, Alevi “kabilelerinde” bu arayışa uygun olarak bulduğu “deste nefes” hakkında *Milli Mecmua*’da yazdığı makalede, bunların “Araptan kalma bir dine salık bulunmakla beraber” kendi anane ve kültürlerine dayalı bir milli kültür yarattıklarından söz etmektedir. “Arap’tan kalma bir din” olarak adlandırılan İslamiyet’in bile gayri-milli görüldüğü bu atmosfer içinde, Vahit

⁴⁸ Osman Şevki Uludağ, aynı oturumda, bir CHP’li olarak altı oktan biri olan milliyetçiliğe inandığını ve tam da bu yüzden mevcut yönetimin “alaturka” müziği dışlama ve Batı müziğini aktarma siyasetini milliyetçiliğe aykırı bulduğunu söylemiştir. Uludağ’a göre kültür esasına dayanmayan milliyetçilik şuursuz milliyetçiliktir. Hasan Ali Yücel ise buna tekniğin milliyetçilikle ilgisi olmadığı şeklindeki tipik Gökalpçi argümanla cevap vermiştir. Bkz. **TBMM Zabıt Ceridesi**, 13 Mayıs 1940, s. 90, 93.

⁴⁹ Baltacıoğlu’ndan nakleden, Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, MEB, 2000, s. 12.

Lütfi'nin keşfini heyecanla karşılayan Gazimihal, bu “çok sesli” deste nefesin Batılı “organum sanatının” kalıntısı olduğunu ileri sürerken hiçbir gayri-millilik imasında bulunmamaktadır.⁵⁰ Bu bakış açısına göre, Doğu medeniyeti bütün unsurlarıyla gayri-milli olarak sınıflandırılırken, milli olanla uyumlu tek medeniyet formu Batı kaynaklı olabilir.

Ne var ki bu bakış açısında konuya tamamen yabancı olanları dahi şüpheyeye düşürecek tutarsızlıklar vardır. En başta sözcükler bile bu algının oluşmasına engeldir. Türklükle uyumlu gösterilen “alafranga” sözcük anlamı olarak “Frenk usulü” demektir, Türk olmamakla suçlanan “alaturka” ise kelimesi kelimesine “Türk usulü” anlamına gelir. “Frenk usulüne” göre bestelenmiş eserleri “milli musiki” olarak adlandırılırken, “Türk usulüne” göre bestelenen eserlerin Bizans artığı, gayri-milli bir müzik olarak görülmesi veya saray-divan-enderun-tekke müziği türünden bir zümre müziği olarak adlandırılması, elbette ki kültürel alanda tartışmayı sürdüren bütün tarafların kafasını karıştırmış olmalıdır. Nitekim Peyami Safa rejimin sözcüsü *Ulus* gazetesinde durumu şöyle “açıklığa kavuşturur”:

“Alaturkacılarımızın en büyük hatası alaturkayı Türk sanmalarıdır. Alafranga nasıl Fransız demek değilse ve bütün hayat üslubu ve anlayışıyla Hristiyan-Garp demekse, alaturka da Türk demek değildir...makam tekniktir ve tekniğin milletlerarası bir ifade haysiyeti olmak lazım gelir. Alaturka makamlar bu haysiyetten mahrumdurlar.”⁵¹

Osmanlı müziği miadı dolmuş bir teknik haline getirildiğinde, millilikle alakası da koparılmış olur. Garp tekniğinin kabul edilmesiyle Şark tekniğinin kabul edilmesi arasında milliyet açısından bir fark kalmaz. Böylece “alaturkanın” terk edilmesi, milli kültürün terk edilmesinden ziyade miadı dolmuş, geri bir tekniğin terk edilmesi olur.

Gökalp'in Osmanlı müziğini “ittihad-ı anasır musikisi” olarak tanımlaması sebepsiz değildir. Burada Bourdieu'nun saf/karışık karşıtlığına dayanan sınıflandırmasının eksiksiz bir ifadesi söz konusudur. Doxa'nın saflığını koruma çabası, kültürel alanda Türklüğün katışıksızlığı söylemine dayandırıldığından, heterodoks görüş bu etnik

⁵⁰ Bkz. Vahit Lütfi, “Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları”, **Milli Mecmua**, sayı 140-1, 1933, s. 298-9; “Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları”, **Milli Mecmua**, sayı 142-3, 1933, s. 311-3; Kösemihalzade Mahmut Ragıp, “Polifonik Türkülerimiz Meselesi”, **Milli Mecmua**, sayı 142-143, s. 315-316.

⁵¹ **Ulus**, 28 Aralık 1946.

saflıktan uzaklaşması ölçüsünde ötekileştirilmektedir. Türklüğün temizliği ve saflığı öylesine vurgulanmaktadır ki saf Türklüğü aramak için sanatçılar “Türk dağlarına” gönderilmektedir. Söz gelimi Falih Rıfkı Atay’a göre milli müziği yaratacak sanatçı teknik öğrenmek için Batı memleketlerine, saf Türk harsını öğrenmek için de Türk dağlarına gönderilmelidir.⁵² “Türk olmayan” unsurlarla en az temas edenin en “milli” olduğu varsayımı, kültürel alandaki millilik tanımının esas unsurlarındandır. Köken olarak Bizans müziğine bağlanan Osmanlı müziğinin, icracıları açısından da Ermeni, Rum ve Yahudi bestekârları örnek gösterilerek Türklükle ilgisi olmadığı iddia edilmiştir. Türk müziği eğitiminin yasaklanmasına ilişkin polemiklerde Zaharya’nın eserlerindeki “günlük” kokusundan veya meyhane müzisyenlerinin azınlık mensubu olduklarından bahseden ve dolayısıyla yasaklananın Türk müziği olmadığını göstermeye çalışanlar, aynı kabullere dayanmaktadırlar.

Söz gelimi Sanayi-i Nefise Encümeni umumi katipliği ve Maarif Vekaleti Türk Harsı müdürlüğü yapmış olan Namık İsmail Bey’e göre “milli musiki” olarak gösterilen ancak aslı yabancı olan “bugünkü fasıl musikisi” Türk olmayanlar tarafından dar bir çevrede icra edile edile halktan kopmuştur. Sade halk türkûleri milli hisleri ifade etmeye çok daha uygundur. “Fasıl mûsikîsinin bugünkü tereddîsine ve gayr-i millî olmasına en büyük delîl en meşhûr bestekârlarının Türk olmamasıdır.”⁵³ Osmanlı müziği bestecileri arasında birçok gayrimüslim olduğu doğrudur. Keza fasıl musikisi veya meyhane musikisi denilen piyasa müziği de ağırlıklı olarak azınlık mensupları tarafından icra edilmiştir. Bununla birlikte Latinler dışındaki azınlıkların Batının bir uzantısı olmaktan ziyade kültürel olarak hâkim Osmanlı kültürünü takip ettiklerini ve bu kültüre de Türklerin öncülük ettiğini unutmamak gerekir.

Osmanlı müziğinin Türk olmadığını vurgulamak için sık başvurulan propaganda malzemelerinden biri de makam isimleridir. Öyle ki bu konuda en ufak bir müzik bilgisi olanın bile anlayabileceği bir çarpıtmayla içinde Acem geçen makamın İran’dan, Hicaz geçen Arap’tan alındığı ileri sürülebilmektedir. Hâlbuki bu iddiaya dayanak kılınmaya çalışılan birçok makam bizzat Osmanlılar tarafından terkip edilmiş ve sözü edilen milletlerde bulunmayan makamlardır. Osmanlı müziği ister

⁵² “Falih Rıfkı Atay’a Göre”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1932.

⁵³ Rauf Yekta, “Nâmık İsmail Bey’e Cevap”, *Vakit*, 9 Teşrînîevvel 1926 (R), 2 Ramazan 1345 (H), 9 Ekim 1926 (M), s. 2.

Bizans’a, ister Araplara veya Acemlere dayandırılınsın, temel varsayım altı yüz yıl ayakta duran bir dünya imparatorluğu yaratmayı başaran Osmanlıların özgün bir medeniyet ve kültür yaratmaktan aciz olduklarını ileri süren Batılı oryantalist görüşle aynıdır. Hâlbuki Osmanlı medeniyeti sadece Türkler tarafından yaratılmış saf bir etnik mirasa dayandırılmayacağı gibi, çevre medeniyetlerin basit bir taklidine de indirgenemez, aksine bütün bu katkılarla zenginleşmiş özgün bir yaratımdır.

d.) “Halkçı” Ötekileştirme: Saray-Tekke Müziği Suçlaması

Müzik alanında Türklüğün köylülükle ve halk türküleriyle özdeşleştirilebilmesi için, Osmanlı müziğinin de halk karşısı bir saray kültürüyle özdeşleştirilmesi gerekmektedir. Bu aynı zamanda sınıflandırmalar üzerindeki mücadelenin de temel cephelerinden biridir. Rauf Yekta Bey’in de belirttiği gibi Cumhuriyet’in ilk yıllarında “milli Türk musikisi” denildiğinde herkes Batı tekniğiyle yapılmış yeni müziği değil Türkler arasında eskiden beri yapılmakta olan müziği anlıyordu. Bunun için resmi söylemin kültürel meşruluk alanının ve millilik tanımının dışına itmek istediği müziğe bir isim bulması gerekiyordu.

“Saray musikisi”, “Enderun musikisi”, “Divan musikisi”⁵⁴, “Saltanat musikisi”, “Edvar musikisi”⁵⁵ gibi isimler gerçekten de resmi görüşün savunucularına Osmanlı müziğini modern ve milli olanın dışında tanımlamak için etkili bir söylemsel silah sağlamıştır. Osmanlı müziğinin bir saray müziği olarak sınıflandırılması, bir yandan halka mal olmamış dar bir zümrenin müziği olarak gösterilmesine ve böylelikle milli

⁵⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal 1939’da yayımlanan bir kitabında, “Enderun musikisi, Divan musikisi gibi vasıflar pek yakın zamanlarda türemiştir,” (Mahmut Ragıp Gazimihal, **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**, İstanbul, Nümune Matbaası, 1939, s. 145) demektedir. Bülent Aksoy buradan yola çıkarak “Divan musikisi” sözünün en fazla 1920’lere kadar geri götürülebileceğini ileri sürer ve şöyle devam eder: “Bununla birlikte, bu sıfatı sık sık kullanarak yaygınlaştırmaya çalışan musiki adamı Gültekin Oransay olmuştur. Oransay, “musiki” kelimesini de atıp “divan küğü” terimini türetmiştir. Oransay’ın çevresindeki musikiciler ile onun öğrencileri de zaman zaman aynı sözü, “divan musikisi/müziği” terimini kullanmışlardır. Besteci Necil Kâzım Akses ile yazar Evin İlyasoğlu da bu terimi benimseyerek kullanıyorlar. (Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 18)

⁵⁵ Örneğin Gazimihal Türkiye’deki müzik türlerini sınıflandırırken, Ağır Türk musikisi kategorisine soktuğu müzik türünü “Divan edebiyatımızın mukabili olan Edvar musikimiz” diye tanımlamaktadır. Bkz. Kösemihalzade Mahmut Ragıp, “Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır”, **Milli Mecmua**, sayı 127, 1932, s. 196-197. Keza Yönetken’e göre de Osmanlı müziği “bir havas zümresi musikisi” idi. Bkz. Halil Bedii Yönetken, “Bugünkü Musikimiz”, **Dergah**, Cilt 2, Sayı 18, 5 Kanun-u Sani 1338 (5 Ocak 1922), s. 93-94, Kahraman-Tebiş, **Halil Bedii Yönetken’den Seçme Makaleler**, 2012 içinde, s. 16.)

müzik niteliğinin ortadan kaldırılmasına, bir yandan da Cumhuriyet rejimine muhalif bir “istibdat” rejiminin ve her tür baskı ve geri kafalılığın simgesi haline getirilmesine yardım etmiştir.

“Divan edebiyatının mukabili olan musiki” sözünde ifadesini bulan divan edebiyatı-divan müziği özdeşliği bu “saray müziği” söylemine damgasını vuran en yaygın argümandır. Bu benzetmenin bu kadar tutması, bizce edebiyatta Batılılaşmanın müziğe kıyasla çok daha önce başlaması ve çok daha başarılı olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim Türk müziğiyle uğraşanlara gösterilen örnek hep edebiyat alanındadır. Nasıl ki aruzu terk edip modern şiiri, menakıbnameleri terk edip romanı benimsediysek, makama dayalı geleneksel müziği terk edip Batı tekniğini benimsememiz de kaçınılmazdır. Bu görüşü daha da kuvvetlendiren bir yanlış anlama ise divan edebiyatı ile Osmanlı müziğinin birbirinin ayrılmaz tamamlayıcıları olarak görülmesidir. Hâlbuki Osmanlı müziğinin prozodisiyle ilgili çalışmalar bu tip zorunlu bir ilişkinin söz konusu olmadığını net bir şekilde göstermektedir.

Saray müziği argümanının ardındaki daha derin amaç Osmanlı müziğinin dar bir zümre müziği olarak gösterilmesidir. Bu iddianın, cumhuriyetçi-halkçı siyasetin temel meşrulaştırma stratejileriyle desteklenmesi için Osmanlı sarayıyla Batıdaki krallıklar ve aristokrasi arasında da ilişkiler kurulmuştur. Gökalp’in attığı temeller üzerinde, Halil Bedii Yönetken ve Gazimihal gibi müzik adamları, müzik tarihiyle ilgili yazılarında Batılı oryantalizmin Osmanlı müziği hakkındaki bazı beylik yargılarını Avrupa-merkezci bir siyasi-toplumsal gelişme anlatısıyla harmanlamışlardır. Örneğin Batılı oryantalizmin hiçbir gözleme dayanmayan önyargılarının ürünü olan ve daha XIX. yüzyılda bile doğrudan gözlemler sonucunda değiştirmek zorunda kaldığı olumsuz hükmü tekrarlayan Yönetken Osmanlılarda müziğin İslamiyet yüzünden resim ve heykel gibi yasaklandığını belirtir.⁵⁶ Ama her nasılsa İslamiyet’in yasakladığı müzik Müslüman İran’dan ve diğer İslam medeniyetlerinden saraya intikal etmiştir (!) Halk üzerinde yasak şiddetli bir şekilde devam etmesine karşın, saray ve çevresinde yasak delinmiş, böylelikle Şarkın bu

⁵⁶ Bu iddiayı çürüten mükemmel bir çalışma için bkz. Süleyman Uludağ, **İslam Açısından Müzik ve Sema**, İstanbul, Kabalcı, 2005.

“iptidai” musikisi halktan kopuk bir “havas zümresi musikisi” meydana getirmiştir.⁵⁷ Gazimihal *Musiki ve Cumhuriyet* adlı üç bölümlük uzun makalesinde meseleyi Avrupa tarihi bağlamına oturtur. Ona göre, Osmanlı sarayı ve tekkelerinin muadili olan Batıdaki saray ve kilise el ele vererek “biçare halkı kendi için ve kendi kendine bestelediği saf ve nezih, fakat maarifsizlik yüzünden basit ve iptidai kalmış musikilerinden mahrum bırakmaya” çalışmıştır. Fransa’da asri müzik ancak devrimden sonra, hatta karşı-devrimci adımların etkisiz hale getirilip Cumhuriyet’in daha sağlam bir şekilde oturduğu 1870’lerden sonra kurumlaşmıştır. Eski Türkiye’de müzik saray ile tekkenin tekelindedir ve saray kendi zevk ve eğlencesi için en yetenekli müzisyenleri bünyesinde himaye etmiş, halkıysa sanatlı eserler dinlemekten mahrum bırakmıştır. “İyi namına ne varsa cümlesini kendi namına” ayıran saray dışında medresenin sıkı baskısı söz konusudur, bu yüzden halk müzikten iyice uzak kalmıştır. Müzikle ilgilenenler ise sadece tekkeyle veya sarayla bağları olanlardır.⁵⁸

Saray ve tekkeyi, halktan kopuk, hatta ona düşman dar bir zümreyle özdeşleştiren bu anlayış, gerek Osmanlı müziğinin tarihsel özellikleri gerekse bizzat resmi kurumların “saha gözlemleriyle” yalanlanmaktadır.⁵⁹ Popescu-Judet’ın tespit ettiği üzere, “musiki, Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan, önemli bir eğlenceydi. Ayrıca zaferleri, bayramları ve şenlikli günleri kutlamak, cemaati eğlendirmek için düzenlenen halk şenliklerinin bir parçası olduğu gibi, hazırlıksız sokak gösterilerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir gerçeklikti.”⁶⁰ Sarayda musiki hocalığı yapan üstatlar saray dışında da yüksek tabakadan veya halk kesiminden geniş bir öğrenci grubuna sahipti. Öğretim meşk usulüyle ücretsiz olarak yapıldı. Saray kendisine hizmet veren müzisyenlere ödeme

⁵⁷ Bahattin Kahraman- Cansevil Tebiş, **Halil Bedi Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası**, Ankara, Müzik Eğitimi Yay, 2012, s. 16.

⁵⁸ Kösemihalzade Mahmut Ragıp, “Musiki ve Cumhuriyet 3”, **Milli Mecmua**, Sayı 99, 1 Kanun-u Evvel 1298, s. 1590-1600.

⁵⁹ Örneğin 1926 yılında Anadolu’da derleme çalışmalarında Urfa halk müziğini inceleyen heyet Ekrem Besim Bey’in önsözünü yazdığı Darülelhan yayınlarının beşinci defterinde şu gözlemi kaydetmiştir: “Urfa’da dinlediğimiz zevatın hemen cümlesi müziğe az çok vakıf insanlardı. Terennüm ettikleri parçaların hangi makamdan olduğunu ve o makamın seyrini bilerek okuyorlar.” İstanbul’daki sözde saray müziği Urfa’da bile bilinmektedir. Bkz. Murat Salim Tokaç, “İstanbul, Müzik ve Türk Musikisi”, **Kadem**, Sayı 3, s. 6-7.

⁶⁰ Eugenia Popescu-Judet, **Prent Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 21

yapsa da, saray görevi genellikle geçici nitelikteydi. Amatör-profesyonel müzisyen ayrımı belirgin değildi. Geçimini doğrudan müzikten sağlayan azdı. Ücretli meşk vermek gayri ahlaki sayıldığından saray dışında para kazanma imkânları da sınırlıydı.⁶¹ Bununla birlikte hem meşk hem musiki, çok yaygın, bir o kadar da soylu bir uğraştı. XVII. yüzyılın sonu ve XVIII. yüzyıl başlarında uzunca bir süre İstanbul'da bulunan ve musiki hayatını yakından gözlemleyen Cantemir'in anlatımına göre "musiki okullarda çalışılarak öğretilmez, musiki sanatında yetenekli kişilerce özel olarak öğretilirdi. Hemen hemen bütün devlet ileri gelenlerinin çocukları, hatta alt sınıf ailelerden birçok çocuk özel ilgileri ölçüsünde bu uğraşı sürdürürler, ulema arasında bile biraz olsun şarkı söyleyemeyecek, en azından musikiden anlamayacak kimse bulamazdınız."⁶²

Tekkelere gelince, sadece en ünlü tekke müzisyenimiz Dede Efendi'nin hayatı ve eserlerine bakmak bile yukarıdaki tezleri çürütmek için yeterlidir. Hamamizade ismiyle anıldığına göre ailesinin hamamcılık yaptığı, yani esnaf tabakasından olduğu anlaşılan İsmail Dede, aynı zamanda bir saray sanatçısıdır ki çilesi sırasında şeyhinin izin vermemesi üzerine akşam namazından önce padişahın yanından ayrılıp Mevlevihane'ye geri dönecek kadar da tekkesine bağlıdır. Eserlerine bakıldığında, doğrudan padişahın isteğiyle yapılan yüksek formda beste ve kârlardan son derece sanatlı Mevlevi ayinlerine, halk üslubuna yakın sade tekke ilahilerinden bir nevi oyun havası diyebileceğimiz köçekçelere ve hafif şarkılara kadar toplumun bütün kesimlerine hitap ettiğini görüyoruz.⁶³ Önceki bölümlerde toplumla müzik arasındaki ilişki hakkında birçok örnek verdiğimiz için burada detaya girmeye lüzum görmüyoruz. Zaten saray ve tekke müziği isimlendirmelerini, bir görüşten ziyade bir "söylem" olarak ele almamızın en önemli sebeplerinden biri de nesnel olgular tarafından desteklenmediğinin açık bir şekilde görülmesine rağmen ısrarla resmi ve gayri resmi egemen kurumlarda yeniden üretilmesidir.

⁶¹ Cem Behar, "Ottoman Musical Tradition", **Cambridge History of Turkey, Vol. 3**, Ed. Suraiya Faroqhi, UK: Cambridge University Press, 2006,, s. 405.

⁶² Eugenia Popescu-Judet, **age**, s.23.

⁶³ Dede Efendi'nin hayatı ve farklı formdaki eserlerinin notaları için bkz. Fatih Salgar, **Dede Efendi: Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, İstanbul, Ötüken, 2010.

e.) Müzeye Kaldırma Stratejisi

Osmanlı-Türk müziğinin saray veya tekke müziği olarak sınıflandırılmasının en önemli pratik sonucu, devlet kurumları tarafından müzeye kaldırılacak bir tarihi eser muamelesi görmesidir.⁶⁴ Bu müzeye kaldırma stratejisi, aynı zamanda sürekli horlanan ve dışlanan bu müziğin “muhafaza” edilmesini de içerdiğinden, kültürel alandaki heterodoks söylemin de rızasını kazanmada etkili olmuştur.⁶⁵ Nitekim resmi söylemin savunucuları tarafından dile getirilen Osmanlı müziği hakkındaki “babacan” ve “hoşgörülü” ifadelerin neredeyse tamamı bu müzeye kaldırma stratejisi temelinde söylenmiştir. Bu müzik hakkında sayısız hakaret ve aşağılamaya başvuranlar, müzeci tutum söz konusu olduğunda eski üstatları övmekten çekinmemişlerdir. Söz gelimi Türk müziğinin adından bahsedenleri bile mürtecilikle suçlayan, “artık karar verilmiştir Türk çocuklarına Garp musikisi öğretilecek” diye sert ve buyurgan yazılar kaleme alan Atay bile Osmanlı müziğinin “tarihi” değerini teslim eder. Bu müzikle o da iftihar etmektedir, ancak mazide kalması gereken bir hatıra olarak: “Divan Edebiyatı gibi, eski musiki de terkettiğimiz medeniyet âleminin malı idi. Fuzuli gibi Dede’yi de büyük bulmamak ve onun eserleriyle iftihar etmemek mümkün müdür? Fakat ne o edebiyatı, ne de bu musikiyi devam ettirmeye imkân yoktur.”⁶⁶

Başından beri “alafranga cephesinde” yer alan ve radyoda Türk müziği yasağını da içeren kararların mimarı olan Musiki İnkılabı komisyonunun üyesi Cemal Reşit Rey eski üstatları övmekte daha da ileri gider: “Eski asırlardan bize intikal etmiş Türk bestekârlarının eserlerine öteden beri hayrandım... Bizim üstatlarımız hakiki ilham

⁶⁴ Müzeye kaldırma başka Batı dışı müzik gelenekleri için de geçerlidir. Örneğin Coplan birçok Batı dışı müzik geleneğinin canlılığını ve gerçek hayatla temasını yitirdiğini, devlet kurumlarında veya konser salonlarında yapay olarak yaşatıldığını ve bu yapay haliyle etnomüzikologların araştırma nesnesi haline geldiğini söylemektedir. Bkz. David B. Coplan, “Ethnomusicology and the Meaning of Tradition”, **Ethnomusicology and Modern Music History**, Ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1993, s. 35.

⁶⁵ Etnomüzikolog Shiolah ve Cohen, Batı dışı müzik geleneklerinin Batı etkisine karşı verdiği tepkileri listelerken “museumised” adını verdikleri bir tutumdan da söz etmektedirler. Bkz. Amnon Shiloah ve Eric Cohen, “The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel”, **Ethnomusicology**, sayı 27, 1983, s. 227-252. Sosyolog Ertan Eğribel de devletin müzeye kaldırma stratejisi için “müzeci tavır”dan söz etmektedir. Ertan Eğribel, “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 247.

⁶⁶ F[Falih]. R[Rıfki]. Atay, “Mesela Musiki”, **Ar**, sayı 22-23, Kasım 1938, s. 4.

konusunda en az garplı üstatların ayarındadır. XIV. yüzyılda yaşamış olan Abdülkadir Meragi'nin melodileri yanında garp müziği çok ilkel ve sönüktür.⁶⁷

“Tarihi Türk musikisine” bu övgüleri layık bulan kişiyle 1934’te toplanan Musiki İnkılabı komisyonunda “radyodan sonra plak vasıtasıyla veya umumi mahallerde çalınan alaturka musikinın meni çareleri” üzerine kafa yoran kişi aynıdır. Nitekim bu zihniyet sahiplerinin bu tutumu çelişkili bulmadıkları anlaşılmaktadır. Zira onlara göre bir müziğin tarihsel değerinin olması bugün için bir değer ifade etmesini gerektirmez. Yönetken bu söylemin sloganlaşmış ifadesini kendine has üslubu içinde özetlemektedir. Ona göre Osmanlı müziğinin “kıymet-i tarihiyesi” vardır, ancak “kıymet-i asriyesi” yoktur. Yani tarihsel bir değeri olsa da günümüzde bir değeri kalmamıştır. Öyleyse yapılması gereken basittir: “Eski musikiyi ihya edeceğiz, fakat ikame etmek için değil, tarihi bir sanatı muhafaza etmek için.”⁶⁸ Yani Osmanlı müziği karşısındaki sorumluluğumuz onu müzeye kaldırarak muhafaza etmekle sınırlıdır. Bizim bölüm başlığında bir metafor olarak yer verdiğimiz bu “müzeye kaldırma” stratejisini, lafzına uygun fiili bir öneri olarak dile getirenler de olmuştur. Örneğin alafranga cephesinin önemli kalemlerinden müzik adamı Gazimihal, 1937 yılındaki bir yazısında, klasik musikinın artık yerini piyasa ve gazino musikisine bırakarak çekildiğini, tekke musikisinin de artık göçmekte olduğunu belirttikten sonra eski musikiyi korumak için ciddi ciddi bir müze kurulmasını önerebilmiştir.⁶⁹ 1934 yılındaki bir ankette Batı müziği zevki yerleşene kadar “alaturka” eser ve plak neşriyatının tamamen yasaklanmasını önerecek kadar kararlı bir “alafrangacı” olan Gazimihal’in “müzecilik” söz konusu olduğunda yine de “eski musiki” hakkında şaşırtıcı derecede hayırhah bir üslup kullanmıştır.

İster olumlu ister olumsuz bir içerik yüklensin, bu müzeci tutum çerçevesinde Osmanlı müziğine yakıştırılan sıfatlar “tarihsel”, “eski” veya “ölü” olmasıdır. Bu, tıpkı Batı medeniyetinin doğuşuyla ilgili Avrupa-merkezci anlatılarda, Doğu medeniyetlerinin bir yandan övülürken, bir yandan da tarihteki görevini yerine getirip hayata gözlerini kapamış “ölü” bir tarihsel malzeme olarak sunulmalarına

⁶⁷ Türk Edebiyatı dergisinin Ağustos 1973 tarihli 20. sayısından nakleden Cinuçen Tanrıkorur, **Müzik Kültür Dil**, İstanbul, Dergah, 2003, s. 68.

⁶⁸ Bahattin Kahraman, Cansevil Tebiş, **Halil Bedi Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası**, Ankara, Müzik Eğitimi Yay. 2012, s. 19 ve s. 26.

⁶⁹ **AR**, Aylık Sanat Dergisi, Sayı 11, Kasım 1937.

benzer. Nasıl ki Batı, medeniyet tarihinde Doğu medeniyetleri için belli zirveler, altın çağlar tespit edip bunların bir daha tekrarlanamayacağını ileri sürdüyse, resmi görüş de Türk müziği için bir “altın çağ” tespit ederek geleneği tarihteki bu kısa zaman dilimine geri yollamış yeni bir parlak dönemin bir daha asla yaşanamayacağını vurgulamıştır. Türk müziği mensuplarının en rahat bir şekilde içselleştirdiği ve hatta resmi uygulamalarına bizzat öncülük ettiği strateji budur.

Müziğin tarihselleştirilmesi ve buna eklemlenen bozulma edebiyatı, aslında Türk müziği geleneğinde süreklilik ve canlılığın inkâr edilmesine, böylelikle de sürekliliğini ve canlılığını yitiren her gelenek gibi onun da öldüğünün düşünülmesine yol açmıştır. Bilhassa Osmanlı müziğinin yasaklanması yönündeki adımların uygulanabilir olmadığı görüldükten sonra müzeye kaldırma stratejisi, bizzat devlet kurumları tarafından bilinçli bir siyaset çerçevesinde uygulamaya konmuştur. Bunun ilk örneği Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti’nin kurulmasıdır. Darülelhan’da Türk müziği eğitimi yasaklandıktan sonra İstanbul Belediyesi’ne 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıda heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. Heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışacaktır.⁷⁰ Nitekim Klasik Koro kurulup radyodaki programlarına başladığında ismi “Tarihi Türk Müziği Korosu” olarak belirlenecektir. Koronun görevi artık tarihe karışmış “ölü” bir sanattan örnekler dinlettirmektir. “Alaturka” camiası, hiç olmazsa eski musikinin korunmasından dolayı bu adımları olumlu karşılasa da General Pertev Demirhan’ın yazdıkları camia içindeki burukluğu da yansıtmaktadır: “... Güzel eserlerimizi *Tarihi Türk Mûsikisi* adı altında radyodan dinliyoruz. Bu *tarihi* sözü bana pek acı geliyor ve bende âdeta ‘Bu mûsiki artık maziye aittir; kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz’ diyorlarmış gibi tesir hasıl ediyor...”⁷¹

⁷⁰ Gönül Paçacı, “Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi II”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 122, Şubat 1994, s. 81.

⁷¹ Pertev Demirhan, “Türk Musikisi Hakkında”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 6, 1948, s. 5.

f.) Osmanlı Müziğinin Sosyal Tabanını Kurutma: “Meyhane Müziği” ve “Adi Müzik” Suçlaması

Saray ve tekke gibi iki önemli eğitim ve icra kurumunun yanı sıra toplumun kültürlü üst tabakaları arasındaki hâmlerini de kaybeden ve resmi kurumlarda eğitimi kesin olarak yasaklanan bir müzik geleneğinde bir seviye düşmesi yaşanması kaçınılmazdır. Bununla birlikte geleneksel müzik çevrelerinin “sine-i millete” dönerek halk zevki içinde kendilerine bir dayanak ve sığınak bulma çabası, sadece bir seviye düşmesine değil, popüler formlar çerçevesinde özgün sentezlere de yol açmıştır. Buna karşılık, halkın büyük ilgisine mazhar olmasına rağmen resmi çevreler ve “alafrangacılar” tarafından “meyhane müziği”, “piyasa müziği”, hatta “adi müzik” gibi sözcüklerle aşağılanan bu popülerleşmiş müziğe karşı açılan savaş, bizce, her şeyden önce Osmanlı-Türk müziği geleneğinin sosyal tabanını kurutmaya yönelik bir stratejidir. Bu konuda yazı yazan ve söz söylen birçok kişinin Türk müziğindeki seviye düşmesiyle ilgili samimi kaygılar taşımış olması elbette mümkündür. Ancak bilhassa resmi görüşün sözcülerinin esas kaygısı bu olsa, Türk müziği eğitimiyle ilgili daha kurumsal tedbirler önermeleri şüphesiz daha mantıklı bir tavır olurdu. Yüzlerce yıllık büyük bir müzik geleneğinin eğitimini yasaklayanların ondaki seviye düşmesinden şikâyet etmeleri, hatta bu şikâyeti en yüksek perdeden hakaretlerle ifade etmeleri, samimi ve iyi niyetli bir eleştiriyle açıklanabilecek bir durum değildir.

“Meyhane müziğine” veya “adi müziğe” karşı açılan savaşın aslında sosyolojik olarak hangi amaca veya sonuca tekabül ettiğini anlamak için Gültekin Oransay’ın tespitine başvurabiliriz: “Yıllardır devlet ileri gelenlerinden destek göremeyen, toplumun beğenisini de yitirmiş bulunan fasıl müziği giderek unutulurken geleneksel Türk sanat küğünün altı dalından sadece piyasa küğü canlılığını koruyabildi.”⁷² Oransay’ın kendi terminolojisi çerçevesinde “fasıl müziği” sözcüğüyle kastettiği müzik türü, Klasik Osmanlı-Türk müziği veya ders notlarının başlığındaki ifadeyle “Divan Küğü”dür. “Piyasa küğü” dediği şeyse temelde “meyhane müziği”, “adi müzik” diye aşağılanan ve Osmanlı müziğinin popülerleşerek “canlılığını korumaya

⁷² Gültekin Oransay, **Divan Küğü Tarihi Ders Notları**, İzmir, Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Musiki Bölümü, 1982.

devam” tek koludur. Başka bir deyişle aşağılanan bu müzik, aslında resmi politikalar tarafından dışlanan Osmanlı-Türk müziğinin sosyal tabanını oluşturmakta ve gelenek de öyle ya da böyle bu tabanın genişliği ölçüsünde kendisini yeniden üretebilmektedir. Geleneğinin süreklilik ve canlılık kaynağı toplumla kurduğu bu ilişkidir.

Ortodoks söylemin “adi müziklere” karşı açtığı savaşta “heterodoks” muhaliflerinden destek istemesi ilginçtir. Örneğin Gazimihal “adi musikiler” söz konusu olduğunda alaturka-alafranga ayrımını bir yana atmakta, “geniş bir güzideler (elitler) zümresinin” ortak mücadelesinden bahsetmektedir: “Her türlü inhisarcı görüşten kurtulan... bir geniş güzideler zümresine muhtacız. Bu zümrenin ilk işi, ne Avrupa ne de eski Türk musikisileri ile manen ve maddeten hiçbir münasebeti bulunmayan bugünkü gramofon ve radyo musikilerine alaturka sıfatını vermemek, onları millileştirmemek, halkın milli vicdanını iğfal tarikle sanat zevklerini dalalete saptırmamak olmalıdır. Adi musikiler mücadele meselesinin sözde bırakılmaması çok temenni olunur.”⁷³

Gazimihal, “alaturkacıları” ikna etmek için, “alaturka firması altında sağda, solda her evde dinlenen, saf Anadolu köylüleri arasına kadar sokulan gramofon fabrikalarını, radyoları ihya eden” musikilerin “milli bir kıymeti bulunan ve tarihi Türk musikisine mensubiyet iddia edebilecek kuvvette” olmadığını söyler. “Hakiki Türk müziğinin” ölümüne sebep, Gazimihal’e göre Batıcı politikalardan ziyade “zevkleri tahripten başka bir işe yaramayan bu pespaye icatlar”dır. “En münzevi köşelere çekilmiş” hakiki Türk müziği mensupları bunlardan uzak durmalıdır. Yalnız sadece bu öz denetim yetmez, devlet de duruma müdahale etmeli, “muzır cephesini yok etmek için” müfettişler eliyle radyo yayınlarını, plakları, besteleri ve eğlence yerlerindeki musikilerin repertuarlarını “şiddetle kontrol” etmelidir. Yaklaşık yirmi ay boyunca her türden Türk müziğinin yasaklandığı radyoda program müdürlüğü yapan Ercüment Behzat Lav’ın, Nota dergisinin “yarının beynelmilel Türk musikisinin” temellerini atmak amacıyla açtığı ankete verdiği cevapta, herkesi “meyhane ve caz

⁷³ Kösemihalzade Mahmut Ragıp, “Bugünkü Alaturka”, **Milli Mecmua**, Sayı 130-131, 1932, s. 228-230.

musikisine” karşı harbe çağırması, aynı mantığın resmi çevrelerde ne kadar yaygın olduğunun bir göstergesidir.⁷⁴

Gazete sayfalarındaysa piyasa müziğinin, başka bir deyişle Osmanlı müziğinin popüler kanadının klişeleşmiş ismi “meyhane müziğidir.” Aynı gazetelerde bir yandan eski musikiyi devam ettirenlerin “cinnet geçirdikleri”, “tumarhaneye layık” oldukları ve “mürteci” sayılmaları gerektiği savunulurken, bir yandan da “Türk müziğini meyhanelerden kurtarmak için” seferberlik ilan edilmesi trajikomiktir. Türk müziğinin yasaklanması kararında imzası olan Cemal Reşit Rey’in bile “eski musikiyi bilgisiz alaturka erbabından, Itrileri meyhanelerden kurtarmak gerek” diyerek Türk müziğini meyhanelerden kurtarma furasına katıldığını görüyoruz.⁷⁵ “Meyhane müziği” söylemi, Türk müziğine en ağır hakaretlerde bulunurken bile “hakiki” Türk müziğini kolluyormuş havası yaratabilmektedir. Peyami Safa “Türk müziğini meyhaneden kurtarmak için” birbiri ardına yazılar yazarken, bir yandan da resmi müzik politikalarının en hararetli savunucusu olmaya devam edebilmektedir. Safa’ya göre meyhaneler “alaturka musikinın mezarıdır.” Türk müziğinin resmi kurumlardan dışlanmasına karşı tek bir ciddi itirazda bulunmayan Safa, onun “mezarı başında” ağıt yakmakta ve bu ölümden meyhane müziğini sorumlu tutmaktadır.⁷⁶

Nadir Nadi Türkiye’de yerli müzikleri sınıflandırırken bir tarafa halk müziğini diğer tarafa “tekke ve meyhane musikisini” koyar. Tekke ve meyhane gibi birbirine bu kadar zıt iki ortamın aynı musikiyi tanımlamak için kullanılması ortada bir tutarlılık kaygısının olmadığını göstermektedir. Nitekim Nadir Nadi “tamamıyla ölü” ve “manasız” bulduğu bu musikiden nefret ettiğini ve işittiği zaman adeta hastalandığını belirtir. Yani esas mesele bu müziği sınıflandırmak değil aşağılamaktır. 1930’lu yıllarda alaturka-meyhane özdeşliği, hâkim söylem tarafından o kadar yerleşik hale getirilmiştir ki, Yeşilay Cemiyeti bile insanları içkiye özendirdiği gerekçesiyle alaturkanın yasaklanmasını önerebilmiştir. Radyoda yasakladığı müziği kendi sofrasından niye eksik etmediği sorulan Atatürk’ün Türk müziğini içki alışkanlığına, hatta esrara benzetmesi ve genç yaşta edinilmiş bir kötü alışkanlık olarak özel

⁷⁴ Ercüment Behzat, “Ankete Cevap Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp”, **Nota**, sayı 29, 15 Haziran 1934.

⁷⁵ “Cemal Reşit Rey’le Yapılmış Bir Görüşme”, **Musiki Mecmuası**, sayı 28, Haziran 1950, s. 22-23.

⁷⁶ Peyami Safa, “Meyhaneye Düşen Musiki”, **Cumhuriyet**, 5 Eylül 1937, s. 3

hayatta mazur görülmesini talep etmesi bu özdeşliğin ne kadar aşağılayıcı boyutlara ulaştığının bir diğer örneğidir.

Meyhane müziğine karşı açılan kampanyanın anlamını daha iyi kavramak için onun pratikte neyi ifade ettiğini kısaca hatırlamak gerekir. Söz gelimi meyhanelerde ağırlıklı icra edilen repertuarın en önde gelen bestecilerinden biri olan Şevki Bey, Hacı Arif Bey'in açtığı şarkı çığrının en büyük temsilcisidir. Bugün klasik koro konserlerinde bile “meyhane bestecisi” Şevki Bey'in eserlerinin kendine yer bulması ilginçtir. Keza aynı yıllarda “meyhane bestecisi” olarak küçümsenen Selahattin Pınar, Türk müziğini içeriden yenileyen en orijinal şarkıların bestecisidir ve Atatürk'ün sofrasına da sık sık davet edilmektedir. Müzeyyen Senar gibi gazino programlarıyla ön plana çıkan bir ses sanatçısı, sadece popüler bestecilerin değil, Zeki Arif Ataergin gibi klasik bestecilerin bile eserlerini ilk kez geçtikleri biridir. Bazı gazete haberlerinden ve anılardan anladığımız kadarıyla Türk müziği icra edilen birçok mekânın içkisiz olduğu, buna karşın burada icra edilen müziğe meyhane müziği denilmekten vazgeçilmediğini görüyoruz. Sırf bu bile “meyhane müziği” söyleminin, Türk müziğinin mevcut durumuna dair nesnel bir gözlemi yansıtmaktan ziyade bir sembolik şiddet aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Kaldı ki devlet kurumlarından dışlanan, basında kültürel elitler tarafından sürekli aşağılanan bir müzik geleneğinin kendini sürdürebilmek için meyhanelere sığınmasını da herhalde anlayışla karşılamak gerekir. Ne olursa olsun, bir müzik aynı çevreler tarafından hem saray müziği, hem meyhane müziği, hem tekke müziği, hem piyasa müziği olarak adlandırılabilir, bunun tek bir anlamı olabilir. Dışlanmak istenen müzik toplumun bütün damarlarına işlemiştir. Alaturka-alafranga çatışmasını bu kadar şiddetli kılan da bu gerçektir.

II. TARAF DEĞİŞTİRME, TESLİMİYET VE KAYITSIZLIK

A. Müzikte Kamplaşma

Buraya kadar müzik alanındaki Ortodoks görüşün hangi siyasal-toplumsal temeller üzerinde yükseldiğini, devlet kurumları tarafından hayata nasıl geçirildiğini ve söylemsel pratik alanında rakip görüşü meşruluk alanının dışına itmek için hangi sembolik şiddet araçlarını kullandığını gördük. Bu noktadan sonra kültürel alan

içindeki muhalif kültürün, başka bir deyişle heterodoks görüşün meşruluk alanını genişletmek için geliştirdiği stratejileri ele alacağız. Bu stratejiler bir yandan Ortodoks görüşün inşa ettiği surlarda delikler açarken, bir yandan da heterodoks görüşün çeşitli uyum mekanizmalarıyla resmi kurumlara, hâkim söyleme ve kültürel alandaki hâkim konumlara eklemlenmesine yol açacaktır. Bu karmaşık stratejileri ele almadan önce, çok önemli bir gerçeğin altını çizmek için küçük bir ara bölüme ihtiyacımız olacak. “Alaturka” camiasının kendisine uygulanan sembolik şiddet karşısında tercih edeceği davranış şekillerinin son derece çeşitli olduğunu en baştan kabul etmemiz gerekir. Oyunu oynanmaya değer bularak kültürel alana dahil olmak ve çeşitli stratejiler yoluyla kendi söyleminin meşruluk alanını genişletmeye çalışmak, kaçınılmaz bir sonuç olmaktan ziyade bir tercih meselesidir. Söz gelimi “alaturka” camiasına mensup olanlar, pek âlâ Batılılaşma politikaları doğrultusunda inşa edilen kültürel alana girmeyi tümünden reddedebilir ve kültürel pratiklerini bu alanın dışında sürdürebilirlerdi. Keza taraf değiştirerek Ortodoks söylemi kabul etmeleri ve kendilerini tamamen inkâr ederek kültürel alanda bu yolla hâkim konumlar elde etmeyi tercih etmeleri de mümkündür. “Alaturka” camiasının ana gövdesi bu iki tutumdan ziyade yeni oluşan kültürel alan içinde “oyuna katılmayı” tercih etmiştir ve bu tercih geleneğin devamına da dönüşmesine damgasını vuran temel etkenlerden biridir. Çalışmamızın ana omurgasını oluşturan uyum ve direnç örüntüleri çerçevesindeki karşılıklı etkileşim ancak mutlak bir teslimiyet veya kayıtsızlık seçeneklerinin reddedilmesiyle mümkün hale gelmiştir. Bu yüzden, her şeyden önce, taraf değiştirme-teslimiyet ve alanın dışında kalma-kayıtsızlık gibi tercihlerin yalnız teorik olarak mümkün birer seçenek değil, camianın önemli isimleri tarafından fiilen benimsenen bir tutum olduğunu belirtmek gerekir.

Her şeyden önce müzik gibi kişisel estetik beğenin belirleyici olduğu bir alanda, estetik tercihler temelinde birbiriyle mücadele eden düşman kamplardan ve taraflardan bahsetmenin doğru olmadığı bilincindeyiz. Hatta kişinin beğendiği müzikle dünya görüşü arasında bile doğrudan bir ilişki kurmak yanlıştır. En basitinden Musiki İnkılabı’nın mimarı Atatürk’ün şahsi hayatında Batı müziğinden hiç hazzetmediği ve tam bir Türk müziği tutkunu olduğunu düşündüğümüzde bu tip korelasyonların ne kadar yanlış olduğu kendiliğinden ortaya çıkar. Alaturka-

alafranga ayrımının bir çatışmaya, kamplaşmaya dönüşmesi ve herkesi bir taraf tutma kısırlığı içine hapsetmesinin sebebiyse, estetik ihtiyaçlardan ziyade siyasetin müdahalesidir. Söz gelimi Darülelhan 1926'ya kadar her iki müziğin bir arada yaşadığı, hatta ortak Batı ve Türk müziği konserlerine öncülük eden, iki müziğin birbirinden nispeten kompleksiz bir şekilde faydalandığı bir kurumdur.

Bir alaturka-alafranga ayrımı elbette ki söz konusudur, ancak bu bir kamplaşmaya, hele hele çatışmaya dönüşmüş değildir. Kamplaşmayı belirginleştiren, bir tarafın devlet tarafından dengesiz bir şekilde desteklenmesi, karşı tarafın aşağılanması ve en önemlisi 1926'da alaturka bölümünün kapatılarak “Şark musikisi” eğitiminin yasaklanmasıdır. Karardan yana olanlar gazetelerde tek parti rejiminin otoriter yönetiminden ve Milli Mücadele'den zaferle çıkmış yeni kadronun toplum nezdindeki büyük itibarından güç alarak, Türk müziği aleyhine acımasız bir sembolik şiddet başlatmışlardır. “Alafrangacıların” arkasındaki devlet desteği tartışmayı eşitsiz bir mücadeleye dönüştürmüş, bu ise tarafları daha da hırçınlaştırmıştır. “Alaturka cephesi” tam da bu sembolik şiddete karşı koymak amacıyla oluştuğundan, taraf değiştirerek hâkim söylemi onaylayanların “hain” damgası yemesi, alafrangacıların fırsatçılıkla suçlanmasına şaşmamak gerekir.

B. “Başarılı” Taraf Değiştirme: Musa Süreyya Örneği

Peyami Safa'nın 1932 yılındaki meşhur anketinde Hasan Ferit Alnar'ı tanıtırken onu “tanassur edenlerden”, yani “musiki dinini” değiştirerek “Hıristiyan olanlardan” sayması müzik türleri arasındaki masumane bir geçişin bile genel kamuoyu tarafından nasıl karşılandığını göstermek için yeterlidir. Bilindiği gibi Hasan Ferit Alnar gençliğinde İstanbul'un meşhur kanunilerinden biriyken Batı müziğine yönelmiş, Avrupa'da eğitim alarak Batı tekniğiyle eserler vermeye başlamıştır. Alnar, Türk Beşleri arasında Türk müziğinden gelen tek kişidir. Türk müziği camiasında Alnar aleyhinde çok da olumsuz bir hava söz konusu değildir. Bunda Alnar'ın 1926'daki yasak kararından önce “tanassur” (!) etmesinin ve Türk müziği aleyhindeki adımlara doğrudan iştirak etmemesinin payı olduğu düşünülebilir. Nitekim Türk müziğinde “taraf değiştirme” ve “ihamet” deyince ilk akla gelen isim 1926 kararının altında imzası olan Musa Süreyya'dır. Bununla birlikte 1926'ya giden yol daha 1924'ten bellidir. 1923'te Darülelhan'a Batı müziği şubesinin

eklenmesinden bir yıl sonra, topluma Batı müziği öğretecek eğitimci yetiştirmek üzere Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması ve burada sadece Batı müziği eğitimi verilmesi, yine aynı dönemde Avrupa'ya müzik eğitimi için öğrenci yollanması yeni dönemin ilk işaretleridir.

Bu işaretleri görerek pozisyonunu erken belirleyen Türk müziği mensupları da vardır. Örneğin tanınmış bir Türk müziği bestekârı olan Kemal Emin Bara daha 1926'daki meşhur tartışmalar başlamadan iki yıl önce, 1924 yılında İzmir Türk Ocağı'nda verdiği bir konferansta Türk müziğine ağza alınmayacak sözlerle saldırır.⁷⁷ Kemal Emin'e göre "Türk mûsikisinin bir faslını dinleyebilecek kafa balkabağından masnu' (yapılmış) olmalıdır!" Bunun Türk müziğine nezaket sınırlarını aşan hakaret ve küfürlerle saldırma geleneğini başlatan ilk örnek olduğu söylenebilir. 1926'da aynı minvalde hakaretleri yeniden başlatan İzmir Kız Liseli Musiki Muallimi Re'fet Süreyya Hanım'ın da esasen Kemal Emin'in fikirlerini seslendirdiği konusunda bir görüş birliği vardır. Öyle ki Rauf Yekta Bey 1926'daki meşhur polemikleri sırasında Re'fet Süreyya imzasıyla kendisine hitaben yazılan mektuba, Kemal Emin Bey'e hitaben cevap vermiş ve bu mektubun Kemal Emin Bey tarafından yazıldığına dair kanıtlarını cevabında belirtmiştir.

Re'fet Süreyya Hanım imzalı yazıda Kemal Emin Bey'in benzetmesi aynen tekrarlanarak şöyle denmektedir: "Türk Mûsikisi mutfak paçavrasından başka bir şey değildir; başına saranlara helâl olsun. Bu mûsiki otomobil devrinde bir kağıt arabasıdır. Baş ağrımadan Türk Mûsikisi'ni dinleyenlerin kafası balkabağından yapılmış olmalıdır." Rauf Yekta Bey'e cevaben gazete idaresine gönderilen mektupta ise yine Kemal Emin Bey olduğu tahmin edilen yazar şunları söylemektedir: "Şark mûsikîsi veya Türk mûsikîsi nâmıyla birşey yoktur... bu şehir mûsikîsi bu ince saz, hülâsa ibtidâî insanların, Afrika vahşilerinin(!) nağmesi olan bu seslerden her vakit nefret ettim, nefret ediyorum."

Rauf Yekta Bey'e göre 1926'daki bu tartışmaları başlatan aslında Musa Süreyya Bey'dir. Onun ortaya attığı "Türk Musikisi yoktur" görüşü bütün saldırı

⁷⁷ Kemal Emin Bara'nın hakaretleri ve Ref'et Süreyya Hanım imzalı meşhur yazı hakkında Rauf Yekta Bey'in kaleme aldığı polemik yazıları için bkz. Rauf Yekta, "Türk Mûsikisi Müzeye Kaldırılmaz", **Vakit**, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H), s. 3 ve "Mûsikimiz Lehinde Yanlış Fikirler", **Vakit**, 11 Nisan 1926 (M), 28 Ramazan 1344 (H), s.5.

kampanyasının ana omurgasını oluşturmuş, “alaturka” cephesindeki “taraf değiştirme” eğilimlerinin önünü açmıştır. Alaturka camiasında en büyük hayal kırıklığına sebep olan gelişmelerden biri, Musa Süreyya Bey’in bir anda Türk müziği aleyhine dönmesidir. Bu dönüşün niteliğini daha iyi anlamak için Musa Süreyya Bey’in kim olduğunu hatırlamak gerekir. Musa Süreyya Bey, “Atatürk’ün sevdiği şarkılar” repertuarına da dahil olan ve halen zevkle dinlenen “cana rakibi handan edersin” adlı eserin bestekarı Giriftzen Asım Bey’in oğludur. Kendisi de birçok sevilen eserin bestekârıdır. Örneğin Hüzzam’dan “Sen sanki baharın gülüsün tek çiçeğimsin”, Nihavend’den “Bir gün o güzel şad edecek ruhumu sandım” ve Suzinak’tan “Sensiz geceler geçti hayalat ile bihab” Türk müziğiyle uğraşan herkesin bildiği ve sevdiği eserlerdir. Berlin Konservatuvarı’nda Batı müziği eğitimi aldıktan sonra yurda dönen Musa Süreyya Bey, yeniden tesis edilen Darülelhan’ın başına getirilmiş, Osmanlı müziği birikimini dışlamayan modern bir müzik iklimi arzulayanların umudu olmuştur. Nitekim başında olduğu kurumda Şark musikisiyle Garp musikisini bir arada bulunduran, ortak konserler düzenleyen, öğrencilerin iki müziği de bir arada öğrenmesini sağlayan ortak dersler verdiren Musa Süreyya Bey’dir. 31 Temmuz 1923 tarihli *Vatan* gazetesine verdiği demeçte Darülelhan’ın hem Garp hem Şark musikisini ihtiva edeceğini, orkestrada mevcut olan bütün müzik aletlerinin yanı sıra, “musiki aletlerimizin her çeşidini” öğreteceğini, ayrıca her iki musikinin tarihi ve nazariyatıyla ilgili dersler verileceğini bizzat o açıklar.⁷⁸ Şark musikisinden bahsederken birinci çoğul şahıs kullanması milli musiki anlayışının daha sonraki dönüşümünü göstermek açısından ilginçtir. Zira aynı Musa Süreyya Bey, bir-iki yıl sonra “Türk musikisi yoktur” diyecektir.

15 Kasım 1339 (1923) tarihli *Milli Mecmua*’daki sözlerine bakılırsa Cumhuriyet’in ilk yıllarında Osmanlı müziğini dışlamayan bir modern müzikten yanadır. Hatta Avrupalıların “en mühim servet-i lâhniyyeyi Şark’da” bulduklarını, “modern armoninin doğurduğu majör ve minör makamların ölüme mahkum” olduğunu,

⁷⁸ Gönül Paçacı, “Kuruluşunun 77. Yılında Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi I”, **Tarih ve Toplum**, sayı 121, Ocak 1994, s. 53.

Batının “Şark makamına teveccüh etmek zamanının” geldiğini ileri sürebilecek kadar kendi müziğine güvenmektedir.⁷⁹

Batı müziğine kurtuluş çaresi olarak bile Şark makamlarını öneren Musa Süreyya yeni rejimin siyasi ve kültürel tercihi netleştikten sonra yüz seksen derece dönüş yaparak Şark musikisini “iptidai”, Garp musikisini de tek “beynelmilel” ve “ilim ve fenne” uygun musiki ilan edivermiştir. Bu dönüşün bu kadar tepki çekmesinin sebebiyse, Musa Süreyya Bey’in görüşlerini sadece gazete sayfalarında ifade etmekle kalmayıp, resmi kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklanmasına temel oluşturan bir resmi rapor kaleme almasıdır. 1926 Mayıs’ında Maarif Vekaleti’ne sunulan bu meşhur rapor Musa Süreyya ve Zeki Üngör’ün imzalarını taşımaktadır.

Raporun girişinde çok sesli müziğin Batıda ortaya çıkışı, uzun asırlar devam eden bir tarihsel ilerleme hikâyesi olarak anlatılmakta ve Batıdaki bu ilerlemeye karşılık Şark musikisinin “bütün bu uzun asırlara rağmen iptidai şeklini muhafaza ettiği” iddia edilmektedir. Rapora göre Şark musikisinin ne nazariyatında ne icrasında ne de musiki aletlerinde hiçbir ilerleme yaşanmamış, bu yüzden Garp musikisi felsefi fikirleri bile ifade edebiliyorken, Şark musikisi ancak “mahdud hisleri ifadeye münhasır kalmıştır.” Batı müziğinin orkestralar aracılığıyla ifade ettiği milli ve vatani duyguların azamet ve kudretini, “ince sazın zayıf ahengiyle mukayeseye imkân yoktur”. “Şark musikisinin iptidai vaziyeti” sebebiyle, yeni rejimin müzikte modernleşme politikalarının başarı ölçütü olarak gördüğü bir “musikili temaşa, yani opera” vücuda getirilmesi de mümkün olmamıştır. “Son inkılabımızın açtığı yeni çığırklar meyanında yüksek garp sanatının da yer tutması ve gelecek neslin bu yeni musiki zevk ve terbiyesiyle yetişmesi bir zaruret halini almıştır.” Raporda bütün bu tespitlerden yola çıkarak “vaktiyle sırf Şark musikisi tedris etmek için İstanbul’da tesis edilmiş ve bilahare Garp musikisi şubesi de açılmış olan Darülelhan’ın ... bugünkü hars için bilüzum olan Şark musikisinden tecridiyle İstanbul Konservatuarı” olarak isimlendirilmesi önerilmektedir.⁸⁰

⁷⁹ Musa Süreyya, “Garp Musikisinde Şark Nağmeleri”, **Milli Mecmua**, sayı 2, 15 Teşrinisani 1339 (1923), s. 23-24.

⁸⁰ Viyolonist Zeki-Musa Süreyya, “Konservatuar Teşkili Hakkında Rapor”, **Maarif Vekâleti Mecmuası**, Cilt 2, Sayı 7, 1 Mayıs 1926, s. 68-70.

Ağustos 1926'da *Darüelhan Mecmuası*'nda yayınladığı bir makaleden anladığımız kadarıyla, rapordaki görüşler gerçekten de Musa Süreyya Bey'e aittir. Zira bu makalede Musa Süreyya Bey yine “tek sesli musikinin iptidailiğinden” bahsetmekte, bu musikin “müteraddi ahenkleriyle iktifaya devam edenlerin” ancak “geri kalmış milletler” olduğunu iddia etmekte, Cumhuriyet'in her sahada inkılaba ihtiyaç duyduğunu söyleyerek, yeni nesle mekteplerde çok sesli müzik öğretilmesini önermektedir. Batı müziği zevki küçük bir azınlığın imtiyazı olmaktan çıkarılmalı, köylere kadar yayılmalıdır. Musiki eğitiminde artık tek sesli musikiye yer yoktur. Bu görüşlerin dayanağıysa “Reisicumhur Gazi Paşa Hazretlerinin Dumlupınar'da mütefekkir ve heyecanlı bir ruhla bahsettikleri içtimai teceddüd lüzumudur.”⁸¹

Musa Süreyya Bey'in Türk müziği aleyhindeki fikirleri hakkında daha net bir tanıklığı Zühdi Rıza'nın aktardığı İsmail Fenni Ertuğrul'a ait bir hatıradan buluyoruz:

“Bir gün Asım Bey'in mahdumu Süreyya Bey buraya geldi. Musikimiz hakkında fikirlerini sordum. Cevaben: “Türk musikisi olduğu gibi muhafaza edilmelidir. Bunun üzerinde teceddüde kalkışmamalıdır.” demişti. Aradan bir iki hafta geçti. Tanıdığım bir zat bana geldi ve Süreyya Bey'in musikimiz hakkındaki sözünü söyledim. O zat bana dedi ki; “Musa Süreyya Bey ile konuştum. Size karşı öyle söylemiş ama bana dedi ki: ‘Ne yapayım öyle söyledim. Esasen Türk musikisi yaşamayacaktır ve yaşamamalıdır. Zaten bu musikinin müntesipleri gittikçe azaldı, azalıyor. Zaman gelecek bunlar ölecek ve Türk musikisi de ortadan kalkacak.”⁸²

Türk müziği Musa Süreyya Bey'in “fikir değişikliğinin” faturasını ağır ödemiştir. Onun yazdığı rapora dayanarak ve yine onun içinde olduğu bir komisyonun kararıyla 1926 Aralık ayında resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi yasaklanmıştır. Üstelik bu yasak radyodaki gibi kısa ömürlü de olmamış, tam elli yıl sürmüştür. Musa Süreyya'nın “tanassur” ettiği Batı müziğinde kayda değer bir eser verdiğini bilmiyoruz. Nitekim çok genç yaşlarda Batı müziğine geçen Hasan Ferit Alnar dışında, bu yeni vadide eser verebilmiş eski bir Türk müziği mensubuna rastlayamıyoruz. İki müziğin teknikleri ve ses dünyalarının birbirinden çok farklı oluşu, bir alanda biriktirilen kültürel sermayenin bilhassa ilerleyen yaşlarda diğer alanda pek de işlevsel olamaması sonucunu doğurmaktadır. Bu durumda “taraf değiştirmenin” motivasyonunu kültürel sermayenin dönüşümünden ziyade siyasal

⁸¹ Musa Süreyya, “Mehtep Musikisinde Teceddüd İhtiyacı”, *Darüelhan Mecmuası*, Cilt 1, Sayı 4, 1 Ağustos 1340 (1926), s. 137-138.

⁸² Fazlı Arslan, “Zühdi Rıza'nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları”, *Türkiyat Mecmuası*, Cilt XXI, Bahar 2011, s. 108-109.

güç konumlarının elde edilmesinde aramak için haklı sebeplerimiz vardır. En azından Musa Süreyya'nın ölümüne kadar konservatuar müdürlüğüne devam etmesi, taraf değiştirerek Ortodoks söylemi benimsemenin kültürel alan içinde muhalif kültüre sağlayacağı güç konumları hakkında bir fikir vermektedir. Ancak bunun çok sınırlı bir kesim için söz konusu olduğunu, gerek konservatuar müdürlüğü yapan Musa Süreyya'nın, gerekse radyoda önemli görevler üstlenen Mesud Cemil'in iyi bir Batı müziği eğitimi de aldıklarını vurgulamak gerekir.

C. “Başarısız” Taraf Değiştirme: Mildan Niyazi Ayomak Örneği

1930'lu yıllarda resmi politikaların sertleşmesiyle birlikte, taraf değiştirme hareketlerinin de farklı biçimler aldığı görülür. Mildan Niyazi Ayomak, bu hareketlerin trajik bir örneğini sunmaktadır. Aslında Mildan Niyazi Ayomak, Cumhuriyet'in ilk yıllarında hayatını müzikten kazanmaya azm etmiş az sayıda kişiden biri olarak Türk müziğine önemli hizmetlerde bulunmuş biridir. Ayomak'ın müzik macerası 1920 yılında İzmir'de geleneksel müzik eğitimi veren İzmir Musiki Mektebi'ni kurmasıyla başlar. Kısa zaman içinde okullarının sayısını üçe çıkarır.⁸³ “Gelir vergisinin karışıklıkları sebebiyle mekteplerden ikisini kapatmaya mecbur olan” Ayomak 1927'de uygulamaya konan Türk müziği yasağından sonra “alaturka sazları” müfredattan çıkarıp yalnız “keman, mandolin ve piyanoyu” bırakmak zorunda kalır.⁸⁴ Anlamını kaybeden ve Hayat Bilgisi Mektebi adını alan mektebi 1932'de tamamen kapatır ve İstanbul'a yerleşir.⁸⁵ Şükrü Şenozan'ın naklettiğine göre Beyazıt'taki evini İstanbul Musiki Birliği haline getirir. Evinde şarkı talim eder. Yalnız geçimini musikiden kazanmanın mümkün olmamasından dolayı bir süre sonra evinin alt katını kese kâğıdı imalathanesi haline getirmiştir.⁸⁶ Ayomak'ın geleneksel müzik bestecilerini bir araya getirmek amacıyla kurduğu Musiki Birliği'nin projelerinden biri de popüler müzik eserlerinin notalarını yayınlamak üzere bir dergi çıkarmaktır. İşte bu amaçla yayınlanmaya başlayan *Nota*, Musiki İnkılabı'nın en

⁸³ Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, MEB, 2000, s. 204. Şükrü Şenozan İzmir'deki okulların Karantina, Kemeraltı ve Karşıya'da açıldığını söylemektedir. Bkz. Şükrü Şenozan, “Heyecanlı Bir Hatıra”, **Türk Musikisi Dergisi**, sayı 20, 1949, s. 8.

⁸⁴ **A.e.**, s. 17.

⁸⁵ Orhan Tekelioğlu, “Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, **Toplumbilim**, sayı 9, Mart 1999, s. 17.

⁸⁶ Şenozan, **age**, s. 17.

radikal safhasının yaşandığı 1930'ların ortalarında Türk müziği camiasının tek dergisi haline gelir.⁸⁷

Nota dergisi Nisan 1933'te, yani Musiki İnkılabı tartışmalarının en hararetli zamanında, geleneksel müzik taraftarlarının saldırılardan en çok bunaldığı bir dönemde yayın hayatına başlar. Orhan Tekelioğlu, dergiyle ilgili makalesinde, *Nota* dergisi ve *Ayomak*'ı Cumhuriyet'in resmi politikalarına karşı bir sivil muhalefetin bastırılması örneği olarak incelemekte, derginin fikirlerindeki değişimiye siyasi baskılara bağlamaktadır. Siyasi baskıların rolünü inkâr etmemekle birlikte, derginin tutumunu bir sivil muhalefet hareketinden ziyade heterodoks söylemin Ortodoks söyleme uyum, hatta iltihak arayışı çerçevesinde incelemenin daha doğru olacağını düşünmekteyiz. *Nota* dergisinin söylemindeki değişim, “teslimiyet ve taraf değiştirme” stratejisinin umulan kazançları sağlamadığı trajik bir örnek olarak görülebilir. *Ayomak*'ın bu tercihi kimseye yaranamamasına yol açmış ve sonuçsuz kalmış olsa da, “alaturka” camiasının Musiki İnkılabı'nın fırtınası karşısında fiilen tercih edebileceği tutumlardan biri olduğunu göstermektedir. Bizce önemli olan *Ayomak*'ın taraf değiştirme girişiminin sonuçsuzluğundan ziyade, Türk müziği çevrelerinin *Ayomak* benzeri bir tutumu tercih etmemeleridir. *Ayomak*'ın başarısızlığı, ancak buna sebep olan etkenlerden biri olarak anlamlıdır.

Nota dergisinin ilk sayısında “Neden çıkıyoruz?” başlıklı yazısında *Ayomak*, Garp tekniğinden faydalanmak ve çok sesli bir milli müzik yaratmak gibi fikirleri savunmakla birlikte, resmi görüşün Osmanlı müziğini dışlama politikasına net bir şekilde karşı çıkmaktadır:

“Alaturka musiki alafrangalaşamaz. Çünkü özleri, sesleri başka başkadır. Garp musikisini olduğu gibi alamayız. Çünkü o zaman musikimiz var diyemeyiz. Elimizdeki musikiyi olduğu gibi saklamamız ve onun başlı başına Nayiyle, tamburiyle bir âlem olduğunu kabul etmek doğrudur. Ona el sürmek cinayettir... Beynelmilel bir musikimiz olabilmek için kendi melodilerimizi kendi nağmelerimizi kendi ikalarımızı alarak Garp musikisi sesleri ile çok sesli bir musiki yapmaya çalışmak mecmuamızın en büyük ülküsüdür.”⁸⁸

Burada *Ayomak* hala Osmanlı müziğinden “musikimiz” diye bahsetmekte ve milli müziği halk müziğiyle sınırlayan resmi görüşün aksine, Osmanlı müziğini

⁸⁷ Tekelioğlu, *age*, s. 17.

⁸⁸ Mildan Niyazi *Ayomak*, *Nota Musiki Mecmuası*, Sayı 1, 5 Nisan 1933, s. 2

yaratılacak yeni milli müziğin temeline yerleştirmektedir. Hatta “ona el sürmek cinayettir” diyerek resmi görüşün Osmanlı müziğini dışlama politikalarına da karşı durmaktadır. Ocak 1934’te dergide yayınlanan bir makalede resmi görüşün halk müziğine dayanan bir modern müzik yaratma çabalarıyla Sadettin Kaynak’ın yarattığı “halk musikisi kokularını ihtiva eden fakat ondan da bütün bütün ayrılan yeni yolun” karşı karşıya getirilmesinde de benzer bir tepkiyi görmek mümkündür. Bahsi geçen makalede “armonik musikimize” temel olması önerilen Sadettin Kaynak’ın sentezi karşısında “bilmem hangi köylü halk bestekârı Mehmet Ağa’nın” türkülerine dayanmanın fakirliği vurgulanmaktadır.⁸⁹ Buna karşılık Tekelioğlu’nun derginin politikasında bir dönüm noktası olarak gördüğü 11. sayıda “musikimizde bir tasfiye, bir ıslahat ve inkılap yapmanın zaruriyetinden” bahsedilmeye de başlamıştır. Ayomak’a göre “Musikimiz ancak bu suretle şalvarını, fesini atmış ve pantolonunu, şapkasını giymiş addedilebilir.”⁹⁰

Gerek “Neden çıkıyoruz?” yazısı, gerekse genel yayın politikası izlendiğinde, derginin esasen “alaturka” camiasına hitap ettiği gayet açıktır. Ancak Musiki İnkılabı radikalleştikçe dergi kendini “alaturkayla” özdeşleştirmekten çekinmeye başlar. Dergide Türk müziğine verilen ağırlık bile garip bir şekilde açıklanmaya başlanır. Örneğin 25. sayıda, derginin ikinci yılı vesilesiyle yazılan önemli bir yazı, “her iki musikiyle aynı seviyede alakadar olmak esasen musiki mesleğimizin tabii neticesidir” dedikten sonra “Garp musikisiyle meşgul olanları memnun edememelerinin” sebepleri üzerinde durur. Yazıda Türk musikisi nazariyatıyla ilgili yazıların ağırlığı “Türk musikisi nazariyatı ve kavaidini Garp musikisiyle meşgul olanların birkaç saatte nüfuz edebilecekleri hale getirme” niyetiyle açıklanır. Amaç gereksiz yere karmaşılaştırılmış olan eski müziği Batı müziği dinleyen çağdaş okurlara kolayca öğretmektir. Türk musikisine öncelik verilmesininse tek bir sebebi vardır: “Ekseriyete istinat etmek” ve “mecmuanın yaşamasını” sağlamak. Zaten dergi “çok sesli ve beynelmilel bir Türk musikisinin tahayyülünden bile zevk” duymaktadır.⁹¹ İkinci seneden itibaren dergi bir açık mektup yayınlayarak “Alafranga musiki neşriyatına” başlayacağını duyurur ve müzik kamuoyundan bu

⁸⁹ **Nota Musiki Mecmuası**, Sayı 19, Ocak 1934, s. 92.

⁹⁰ Mildan Niyazi Ayomak, **Nota Musiki Mecmuası**, Sayı 11, 15 Eylül 1933, s. 42.

⁹¹ “İkinci Seneye Girerken”, **Nota Musiki Mecmuası**, Sayı 25, 15 Nisan 1934, s. 113.

konuda yardım ister. Ayrıca izlenmesi gereken müzik politikaları konusunda da bir anket başlatır ve kendi pozisyonunu “tarafsız” olarak ilan eder. “Alaturka” camiasının dergisi olarak yola çıkan bir yayında ankete verilen cevapların çok ezici bir çoğunluğunun “alaturka” aleyhinde olması düşündürücüdür. Dergi ikinci senesinde bariz bir şekilde yön değiştirmiştir ve bu değişim siyasi baskılar sonucu uyguladığı bir oto-sansürün veya taktik bir söylem değişikliğinin çok ötesine geçmektedir.

Mildan Niyazi Ayomak genel “alaturka” kamuoyunun aksine, Musiki İnkılabı’nın fırtınalı günlerinde durumu sessizlikle geçiştirmeyi ve kültürel alanda Osmanlı müziğine soluk aldırarak boşluklar aramayı değil, resmi politikaları ölçsüz bir şekilde desteklemeyi ve Osmanlı müziğine savaş açmayı tercih eder. Derginin ilk sayısında Türk müziğine “el uzatmak cinayettir” diyen Ayomak, Türk müziğinin yasaklanmasına varan tedbirlerin alındığı dönemde, resmi adımları “ülkümüz tahakkuk ediyor” diye alkışlar. Hatta ona karşı çıkmayı bile “hürmetsizlik” telakki eder: “Allah’a binlerce şükür, Büyük Gazi’ye yüzbinlerce teşekkür... ülkemiz büyük liderin arzuları ile bugün millete, hükümete mal edilmiştir...Bu yeni yolun haricinde hareket etmeye, bu büyük arzuya aykırı bir yürüyüş yapmaya çalışmak memlekete, millete, o büyük adama ve çok geç kalan mûsiki inkılâbımıza karşı yapılmış bir hürmetsizlik telâkki edilir.”⁹²

Ayomak’ın alkışladığı sadece müzikte modernleşme çabaları değildir, eski müziğin büsbütün tasfiye edilmesini de büyük bir coşkuyla destekler. Ona göre “Lonca mektebi” dediği “hayatını mûsiki ile temin etmek mecburiyetinde olanlar” musikimizin yerinde saymasına sebep olmuşlar, “gırtlığa atılacak bir şey elde edebilmek için” eskiye bağlı kalmayı sürdürmüşlerdir. Tam her şey bitti deyip “gözlerimizi kapadığımız” bir devirde Büyük Kurtarıcı ortaya çıkar: “Aklınızı başınıza alın! Gazi devrindesiniz... Mûsiki diye dinlettiğiniz şey bu devrin lekesidir. Bundan sonra Enderûn mûsikisi yok, Mevlevî mûsikisi yok, lonca mûsikisi yok. İşte

⁹² Nakleden Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, MEB, 2000, s. 19.

Anadolu'nun işlenmemiş bâkir, temiz söyleşileri. Onları örnek alın, büyütün, Garp tekniği ile işleyin; hem asri, hem milli bir mûsiki yapın.”⁹³

Ayomak başlangıçtaki Osmanlı-Batı sentezinden de vazgeçmiştir artık. Milli müzik halk müziğidir. Kendisinin de mensup olduğu Osmanlı müziğine, daha önce eleştirdiği alafrangacıların ağzıyla saldırmaktan bile çekinmez. Ona göre bu müziğe alaturka demek bile yanlıştır, “alatekke” veya “alasaltanat” musikisi demek gerekir. Çünkü “bu eski mûsikinin, eserleri itibariyle Arap harfleri kadar bile Türklük’le alâkası yoktur. Çünkü Türkler bunu hiçbir zaman kendilerine mâl etmemişlerdir... bu mûsiki tekkelerin, kiliselerin, havraların müştereken kullandıkları dini mûsikidir. Türk mûsikisi değildir.”

Ayomak bu kez eski dostlarına döner ve onları ikna etmeye çalışır. Müziğimizden vazgeçmek o kadar da zor değildir. Hatta bir kez vazgeçtiğimizde çok geçmeden bu eski müzik bize gülünç gelmeye başlayacaktır: “Harflerimizi değiştirirken de bu teessür ve endişenin aynını çekmiştik. Hattâ, şapkayı giyerken bile kısmen içimize bir durgunluk çökmüştü. Şimdi bir fesli görsek gülmemizi zaptedemiyoruz. Gençler eski yazıların kıvrım kıvrım büküntüleriyle, kuyruklarıyla alay ediyorlar. Okuyucularımı kat’iyetle temin ederim ki, sene değil birkaç ay evvel yeni mûsiki ile meşgul olan ve onu benimsemeye çalışan bir kimse, bir daha eski mûsikiyi ağzına bile almaz.”⁹⁴

Nota’nın hikâyesini Tekelioğlu gibi bir sivil muhalefet hareketinin bastırılması çerçevesinde değerlendirdiğimizde, Mildan Niyazi Oymak’ın “midesi bulanmadan bu müziği dinleyen var mı?” diyecek kadar düşman kesildiği “alaturka” müziğe niçin bu kadar öfkелendiğini veya Musiki İnkılabı’nı desteklemekteki ölçüsüz coşkusunu anlayamayız. Nitekim siyasi baskılar karşısında söylemini yumuşatmanın veya saldırıları sessizlikle geçiştirerek işini yapmaya devam etmenin de sayısız örneğini biliyoruz. Halbuki Ayomak daha birkaç ay önce hedefinde olduğu Musiki İnkılabı’nın neferi, hatta komutanlarından biri olmaya soyunur. Başvurduğu sözcükler bile savaş meydanlarından ödünç alınmıştır: “Arş!... Gazi sen yüz bin

⁹³ Mildani N. Ayomak, *Ülkümüz Tahakkuk Ediyor*, İstanbul, Numune Matbaası, 1934’den nakleden Özalp, *age*, s. 21.

⁹⁴ Özalp, *age*, s. 20.

yaşa!... Hadi hep beraber silah başına, teknik harbine. Bu harpte çok şehit vereceğiz; fakat şunu hatırlayalım ki, bu eksilenler, zafer kazananların şerefini yükselteceklerdir.” Bu sözler “alaturka” bestecilere yapılmış bir çağrıdır. Kimse devrime “lakayd” kalmamalıdır, Garp tekniği “iki yılda geniş geniş hazmedilir”. Alaturka besteciler eski müziği bırakıp yeni teknikle bestelerine başlamalıdır. Dinleyicileri de ihmal etmez, onlar da Batı tekniğine alışmaya çalışmalıdır: “Dinleyicilere gelince, yukarıda söylediğimiz gibi, bu ünsiyet işidir; birkaç ay kulaklarımızı eski mûsikiye karşı kapar da yeni mûsikiyi dinlersek, eski mûsikiyi bir daha aramayız. Buna emin olalım. Şu halde endişe ve teessüre hiç mahal yoktur; alışmaya çalışalım.” Ne var ki Ayomak tüm bu çabalara karşın ne dergisini, ne de kendisini kurtarabilmiştir. Batı müziğine döndürmeye çalıştığı okulları ayakta kalamadığı gibi, dergisi de birkaç sayı sonra kapanır. Resmi çevrelere yaranamadığı gibi, Türk müziği camiasında da itibarı kalmaz. Musa Süreyya Bey, taraf değiştirmenin, en azından şahsi ikbal açısından nispeten başarılı bir örneğini temsil ederken, Ayomak trajik bir başarısızlık hikâyesidir.

D. Ahmed Avni Konuk Örneği ve Kayıtsızlık

Musa Süreyya Bey ve Mildan Niyazi Ayomak, kültürel alan içinde doğrudan Ortodoks söyleme iltihak etmeyi örneklerken, Ahmed Avni Konuk⁹⁵ ise tam tersine, Ortodoks söylemden hiçbir şekilde etkilenmeyen, onu kaale almayan, hatta yeni inşa edilen kültürel alana girmeye bile tenezzül etmeyen gelenekselci bir çizgiyi temsil eder. Onun meşruluk alanını genişletmek diye bir derdi yoktur, müzik alanında yapılanlara tamamen kayıtsız kalır. Bunun için resmi uygulamalara temelden karşı olmasına rağmen, Rauf Yekta Bey gibi söylemsel alanda bir mücadeleye bile girişmez. Gerçi bunda devlet memuru olmasının da rolü olduğu ileri sürülebilir. Ancak gerek bestecilik anlayışı, gerek talebe yetiştirme yöntemi, gerekse müziğe bakışı açısı, hiçbir düzeyde yeni gelişmelere ilgi duymadığını göstermektedir. Dolayısıyla bu söylemsel tartışmanın dışında kalmasının maişet kaygısından ziyade, bilinçli bir tercih olduğu kanısındayız.

⁹⁵ Ahmed Avni Konuk hakkında en yetkin kaynak için bkz. Savaş Barkçin, **Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman**, İstanbul, Klasik, 2011

Ahmed Avni Konuk'un ön plana çıkmaması ve kenarda kalmasından yola çıkarak Osmanlı-Türk müziği geleneğindeki rolünü küçümsememek gerekir. Aksine Savaş Barkçin'in de tespit ettiği gibi Rauf Yekta ve Zekaizade Hafız Ahmed Dede ile birlikte "klasik musiki geleneğimizin günümüze aktarılmasındaki üç kilit isimden biridir."⁹⁶ Bu üç ismin de Zekai Dede'nin talebesi olması elbette ki rastlantı değildir. Zira meşk zincirindeki son halka olan Zekai Dede, aynı zamanda geleneksel adabın ve klasik repertuarın da Cumhuriyet'e intikal etmesini sağlayan en önemli köprüdür. Polemiklere hiçbir şekilde bulaşmayan Ahmed Avni Konuk, kendi dar çevresi içinde klasik geleneği eski haliyle sürdürmüş, notaya bile bulaşmadan tamamen meşk usulüyle talebe yetiştirmiştir. Makamları öğretmek için "nazariyat kitabı" yazmak veya günün nazariyat tartışmalarına girmek yerine, eski eğitim usulünü tercih etmiş ve 119 makamlık bir Kar-ı Natık bestelemiştir. Yani Türk müziğinin bütün önemli makamlarını bizzat bestelediği bir eserle öğretmiştir. Diğer bestelerinin tamamı klasik üsluptadır. Batı müziğinden veya piyasa müziğinden etkilenmediği gibi onlara karşı bir polemiğe girdiği de görülmez. Aynı şekilde Osmanlı müzik geleneğini savunmak gibi bir derdi de yoktur, zira kendi âleminde, dar çevresi içinde o geleneği zaten bizzat yaşamaktadır. Nota öğrenmesini tavsiye edenleri "musiki edebim bozulur" diye kibarca reddeder. Öyle ki, söylendiğine göre bir keresinde nota öğrenmesini teklif eden Hacı Emin Dede'ye "estağfirullahi-Azim ve etubu ileyh" diye cevap vermiştir.⁹⁷ Nota en kötü ihtimalle eserlerin unutulmasını önleyecek bir kayıt aracı olabilir ona göre, eğitimde kullanılmasıysa "caiz" değildir.

Konuk dönemin polemiklerine katılmadığı gibi kendi eserlerini yaymak veya resmi kültürel alan içinde bir yer doldurmak gibi dertleri de yoktur. Yakın zamanlara kadar eserleri kendi öğrencileri dışında neredeyse hiç icra edilmemiştir. Tekkelerin kapatılmasına karşın müziğe bir tekke adabı içinde bakmaya devam etmiş, sanatı bir amaç olarak değil tasavvuf terbiyesinin bir aracı olarak görmüştür. Konuk'un çoğu icrayla ilgili olan bu özelliklerine yer vermemizin sebebi, söylemsel tartışmalara katılmayı ilke olarak reddeden birini söylemsel pratik temelinde tarif etmenin zorluğudur. Sonuç olarak Klasik Osmanlı-Türk müziği geleneğinin en önemli isimlerinden biri olan Konuk, çalışmamıza konu olan dönemde, tüm bu tartışmaların,

⁹⁶ Barkçin, *age*, s. 41.

⁹⁷ Barkçin, *age*, s. 127.

hatta fiili kültürel alanın tamamen dışında kalarak geleneksel zihniyeti sürdürmenin de uygulanabilir bir seçenek olduğunu göstermektedir. Ne var ki Konuk'un meşk halkasının darlığı ve geniş kesimler üzerindeki etkisinin zayıflığı düşünüldüğünde, Türk müziğinin bu yolla canlılığını ve sosyal tabanını korumasının pek de mümkün olmadığı görülmektedir. Nitekim Rauf Yekta Bey, kendisi de Ahmed Avni Konuk gibi Zekai Dede'nin talebesi olarak klasik geleneği devam ettirmekle birlikte, bambaşka bir yol tercih edecek ve heterodoks söylemin ana çerçevesini neredeyse tek başına mevcut kültürel alan içinde inşa edecektir.

III- MEŞRULUK ALANINI GENİŞLETME MÜCADELESİ

A- Heterodoks Söylemin İnşası: Rauf Yekta Bey ve Kimlik Mücadelesi

Türk müziği camiası, resmi politikalar karşısında, ana gövdesi itibarıyla teslimiyet veya kayıtsızlık seçeneklerinden ziyade, kültürel alan içinde kalarak meşruluk alanını adım adım genişletme seçeneğini tercih etmiştir. Bununla birlikte söylemsel alanda resmi politikalara teorik ve pratik temelleriyle doğrudan karşı çıkmaya cesaret eden neredeyse tek kişi Rauf Yekta Bey'dir. Diğerlerinin Rauf Yekta Bey'e göre daha "kaçak güreştikleri" ve meşruluk alanını genişletme mücadelesini daha dolaylı söylemlerle sürdürdüklerini görüyoruz. Bunda Rauf Yekta Bey'in kendi deyiimiyle "müzikolog-sosyolog" kimliğinin ve gerek Cumhuriyet eliti gerekse Batı müzik kamuoyu nezdindeki itibarının da payını yadsımamak gerekir. Hakkı Süha Bey'in deyiimiyle Rauf Yekta Bey Türkiye'nin ilk müzikoloğu olarak müzikle uğraşan bütün kesimler arasında haklı bir itibara sahiptir. Paris Konservatuvarı mûsikî profesörlerinden Albert Lavignac'ın yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan meşhur *Encyclopedie de la Musique*'in beşinci cildine yazdığı kitap boyutlarındaki "Türk Musikisi" maddesi⁹⁸, bugün bile Türk müziğinin nazari temellerini anlamak isteyenler için en zengin başvuru kaynağıdır. Bilhassa bu meşhur ansiklopedi maddesi onu Batı müzik kamuoyunda da en çok tanınan Türk müzik adamlarından biri haline getirmiştir. Türk müziği savunusunu siyasi bir tepkiden ziyade bilimsel bir

⁹⁸ Türkçe çevirisi için bkz. Rauf Yekta, **Türk Musikisi**, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, Pan, 1985. Rauf Yekta hakkında etraflı bilgi için bkz. aynı eser içinde Murat Bardakçı, "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri", s. 8-16.

müzik terminolojisi içinde ifade etmeyi tercih eden Rauf Yekta Bey, Mehmet Güntekin'in ifadesiyle adeta Gandhi gibi bir "pasif direniş" öncülük etmiş, "düşmanlarının" bile saygısını kazanmıştır.⁹⁹ Rauf Yekta Bey'in 1920'lerin başından ölümüne kadar sürdürdüğü söylemsel mücadele, kültürel alan içinde heterodoks söylemin çerçevesini en saf haliyle çizmiştir. Türk müziği camiasının yeni dönemde kendi kimlik ve söylemini Rauf Yekta Bey öncülüğünde inşa ettiğini söylemek yanlış olmaz. Nitekim alaturka-alafranga çatışmasının yayın organı niteliğindeki *Tiyatro ve Musiki* dergisi, "Türk musikisinin yegane müdafii" olarak tanıttığı Rauf Yekta Bey'in bu tartışmalardaki rolünü veciz bir şekilde ifade etmektedir: "Üstadı matetmek Türk musikisi davasını matetmek demektir."¹⁰⁰ Gerçekten de Rauf Yekta Bey bilgisi, görgüsü, ahlakı ve direnciyle Türk müziği davasının cisimleşmiş halidir.

Bourdieu'ya göre kültürel alana girişin yazılı olmayan bazı kuralları kabul etmeye bağlı olduğunu söylemiştik. Bourdieu'nun doxa diye adlandırdığı bu kurallar, hâkim söylemin tartışılmayan kabullerini yansıtmaktadır. Yine de bu kabullerin esası sorgulanmamak koşuluyla, içlerinin Ortodoks ve heterodoks söylemler arasındaki mücadele aracılığıyla doldurulması mümkündür. Ortodoks görüş doxa'nın saflığını korumaya çalışırken, heterodoks görüş meşruluk alanını genişletmeye çalıştığından, kültürel alanın meşruluk tanımları sürekli olarak esnemektedir. Yine de bu esneyen tanımların ardında, adeta sorgulanması yasaklanmış bir çekirdek değişmeden kalır ve "müşterek kabulleri" oluşturur. Rauf Yekta Bey de bu söylemsel mücadeleye girerken, kültürel alanın bu "müşterek kabullerini" sorgulama dışı tutmak durumunda kalmıştır. Çalışmamızın başından beri vurguladığımız üzere, resmi müzik politikaları doğrudan devletin siyasi tercihleriyle ilgilidir ve müzik alanında tartışmaya katılmanın birinci koşulu bu siyasi tercihleri tartışma dışı tutmaktır. Nitekim Rauf Yekta Bey'in yeni rejimin siyasi tercihleriyle ilgili tek bir eleştirisi olmadığı gibi, en sert polemiklerinde bile Atatürk'ü ve Cumhuriyet devrimlerini ana hatları itibarıyla desteklediği görülmektedir. Söz gelimi Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla ilgili sert tartışmalar sırasında bile Rauf Yekta Bey "cumhuriyetin

⁹⁹ Kişisel görüşme, 21 Kasım 2010.

¹⁰⁰ A. Cehri, "Musiki Üstadları 3, Ehl-i Hibre", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, 5 Nisan 1928, sayı 11, s. 5.

muhtelif ilim ve sanat sahalarında vücuda getirdiği feyizli inkılaptan” musiki âleminin de hissedar olmaya başlamasını “büyük bir memnuniyetle” karşıladığını¹⁰¹, “yaşadığımız mesud inkılap ve tekamül asrında” musikin de terakki etmesi gerektiğini¹⁰² ifade etmekten geri durmamıştır. Keza Batı etkisi karşısında Türk müziğini savunmanın milliyetçiliğin, dolayısıyla “cumhuriyet ilkelerinin gereği” olduğunu söylemesi, heterodoks söylemi bizzat resmi politikanın siyasi meşruiyet temellerine dayandırmasının bir örneği sayılabilir.¹⁰³

Rauf Yekta Bey’in Türk müziğinin modernleştirilmesiyle ilgili fikirlerinin de meşru tartışma alanına giriş için verilmiş zorunlu bir taviz olduğu düşünülebilir. Nitekim resmi siyasetin sözcülerinden Mahmut Ragıp Kösemihal, Milli Mecmua’daki makalesinde Türkiye’deki müzik akımlarını sınıflandırırken, kültürel alana dâhil olmak için asgari meşruiyet çerçevesini de çizmektedir: “Milli ve asri bir Türk musikisi meydana getirmek.” Kösemihal’e göre kültürel alanın meşru aktörleri arasında sınıflandırılan herkesin amacı bir şekilde çok sesli bir milli müzik yaratmaktır. Mesele bunun hangi araçlar kullanılarak, mevcut geleneği ne kadar tahrip ederek ve hangi hız dahilinde yapılacağıdır. Gazimihal’in Rauf Yekta Bey’i, bütün makam ve usulleri muhafaza ederek yepyeni bir polifonik musiki yaratmak isteyenler arasında göstermesi ilginçtir. Ona göre bu yolun sonuç alması çok uzun zaman alacağı gibi, bir başarı elde edileceği de şüphelidir. Yine de meşru bir yoldur ve modern bir söylem çerçevesinde ifade edildiği için “irtica” damgasını yemekten de kurtulmuştur.

Rauf Yekta Bey’in tek sesli musikin yetersizliklerine veya makam müziğine ahenk tatbikinin ve yenilik getirmenin gereği üzerine fikirleri, bu meşruiyet alanına giriş için verdiği tavizler olarak görülebilir. Nitekim gerek bestelediği eserler, gerek armonizasyon çabalarıyla dalga geçen makaleleri, gerekse hakkında yazılan yazılardaki bazı anekdotlar, Rauf Yekta Bey’in bu sözlerinde pek de samimi olmadığını kanıtlar gibidir. Nitekim kendisinin de yazarı olduğu *Tiyatro ve Musiki*

¹⁰¹ Rauf Yekta, “Türkiye’de Musiki Hareketleri”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 8, 21 Mart 1928, s. 2.

¹⁰² Rauf Yekta, “Musiki Tarihinde Türklerin Mevkisi”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 2, 26 Kanunu Sani 1928, s. 2.

¹⁰³ Rauf Yekta, “Nâmık İsmail Bey’e Cevap”, **Vakit**, 9 Teşrinievvel 1926 (R), 2 Ramazan 1345 (H), 9 Ekim 1926 (M), s. 2.

dergisinde, hakkında çıkan tanıtım yazısında Rauf Yekta Bey'in "musikide teceddüt meselesine" ait son zamanlardaki fikirlerinin samimi olmadığı, hatta "Frenk musikisini... dana gibi bağırma veya kedi gibi miyavlama diye tavsif" ettiği belirtilmektedir.¹⁰⁴

Yalnız buradan Rauf Yekta Bey'in Batı müziğini bilmediği sonucunu çıkartamayız. Aksine onun Batı müzik kamuoyundaki itibarı, Batıya yabancı bir müzik sistemini, ilk kez Batılıların anlayabileceği şekilde, Batılı müzikoloji çerçevesinde, Batılılara anlatabilmiş olmasıdır. Bununsa her iki müziğe hâkim olmayı gerektirdiği açıktır. Rauf Yekta Bey'in Batı müzik kamuoyunu yakından takip etmesi, Türkiye'deki müzik tartışmalarında elini kuvvetlendirmiş, çoğu kez "alafrangacılara" karşı Batılı müzikologların, hatta meşhur Batılı bestekârların fikirlerine dayanarak cevap vermesine imkân sağlamıştır. Rauf Yekta Bey'in gerek nazariyat çalışmalarında Batılı müzik terminolojisine başvurması gerekse polemikler sırasında sık sık Batılı yazarlara atıf yapması, H. Sadettin Arel'in aksine, Türk müziğini Batılı kalıplara sokmak istemesinden kaynaklanmıyordu. Tersine Rauf Yekta Bey iki müzik âlemi arasındaki fark ve karşıtlıkların sürekli üzerinde durduğu gibi, geleneğin kendi kendine yeterli olduğuna da iman etmişti. Onun Batıcı politikalara karşı muhalefetini Batılı bir terminoloji içinde ifade etmesi, alanın meşruluk çerçevesinin zorladığı bir tutum olarak görülmelidir.

Rauf Yekta Bey'in polemiklerinde elde ettiği en büyük başarı, resmi söylemin sınıflandırmalar üzerindeki hegemonyasını kırmasıdır. Rauf Yekta Bey Türk musikisi tabirini kullanan ilk Türk'tür. Resmi söylem geleneksel müziğe Türk müziği denmemesi için her tür yola başvurmasına ve sayısız isim uydurmasına rağmen Rauf Yekta Bey'in öncülük ettiği mücadele sayesinde bugün bile Türk musikisi dendiğinde Osmanlı-Türk makam müziği geleneği anlaşılmaktadır. Böylelikle, resmi söylemin milliyetçi ötekileştirme stratejisiyle Osmanlı müziğini milli kültür alanının dışına itmesinin önüne geçilmiş, doxa'nın saflığı bozularak "milli" olanın daha geniş bir şekilde tanımlanması sağlanmıştır. Rauf Yekta Bey de sınıflandırmalar üzerindeki mücadelenin önemini farkındadır. Önemli bir polemik yazısında resmi söylemin

¹⁰⁴ A. Cehri, "Musiki Üstadları 3, Ehl-i Hibre", **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, 5 Nisan 1928, sayı 11, s. 5.

Türk müziğini dışlama ve Batı müziğine meşruluk kazandırmak amacıyla geliştirdiği isimlendirme ve sınıflandırma stratejilerinin mükemmel bir panoramasını sunar:

“Her nasılsa garb mûsikîsine perestij eden bu efendiler her şeyden evvel “Türk mûsikîsi” veyahut “Alaturka mûsikîsi” nâmlarıyla ma’ruf millî musikimizin ismini değiştirmek istediler. Çünkü bunların memlekete zorla getirmek istedikleri garb mûsikîsine bir isim bulmak lazımdı. Ve “Millî Türk Mûsikîsi” ta’biri çok güzel bir isim olacaktı. Ne fâide ki bu ta’bir kullanılınca herkes Türkler arasında eski zamanlardan beri kullanılan mûsikîyi anlıyordu. Süreyyâ Bey aklınca bu mahzuru dâfi’ bir çâre buldu: Türk mûsikîsine “Şark mûsikîsi” nâmını vermek! Halbuki “Mûzik oryantal” ta’biri garb mûsikî ulemâsı arasında bütün şark akvâmına mahsûs mûsikîlere verilmiş bir isim idi. Türk, Arap, Acem, Hint... mûsikîleri, mûsikî tarîh-i umûmisinde “şark mûsikîsi” denilen ve vahîdû’s savt-ı mûsikînin birer şubesi idi...Bu manevrasının boşa çıktığını gören Süreyyâ Bey başka bir isim aramağa mecbur oldu. Yardımcıları daha akıllı davrandılar ve “şark mûsikisi” tabirine bedel “Enderûn mûsikisi” “saray mûsikisi” “saltanat mûsikisi” “tekke mûsikîsi” “Bizans mûsikîsi” gibi birçok yeni esâmî buldular...Bu efendilerin zehâbınca Türk mûsikîsi bu isimlerin ifâde ettiği mânâların ithâmı altında ezilecek ve garp mûsikîsi kavaidine göre yeniden yapılacak eserlere de “Millî Türk Mûsikîsi” nâmı verilecek idi.”¹⁰⁵

Rauf Yekta Bey resmi söylemin üç tür ötekileştirmesine cevap veren apolojetik bir söylem geliştirmekle kalmaz, “düşmanına” da aynı silahları kullanarak saldırır. Devletin Batı müziği tercihi “ilim ve fennin”, “muasır medeniyetin” gereği olarak meşrulaştırılmıştır. Rauf Yekta Bey ise, tam da aynı silahı kullanarak bilimsel bir savunmaya girer ve alafrangacıların argümanlarını yine kendi dayandıkları Batılı müzik terminolojisiyle çürütür. Devletin müzik alanındaki Batıcı siyasetinin bizzat Batılı müzikologların görüşlerine aykırı olduğunu kanıtlar. Halkçı ve milliyetçi ötekileştirme stratejileri Osmanlı müziğini halka ve millete yabancı, gayri-Türk, dar bir zümre müziği olarak gösterirken, Rauf Yekta Bey esas milli müziğin makam müziği olduğunu, halk arasında da bu müziğin yaşadığını, aksine Batı müziğinin topluma ve millete yabancı dar bir elitin müziği olduğunu iddia eder.

Rauf Yekta’nın bilimsel tartışmada ilk hedefi Gökalp’in fikirleridir. Rauf Yekta Bey ilmi açıdan Gökalp’i üç temel noktadan eleştirir.¹⁰⁶ Birincisi Farabi’nin Eski Yunanca’dan yaptığı tercümelere dayanarak “Şark musikisinin” kökenini Yunanlara dayandıran görüşe karşı çıkar. Yekta Bey’e göre Farabi’nin zamanında musiki

¹⁰⁵ Rauf Yekta, “Alaturka–Alafranga Mûsikî Mes’elesi-Millî Mûsikîmize Karşı Yanlış Telakkîler-”, **Yeni Ses**, Sayı 232, 19 İlkteşrin 1926 (R), 28 Ramazan 1344 (H), 11 Nisan 1926 (M).

¹⁰⁶ Süleyman Erguner, **Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekar**, İstanbul, Kitabevi, 2003, s. 11.

ilminin Şark ve Garp musikileri diye ikiye ayrılması zaten söz konusu değildir. Farabi'nin Yunanca musiki kitaplarından faydalanması nazariyatla, musiki ilmiyle ilgili çalışmalarının gereğidir. Pratikteyse bu müziğin kökeni Yunanlıların da borçlu olduğu Mısır medeniyetine ve ondan da önce Çin ve Hint medeniyetlerine dayanır. İkinci olarak Rauf Yekta Bey Gökalp'in Şark müziğinin Garp müziği karşısındaki “teknik eksikliğinin” gerekçesi olarak sunduğu “çeyrek seslerin” aslında Şark musikisinde bulunmadığını, Şark'ın kendine özgü nazariyatının en az Garp kadar sağlam ve mantıki temellere dayandığını, hatta yaygınlık açısından dünyada çok daha geniş bir alanda icra edildiğini kanıtlar. Üçüncüsü, Gökalp'in müziğimizi halk müziği ve saray müziği diye ayırıp birini milli diğerini gayri-milli saymasını eleştirir.

Rauf Yekta Bey'e göre tek bir Türk musikisi vardır, bu da avam ve havasın zevklerine hitap eden iki kanada ayrılmıştır, Türk müziğindeki modernleşme çabaları bu iki kanadı da ihmal etmemelidir. Dahası bu iki koldan nağme zenginliği ve teknik açısından çok daha gelişmiş olanı hiç şüphe yok ki “havas musikisidir.” Nitekim Rauf Yekta Bey'e göre “motif zenginliğine birinci derecede kar, nakış, murabba, semai, şarkı gibi gayri dini klasik eserlerimizde, bunlardan başka sırasıyla Mevlevi Ayinlerinde, Tekke ilahilerinde, Bektaşî Nefeslerinde” rastlanır. “Halk şarkıları motif itibariyle” en son sıradadır.¹⁰⁷ Modern bir milli müziğe temel aranıyorsa, fakir ve işlenmemiş olandan değil zengin ve işlenmiş olandan yola çıkmak gerekir. Aksini savunanlar aslında doğrudan Batı müziğini aktarmak isteyip de bu amaçlarını ilan etmeye korkanlardır. Rauf Yekta Bey alafrangacıların “milli Türk musikisi” adını vermek istedikleri müziğin, pratikte Batı müziğinin kabul edilmesinden başka bir şey olmadığını cesur bir şekilde ifşa eder: “Azizim! bu kadar külfetlere, böyle dolambaçlı yollardan dolaşmaya ne lüzûm var? Millî mûsikîmizi ecnebî kalıba dökeceğiz diyeceğinize daha açık ta'bîr ile garp mûsikîsini kabul edeceğiz deseniz maksadınız daha kolay anlaşılırdı.” Rauf Yekta Bey resmi söyleme onun silahıyla, milliyetçilikle saldırır: “Bu memlekette Türklük yaşadıkça şüphesiz mûsikîsi de birlikte yaşar ve yaşayacaktır.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ömer Tuğrul İnancı, “Osmanlı Tarihinde Dini Musiki,” **Musiki Mecmuası**, Sayı 465, 1999, s. 9-16.

¹⁰⁸ Rauf Yekta, “Bir Münekkîd-i Nev Peydâ-yı Mûsikî”, **Vakit**, 23 Ağustos 1923 (M), 10 Muharrem 1342 (H), s. 3-4.

Rauf Yekta Bey Gökâlp'in medeniyet-hars ayırımına dayanan dışlama stratejisine karşı çıkarken Osmanlı müziğini Şark medeniyetiyle özdeşleştirmemek noktasında dikkatli davranır. Nazariyat veya musiki tarihi makalelerinde Osmanlı müziğini açıkça Şark medeniyeti temelinde açıklasa da, polemik yazılarında daha dolambaçlı ve muğlak bir yol tercih eder. Medeniyet-hars ayırımına dayanan pozitivist meşrulaştırma söylemine karşı ilk argümanı Garp ve Şark musikilerinin ayrı sistemlere sahip olduğudur. Alafrangacıların iddia ettiği gibi Batı tekniği dünyada tek müzik sistemi olmadığından, Batı müziği tercihinin “teknik” bir gerekçeye dayandırmak doğru değildir. Batı kadar Doğunun da kendine has bir müzik sistemi ve tekniği vardır ve Rauf Yekta Bey'in Batılı müzik adamlarının yazdıklarına dayanarak kanıtladığı gibi, hiç de sanıldığı gibi ilkel değildir. Gerçi *Türk Musikisi Nazariyatı*'nda “Şark milletlerinin medeniyetçe inkişaflarının Garba nispeten biraz teehhür etmiş olmasından”¹⁰⁹ bahsetmesi, devrin ruhuna hakim olan tarihsel gecikmişlik varsayımını kimi zaman bizzat kabul etmekte olduğunu gösterir. Yine de geleneğin kendi tekniği ve sistemi içinde kendi kendine yeterli bir âlem olduğunu savunur. Ona göre Batı tekniğini almak Batı dillerinden birini kabul etmekten farksızdır. Çünkü ortada iki ayrı teknik, iki ayrı fen, iki ayrı sistem vardır. Batı tekniğini aynen Türk müziğine uygulamak, bir Batı dilinin gramerindeki çoğul yapma kuralını “çoğul yapmak için Türkçe kelimenin sonuna ‘s’ koyulur” diye tercüme etmeye benzer.¹¹⁰ Rauf Yekta Bey'e göre, bu uygulamadan sonuç almak mümkün olmadığı gibi, eldeki Türk müziği de mahvolacaktır.

Yine de bu “lisan” benzetmesi biraz muğlak bırakılmıştır. Rauf Yekta Bey sanki medeniyet-hars ayırımında müziğe bir istisna tanınmasını ister gibidir. Ona göre Türklerin Batı medeniyetini kabul etmesi, kendi müziğini terk edip Batı müzik tekniğini kabul etmesini gerektirmez. Zaten “Avrupa'nın en yüksek musiki şahsiyetlerinin hiçbiri... Mademki Garp medeniyetini kabul ettiniz, musikisini de kabul etmelisiniz. Artık kendi musikinizi terk etseniz fena olmaz gibi bir teklifte” bulunmamaktadır.¹¹¹ Buna karşın “memlekette muazzam ve meşkûr inkılâplar

¹⁰⁹ Rauf Yekta, *Türk Musikisi Nazariyatı*, İstanbul, Mahmut Bey Mat., 1343 (1924), s. 47.

¹¹⁰ Rauf Yekta, “Türk Mûsikisi Müzeyye Kaldırılmaz”, *Vakit*, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H), s. 3.

¹¹¹ Rauf Yekta, “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, Sayı 9, 19 Mart 1928, s. 2.

yapıldığını gören(ler), gûyâ bir milletin mûsikîsi de başbaşa verip aldıkları böyle bir kararlar ortadan kaldırılabilir imiş gibi akıllarınca musikîde de kendileri bir inkılâpçı olmak sevdasına düşmüşlerdir!” Halbuki bu mümkün değildir. Çünkü müzik bu milletin öz malıdır. “Yalnız mekteplerde değil, her köşe başında birer alafranga mûsikî dershânesi açsak bu millet yine kendi ruhundan doğan ve garp mûsikî sisteminde yeri bulunmayan ve o mûsikînin kavâid ve nazariyâtla kâbil-i te’lîf olmayan makam ve nağmeleri yine kendi üslûbu ile terennüm edecektir.”¹¹²

Rauf Yekta Bey zaman zaman Osmanlı müziğini Gökalp’in hars dairesini çağrıştıracak bir konuma yerleştirir. Yine de müzikte medeniyet dairesini Batı tekniğiyle özdeşleştirmeye hiçbir şekilde yanaşmaz. Rauf Yekta Bey, kimi zaman bu medeniyet-hars ayrımını tümden ykar, kimi zaman muğlak bırakır, kimi zamansa resmi siyasetin Batı medeniyeti tercihini sorgulamaksızın milliyetçi ve halkçı bir söylem etrafında Türk müziğini savunur. Savunma stratejilerini bu şekilde muğlak bırakması, Rauf Yekta Bey’in kültürel meşruluk dairesi içindeki hareket alanını genişletmiştir. Bununla birlikte siyasi düzeyde Batı tercihinine doğrudan cephe alamadığı için, heterodoks söylem içinde kendisi kadar kararlı olmayan unsurların Ortodoks söyleme daha çok yaklaşmasına ve böylelikle Türk müziği camiasında medeniyet bilincinin silikleşmesine de kapı aralamıştır. Bunun sorumluluğu elbette Rauf Yekta Bey’de değil, yeni kültürel alanın meşruiyetini, resmi siyasetin medeniyet tercihinin sorgulanmaması üzerinden tarif edenlerdedir.

Rauf Yekta Bey’in Türk musikisi tabirini kullanan ilk Türk müzik adamı olduğunu söylemiştik. Gerçi Avrupalılar çok eski zamanlardan beri Osmanlıların müziğini Türk müziği olarak adlandırmaktaydılar, buna karşılık Osmanlılar kendi müziklerini, önüne hiçbir sıfat koymaksızın “musiki” veya daha klasik bir ifadeyle “ilm-i şerif-i musiki” ve “ilm-i edvar” gibi terimlerle tanımlıyorlardı. Şark musikisi terimi bile çok yenidir. Geleneksel zihniyet nasıl ki din dediğinde İslam’ı anlıyorsa, müzik dediğinde de Osmanlı müziğini anlıyordu. Çünkü dünyaya nizam verme idealini içeren bir evrensel-kozmpolit ufka sahip olan geleneksel zihniyete göre, sınanmış bir çözümün ifadesi olan kendi medeniyeti, devleti ve dini rakipsiz ve üstündü.

¹¹² “Rauf Yektâ Bey’den Garpçılara şiddetli Bir Hücum”, **Yeni Ses**, 25 Rebîulevvel 1345 (H), 3 Teşrînievvel 1926 (R), s. 1-2.

Dinini dinlerden bir din, devletini devletlerden bir devlet olarak görmek geleneksel zihniyet açısından kabul edilemezdi. Bu yüzden medeniyetin kurucu unsurlarının önüne milliyet, hatta din ifade eden sıfatlar getirilmeye başlaması, evrensel iddianın zayıflamasına ve Batı karşısında ciddi bir güven bunalımına ve apolojetik bir tutumun başlangıcına işaret etmektedir. Nitekim Bedri Gencer'in de gösterdiği gibi klasik dönemde başlığında İslâm geçen bir kitap bulmak mümkün değilken modern dönemde “İslâm dini, İslâm'ın ruhu, İslâm dininin ruhu, İslâm'a giriş, İslâm ideolojisi, İslâmî dünya görüşü, İslâm'ın anlamı” gibi başlıklar taşıyan sayısız kitap bulmak mümkündür. Bu “kendilerine ve başkalarına İslam'ın sağlam olduğunu kanıtlama çabası” ile ilişkili bir tutumdur.¹¹³ Geleneksel toplumda İslamcılık diye bir şey söz konusu değilken, modern çağda İslamcılığın ortaya çıkması, kendiliğinden yaşanan bir olgu olarak Müslümanlık ile yaşanmasa bile “savunulan” bir şey olarak İslam arasındaki karşıtlığa tekabül eder. Bunun gibi Türk müziği veya Şark müziği gibi isimlendirmelerin benimsenmeye başlaması da, aslında Batı müziğinin meydan okuması karşısında bir cevap üretme çabasının ürünüdür.

Bu ideolojik kimlik savunusunun geleneğin Batıyla en çok temas eden kesimleri arasında revaç bulması da manidardır. Geleneğin kendini savunmaya başlaması kendiliğindenliğini yitirmeye başlamasıyla özdeştir. Bu müziğin değerli olduğuna ikna edilmeye çalışılan sadece Batı değil bizzat geleneğin mensuplarıdır artık. Batıya karşı savunmaya geçerek kendi kimliğini yeniden inşa eden gelenek, kendini artık yarattığı bu “öteki”ye nispetle tanımlamaya başladığı için merkezdeki yerini de yitirmeye başlar. Apolojetik tutum bir süre sonra Ortodoks söylemin içselleştirilmesine yol açabilir. Bir sonraki bölümde ele alacağımız Sadettin Arel ile Rauf Yekta arasındaki fark buradadır. Rauf Yekta Bey muhataplarını ikna etmek için Batılı bir terminolojiye başvurmakla birlikte, Türk müziğini Batı kalıplarına göre tanımlamayı ısrarla reddeder. Türk müziği nazariyatını Batı müziğine benzetmek veya Batı sistemine uymayan kısımlarını düzeltmek ona göre, Batı gramerine uymuyor diye dilimizin kurallarını değiştirmeye benzer.

Rauf Yekta Bey aynı dengeli tutumu, milliyetçi meşrulaştırma söylemlerine başvururken de muhafaza etmeyi başarmıştır. Sözgelimi “Türk musikisi”

¹¹³ Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme 1839-1939**, Ankara, Doğu Batı, 2012, s. 239.

tanımlaması, aslında ona ait olmakla birlikte, Arel'in aksine Rauf Yekta Bey hiçbir zaman buna ideolojik ve etnik bir anlam yüklemeyi. Türk musikisi adlandırması, Osmanlı İmparatorluğu'ndan ulus-devlete geçiş sürecinin zorunlu bir sonucudur ona göre. Türk ifadesi bir etnik kimlikten çok, Şark musikisi gelenekleri içinde Osmanlıların özgün katkısını ifade etmeyi amaçlamaktadır. Zaten makalelerinde de Osmanlı musikisi, Şark musikisi, Türk musikisi gibi terimleri hiçbir komplekse kapılmadan birbirinin yerine rahatlıkla kullanır. Ona göre müziğimiz “Doğu musikisinin en ileri ve yaygın bulunduğu memleketidir.”¹¹⁴ Dolayısıyla Türk musikisini Şark musikisinden farklı köklere bağlamaya çalışan resmi görüşe net bir şekilde karşı çıkar. Türk müziğinin “avam” ve “havasa” hitap eden iki kolunun, yani yüksek sanat müziğiyle halk müziğinin aynı makam ve usul sistemine dahil olduğunu ispat etmekle kalmaz, müziğimizi Şark-İslam medeniyetinden ayırmak ve etnik temelde tanımlamak amacıyla ona Orta Asyalı bir köken bulma çabalarını da eleştirir.

Rauf Yekta Bey'in esas itirazı iki konuya odaklanmıştır: Şark müziği geleneğiyle Türk müziği geleneği arasındaki irtibatın koparılması ve Türk müziğinin özgünlüğünün reddedilmesi. Örneğin Orta Asya'daki “hakiki” Türk müziği geleneğinin unutulduğu ve bugünkü Türk müziğinin doğrudan Şark milletlerinden alındığı yönündeki iddialara karşı çıkarken her iki hareket noktasından da geri adım atmaz. Rauf Yekta Bey'e göre Şark müziği denilen şey tek bir müzik geleneği değil, farklı kavimlerin müziklerini birleştiren bir ilmi sistemdir. Türkler bu müzik sistemi içinde bulunmakla birlikte kendi özgün katkılarıyla bir Osmanlı-Türk müziği geleneği yaratmayı başarmışlardır. Bu başarılı sentez içinde Türk müziğinin Orta Asya'daki köklerinin payı olduğu kadar, diğer Şark geleneklerinin de payı vardır. Dolayısıyla Rauf Yekta Bey, yeni rejimin meşruiyet temelini oluşturan Türklük tanımını genişleterek Osmanlı müziğini “Türk” müziğine dönüştürürken ideolojik bir Türkçülükten hareket etmemiş, müziğimizin Osmanlı-Şark geleneğiyle temasını koparmamıştır. Ne var ki benzer bir çerçeveden milliyetçi meşrulaştırmaya girişen Arel ve çevresi, bir yandan Ortodoks söylemle mücadele ederken, bir yandan da ideolojik bir Batıcı-Türkçülük çerçevesinde onu yeniden üretmiştir.

¹¹⁴ Rauf Yekta, **Türk Musikisi**, İstanbul, Pan, 1986, s. 19. (İlk baskısı 1922'de Fransızca yapılmıştır.)

B. Türkçü Meşrulaştırma: Arel ve Kemalist Tarih Tezleriyle Uyum Çabaları¹¹⁵

Hüseyin Sadettin Arel'in 1939'da kendi çıkardığı *Türklük* dergisinde on dört bölüm halinde tefrika ettiği "Türk Musikisi Kimindir?" adlı eseriyle, resmi söylemin milliyetçi ötekileştirme stratejisine karşı girdiği mücadelenin, Osmanlı-Türk müziğinin meşruluk alanının genişletilmesine yaptığı katkı yadsınamaz. Batılı oryantalistlerin ortaya attığı ve "ilkel" halk müziğini istisna ederek Türkiye'deki "alafrangacıların" da benimsediği "Türklerin musikisi yoktur" görüşüne karşı Rauf Yekta Bey'in ve Sadettin Arel'in mücadelesi, aslında ortak bir zemine sahiptir. Nitekim Rauf Yekta Bey'in de Türk müziğini tamamen Bizans'tan veya Şark milletlerinden ithal edilen yabancı bir müzik olarak gösterme gayretlerine bilimsel düzeyde sert cevaplar verdiğini görürüz. Ne var ki Rauf Yekta Bey'in Türklük algılaması, aslında bir bakıma Osmanlılıkla özdeşdir. Türk müziğine gayrimüslimlerin katkılarını dışlamadığı gibi, Şark geleneklerinin karşılıklı alışverişinden de gocunmaz. İstisnai olarak, birkaç yerde samimi olmadığı her halinden belli olan bazı tavizler verse de¹¹⁶, etnik bir Türklük tarifinden ısrarla kaçınır. Sadettin Arel'in milliyetçi meşrulaştırma söylemiyse, etnik bir temele dayanmakla kalmaz, hem Gökalp'in temel görüşlerini, hem de Türk Tarih Tezi ve Güneş-Dil Teorisi'ne dayanan resmi söylemi farklı bir bağlamda yeniden üretir.

Bülent Aksoy'un deyişiyle Arel kültür etnisizmini Türk müziğine uygulayarak Gökalp'e Gökalpçilikle cevap vermiştir.¹¹⁷ Türk musikisini ideolojik anlamda

¹¹⁵ Arel'le ilgili bu ve bir sonraki bölüm, büyük ölçüde Uluslar arası Medeniyet Kongresi'ne sunulmak üzere hazırlanmış bildirimize dayanmaktadır. Bkz. Ayas, Güneş: "Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: H. Sadettin Arel Örneği", **Uluslararası Medeniyet Kongresi**, 17-19 Ocak 2014 (Bilim kurulu tarafından kabul edilen, ancak henüz sunulmamış olan bildiri.)

¹¹⁶ Örneğin 1934'te Türk Musikisini Tasnif ve Tespit Heyeti tarafından yayımlanan *Mevlevi Ayinleri* külliyyatının altıncı cüzünün önsözünde Rauf Yekta Bey, Yunus Nadi'nin *Mevlevi ayin-i şerifini* şaman ayinlerine benzeten yazısından alıntı yapar. Hatta Mevlevi tezkirecilerinden Sakıp Dede'nin ayinle ilgili söyledikleriyle Nadir Nadi'nin sözlerinin aynı anlama geldiğini kanıtlamaya çalışır. Mevlana'nın Orta Asya'dan gelen bir Türk olduğundan bahis açarak şaman etkilerini buna dayandırır. İstanbul Konservatuvarı Tasnif ve Tespit Heyeti, **Mevlevi Ayinleri I**, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Yayınları, 1934'den nakleden Vathif Lütfi Salcı, **Türk Dini Oyunları**, İstanbul, Numune Matbaası, 1941, s. 8-11. Kendisi de Mevlevihane'den yetişmiş olan Rauf Yekta Bey'in bu fikirleri samimiyetle savunabileceğini düşünemeyiz. 1934'ün atmosferiyle açıklayabileceğimiz bu tutum, Rauf Yekta Bey'in genel çizgisine ters düşen istisnai bir tavizdir.

¹¹⁷ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 150.

kullanan ilk müzikolog olan Arel, Gökalp’le tartışmaya girişse de, özünde Gökalp’in çerçevesine sadık kalır. Gökalp’e göre hakiki Türk müziği, Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri ve Şark medeniyetinin etkisine maruz kalmayan halk müziğidir. Arel bu görüşte bir revizyona giderek, Osmanlı-Türk müziğinin de Orta Asya’dan getirildiğini ve Şark medeniyetinden etkilenmeden, aksine onları etkileyerek saflığını koruduğunu ileri sürer. Ortada yine saf bir etnik Türk müziği vardır, sadece onun içeriği genişlemiş, Osmanlı makam müziğini de içine almıştır. Bu arada bu müziğin Doğulu kaynakları da inkâr edilmekte, aksine bütün Şark müzik gelenekleri Orta Asya’dan kaynağını alan bu Türk müziğine bağlanmaktadır.

Arel tüm bu çerçeveyi ayakta tutacak tarih görüşü içinse Gökalp’i de aşarak doğrudan Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi’ne başvurur. Önce Sümerleri Türk yapar, ardından medeniyetin kaynağına Sümerleri yerleştirerek, Sümer Türklerinin müziğini de bir bakıma dünyadaki bütün müzik geleneklerinin temeli haline getirir. John Morgan O’Connell’a göre Arel’in mantığıyla Ortodoks söylemin mantığı çakışmaktadır. Ortodoks görüş kendisini mukayeseli yöntemle kurarken, milletin saf müziği olarak gösterdiği halk müziğinin köklerini Orta Asya’ya götürmüş, klasik geleneğiye “bize ait değil” diye dışlamıştır. Güneş Dil Teorisi aracılığıyla klasik geleneğin Türklüğünü kanıtlamaya çalışan Arel, bir yandan heterodoks söylemin alanını genişletirken bir yandan da Ortodoks söylemin meşruluğunu kabul ederek rejimin kontrol mekanizmalarını daha da kuvvetlendirmiştir.¹¹⁸ Nitekim resmi kurumlarda yeniden şekillendirilen klasik gelenek ana hatlarıyla Arel’in takipçileri tarafından temsil edilecektir.

Arel’in argümanlarını geliştirme şekli, müzik alanında heterodoks söylemin Ortodoks söylemle en çok karşı karşıya geldiği alanlarda bile adım adım nasıl onunla bütünleştiğini göstermek açısından önemlidir. Arel meşhur incelemesine yazdığı önsözde amacını renkli bir benzetmeye başvurarak açıklar: “Türk musikisi kimindir suali ‘evlenmemiş halamın babasının tek oğlunun anasının tek torunu’ nevinden bir tekerlemeye benzer.”¹¹⁹ Gerçekten de bu kadar mantıksız bir soruyu geleneğin kaale

¹¹⁸ John Morgan O’Connell, “Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926” **Yearbook for Traditional Music**, Vol. XXXII, 2000, s. 124.

¹¹⁹ Hüseyin Sadettin Arel, **Türk Musikisi Kimindir?**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1990, s. vi. (Kitaptaki makaleler ilk kez 1939 yılında Türklük dergisinde tefrika edilmiştir.)

bile almamasını bekleriz. Öyleyse Arel'i iki yüz küsur sayfalık bir incelemeyle bu iddiaya cevap vermeye zorlayan şey nedir? Arel'in incelemesinin sadece Ortodoks söyleme bir yanıt olmakla kalmayıp, geleneğin kimlik bunalımına da bir çözüm olarak düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Arel sadece alafrangacılara değil alaturka camiasına da seslenmekte ve Türk müzik kimliğini yeniden tarif etmeye çalışmaktadır.

Aslında eserin genel mantığı resmi söylemle polemik üzerine kuruluymuş gibi görünür. Arel Türk müziğinin İranlılardan, Araplardan, Eski Yunan'dan ve Bizans'tan alındığı iddialarını tek tek çürütür ve bugüne intikal eden Osmanlı-Türk müziği geleneğinin yabancı olmak bir yana Türklerin saf ve katışıksız müziği olduğunu iddia eder. Aslında Arel de, Şark kelimesini kullanmaksızın, tıpkı Rauf Yekta gibi Şark milletleri, hatta Bizans arasında ortak bir müzik kültürü olduğu tespitini yapar. Yalnız aynı olgudan Rauf Yekta Bey'in ve Arel'in çıkardığı sonuçlar bambaşkadır. Rauf Yekta Bey, Batı müziğinden farklı, kendine özgü milli gelenekleri içinde barındıran ortak bir Şark müziği geleneğine gönderme yaparken, Arel bütün bu müzik geleneklerinin Orta Asya'daki Türk müziğinin yayılması sonucu oluştuğunu iddia eder. Arel'e göre "Arap, Acem, Bizans gibi ne coğrafya, ne din, ne dil, ne kültür, ne milliyet, ne ırk bakımından aralarında birlik bulunmayan üç toplumu bir tek musiki macerasında" birleştiren "müşterek etken" Türk istilasıdır."¹²⁰

Arel mevcut bütün olguları bu Türk istilasını tezini desteklemek için seferber eder. Söz gelimi ilk bölümde İran müziğinin Türklerden alındığını "kanıtladıktan" sonra, ikinci bölümde Arap müziğinin İran'dan alındığını iddia eden Batılı müzikologlara dayanarak Arap müziğinin de Türklerden alındığını iddia eder. Türkler geldiğinde Bizans müziğinden eser kalmamıştır, bu yüzden Rum müziğiyle benzerlikler de doğrudan Türk etkisiyle açıklanmalıdır. Arel Ortadoğu'dan Afrika'ya kadar bütün Şark milletlerini adeta "musikisiz" olarak gösterdikten sonra makam müziğinin çok geniş bir coğrafyadaki yaygınlığını Türk göç ve istilalarıyla açıklar.

Türk müziğinin Arap ve Fars kaynaklı sanılmasının sebebi, ona göre eser kaleme alırken "hacıyağı kokulu" Arapça-Farsça kelimelere düşkünlük göstermemiz ve Batılıların bu eserlerdeki Arapça ve Farsça sözcüklere bakarak bu müziğin bizlere ait

¹²⁰ Hüseyin Sadettin Arel, *age*, s. 34-35.

olmadığını sanmalarıdır.¹²¹ Bir yüksek ulema ailesinden yetişmiş olan Sadettin Arel'in Arapça ve Farsça kelimeleri "hacıyağı kokulu" diye küçümsemesi ve Arap müziği bahsinde Arapların Türk düşmanlığından bahsetmesi ilginçtir. Arel Batılı oryantalistlerin "Türklerin musikisi yoktur" mealindeki görüşlerine ateş püskürürken, "Arapların musikisi yoktur" görüşlerini alkışlar. Hatta bunu Arap musikisinin Türklerden alınma olduğunun kanıtı olarak sunar. Arel tüm bu tartışmalardan sonra temel tezini açıklar: "Türk, Arap, Acem, Ermeni, Yahudi gibi birçok milletler müşterek bir musiki kullanmaktadırlar... Bu müşterek musikiye ilk sahip olan ve onu böyle memleket memleket dolaştırıp önüne gelene dağıtan millet hangisidir?" Arel'e göre bu millet Türklerdir. "Musiki ihracatçılığı" yapmakla meşgul olan Türkler "musikisizlere ve musikisi bozulanlara bol bol sazlar, makamlar, islahlar, aralıklar, düzümler, eserler sevketmektedir." Demek ki Şark musikisi diye bir şey yoktur. Evrensel olan Türk musikisidir. Üstelik "Türk musikisini kullanan milletler arasında onu terakki ettirenler yalnız Türklerdir... Bizden musiki alan milletlere gelince, onların hiçbir istisnasız hepsinde -terakki şöyle dursun- yukarıda birkaç misali görüldüğü üzere boyuna gerileme hareketi devam etmiştir."¹²²

Peki bütün bu müzik geleneklerinin kaynağı olan Türk müziği nereden gelmektedir ve nasıl olmuş da hiç kimseden etkilenmeden herkesi etkilemeyi başarmıştır? Arel'e göre "Türklerin kendi musikilerini şuradan buradan aşırıp, ta Orta Asya'dan birlikte getirmiş oldukları vakıası... diğer bütün iddiaların, istidlallerin, münakaşaların, mukayeselerin üstünde güneş gibi parlamaktadır."¹²³ Osmanlı müziğini dışarıda tutarsak halk müziği açısından Gökalp'in de aynı tespiti yaptığını görürüz. Türkler kendi öz müziklerini Orta Asya'dan getirmişlerdir. Arel'se bu konuda Gökalp'i bile geride bırakır. Nitekim Gökalp'in kastettiği Orta Asya'dan gelen Oğuz göçüdür ve etkisi esasen Anadolu'yla sınırlıdır. Hâlbuki Arel milattan yüzyıllarca önceki Eski Yunan müziğini bile Orta Asya kökenli Türk müziğine dayandırmaktan çekinmez. Bunun için de Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi'ne başvurur:

¹²¹ Hüseyin Sadettin Arel, *age*, s. 55.

¹²² Hüseyin Sadettin Arel, *age*, s. 98-100.

¹²³ Hüseyin Sadettin Arel, *age*, s. 235.

“Mesela eski Yunanlıların bize musiki vermedikten başka, doğrudan musiki almış olduklarını isbat edersem ne buyurursunuz?... Mısırlılar’ın, Babilli’lerin, Asuri’lerin, İbraniler’in, Fenikeli’lerin medeniyetleri esas itibarıyla hep Sümer medeniyetine dayanmaktadır. Şimdiki Garp medeniyetinin öncüsü Sümer medeniyetidir; Yunanlılar da Sümer medeniyetinden iktibaslarla bulunmuşlardır.”¹²⁴

Bu görüşü 1941’de verdiği bir konferansta ve ardından 1949 yılında *Musiki Mecmuası*’ndaki dört sayı süren dizi makalesinde daha ayrıntılı olarak işler. Ona göre Sümerlilerin Orta Asya’dan göç etmiş Türkler olduğu konusunda tereddüde bile yer yoktur.¹²⁵ İtri’nin Naat-ı Mevlana, Bayram salata ve mahfil sürmesi gibi dini eserleriyle “Sümer Türklerinin” ilahileri ve resitatiflerini karşılaştıran Arel, şaşırtıcı benzerlikler keşfeder. Ona göre bu benzerlikler rastlantı olamaz. Arada beş altı bin sene vardır. Bu ancak “musiki esaslarının birliği” ve “ırki veraset” ile açıklanabilir.¹²⁶ Sümer medeniyeti dünyanın en eski medeniyetidir ve bütün medeniyetlerin kaynağı olduğu için Batı medeniyetine de etki etmiştir. Arel’e göre sadece Türk müziğinin değil Batı müziğine münhasır sandığımız nota ve opera gibi şeylerin de ilk kaynağı Sümerlerdir.¹²⁷ Gerçi “Sümer Türkleriyle” Osmanlı Türkleri arasındaki uzun fasıla karanlıktır, elimizde fazla bilgi yoktur, ancak bilim adamlarımız Orta Asya’yı dolaşarak kazılar yapmalı, musiki tarihimize ilgili yeni kaynaklar bulmalıdır.¹²⁸ Arel Orta Asya’yla yetinmez “bin yıllık Türk yurdu” Hatay’a da el atar. Notanın ve toplu icranın köklerini bu kez arkaik “Hatay Türkleri”nde arar.¹²⁹

Osmanlı-İslam-Şark geçmişinin atlanarak ulusal köklerin çok uzak bir hayali geçmişte aranması, dolaylı yoldan Batıyla bir bağ kurulmasına imkân sağlamaktadır. Bütün medeniyetlerin temeline yerleştirilen Türklük böylelikle içine girilmeye çalışılan Batı medeniyetinin de kaynağı olmaktadır. Böylelikle Batılılaşma

¹²⁴ Hüseyin Sadettin Arel, *age*, s. 234.

¹²⁵ Hüseyin Sadettin Arel, “Sümerliler ve Sümer Musikisi”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 13, 1 Mart 1949, s. 4

¹²⁶ Hüseyin Sadettin Arel “Sümerliler ve Sümer Musikisi IV”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 16, 1 Haziran 1949, s. 4

¹²⁷ Notanın kaynağının Sümerler olduğu iddiası için bkz. Hüseyin Sadettin Arel, “Sümerliler ve Sümer Musikisi III”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 15, 1 Mayıs 1949, s. 3 ve operanın kaynağının Sümerler olduğu iddiası için bkz. Hüseyin Sadettin Arel, “Sümerliler ve Sümer Musikisi II”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 14, 1 Nisan 1949, s. 5

¹²⁸ Hüseyin Sadettin Arel, “Türk Musikisinin Tarihi”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 3, 1 Mayıs 1948, s. 4.

¹²⁹ Hüseyin Sadettin Arel, “Yeni Türk Musikisinin Tarihine Dair”, *Musiki Mecmuası*, Sayı: 4, 1 Haziran 1948, s. 3-4.

sorununun da bir milli kimlik bunalımına yol açmadan çözümlenmesi beklenmektedir. Türk Tarih Tezi sayesinde, adeta Batılılaşan bütün uluslar geleceğe bakmak zorundayken, Türklerin geçmişe bakmaları yeterli olacaktır. Elbette ki geçmiş de sınıflandırılacak, bizi Batıya bağlayan bir uzak geçmiş icat edilirken, Batıyla bağımızı kopardığı iddia edilen yakın geçmiş ötekileştirilecektir. Arel Osmanlı müziğinin bir temsilcisi olarak elbette ki doğrudan Osmanlı'yı ötekileştirmemiş olsa da, tarihe bakışı yönünden resmi söylemin temel zihniyet kalıplarını müzik özelinde yeniden üretmiştir.

Arel'in Türkçü meşrulaştırma stratejisinin klasik geleneğe önemli bir alan açtığı tartışılmaz. Bugün bile Osmanlı müziğini gayri-Türk göstermeye çalışan Batıcı söyleme Arel'in argümanlarıyla cevap verilmektedir. Ayrıca bu söylem resmi çevrelerde de yankı bulmuştur. Devlet kurumlarına Klasik Osmanlı müziği geleneğini adım adım yeniden kabul ettirmeyi başaranların da Arel'in takipçileri olduğunu unutmamalıyız. Ne var ki bu Türkçü meşrulaştırmanın aynı zamanda son derece Batıcı bir söylem içinde tarif edildiğini de unutmamak gerekir. Arel çizgisinin karşı çıktığı resmi söylemi sürekli olarak yeniden üreten yanı da buradan kaynaklanmaktadır. Nitekim Musiki İnkılabı'nın en radikal günlerinde, radyolarda Türk müziğinin yasaklandığı hafta Ali Rıfat Çağatay'ın bu kararı savunmak için alelacele getirdiği kanıtlarla Arel'in bu karara temel olan mantığa karşı çıkmak için geliştirdiği Türkçü tezler arasındaki çarpıcı paralellik düşündürücüdür.

Ali Rıfat Çağatay Türk müziği bestekârları arasında Batılılaşma eğiliminin ilk ve en güçlü temsilcilerinden biridir. 1930'a kadar Türkiye'de onun bestelediği İstiklal Marşı okunmuştur, ne var ki bu tarihten sonra Batıcı Çağatay'ın marşı bile “Doğulu” bulunduğu için değiştirilmiştir. Çağatay 1920'li yıllardan itibaren yazdığı makalelerle Türk musikisinin varlığını tartışmaya açmakla kalmamış, Batı medeniyetinin kabul edilmesinin kaçınılmaz olarak müzikte Batı tekniğinin de aktarılmasını gerektirdiğini savunmuştur. Türk müziği yasağı kararından birkaç gün sonra Çağatay'ın *Cumhuriyet* gazetesine verdiği demeçte resmi politikayı Türk Tarih Tezi'ne dayanarak savunması düşündürücüdür. “Müzelerdeki Hitit abidelerinde kabartma insan şekillerinin ellerinde bulunan çifte flütlerde on iki kromatik perde” keşfeden Çağatay'a göre “bu on iki kromatik perde bugünkü medeniyet musikisinin

esasını teşkil eden yedi gamın Orta Asya'dan hicret etmiş Hititlerin musikisinde mevcut olduğunu ispat etmektedir.” Bu aynı zamanda “Avrupa musikisinin ilk temel taşının Orta Asya'da atıldığıının” da ispatıdır. Mademki “Garp musikisinin esası eski Türk musikisidir”, öyleyse onu almakta hiçbir sakınca yoktur. Şimdiye kadar bu ihtiyacın fark edilmemesinin sebebi “kadınlarımızı kafes altında tutan” geri toplumsal şartlardır. Sazlarımız bile sultanların önünde şilteye oturup zanuzemin olarak çalınabilmektedir. Sahne musikisine uygun değildir. İşte bu sebeple Cumhuriyet kadrolarının giriştiği Musiki İnkılabı, Türklüğün “hakiki tarihiyle” uyumlu olmakla kalmaz, çağın gereği olarak ertelenemez bir ihtiyaçtır.¹³⁰

Görüldüğü gibi Arel'in Türkçü meşrulaştırma stratejisi, Türk Tarih Tezi üzerinden Batıcılıkla birleşmektedir. Türkçülük söylemi altına gizlenmiş bu dolaylı Batıcılığın yanı sıra Arel ve takipçilerinin müzikte Batılılaşmayı daha doğrudan referanslarla da savunduklarını görüyoruz. Türk müziği camiası Arel'in Türkçü tezler altına gizlenmiş bu dolaylı Batıcılığını genelde görmezden gelirken, şimdi üzerinde duracağımız doğrudan Batıcı önerilerine soğuk bakmıştır.¹³¹

C. Arel ve Batıcı Meşrulaştırma: Resmi Söylemin İçselleştirilmesi

Sadettin Arel hem müzikte Batılılaşma ihtiyacını hem de resmi söyleme karşı klasik geleneğin savunmaya değer olduğunu modernist bir mantığa dayanarak açıklar. Batının sebep olduğu hızlı değişim ihtiyacı ve bundan kaynaklanan derin kriz karşısında, altın çağı geçmişte arayan fundamentalist tepkiyle gelecekte arayan modernist tepkinin ortak noktası bugünün inkârıdır.¹³² Arel'e göre geleneğin savunulacak yanı, geçmişi veya mevcut hali değil, gelecekteki ütöpik hayalidir. Gelenek ancak bir potansiyel olarak değerlidir. Onu savunmak için geçmişe değil geleceğe bakmak ve “üstün medeniyetin” katalizöründen geçirmek gerekir. Bu, aynı

¹³⁰ “Musiki İnkılâbı” “Ali Rifat Çağatay diyor ki; ‘Gamin mucidi Türkler olduğu halde bunu neden kullanmayalım?’, **Akşam**, 8 Teşrinisani 1934, s. 6.

¹³¹ Örneğin Cinuçen Tanrıkorur “Ben Türk musikisinin mazideki tecelliyatına değil, istikbaldeki çok sesli hayaline meftunum” diyen Arel'i “Tanzimat depreminin sebep olduğu beyin tahribatından büyük ölçüde nasiplenmişler” arasında sayar. Bkz. Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 167.

¹³² Batı karşısında İslam dünyasında ortaya çıkan modernist ve fundamentalist tepkilerin sınıflandırılması hakkında teorik altyapı için bkz. Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme 1839-1939**, İstanbul, Doğu-Batı, 2012, s. 216-7.

zamanda Toynbee'nin modelindeki "herodian" tepkiyi andırır.¹³³ Herodianlar geleneğe sıkı sıkıya sarılmaktansa kendilerine meydan okuyan medeniyetin üstünlüğünü kabul ederler ve onu model alarak yükselmeyi tercih ederler. Gerçi doğrudan Batı taklitçiliğini eleştirmesi ve Batı medeniyetine orijinal bir katkı iddiasına sahip olmasından dolayı Arel'i saf Herodian model içinde değerlendiremesek de, gelenekselcilik karşısındaki katı tutumu ve Batıyı açıkça model alması onu Herodian modele yaklaştırmaktadır. Arel ve takipçileri bu modernist-Herodian çerçeveyi, geleneği yenileyerek sürdürmenin bir aracı olarak düşünmekle birlikte, resmi söyleme karşı bir meşrulaştırma stratejisi haline de getirmişlerdir.

Söz gelimi resmi söylemin Türk müziği çevrelerine karşı geliştirdiği "irtica" suçlamalarına karşı Arel'in cevabı tam da bu meşrulaştırma söylemini örnekler: "Tek sesliliğe aşık olmak, çok sesliliğe alışıkmak, geriliği ilerilikten üstün tutmak, Şark skolastiğine kapılmak gibi suçların muhatabı ben değilim çünkü Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini severim."¹³⁴ Arel ve takipçileri bu söylem çerçevesinde kendilerini geleneksel Türk müziği çevrelerinden ayırmış ve kültürel alandaki konumlarını sahip oldukları Batı müziği zevkine dayanarak yükseltmeye çalışmışlardır.

Arel birçok yerde kendi ruhunun ihtiyaçlarını Batı müziğiyle tatmin ettiğini, ama Türk müziğinden de bir türlü vazgeçemediğini özellikle vurgular. Türk müziğine yönelmesinin ise esasen Batı müziği sayesinde olduğunu söyler. Çünkü Batı müziğini öğrendikçe, Batı tekniğinin bütün önemli unsurlarının aslında çok daha zengin olarak Türk müziğinde bulunduğunu keşfetmiştir. Arel'i Türk müziğini savunmaya iten, bu müziğin özündeki bu "olağanüstü inkişaf kabiliyeti"dir.¹³⁵ "Batı musikisinin teknik imkânlarının on misli Türk musikisinin içinde" yatmaktadır.¹³⁶ Mesele onları bulup çıkarmak ve Batı tekniğiyle işlemektir.

¹³³ Kavramın tanımı için bkz. Arnold Toynbee, **Uygarlık Yargılanıyor**, İstanbul, Örgün, 2004, s. 169-170.

¹³⁴ H. Sadettin Arel, "Niçin Türk Musikisine Taraftarım", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 11, 1 Ocak 1949, s. 3

¹³⁵ H. Sadettin Arel, "Türk Musikisi Nasıl İlerler", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 1, 1 Mart 1948, s. 4.

¹³⁶ H. Sadettin Arel, "Niçin Türk Musikisine Taraftarım", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 11, 1 Ocak 1949, s. 3

Formül basittir: “Türk sanatının hizmetinde Garp fününu.” Kulağa gayet tanıdık gelen bu formül özünde Gökalp’inkinden farksızdır. Nitekim Arel’in en etkili öğrencilerinden biri olan Yılmaz Öztuna, hocasıyla ilgili yazdığı kitabında, Arel’in Gökalpçiliği konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Türk medeniyeti tarihinin tasnifinde de Gökalp-Köprülü çizgisine sadık kalan Öztuna, Arel’i Batıya dönük yenileşme döneminin bir ürünü olarak görür ve onun Tanzimat kültürüyle yetişmiş bir kültür adamı olduğunu vurgular.¹³⁷

Arel Gökalp’in fikri temellerini korumuş, sadece Türk sanatı veya Türk harsını yeniden tanımlayarak içeriğini genişletmiştir. Gökalp’te sadece halk türkülerini içine alan Türk müziği tanımı, Arel’in modelinde geleneksel makam müziğini de içine almaktadır. Yalnız her ikisinde de Türk müziği tamamlanmış bir ürün, kendi kendine yeterli bir gelenek değil, ancak Batı tekniğiyle işlendiğinde değer kazanacak bir hammadde olarak görülmektedir. “Hammadde” lafının sadece Arel’in fikirlerinden yola çıkarak yaptığımız bir benzetme olduğu sanılmasın. Arel *Musiki Mecmuası*’nın ilk sayısındaki manifestoda, Osmanlı müziğini “Musul petrol kaynaklarına” benzetir. “Enstrümanları yetersiz, tek sesli, polifoniden yoksun” bir müziktir bu. “Tıpkı ortaçağın gregoryen musikisi gibi tek seslilikte ısrar” etmektedir.¹³⁸ Oysaki, iddia edilenin aksine çok sesliliğe “Batı müziğinden daha elverişli” bir ses dünyasına sahiptir.

Batı müziğine karşı geleneğin direnci, Arel’e göre bizzat onun mezarını kazmaktadır. Burada Batılı etno-müzikoloji disiplininin Batı dışı toplumların müzik gelenekleri hakkındaki kalıplaşmış yargısının bir benzerini görmekteyiz. Buna göre Batı dışı toplumların gelenekleri kendilerini yenilemekten acizdir. Çünkü bunlar durağan, sürekli kendini tekrar eden bir mantığa dayanmaktadır. Kendilerini yenileyebilmeleri için Batı müziğiyle temas etmeleri şarttır. Aksi takdirde varlıklarını da sürdüremezler. Bu anlayış doğrultusunda geleneğin savunulması bizzat geleneğe zarar veren bir şey olarak görülür. Arel gelenekçilere seslendiği bir yazısında aynı argümanı kullanır: “Bendeniz musikimizin bugünkü halini değil....özünü, cevherini müdafaa ediyorum. Yoksa şimdiki musikimizi alâ hâlihi (bugünkü hali üzere) idame

¹³⁷ Yılmaz Öztuna, **Sadettin Arel**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986, s. 7-8.

¹³⁸ H. Sadettin Arel, “Türk Musikisi Nasıl İlerler”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 1, 1 Mart 1948, s. 5.

etmek bizzat o musikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır.” Bu fikrin dayanaklarını açıklarken de Türk müziğine yine iptidailikle ve hammaddelik vasfı atfeder: “Evet musikimiz hal-i hazırıyla derece-i nihayede fakirdir, hatta biraz da iptidaidir. Musikimize zengin ve mükemmel diyebilenler fakr ile istinas hasıl ede ede zenginliğin ne olduğunu unutmuş olanlardır. Lakin tıpkı memleketimizin işlenmemiş menabii serveti gibi musikimizde de hemen el dokunmamış bir veludiyet hazinesi görüyorum ki eğer bundan istifade etmeyi bilemezsek günah değil, cezası daha çabuk gelen bir şey, hata olacaktır.”¹³⁹

Arel Türk müziğinin meşruiyet kaynağını Batıyla uyum yeteneğine dayandırmaktadır. Ortodoks söylemle kayda değer bir buluşma noktası sağlayan bu meşrulaştırma biçimi kültürel alanın hâkim konumlarında heterodoks geleneğe de yer açmaktadır. Resmi söylem Musiki İnkılabı’nın amacını Batı tekniği çerçevesinde modern bir milli müzik yaratma şeklinde ifade ettiğinden, Arel’in Batı tekniğiyle uyumlu bir Osmanlı müzik evreni tanımlaması, klasik geleneği resmi saldırıların hedefi olmaktan kurtarmaya hizmet etmektedir. Arel’in bu görüşlerinin, tam da Batı müziğinde tonal müziğin imkânlarıyla ilgili bir tartışma ikliminin doğduğu bir döneme denk gelmesi, Batılı meşruiyet referanslarını artırmıştır. Bu sayede Osmanlı-Türk makam müziğiyle Batı tekniği arasındaki sentez, sadece Türk müziğinin değil Batı müziğinin de ihtiyacı olarak gösterilmekte, böylelikle Batılılaşma milli gurur okşanarak meşrulaştırılmaktadır. Söz gelimi 1940’taki meşhur meclis tartışmasında Türk müziğinin baş savunucusu Uludağ, ki o da Arel’in takipçisidir, Türk müziğinde yenilik ihtiyacını savunurken, bir yandan da “majörün minörün mahdud çerçevesine sığınmak” istemediğini söyler ve ekler: “Avrupa’da majörün, minörün dar çerçevesi içinden sıyrılmak için, bu çemberi patlatmak için namütenahi uğraşmaktadır. Onların patlatmak istediği çemberin içine kendiliğimden giremem.”¹⁴⁰ Kısacası makam müziğinin imkânlarıyla Batı tekniği birleştiğinde, Batı müziğinin içine sıkıştığı çember de patlatılabilecek, Batı müziğinin sorunlarına da bir çözüm getirilebilecektir. Dolayısıyla bu, resmi söyleme muhalefet olmaktan çıkar, Kemalizm’in Batı tekniği çerçevesinde evrensel ve milli bir müzik yaratma amacını

¹³⁹ Hüseyin Sadettin Arel, **Türk Musikisi Üzerine İki Konferans**, İstanbul İleri Türk Musikisi Konservatuarı, 1964, s. 16, 26. (İki konferans da 1920’li yıllarda verilmiştir.)

¹⁴⁰ **TBMM Zabıt Ceridesi**, Devre IV, Cilt 11, İçtima 1, 13 Mayıs 1940, s. 97.

gerçekleştirmek için alternatif bir öneri haline gelir. Nitekim Arel, bir yazısında resmi çevrelerin sık sık referans verdiği Rus örneğine başvurur. Ruslar kendi fakir halk müzikleriyle Batı müziği çerçevesinde güçlü bir ulusal gelenek yaratabilmişlerse, Türk müziği gibi yüzlerce (hatta Arel'in Tarih Tezi versiyonuna göre binlerce) yıllık bir gelenekten çok daha güçlü bir modern-milli müzik yaratılabilir.¹⁴¹ Ancak hammadde olarak yalnız halk müziğiyle yetinilirse bu çabalar sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Arel'e göre "iyi, kötü nihayet bir varlık olan musikimizi külliye terk ederek halk musikisinden yeni bir musiki çıkartmaya çalışmak" ile "Süleymaniye camiinin tarz-ı mimarisini Bizans... taklididir diye" aşağılayıp "köylerimizdeki kerpiç kulübelerinden yeni bir tarz-ı mimarı" çıkarmak aşağı yukarı aynı şeydir."¹⁴²

Öyleyse halk müziğiyle de klasik müziğimizin mevcut haliyle de yetinilmemeli, tüm bu zengin hammaddeyi Batı tekniğiyle işleyerek yepyeni bir müzik yaratılmalıdır. Arel'e göre milli musiki davamızın başarıya ulaşması ancak "dahi bestekâr" yetiştirmekle mümkündür. Devlet bestekâra "deha" veremeyeceğine göre, teknik eğitim verebilir. Ancak bu tekniği Batıya öğrenci göndererek elde etmek, ancak kuru bir Batı taklitçiliğine yol açar. Şimdiye kadar yapılan da budur. Milli bir müzik yaratmak için kulaklarında geleneksel müziğimizin tınısı olan öğrencilere, Batı tekniğinin bütün dalları (armoni, kontr-puan, kanon, füğ, kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon) öğretilmelidir.¹⁴³

Sonuç olarak resmi söyleme karşı geleneksel müziğimizi müdafaa eden en önde gelen üstatlarımızdan biri olan Arel, en temel noktada Ortodoks söyleme iltihak etmiştir. Arel'in itiraz noktası Batı tekniği tarafından işlenecek hammaddenin niteliğiyle sınırlı hale gelmiştir. Arel tüm bu söylemsel pratik çerçevesinde, geleneğin mevcut halini de doğrudan mahkûm edip ötekileştirdiği için, Türk müziği aleyhindeki en sert resmi uygulamaların bile açık veya örtülü olarak haklı bulunmasına zemin oluşturmuştur. Böylece Arel çizgisi gerek sahip olduğu Tanzimat zihniyeti, gerek içselleştirdiği Gökaltıncılık, gerekse Kemalizm'e eklemlenme

¹⁴¹ Hüseyin Sadettin Arel, **Türk Musikisi Üzerine İki Konferans**, İstanbul, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, 1964, s. 37.

¹⁴² Hüseyin Sadettin Arel, **a.ge.**, s. 20.

¹⁴³ Hüseyin Sadettin Arel, **a.ge.**, s. 27.

mekanizmaları aracılığıyla geleneğin taraf değiştirmeksizin resmi söyleme iltihak eden kanadını oluşturmuştur.

Arel'in en sadık takipçilerinden biri olan Laika Karabey'in Atatürk'ün Türk müziği aleyhindeki tutumunu meşrulaştırma biçimi bu çizginin mantık silsilesini mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır. Karabey resmi uygulamayı meşrulaştırmak için önce geleneğin mevcut halini eleştirir. Milli sanatımız “meyhanelerde barınan”, bir “kazanç metal” haline gelen, “ilimden, metottan uzak” kalan, “asil duyguların ifadesi olmaktan” çıkan, “ne idüğü belirsiz ve hırsızlama nağmelerle, yandım, bittim, eridim diye kıymetsiz ve vezinsiz, kafiyesiz mısraları terennüm” eden bir müzik haline gelmiştir. Bu müzik hayatından elbette ki bir şey beklenemez. Gerçekte bu sanatın içinde çok zengin bir gelişme potansiyeli vardır. Ne var ki Atatürk'ün etrafındakiler “bu musikide ilerleme, çok sesli olma kabiliyeti yoktur” dediğinden, Atatürk “belki pek çok üzümlere mekteplerde Batı musikiyi tedrisatı” ile yetinmek zorunda kalmıştır. Burada kabahat “Atatürk'ün sevdiği musikiyi ona layık hale” getiremeyenlerdedir. Atatürkçü Karabey, argümanını desteklemek için “usul-u fıkıhtan” bile kanıt getirir. Fıkıhta hüküm illete muzaftır. Bunun için Türk müziği yasağının sebebini bulup onu düzeltmek gerekir. Türk müziğinin içindeki çokseslilik potansiyeli harekete geçtiğinde yasak kararı da anlamını yitirecektir. Karabey'in vardığı yer üstadının modernist ütopyasıyla aynıdır. Türk müziği gerçek hayatına henüz başlamamıştır. Demek ki yasaklanan ve horgörülen aslında Türk müziği değil, onun gelişmemiş, ilkel halidir.¹⁴⁴

Gördüğümüz gibi Türkçü ve Batıcı meşrulaştırma stratejileri sonuçta resmi söylemle bütünleşmekte, söylemsel saldırıya karşı mücadele ederken bile onun temel kabullerini meşrulaştırmaktadır. Yalnız Türk müziği camiasının bu tepkisinde, söz konusu fikri altyapının yanı sıra, belki ondan da çok, Atatürk'ün karizması ve özel hayatında Türk müziğine duyduğu ilgi etkili olmuştur. Öyleyse şimdi de, Türk müziği camiasının Türkçü ve Batıcı dayanaklardan bağımsız olarak, bizzat Atatürk'ün şahsına dayanan meşrulaştırma stratejisini yakından görelim.

¹⁴⁴ Laika Karabey, **Garpli Gözüyle Türk Musikisi**, İstanbul, Doğan Güneş Yay., 1963, s. 51-55.

D. Meşruluk Kaynağı Olarak Atatürk

Türk müziğine yönelik resmi yasak ve dışlama politikasının ve yeni rejimin en yetkili kalemleri tarafından yöneltlen açık hakaret ve aşağılamaların “alaturka” camiasında derin bir şoka yol açmış olduğunu tahmin etmek zor değildir. Ne var ki, tam da bu baskı döneminde, Türk müziğinin, Atatürk tarafından Osmanlı’nın son dönemindekinden bile daha fazla ilgi ve itibar görmesi, yaşanan bu şoka bir de büyük bir kafa karışıklığı eklemiştir. Dönemin büyük üstatları ve ses sanatçıları, Türk müziğine karşı en sert ve dışlayıcı saldırıların gerçekleştiği dönemde bile Atatürk’ün sofrasından eksik olmamış, Cumhurbaşkanlığı bünyesindeki Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti tüm ciddiyetiyle görevine devam etmiştir. Atatürk’ün Kurtuluş Savaşı’nın muzaffer komutanı ve yeni Türkiye’nin mimarı olarak sahip olduğu büyük prestij ve karizma, özel hayatında Türk müziğine beslediği sevgiyle birleşince, “alaturka” camiasını, maruz kaldığı saldırı karşısında çift yönlü bir uyum ve savunma tutumuna yöneltmiştir. Türk müziğini ve halkını böylesine seven milliyetçi bir liderin kendi müziğinin kötülüğünü isteyemeyeceği düşüncesiyle, Türk müziğinin mevcut durumuna yönelik eleştirileri haklı karşılanırken, müzik reformunun aşırılıkları Atatürk’ten ziyade çevresine atfedilmiştir. Bu ise hâkim söyleme karşı net bir tutum takınılmasını engellediği gibi, Türk müziğinin meşruiyetini Atatürk’ün kişisel beğenisine dayandırma yönünde bir eğilime yol açmıştır. Atatürk’ün ne olursa olsun Türk müziğine sahip çıkacağı düşüncesi elbette ki samimi bir temenniye, hatta inanca dayanıyor olabilir. Bununla birlikte Türk müziği mensuplarının Musiki İnkılabı’nda Atatürk’ün rolüyle ilgili anlatımları, birçoğu birinci elden tanıklığa dayanıyormuş gibi gözükse de, herkesçe bilinen olguların, hatta düpedüz kronolojinin bile çarpıtıldığı bir ayakta kalma stratejisi, bir karşı-söylem olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla söylemsel saldırı karşısında geleneğin verdiği kimlik ve meşruiyet mücadelesinde, Türk müziğinin meşruiyetini Atatürk’ün kişisel beğenisine dayandırma eğilimini de ayrı bir başlık altında sınıflandırmanın doğru olacağını düşünmekteyiz.

Tek parti dönemi sona erdikten sonra bile Türk müziği çevrelerinde bu söylemin sürmesi, ilk dönemde belki Atatürk’ün karizmasına duyulan hayranlık, baskılar karşısında duyulan korku veya ayakta kalmaya yönelik bilinçli bir strateji olarak

düşünülen bu çözümün zamanla geleneğin mensupları tarafından içselleştirildiğine işaret etmektedir. Bu durum Türk müziği mensuplarının öz kimlik algılamalarını son derece derinden etkilemiş, bilhassa Atatürk'ün ölümünden sonra Türk müziğinden hoşlanmayan İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı koltuğuna oturması ve ilk iş olarak Cumhurbaşkanlığı bünyesindeki Türk müziği icra heyetini lağvetmesi, Türk müziği çevrelerini ciddi bir hayal kırıklığına uğratmıştır. Yüzlerce yıllık bir müzik geleneğinin tek bir kişinin beğenisine dayanarak meşrulaştırılması elbette ki derin bir kimlik bunalımına işaret etmektedir.

Ozan Yarman cesur makalesinde¹⁴⁵ Atatürk'ü Türk müziği yasağı konusunda “temize çıkartma” ve böylelikle Türk müziğine Atatürk aracılığıyla yeniden meşruiyet kazandırma yönündeki tarihsel argümanları iki grup altında incelemiştir. Birinci gruba göre Atatürk yasaktan büsbütün habersizdir. Onun sözlerini yanlış anlayanlar veya kraldan çok kralcı olma sevdasına düşenler bu yanlış uygulamalara girişmiş, Atatürk durumdan haberdar olur olmaz meseleye müdahale ederek Türk müziğinin yeniden radyolara girmesini sağlamıştır. İkinci grup ise Atatürk'ün kısa bir dönem için hatalı bir tutum aldığını kabul etmekle beraber, hemen geri adım atarak yeniden Türk müziğine sahip çıktığını ileri sürmektedir. Aslında bu iki grubun görüşleriyle kesişen bir üçüncü eğilim daha eklemek mümkündür. Buna göre Atatürk'ün karşı çıktığı Türk müziğinin mevcut durumudur, bilhassa meyhane müziği veya piyasa icrası dediğimiz “adi” müziktir. Bundan Atatürk kadar Türk müziği camiası da rahatsız olmalıdır. Atatürk aslında Türk müziğini geliştirmek istediği için onun mevcut durumu hakkında bu olumsuz yorumlarda bulunmuştur. Bu üçüncü eğilimin, biraz ileride müstakil olarak üzerinde duracağımız üzere, alaturka cephesinde bir bölünmeye yol açtığını ve bir iç ötekileştirme sürecini körüklediğini söyleyebiliriz.

Birinci grubun görüşleri esasen Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti'nin başındaki Hafız Yaşar Okur'un anılarına dayanmaktadır.¹⁴⁶ Okur'un Atatürk'le yakın ilişkisi anıların

¹⁴⁵ Ozan Yarman, “Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme”, Saz ve Söz İnternet Dergisi, Sayı 9, Şubat 2010, www.sazvesoz.net. Son giriş tarihi 27 Eylül 2013.

¹⁴⁶ Tespit edebildiğimiz kadarıyla Hafız Yaşar Okur'un açıklamaları ilk kez Osman Nuri Ergin'in **Türk Maarif Tarihi**'nin beşinci cildinde 1943 yılında yayınlanmıştır. Birinci ağızdan ilk kayıt ise 1948 yılında Akşam gazetesinde karşımıza çıktı. Bkz. “Türk Musikisi Bir Zamanlar Niçin Yasak

birinci kaynak olarak algılanmasına yol açmış, buradaki anlatım günümüze kadar hiç sorgulanmaksızın sürekli yeniden üretilmiştir. Osman Ergin'in 1930'lu yıllarda yazdığı ve ilk baskısını 1943'te tamamladığı *Türk Maarif Tarihi*'nde yasakla ilgili anlatımın esas itibarıyla Okur'un anılarına dayandırılmış olması, bu anlatının adeta anonimleştiğini göstermektedir.¹⁴⁷ Bu kadar yaygın kabul gören anlatının en tuhaf yanı çok fahiş bir tarih hatasıyla başlamış olmasıdır. Okur'a göre yasağın başlamasına sebep olan olay, 11 Ağustos 1928 gecesini Sarayburnu gazinosunda yaşananlardır. Olgularla apaçık bir şekilde çelişen bu iddianın günümüze kadar sayısız kaynakta tekrarlanmaya devam etmesi, yaratılan söylemin nasıl ideolojik bir tabuya dönüştüğünü ve bir akıl tutulmasına yol açtığını göstermektedir. Zira konuşmadan "birkaç gün sonra" veya "kısa bir süre sonra" yürürlüğe girdiği iddia edilen yasak kararının gerçek tarihi 2 Kasım 1934'tür.¹⁴⁸ Bu koskoca altı yılın bir kalemde atlanması ve koskoca bir müzik camiasının birkaç istisna dışında bu bariz çarpıtmadan hiç bahsetmemesi, bu anlatının meşruluk kaynağı olarak dokunulmaz bir özellik kazanan bir mit haline geldiğini göstermektedir.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi Atatürk Sarayburnu'nda Eyüp Musiki Cemiyeti'nin, bir hafif Batı müziği orkestrasının ve bir Arap muganniyenin icralarını dinlemiş ve daha sonra da "Şark musikisini" uyuşuklukla ve basitlikle Garp musikisini canlılıkla, hareketle ve neşeyle özdeşleştiren sert bir konuşma yapmıştır. Okur ve onu takip eden birçok Türk müziği mensubu, Atatürk'ün bu konuşmasından Eyüp Musiki Cemiyeti'nin kötü icrasını, giyim kuşamdaki özensizliğini ve repertuarlarının yetersizliğini sorumlu tutmaktadır. Ercüment Berker'den Burhanettin Ökte'ye, Cinuçen Tanrıkorur'dan Alaeddin Yavaşca'ya kadar sayısız otorite aynı anlatımı

Edilmiştir? Hafız Yaşar Anlatıyor", **Akşam**, 19 Ekim 1948. Anıların kitap olarak yayınlanmış geniş versiyonu için bkz. Halil Erdoğan Cengiz (Yayına Hazırlayan), **Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyaset-i Cümhur İnce Saz Heyeti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un Anıları (1924-1938)**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1993.

¹⁴⁷ Bizim faydalandığımız baskıdaki sayfa numaraları için bkz. Osman Nuri Ergin, **Türk Maarif Tarihi**, Cilt V, İstanbul, 1977, s. 1844-1850.

¹⁴⁸ Gerçi elde sağlam bir kanıt olmasa da, 1928'deki Sarayburnu konuşmasından hemen sonra, çok kısa, belki birkaç gün süren bir yasak olduğu yönünde belli işaretler vardır. Bkz. Ayvazoğlu, Beşir-Behar, Cem vd., "Müzik Dosyası", **Defter**, sayı 22, 1994, s. 7. Yine de böyle bir şey söz konusu olmuş olsa bile, bununla 1934'deki iki seneye yakın süren katı yasağı karşılaştırmak mümkün değildir. Kaldı ki yasaktan bahsedildiğinde Türk müziği camiası 1934'deki yasağı anlamaktadır.

farklı süslemelerle tekrar etmektedir.¹⁴⁹ İşin ilginç, yasak kararının günah keçisi haline getirilen Eyüp Musiki Cemiyeti'nin reisi Kemani Mustafa Sunar, 1949 gibi erken bir tarihte yazdığı ve camianın neredeyse tamamının takip ettiği *Türk Musikisi* dergisinde yayınlanan mektubunda bu iddiayı somut olgularla çürütmüş ve anlatımı kimse tarafından tekzip edilmemiştir.¹⁵⁰ Sunar'a göre Atatürk Sarayburnu'nda cemiyetin icrasıyla ilgili herhangi bir olumsuz yorumda bulunmadığı gibi, bir hafta sonra aynı fasıl heyetini Dolmabahçe Sarayı'na konser vermek üzere davet etmiş, hatta Sunar'ın bir bestesini çok beğenerek defalarca tekrarlatmıştır. Eserlerine biraz Batı tekniği karıştırmasını tavsiye eden Atatürk, yine aynı heyetten Bedriye Hanım'ın sesini çok beğenerek Darülelhan'ın Batı müziği kısmına kaydettirmiştir. Bu anekdotta bile Atatürk'ün icradan memnun olduğu, kulağının ve gönlünün alışıktığı olduğu müziğin Şark musikisi olmasına karşın, resmi tercihinin Batı müziği olduğu açıktır. Nitekim meşhur konuşmada, cemiyetin kötü icrasından tek kelime bahsedilmemekte, aksine Şark müziğinin temsilcileri “Şarkın en mümtaz iki musiki heyeti” şeklinde taltif edilmektedir. Ne var ki aynı konuşmada “Şark musikisiyle Garp musikisi” arasında kategorik bir karşılaştırma yaparak tercihinin Batı müziğinden yana olduğunu açıklayan da aynı Atatürk'tür.

Devam edersek; Okur'un anlatımına göre Atatürk'ün açıklamasının gazetelerde yayınlandığı gece İstanbul radyosunu dinlemekte olan Atatürk, fasıl heyetinin icra ettiği “alelade” parçalardan ve “mikrofon başındaki gülüşüp konuşmalardan” hiddetlenerek “Biz Garbıinkini hürmetle dinlediğimiz gibi bizim musikimiz de bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır. Bu ne rezalettir, dağıtın şunları!” demiş ve o sırada “huzurlarında” bulunan Dâhiliye Vekili bunu bir “zabıta meselesi” haline getirerek “Şark musikisini yalnız radyodan değil polis kuvvetiyle bütün

¹⁴⁹ Ercüment Berker'in görüşleri için bkz. Murat Belge vd., **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul, 1980, s. 32. Cinuçen Tanrıkorur için aynı kitabın 115. sayfasına bakılabilir. Burhanettin Ökte'nin anlatımı için bkz. Burhanettin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar XIV Atatürk'ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 15, 1949, s. 8, 23. Alaeddin Yavaşca için bkz. Sinan Sipahi (Ed.), “Yavaşca Anlatıyor”, **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011 içinde, s. 95-96.

¹⁵⁰ Kemani Mustafa Sunar, “Atatürk'ten Hatıralara Ait Bir Mektup”, **Türk Musikisi**, Sayı 18, 1949, s. 18, 24.s

memleketten kaldırmıştır.”¹⁵¹ Türk müziğini kurtaran “kahraman” (!) ise elbette ki anıların sahibi Hafız Yaşar Okur’dur. Birkaç gün sonra Atatürk Hafız Yaşar’ı huzuruna çağırarak “haydi bakalım, musikini kurtar!” demiş, son derece “başarılı” geçen iki “sınavın” ardından Atatürk çok memnun olarak “Aferin Yaşar, musikini kurtardın.” sözüyle Türk müziğine itibarını iade etmiştir.

Ne var ki bu anekdotu aktaran Osman Ergin bile yasağın yine de kalkmadığını belirtmekten kendini alamamaktadır. Bu kez Türk müziğini kurtarma şerefi Tamburacı Osman Pehlivan’a mal edilecektir. Bu versiyona göre Atatürk, yasak günlerinde mebus Rasim Ferit Alay’ın evinde bir fasla katılır. Osman Pehlivan’ın söylediği Rumeli türkülerini çok beğenir ve birkaç kez tekrarlatır. Sonra “bu adamın” niye radyoda çalmadığını sorar ve radyoda Türk müziğinin yasak olduğunu “öğrenir.” Bunun üzerine bu yasağa sebep olanlara ağır sözlerle yüklenir ve “bu adam her akşam radyoda çalsın” emrini verir.¹⁵² Böylece yasak delinmiş olur. Hâlbuki gerçekte Osman Pehlivan zaten yasak öncesinde radyoda sık sık çalınmaktadır, yani tanınmamış biri değildir. Ayrıca 1936’da yeniden radyoya çıkması, “Şark musikisi” yasağını sona erdirmemiş, yasak yaklaşık 7 ay daha devam etmiştir.¹⁵³ Bu sürenin hiç de kısa olmadığı, hele ki Atatürk’ün böyle bir isteği söz konusu olsa, uygulamasının yedi ay gecikeceği pek inandırıcı değildir.

Vasfi Rıza Zobu¹⁵⁴ ve Refik Fersan’ın anlatımlarını da aynı minvalde değerlendirebiliriz. Zobu da hatıralarını anlatmaya alaturka yasağını Sarayburnu konuşmasına bağlayarak başlar. 1928’deki konuşmanın ardından Türk müziği her

¹⁵¹ Söz konusu anlatımların neredeyse hepsinde hedef tahtasında Dahiliye Vekili Şükrü Kaya vardır. Bu anlatımlarda Kaya Atatürk’ü yanlış anlayan ve her sorunu polisiye tedbirlerle çözmeye çalışan tipik bürokrat kafasını temsil eder. Örneğin Safiye Ayla, anılarında alaturka yasağını sanki hiç olmamış gibi geçiştiren birçok müzisyenin aksine, eleştirel duruşunu ortaya koymakla birlikte, bu konudaki sorumluluğu Şükrü Kaya’nın üzerine atmaktadır. Bkz. Necati Güngör, **Safiye Ayla’nın Anıları**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996, s. 26-27.

¹⁵² Osman Nuri Ergin, **Türk Maarif Tarihi**, Cilt V, İstanbul, 1978, s. 1848-1849.

¹⁵³ Akşam gazetesinin haberi konuya açıklık getirmektedir. “Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Radyosu programına milli havaların konulması için radyo şirketine bir tezkere göndermiştir. Bu tezkerede, tamburacı Osman Pehlivan’ın radyoda Türk halk havaları çalması ve söylemesinin muvafık görüldüğü bildirilmiştir. Sanatkâr, milli musiki örnekleri vererek ve milli çeşnileriyle halk havaları söyleyecektir. Ancak fasıl ve enderun musikisine temas etmeyecektir.” Bkz. “Radyo Programlarına Milli Havalar Konuluyor”, **Akşam**, 5 Şubat 1936. “Şark musikisi” yasağı 6 Eylül 1936’da kaldırılmıştır.

¹⁵⁴ Vasfi Rıza Zobu, “Yanlış Anladılar”, **Görüşler ve Hatıralarla Atatürk**, İstanbul, İ.Ü. Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Yayınları, 1962, s. 41.

yerden silinmiş, hatta Zobu'nun iddiasına göre Atatürk'ün sofrasından bile kalkmıştır. Bu sırada Zobu bir akşam Atatürk'ün huzuruna çağrılır ve gecenin ilerleyen saatlerinde Küçük Kemal'in Moliere'den adapte ettiği bir oyundan söz açılır. Atatürk perde açılmadan önce Zobu'nun söylemeyi adet edindiği eseri hatırlar ve ismini anmadan güzelliğini över. Eser Dellalzade İsmail Efendi'nin Isfahan Yürük Semaisi'dir. Atatürk hatırlayıp hatırlamadığı sorunca Zobu, Osmanlı müziği aleyhindeki havayı düşünerek, görüş belirtmeye korkar. Sonra cesaretini toplayıp eserin ismini söyler ve güzelliğini tasdik eder. Atatürk'ün isteği üzerine eseri icra eder ve hazır bulunan herkes ona “sanki bir suç işlemiş” gibi bakar. Atatürk ise beklenenin aksine şunları söyler: “Şu okunan ne güzel bir eser... Ama bir Avrupalı'ya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile... “Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp ... yalnız onları dinleyelim” demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.”

Daha da ilginç, Zobu'yu kaç zamandır sofraya çağırmamasının sebebini de onu “yanlış anlayanlardan” duyduğu korkuya dayandırır ve dayanamayıp “alaturka” isterse âlemin diline düşeceğinden çekindiğini söyler. Ne var ki Zobu'nun başarılı icrası Ata'nın “perhizi bozmasına” sebep olur ve böylece Türk müziği bir kurtarıcı daha kazanır. Anlatılanların ne kadar doğru olduğu bir yana, burada da Türk müziği aleyhindeki tutumdan Atatürk'ten ziyade çevresinin sorumlu tutulduğunu görüyoruz. Yine de Atatürk'ün huzurunda bile Türk müziği sevenlerin yaşadığı korkuyu yansıtması açısından bu söylemin kendi özüyle çelişen ipuçları gizlediğini de belirtmeliyiz. Nitekim Riyaset-i Cumhur Heyeti'nde bulunan ve Atatürk'ün huzurunda sık sık fasıl icra eden Neyzen Burhaneddin Ökte'nin benzer bir söylem çerçevesinde Atatürk'ü kollamakla birlikte, anılarının satır aralarında Sarayburnu konuşmasının ardından “hepimizde bir Türk musikisi düşmanlığı başladı”, demesi ve bu düşmanlığa en başta kendisini de dâhil etmesi ilginçtir.¹⁵⁵ Demek ki Atatürk'ün en yakınında bulunan ve ona sık sık fasıl dinleten biri bile bu atmosfer içinde kendisini

¹⁵⁵ Burhaneddin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar XIV Atatürk'ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 15, 1949, s. 23.

bir Türk musikisi düşmanı olarak hissedebilmekte, Atatürk'ün yanlış anlaşıldığına pek de ihtimal vermemektedir.

Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti'nin bir başka efsanevi sanatçısı Refik Fersan'ın versiyonunda Türk müziğinin yasaklanması, yine Atatürk'ün dinlediği bir kötü icraya bağlanmaktadır. Bu kez günah keçisi, Dolmabahçe Sarayı'nda Muhittin Üstündağ'ın getirttiği bir radyodan dinlenen kötü icra edilmiş bir Nihavend Fası'dır. Atatürk fasıl arasında sanatçıların kendi arasında konuştuğunu duyunca bu özensizliğe sinirlenmiş, “kapatın şu radyoyu” diye bağırmıştır. Bu emir Türk müziğinin bütünü aleyhinde bir tutum gibi algılanmış ve bir daha Türk müziği çalınmaz olmuştur. Atatürk yasaktan bir süre sonra Fersan ve arkadaşlarının Ürdün Meliki Abdullah'a verdiği konseri çok beğenince burada icra edilen eserlerin bir gece sofrada da tekrar edilmesini ister. Atatürk icra edilen eserleri dinledikten sonra masadakilere dönüp “Türk Musikisini ben kaldırmadım, bunlar kaldırdı” der ve Şükrü Kaya birden sapsarı kesilir. Fersan'a göre yasak Atatürk'ün sözlerinin yanlış anlaşılmasından kaynaklanmıştır, bu olay üzerine Ali Çetinkaya araya girerek bu yanlış düzeltmiş ve radyoda yeniden Türk müziği icra edilmeye başlamıştır.¹⁵⁶ Bu anlatının da en tuhaf yanı, 6 Eylül 1936'da kaldırılan yasağın bu kez Haziran 1937'de gerçekleştiği bilinen bir olaya dayandırılmasıdır.

Şimdiye kadarki versiyonlarda Atatürk ya bütünüyle yasaktan habersizdir ya da onu da devre dışı bırakan bürokratik kafalı yöneticiler Atatürk'e rağmen bu tedbirlere girişmiştir. Ne olursa olsun, Atatürk durumdan haberdar olunca veya fırsatını bulunca Türk müziğini kurtarmıştır. İkinci grup anlatımlarda ise Atatürk'ün kısa bir süre için de olsa Türk müziğini yasaklamaya ve Batı müziği lehine bir inkılap yapmaya niyet ettiği, ancak hatasını görüp bir süre sonra bu niyetinden vazgeçtiği iddia edilmektedir. Gerçi bütün bu anlatımlar öylesine iç içe geçmiştir ki, onları tam anlamıyla birbirinden ayırmak güçtür. Örneğin Burhanettin Ökte, her şeyi Atatürk'ün yanı başında yaşamış olmasına karşın, yasağı Sarayburnu konuşmasına bağlayan akıl almaz yanlışlığı (tahrifat mı demeli) çeşitli süslemelerle tekrar etmektedir. Onun da günah keçisi Eyüp Musiki Cemiyeti'dir. Üstelik olaydan bir hafta sonra Atatürk'ün

¹⁵⁶ Ali Rıza Avni, “Anıların Işığında Atatürk ve Musikimiz”, **Yeni Asır**, 17 Kasım 1984, s. 11'den aktaran Gültekin Oransay, **Atatürk ile Küğ-Belgeler ve Veriler**, İzmir, Küğ Yay., 1985, s. 106.

huzuruna davet edildiğine göre belli bir seviyenin üzerinde olması gereken bu müzisyenler topluluğunu “amatörlerden müteşekkil, pek çoğu da acemi” diye tanımlar, Atatürk’ü görünce iyice heyecanlanıp “hakikaten saçmalamaya” başladıklarını yazarak tabloyu biraz daha renklendirir.

Yalnız yukarıda da bahsettiğimiz gibi Ökte’nin anılarının satır araları okunduğunda karşımıza ilk gruptakinden biraz farklı bir anlatım çıkar. Atatürk’ün Türk müziği karşısındaki tutumu o kadar belirgindir ki, fasıl heyetindekiler bile bir süre “Türk musikisine düşman” olmuştur. Ökte, bu izlenimi biraz yumuşatmak için olsa gerek, Atatürk’ü Türk müziğinden kendilerinin soğuttuğundan bahseder. Türk müziği faslı olunca geç saatlere kadar uyanık kalan Atatürk’ün sağlığı bozulmasın diye neşesiz ve isteksiz çaldıklarını, hatta özellikle çağrılmadıkları zamanlarda ortadan kaybolduklarını söyler. Hatıratın en ilginç kısmıysa Atatürk’ün bir müddet soğuduktan sonra yeniden ilgi göstermeye başladığı Türk müziğine olan sevgisini bir jestle ifade ettiğinin anlatıldığı cümlelerdir. Burhanettin Ökte’ye göre Atatürk’ün katıldığı ilk ve tek konser olan Türk müziği sanatçısı Melek Erdik konseri, bizzat onun isteğiyle planlanmış, hatta repertuarı bile Atatürk belirlemiştir. Bu konsere “şeref vermelerinin tek ve açık sebebi” ise Türk musikisine “vurdukları büyük darbenin yine kendilerine yakışan alicenaplıkla telafisinden başka bir şey değildir.”¹⁵⁷ Demek ki Ökte, diğerlerinden farklı olarak Atatürk’ün Türk müziğine büyük bir darbe vurduğunu kabul etmekte, ancak bu hatasından asil bir şekilde döndüğünü iddia etmektedir. Aynı çizginin daha derli toplu bir ifadesiniyse Ahmet Cevat Emre’nin 1956 yılında yayınlanan *Atatürk’ün İnkılap Hedefi ve Tarih Tezi* adlı kitabında buluyoruz.¹⁵⁸ Cevat Emre, Atatürk’ün dil konusunda nasıl fikir değiştirdiğini anlatırken, kendisine “iki şeyde inkılap olmaz, dilde ve musikide” dediğini iddia ettikten sonra “musikimizi de Avrupalılaştırmak istediği ve sonra vazgeçtiği mahrumdur” diyerek hükmünü tamamlamaktadır.

Aslında çalışmamızın buraya kadarki bölümleri, her halde Atatürk’ün yasaktan habersiz olduğu veya Türk müziği aleyhindeki adımları desteklemediği iddiasını çürütmek için yeterlidir. Zira Sarayburnu konuşmasından, Ludwig röportajına ve

¹⁵⁷ Burhaneddin Ökte, “Atatürk’ten Hatıralar XV”, *Türk Musikisi Dergisi*, Sayı 16, 1949, s. 8.

¹⁵⁸ Ahmet Cevat Emre, *Atatürk’ün İnkılap Hedefi ve Tarih Tezi*, İstanbul, Ekin, 1956, s. 43-44.

meclis açış konuşmasına kadar resmi demeçleri bu yönde olduğu gibi, bu kadar önemli bir kararın Atatürk gibi hem rejimin tartışmasız lideri ve tek adamı hem de Türk müziğiyle son derece yakından ilgili birinin bilgisi dışında veya isteği hilafına alındığı düşünülemez. İkinci iddia doğrultusunda Atatürk'ün fikir değiştirdiğini veya genel çizgi itibariyle bir geri adım attığını düşündürecek kanıtlardan da yoksunuz. Kanıt olarak ileri sürülen anekdotlar, Atatürk'ün ölümünden yıllar sonra ortaya atılmış ve genellikle tek bir kişinin tanıklığına dayanan anlatımlardır. Buna karşılık aksini belirten bariz kanıtlara sahibiz. Örneğin Kemal Ünal'ın Atatürk'ün direktifiyle kaleme aldığı ve onun sağlığında (1938) *Ulus* gazetesinde yayınlanan notları, temel konularda görüşlerinin değişmediğini göstermektedir. Gerçekten de Türk müziği yasağının kaldırılmasından sonra yayınlanmış olmasına rağmen bu notlardaki ana fikir, yasak kararına temel oluşturan resmi görüşle tamamen uyumludur. Batı müziği çok sesli olması sebebiyle Türk müziğinden daha ileridir, Batı tekniği alınamadığı için arada “yedi asır” fark vardır, Osmanlı müziğini ihya etmek mümkün değildir, zaten bu müzik milli olmadığı gibi halka da nüfuz etmemiştir. Ayrıca bu müzik ancak basit duyguları ifade edebilir, Türklerin soylu duygularını ifade edecek yeni bir müziğe ihtiyaçları vardır, bu da Batı kalıpları içinde ifade edilecek halk ezgilerinden yola çıkarak yaratılabilir.¹⁵⁹

Gerçi, yasak kalktıktan sonra bile, eğitimde Türk müziği yasağının tüm kademelerde ve tavizsiz olarak sürdüğünü, devletin konservatuar eğitiminin tamamen Batı müziğine dayandığını, radyolarda en ayrıcalıklı olan müziğin Batı müziği olmaya devam ettiğini düşündüğümüzde, aslında bu kanıt da pek ihtiyaç olmadığını söyleyebiliriz. Peki, Atatürk'ün Türk müziği sevgisini ve Cumhurbaşkanlığı nezdindeki Türk müziği faaliyetlerini desteklemesini nasıl açıklayacağız? Türk müziği makamları ve repertuarı konusunda ortalamanın üzerinde bilgiye sahip olan, hatta Burhaneddin Ökte'nin araştırmalarına göre öğrencilik yıllarında Selanikli Tevfik Bey'in meşk halkasına dahil olduğu bilinen¹⁶⁰ ve sofrasından Türk müziğini eksik etmeyen Atatürk'ün Türk müziğine “düşman” olması bir çelişki değil mi?

¹⁵⁹ Kemal Ünal, “Türk Musikisi”, **Cumhuriyet**, 10 İkinci Kanun 1938, s. 5 ve Özgür Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik**, İstanbul, Tan, 2009, s. 104.

¹⁶⁰ Burhaneddin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar XII, Atatürk'ün Musikimizle Meşguliyeti”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 13, 1948, s. 8, 23.

Aslında bu konunun sofrada da birkaç kez gündeme geldiğini görüyoruz. Mesela Yunus Nadi'nin halkın hoşnutsuzluğundan bahsederek radyoda “bizi alaturka şarkılardan mahrum bırakmasınlar, zevkimize, duygumuza el atıldığı için çok üzülüyoruz” demesi üzerine Atatürk'ün verdiği cevap ilginçtir: “Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum. Fakat devrim yapan bu nesil bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir.”¹⁶¹ Falih Rıfkı Atay tabloyu daha net bir şekilde tamamlamaktadır: “Sevdiği musiki alaturka, inandığı garp musikisi idi. Evinden alaturka musikiyi eksik etmemişken, milli eğitimde yalnız batı musikisini tutmuştur... Garp musikisinin ancak pek hafiflerinden zevk almakla beraber, hemen hemen bütün inceliklerini kavradığı alaturka musiki ile onun arasında ve alaturka lehine bir mukayese yaptığını hatırlamıyorum.”¹⁶²

Atatürk'ün kişisel tercihleriyle bir devlet adamı olarak verdiği kararlar arasındaki karşıtlık, aynı zamanda duyguyla akıl arasındaki karşıtlık ve hiyerarşiyi ifade eder. Aklın ve tekniğin yüceltildiği aydınlanmacı-pozitivist zihniyet çerçevesinde, duygular adeta geleneğin bireylere dayattığı bilinçsizce benimsenen kötü alışkanlıklar gibi görülmektedir. Bunun en çarpıcı örneği, Atatürk'ün Türk müziği sevgisini içki alışkanlığına benzettiği bir anekdottur. Atatürk'ün sofrasında “alaturka” dinlendiği sırada Nuri Conker'in “İmam verir talkımı, kendi yutar salkımı. Sen radyodan *Alaturka*'yı kaldırdın, kendin de çaldırma bakalım” demesi üzerine verdiği cevap meseleyi özetlemektedir: “Şimdi biz burada rakı içiyoruz diye, devletin her köyde meyhane açması caiz mi? biz fena yetiştirilme ve ihmaller neticesi buna alışmışız, kendimizi kurtarmayabiliriz, fakat gelecek nesillere, kendi fena itiyadlarımızı aşılama hakkımız yok. Nasıl, farzı mahal halk alışmıştır diye esrar tekkeleri açamazsak, devlet radyolarında da ağlayan inleyen nağmeler yayamayız.”¹⁶³

Atatürk'ün Musiki İnkılabı'ndaki rolüyle ilgili iddiaları biraz detaylıca ele almamızın sebebi, Türk müziğinin kültürel meşruiyetini Atatürk'ün kişisel beğenisine dayandıran anlatının somut olguları çarpıtan bir ideolojik söylem olma niteliğini açıklığa kavuşturmak içindi. Apaçık olgusal yanlışlıklarına karşın, Türk müziği camiasının bugüne kadar ana hatları itibarıyla bu söylemi devam ettirmesi,

¹⁶¹ Gültekin Oransay, *Atatürk ve Küğ-Belgeler ve Veriler*, İzmir, Küğ Yay, 1985, s. 81-82.

¹⁶² Falih Rıfkı Atay, *Çankaya*, İstanbul, Pozitif Yayınları, 2004, s. 447-448.

¹⁶³ Sadi Yaver Ataman, *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1991, s. 21.

hatta bu söylemin yasağın en sert muhaliflerinden alafrangacılara kadar çok geniş bir yelpaze içinde hegemonyasını sürdürmesi, yaratılan bu ideolojik söylemin başarısını göstermektedir. Bilhassa Türk müziğinden hazzetmeyen İsmet İnönü döneminde, Türk müziği camiasının, maruz kaldığı horlanma karşısında sık sık bir meşrulaştırma kaynağı olarak Atatürk’e başvurduğunu, Atatürk dönemi III. Selim’den sonraki ikinci “altın çağ” dönemi olarak yücelttiğini ve konser programlarında “Atatürk’ün sevdiği şarkılar” bölümünün neredeyse bütün Türk müziği topluluklarında bir adet haline geldiğini görüyoruz. Münir Nurettin gibi büyük bir üstadın Türkiye Kemalistler Teşkilatı şeref üyesi olması, Sadettin Kaynak gibi tekke kültüründen yetişmiş ve imamlık yapan büyük bir bestekârın Atatürk için “kaside” bestelemesi, diğer üstatların yayınlanan anılarında Türk müziği yasağını ya es geçmeleri ya da bundan Atatürk dışındaki çevreleri sorumlu tutmaları tabloyu tamamlamaktadır.

Bu tutumu ahlaki bir zaafa bağlamak yerine Atatürk’e beslenen hürmetin bir ifadesi ve daha çok da bir ayakta kalma stratejisi olarak görmek daha uygundur. Üstelik bu stratejinin kısmen başarılı olduğu da söylenebilir. Türk müziği çevreleri, Atatürk’ün Türk müziği beğenisini bir meşrulaştırma aracı olarak kullanarak, kendilerini “Osmanlı artığı” bir müziğin temsilci olmaktan modern Türkiye’nin efsanevi kurucusu tarafından takdir edilen bir müziğin mensupları olma durumuna “yükseltmişlerdir.” Seçilen meşrulaştırma aracının bizzat devletin kurucusu olması, müzik beğenisıyla ilgili kültürel meşruluk mücadelesinin, sınıfsal, sosyal veya etnik temelde değil, siyaset üzerinden gerçekleştiğini göstermektedir. Bu, sanat alanındaki kültürel meşruluk mücadelesiyle ilgili Batılı sosyolojik şemaların veya etnomüzikolojik perspektiflerin hilafına, Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmasını siyaset, medeniyet ve tarih merkezli bir değerlendirmeye tabi tutmak gerektiğinin bir göstergesidir. Cumhuriyet elitinin söylemsel saldırısı, toplumun veya belli bir sınıf veya grubun estetik beğeni ve onayına değil devletin siyasi tercihine dayanarak bir hegemonya kurmuştur. Söylemin meşruiyet kaynağı estetik değil siyasidir ve tıpkı yeni rejimin Batılılaşma politikası gibi Atatürk ve arkadaşlarının milli mücadelede kazandığı karizma üzerinden meşrulaştırılmaktadır. Türk müziği camiasının da meşruluk kaynağını aynı karizmatik liderin kişisel beğenisine dayandırmasına şaşmamak gerekir.

Bu strateji Türk müziği camiasının meşruluk alanını genişletmesine hizmet etmekle birlikte, bir yandan da hâkim söylemi üstü örtük bir şekilde onaylamasına yol açmış ve kendi aleyhindeki uygulamaları derinlemesine eleştirmesini engellemiştir. Bu tutumun Osmanlı döneminde Türk müziği camiasının meşruluk anlayışıyla karşılaştırılması kimlik erozyonunun derecesine işaret etmektedir. Osmanlı müziği toplumun merkezinde üretilen ve bütün şehir hayatına egemen olan bir üst kültür sistemi olarak kendi meşruluk kaynağını şehrin müzik camiasının ve üstatlarının beğenisinde arayan bir müzik geleneğidir. Osmanlı dönemine ait en kapsamlı musikişinaslar tezkiresi olan Atrab’ül Âsar, müziğin itibarının padişahın kişisel beğenisinden ziyade padişahın da içinde olduğu geniş bir müzik kamuoyunun beğeni ve onayına ve geleneksel müzik kurallarına uygunluğuna bağlı olduğunu göstermektedir.¹⁶⁴ Saraydan dışlandığı dönemlerde bile varlığını sürdürmesi bu özelliğinin bir sonucudur. Yüzlerce yıllık büyük bir müzik geleneğinin kendi meşruluğunu tek bir kişinin beğenisine dayanarak savunmaya çalışması yaşadığı kimlik ve meşruiyet bunalımının büyüklüğünü göstermektedir. Meşruluk alanını genişletmek için başvurduğu Atatürk’ün, gizlenmesi mümkün olmayan Türk müziği aleyhindeki tutum ve sözleriyse, gelenek içinde bir iç ötekileştirmeye sebep olacak, gelenek mensupları bu sözlerle kastedilenin kendileri olmadığını kanıtlamak istercesine, gelenek içinde bir günah keçisi arayacaktır. Meşruluk alanını genişletmek için başvuru bu iç ötekileştirme aynı zamanda “alaturka” cephesindeki bölünmenin başlıca sebebidir.

E. Bir Meşrulaştırma Biçimi Olarak İç Ötekileştirme

Türk müziği camiasının Cumhuriyet elitinin söylemsel saldırısı karşısında bir iç ötekileştirme söylemine başvurarak hedef haline gelmekten kurtulmaya çalışması ve mağlubiyetin faturasını kendi içindeki ötekileştirdiği bir kesime çıkarması¹⁶⁵ aslında

¹⁶⁴ Cem Behar, *Şeyhülislam’ın Müziği, 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin Atrab’ül Asar’ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 95-97.

¹⁶⁵ Türk müziği çevrelerinin yaşadıkları mağlubiyetin sorumluluğunu iç öteki olarak temsil edilen bir tarafa yüklemeleri fikrini geliştirirken ilham kaynaklarımızdan biri de Tolga Ersoy’un iki çalışması olmuştur. Tolga Ersoy’a göre Antikçağ ve Ortaçağ tarihçiliğinde savaş halindeki bir düşman kavim dış öteki olarak temsil edilirken, düşmanın başarısının sorumluluğu günahlarıyla mağlubiyete ve ilahi cezaya sebebiyet veren bir iç ötekiye yüklenmektedir. Bkz. Tolga Ersoy, “İlahi Bir Ceza: Hülagu Han’ın Mektubu Bağlamında Gregorius Bar Hebraus’un Yapıtlarında Moğolların Tasviri”, **Erdoğan Merçil’e Armağan**, Ed. Emine Uyumaz, Muharrem Kesik, Aydın Usta, Cihan Piyadeoğlu, İstanbul,

bir bakıma daha önce bahsettiğimiz Kemalist oryantalizmin çift yönlü tutumunu hatırlatan bir stratejidir. Hatırlarsak Kemalizm de Batılı oryantalizmin Türkleri Doğuyla özdeşleştirerek ötekileştirme söylemine, Türklükle Doğu arasındaki bağlantıyı kopararak cevap vermiş ve Türklüğe atfedilen bütün olumsuz özellikleri Osmanlı-İslam geçmişine ve İslam dünyasına atfetmişti. Böylelikle bir yandan Türklük aleyhindeki Batılı oryantalist söylemi reddederken, bir yandan da bu iç ötekileştirme yoluyla onu içselleştirmekte ve yeniden üretmekteydi. Türk müziği camiasında “yüksek” müzik-“piyasa” müziği karşıtlığı çerçevesinde “piyasacılar” karşı açılan savaşı ve diğer Türk müziği türleri karşısında hiyerarşik bir üstünlüğe sahip bir “klasik” Türk müziği icat edilmesini bu iç ötekileştirme çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bilhassa Türk müziğinin modernleştirilmesinden yana olanların mevcut icra biçimlerine, hatta kimi zaman doğrudan geleneğin kendisine yönelik dışlayıcı, hatta kimi zaman küçümseyici ve suçlayıcı tutumları da benzer bir mantığın ürünüdür ve hâkim söyleme meşruluk kazandırmıştır. Bunların hepsinin beslendiği ana kaynak ise Nasreddin Hoca’nın “hırsızın hiç mi suçu yok” fıkrasını hatırlatırcasına, Türk müziğine yönelik dayatmacı ve yasakçı politikalardan Türk müziği çevrelerinin kendisini sorumlu tutma eğilimidir.

Bir önceki bölümde yasak kararının bile nasıl Türk müziği sanatçılarının “kötü” ve “özensiz” icralarına dayandırıldığını gördük. Şimdi aynı söylemin, kendi meşruluk alanını genişletmek isterken, kendi varlığını hedef alan söylemi nasıl meşrulaştırdığını göstermek için meseleyi biraz daha yakından inceleyelim. Burhaneddin Ökte anılarında Sarayburnu konuşmasından sonra kendisi de dahil olmak üzere bütün Türk müziği mensuplarında bir “Türk müziği düşmanlığı” başladığını söylerken, belki durumu abartmış olabilir, ancak dönemin atmosferine ışık tutmaktadır. Bu kendi kendini suçlama eğilimi o kadar kuvvetlidir ki, Ökte yasak kararından sadece Eyüp Musiki Cemiyeti reisi Kemani Mustafa Sunar’ı değil, neredeyse bütün bir camiayı sorumlu tutar: “Yaşlı üstatlarımızla Ata’nın meşrebi uymadı bu yüzden musikimiz çok şey kaybetti... Musikimizin tarihini araştırdı, doğru-dürüst cevap

alamadı, nazariyatını sordu, iki cümleyi yan yana getiremedik, eserleri tahlil ettirmek istedi, sathından daha derinlere inemedik. Bu yüzden kaybımız çok derin oldu.”¹⁶⁶

Bu anlatıma göre Türk müziğinin maruz kaldığı olumsuzluklar aslında kendi kabahatinden kaynaklanmıştır. Müzik reformunun amacıysa Osmanlı müziğini dışlayıp müziğimizi Batılılaştırmak değil Türk müziğinin kötü durumunu düzeltmektir, ancak gelenek kendini yenilemeyi başaramadığı için hedef haline gelmiştir. Nitekim Türk müziği konservatuarının kurucu müdürü Ercüment Berker “bugün dinletilmeye yeltenilen... kasvetli, tek sesli, geleneksel” müziğin “yüz ağartıcı” olmadığını teyit ederek Atatürk’ün sözlerinin altına rahatlıkla imza atabileceğini söylerken adeta, Türk müziğinin bugünkü geri haline değil gelecekteki çok sesli haline meftun olan Arel’i hatırlatmaktadır.

Musiki İnkılabı’nı Türk müziğinin mevcut durumunun kötülüğüne bağlayan tüm görüşler, ne kadar iyi niyetli olursa olsunlar, resmi politikaların ardındaki ideolojik niyetleri gizleme işlevini yerine getirmektedir. Kökeni ve amaçları açısından siyasal bir eylemin estetik-teknik bir meseleye indirgenmesi, siyasi kabullerinin tartışma dışı kalmasına sebep olur. Bu da hâkim söyleme maruz kalan muhalif sesler açısından Bourdieu’nun “yanlış tanıma” (misrecognition) dediği şeye yol açar. Bu, yönetici elitin dayattığı sembolik sistemlerin meşru kabul edilmesine yol açan sembolik şiddetin bir sonucudur. Bu meşruluk algılaması, dayatmanın başarılı olmasını sağlayan siyasal güç ilişkilerinin üzerini örter ve gerçekte oldukları gibi değil de maruz kalanın gözünde yapılanları meşru kılacak bir form içinde algılanmalarını sağlar.¹⁶⁷

Türk müziği camiasında iç ötekileştirme yoluyla bölünmeye yol açan en önemli etken, hâkim söylemin sınıflandırmalarının, dolaylı da olsa, kabul edilmesidir. Bourdieu “sınıflandırmalar üzerindeki mücadele, sınıf mücadelesinin temel bir boyutudur” derken haklıdır. Gerçi daha önce bahsettiğimiz gibi alaturka-alafranga mücadelesi sınıfsal değil siyasal temelli bir mücadeledir, ama yine de bir tarafında hükmedenlerin diğer tarafta hükmedilenlerin yer aldığı bir mücadeledir. Söylemsel saldırının Türk müziğinin meşruiyetini yok etmeye yönelik argümanlarından birinin

¹⁶⁶ Gültekin Oransay, *Atatürk ve Küğ-Belgeler ve Veriler*, İzmir, Küğ Yay, 1985, s.60.

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu-Jan Claude Passeron, *Reproduction in Education, Society and Culture*, Londra, Sage, 1977, s. 5.

meyhane müziği suçlamasına dayandığını belirtmiştik. Aslında meyhane müziğiyle kastedilenin de, toplum tarafından en çok benimsenen ve Türk müziğinin en geniş tabanına hitap eden popüler “piyasa” müziği olduğunu görmüştük. Türk müziği camiasının ciddi müzik-piyasa müziği ayrımını benimseyerek hâkim söylemle birlikte “meyhane” müziğine savaş açması, “ciddi” müzik savunucularına ileride devlet kurumlarında meşruiyet sağlamakla birlikte, bu müziğin en geniş tabanını oluşturan bir icra biçiminin gayrimeşru hale getirilmesini kolaylaştırmıştır. 1930’larda Türk müziğinin klasikten ziyade popüler kolunun yaygın olduğunu¹⁶⁸ ve geleneğin esasen bu kol tarafından canlılığını sürdürüp kendini yenilediğini düşündüğümüzde bu adımın anlamını daha iyi kavrayabiliriz.

Rauf Yekta Bey bile 1926 yılındaki meşhur polemiklerinde Türk müziğini cansiperane savunurken, piyasa müziğini “meyhane müziği” olarak tanımlayıp milli müziğimizin dışında gördüğünü, hatta tedavülden kalkmasından memnun olacağını söylemekten kendini alamamıştır: “Fasıl mûsikisi nâmını verdiğiniz mûsikîye biz hiçbir vakit millî mûsikî dememişizdir. Onun ismi meyhâne mûsikisidir. Bu mûsikî hâl-i hâzırda hakîkaten iptizâlin son derecesine gelmiştir. Ve bu mûsikîyi mevki’-i tedavülden kaldırabilerseniz kararınızı alkışlayacak ilk ben olurum...”¹⁶⁹

Erken Cumhuriyet döneminde Türk müziğini savunan birçok gazete yazısına “meyhane” müziğini suçlayan görüşler hâkimdir. Bu yazılarda alafranga cephesinin Türk müziğinin mevcut durumu hakkındaki eleştirileri kabul edilmekle birlikte, bunlar yaratılan bir iç ötekiye mal edilerek “ciddi” müzik kurtarılmaya çalışılmaktadır. Hâlbuki toplumla yakın ilişkisini sürdüren müzik, gördüğü baskılar karşısında dar mahfillerde icra edilmeye başlayan “ciddi” müzikten ziyade “meyhane” müziği diye aşağılanan bu “piyasa” müziğidir. XX. yüzyıldaki en büyük bestecilerden biri olan Yesari Asım Arsoy’un bile “Bir Buzlu Bira İç Güzelim” diye şarkılar yaptığı bu dönemde büyük besteci Selahattin Pınar’ın meyhane müziği yapmakla eleştirilmesi gariptir. Bununla birlikte, Zeki Arif Ataergin gibi en nadide

¹⁶⁸ Ergun Balcı, Nevzat Atlığ’la ilgili kitabında, çağdaş tanıklıklara dayanarak, 1930’lu yıllarda klasik eserlerin sanıldığığının aksine müzik çevrelerini pek ilgilendirmedğini, birçok klasik bestekârın isminin bile bilinmediğini, daha ziyade klasik müziğimizin popülerleşmiş halinin dinlendiğini kaydetmektedir. Bkz. Ergun Balcı, **Nevzat Atlığ Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı, 2005, s. 91.

¹⁶⁹ Rauf Yekta, “Nâmık İsmail Bey’e Cevap”, **Vakit**, 9 Teşrinievvel 1926 (R), 2 Ramazan 1345 (H), 9 Ekim 1926 (M), nu. 3101, s. 2

makamlardan klasik takımlar bestelemiş ve aynı zamanda Şabani-Nasuhi halifesi olan dini bütün bir bestecinin bile birçok şarkısını ilk kez “gazino şarkıcısı” Müzeyyen Senar’a geçmesi iki tür arasında iddia edildiği kadar büyük bir uçurum olmadığını göstermektedir.

Cem Behar, Udi Arşak ve Onnik Zadoryan gibi nota yayıncılarının fasıl mecmualarının kapağına “en ziyade rağbet-i umumiyyeyi celbeden piyasa tavrında yazılmıştır” yazmaktan çekinmediklerinden hareketle 1920’li yıllarda bile piyasa tavrının hala meşru görüldüğünü yazmaktadır.¹⁷⁰ Ne var ki aynı icra, çok geçmeden, Türk müziğinin modernleşmesi, standartlaştırılması ve klasikleştirilmesinden yana olan “ciddi” müzik taraftarları tarafından aşağılanacak, bu icraların kaydedildiği notalar aslına uygun olmayan “piyasa üslubuyla tahrif edilmiş”¹⁷¹ notalar diye damgalanacaktır. Dolayısıyla klasize etmekle klasifiye etmenin, yani geleneğin bütününden kopmuş bir klasik müzik tanımlamakla, gelenek içinde belli bir icra biçimini, hem de en yaygın olanını, gayrimeşru veya en hafifinden aşağı-öteki olarak sınıflandırmanın beraber ilerleyen bir süreç olduğunu söyleyebiliriz.

Bu dışlayıcı söylemden beslenen iki ötekileştirme şekli, yasağın kalkmasından sonra radyo ve piyasa icrası, belediye konservatuarında sınırlı bir Türk müziği eğitiminin başlamasından sonra da mektepli-alaylı çatışması şeklinde kendini göstermiştir.¹⁷² Yukarıda meyhane müziği suçlamasını ve “adi musikilerle mücadele” çağrılarını alaturkanın sosyal tabanını daraltmaya yönelik bir resmi kampanyanın parçası olarak ele almıştık. Bu söylemin “alaturka” mensupları tarafından içselleştirilmesinin de resmi söyleme gizli bir onay anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte aynı söylem, müziğin resmi politikalar sonucu meyhanelere düştüğü şeklinde bir savunmayı¹⁷³ da içerdiğinden resmi söyleme yönelik bir eleştiri olarak da okunmuştur. Ne olursa olsun, piyasa müziğinin dışlandığı bu “klasikçi” söylem, daha sonra icrayla ilgili bölümde üzerinde duracağımız üzere, “klasik” Türk müziğinin

¹⁷⁰ Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, Bağlam, İstanbul, 1987, s. 75-76.

¹⁷¹ Yılmaz Öztuna, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt II, İstanbul, MEB, 1974, s. 115.

¹⁷² Nevzat Atlığ gerek mektepli-alaylı çatışmasında gerek “meyhane” müziğine karşı klasisizmi savunmada öncü bir rol oynamıştır. Bu mesele icraya yoğunlaşan üçüncü bölümde daha ayrıntılı ele alınacaktır. Bu konudaki tartışmaları, doğrudan gazete küpürleriyle, geniş bir şekilde yansıtan bir çalışma için bkz. Hikmet Özkahraman (ed.), **Basında Nevzat Atlığ 1949’dan Günümüze**, İstanbul, BMKV, 2010.

¹⁷³ Füsün Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 113, Mayıs 1993, s. 40.

kendine devlet katında yer bulmasının ve konumunu sağlamlaştırmasının da temelini oluşturacaktır. Buna benzer şekilde radyo sanatçısıyla piyasa sanatçısı arasındaki ayrım da devlet kurumlarındaki Türk müziği icracılarına ekstra itibar kazandırmıştır. Dolayısıyla iç ötekileştirme söylemi, hakim söylemin içselleştirilmesine hizmet etmekle birlikte, savunucularına kültürel alanda avantajlı konumlar sağlayan başarılı bir strateji olarak da görülebilir.

F. “Tarihselleştirme” ve Oryantalist Güzelleme

Tarihselleştirme stratejisi, hâkim söylemin müzeye kaldırma stratejisinin heterodoks söylem içindeki izdüşümüdür. Aradaki fark hâkim söylemin bu stratejiyle Osmanlı müziğini güncel kültürel alanın dışına itmeyi amaçlamasına karşılık, heterodoks söylemin bu müziğin tarihsel değerini gündeme getirerek kültürel meşruluk alanını genişletmeyi amaçlamasıdır.¹⁷⁴ Bu çerçevede müzeye kaldırma ve tarihselleştirme stratejileri iki söylem arasında bir kesişme ve buluşma alanı oluşturarak, heterodoks söylemin ve çevrelerin hâkim konumlarla temasına imkân sağlamıştır. Yahya Kemal ve Tanpınar gibi siyasi-kültürel elit tarafından itibar gören yazarların bir “altınçağ” edebiyatı yaratarak bir oryantalist güzellemeyle Osmanlı müziğine itibarını iade etmeleri de bu sebeple “alaturka” camiasında büyük yankı bulmuştur. Yahya Kemal ve Tanpınar’ın milli ruhla Osmanlı müziği arasında kurdukları kuvvetli ilişki, resmi söylemin “milliyetçi” ötekileştirme stratejisinde gedikler açarken, Osmanlı müziği geleneğini “mazi” ile özdeşleştirmeleri resmi söylemin “müzeye kaldırma” stratejisine güç vermiştir.

Bourdieu hâkim kültürün koruma stratejisine karşı muhalif kültürün benimsediği takip stratejisinde kültürel alanda hâkim konumlar elde etmek için uygun fırsatlar kollamanın esas olduğunu söylemektedir. Zaten alana girmenin ve oyunun kurallarını kabul etmenin temelinde, oyunun oynamaya değer olduğu, yani oyundan belli çıkarlar elde edilebileceği yönündeki inanç vardır. Heterodoks heyecana sahip birçok muhalif unsurun, uygun fırsatları değerlendirerek hâkim konumlar elde etmenin

¹⁷⁴ Sosyal bilimlerde tarihselleştirme genellikle özcü yaklaşımları eleştirerek toplumsal olgu ve kurumların tarihsel şartlara bağımlılığını vurgulayan bir bakış açısıdır. Bu bölümde kullandığımız “tarihselleştirme” kavramının da bununla hiçbir ilgisi yoktur. Tarihselleştirmeye anlatmak istediğimiz şey Osmanlı-Türk müziğinin sadece tarihsel bir değere sahip olan, ancak günümüzde varlık sebebini yitirmiş ölü bir “gelenek” olarak gösterilmesi, dolayısıyla tarihin belli bir anında dondurulmasıdır.

cazibesine kapılması ve Ortodoks söyleme yaklaşımları bunun sonucudur. Burada Bourdieu'nun düşündüğünün aksine, ille maddi, kişisel veya sınıfsal bir çıkardan söz etmek gerekmez. Özgeci amaçlarla belli bir manevi değer atfettikleri bir kültürün korunması için de heterodoks gruplar bu tip stratejilere başvurabilirler.

İster maişet endişesi veya şahsi ikbal için, ister babasının en büyük temsilcilerinden biri olduğu bir geleneği idealistçe korumak için yapmış olsun, Mesut Cemil Bey'in Türk müziğini yaşayan bir gelenekten ziyade “tarihi” bir miras olarak gören tutumu, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisiyle çok büyük ölçüde çakışmaktadır. Klasik Türk müziğinin resmi kurumlar içindeki en önemli hamisi ve temsilcisi konumundaki birinin bile temsil ettiği müziği “ölü” bir müzik olarak görmesi, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisinin ne kadar hegemonik olduğunu göstermektedir. Bu konuda söz gelimi “tanburi” Mesut Cemil Bey’le, Türk müziğini yasaklama kararının altında imzası olan “alafrangacı” Cemal Reşit Rey arasında pek bir anlaşmazlık olmaması ilginçtir. Nitekim Türk müziği aleyhinde yazdığı makalelerde ağız dolusu hakaretler savurmaktan geri durmayan Falih Rıfkı Atay bile, şayet müzeye kaldırılacaksa, “eski müziğin” itibarını kabul etmekte bir sorun görmemektedir. Fark şuradadır ki Mesut Cemil Bey, “içeriden” konuşmanın avantajıyla, aynı argümanları “alaturka” cephesini mücadelelerinin beyhude olduğuna inandırmak için kullanmış, adeta heterodoks grupları hâkim söylemin içine çekmeye çalışmıştır.:

“Türk musikisi veya alaturka adı altındaki her sese karşı yakın zamanların aşırı inkarcılığı yerine, şimdi de sayısını oldukça yüksek tahmin etmek lazım gelen bir kısım yurttaşlar ve pek çok aydınlar arasında, en iptidai bir ayırt etme ve objektiflik şartından mahrum, mutaassıp bir tarafçılık var... Anlamak istemedikleri şudur ki, şerefli atalarımız Osmanlı Türklerinin müesseseleri artık tarihtir... Her tarih gibi, onun da diriltilmesi mümkün olmayacak bir ‘geçmiş’ tarafı bir de ‘Geleceğe intikal edecek’ canlı tarafı vardır.”¹⁷⁵

Mesut Cemil Bey burada geleceğe intikal edecek bir canlı taraftan söz etse de somut bir örnek vermez, gelecek henüz gelmemiştir. Aksine piyasada üretilmeye devam eden “alaturka” müziği “ulumadan beter meyhane ve arka sokak şarkıları” diye nitelendirmesi en azından mevcut icra ve beste biçimlerini bu geleceğe intikal eden kısma dâhil etmediği izlenimini vermektedir. Mesut Cemil Bey eski musikisinin

¹⁷⁵ Mesut Cemil Tel, “Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma”, **Hep Bu Topraktan**, Sayı 4, 1944, s. 58-61.

“değerini” de tıpkı “kıymet-i tarihiyesi var, kıymet-i asriyesi yok” diyen alafrangacı Yönetken gibi açıklar:

“İtriler, Hafız Postlar, Seyyid Nuhlar, Bekir ağalar, Zaharyalar, Dedeler, Isaklar, Nikoğoslar, Hacı Arifler ve onların nakışlarını terennüm eden bütün hanende ve sazandeler ve bütün Osmanlılar ölmüştür. Yerlerine kimse yetişemez, yetişmeyecektir. Onları ancak ölümden taklit edebiliriz... Eski havuzun kenarında oturanlar; orada ney çalan, renkli kadehlerden içen, mısralarla konuşan ve felsefi nağmeler terennüm edenler beni çok ayıplayacaklar, hatta bana lanet edeceklerdir. Onlara kızmam ve özür dilerim. Bilirler ki, onların sevdiklerini ben de pek sever, eski sanatta bulabildiğim değerleri meydana çıkarmak için didinme derecesinde çalışır, hatta biraz da tanbur çalarım! Ne yapayım ki, bu musiki eskidir. Her eski kadar değerli, her eski kadar değersizdir.”¹⁷⁶

“Her eski kadar değerli, her eski kadar değersiz” formülü, yeni rejim tarafından Osmanlı müziğine ayrılan yerin sınırlarını çizmektedir. Çok değil bir asır önce aynı formül bambaşka bir anlam ifade edebilirdi. Hele ki gelenekselci Osmanlı zihniyetinde sınanmış çözümü temsil eden eski, yeniye göre çok daha itibarlıyken. Buna karşılık “emsalsiz olarak yaratılan yeni”nin, başka bir deyişle “yepyeni”nin kutsanmasına dayanan modern zihniyetin hâkim olduğu Cumhuriyet ikliminde bu “eski”ye pek de değer biçilmeyeceği şüphe götürmez. Dolayısıyla cumhuriyet devrinde eskinin yüceltilmesi, aynı zamanda yaşayan Osmanlı müziği geleneğinin hiyerarşik konumunun geriletilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda tarihselleştirme, klasikleştirme ve sınıflandırma (*classicization* ve *classification*) aynı sürecin farklı yüzleridir. Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğinin dengi olabilir. Yaşayan bir gelenek olaraksa makbul görülmesi mümkün değildir.

Yine de Osmanlı müziğinin maruz kaldığı hakaret ve aşağılamalarla karşılaştırıldığında, bu “altın çağ” edebiyatının heterodoks söyleme yeni bir alan açtığı da kesindir. Eski tekke müzisyenleri başta olmak üzere, Türk müziğinin büyük üstatlarının resmi kurumlara entegre olması ve geçim olanaklarındaki nispi düzelme bu tarihselleştirme stratejisi sayesinde mümkün olmuş, yine bu rahatlama klasik repertuarın ve zevkin korunmasına da hizmet etmiştir.

Tarihselleştirme stratejisinin somut uygulaması Klasik Koro’nun repertuar seçiminde kendisini belli etmektedir. Klasik Koro’nun program ve konserlerinde XX. yüzyılda

¹⁷⁶ Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, MEB, 2000, s. 22.

bestelenmiş eserlere çok nadiren yer vermesi, hatta ana ağırlığı itibariyle Klasik müziğimizi on dokuzuncu yüzyılda dondurması Osmanlı müziğinin “tarihselliği” varsayımını güçlendirmiştir. Repertuar tercihinin bir estetik hiyerarşiye dayandığı ve yüksek-popüler kültür ayrımını yansıttığı izlenimi verilmeye çalışılsa da, aksini kanıtlayan işaretler de vardır. Tanburi Mustafa Çavuş ve Şevki Bey gibi geçmişin popüler müzik eğilimlerini yansıtan besteciler bir klasik programda pekâlâ yerlerini bulabilirken, yüksek formlarda ve klasik üslupta bestelenmiş yeni eserlere yer verilmemiştir. Adeta klasikliğin ölçütü eski olmaktır. Bu tutumu desteklemek için “altın çağ” edebiyatına eklenen bir “bozulma” edebiyatı ve geleneğe bir son tayin etme çabası söz konusudur. Kimilerinin Lemi Atlı kimilerinin Suphi Ziya Özbekkan’la bitirdiği Klasik Osmanlı müziği geleneği, en iyimser anlatımlarda bile Erken Cumhuriyet döneminin sonuna gelmeden bitmiş bir “ölü gelenek” muamelesi görmektedir. Paradoksal olan şudur ki, bu “ölü” gelenek kabulü, Klasik Osmanlı-Türk müziği geleneğinin resmi kültürel alana girmesinin ve siyasal-kültürel elitler nezdinde meşruluk kazanmasını kolaylaştırmıştır.

Bu “altınçağ” ve “bozulma” edebiyatının¹⁷⁷ olumlu ve olumsuz yönleriyle Türk müziği camiasında iyice yerleşmesinde Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar gibi Osmanlı müziği aşığı edebiyatçıların rolünü unutmamak gerekir.¹⁷⁸ Her iki yazar da “eski musikiye” öyle etkili bir güzelleme yazmışlardır ki aydın çevrelerin buna duyarsız kalması mümkün olmamıştır. Bu durum “alaturka” çevresinin işine yaramış, Osmanlı müziğinin itibarını artırmıştır. Ne var ki bu güzelleme, kaybedilmiş ve geri gelmesi mümkün olmayan bir maziye ağıt şeklinde ifade edildiğinden, Osmanlı müziğinin tarihselleştirilmesine, dolayısıyla ölü bir gelenek olarak algılanmasına da yardım etmiştir. Örneğin Yahya Kemal’in meşhur dizeleri, geleneksel müziğimizi savunan neredeyse her popüler yazı ve makalenin başında anılır, ancak her ne kadar

¹⁷⁷ Altınçağ ve bozulma edebiyatının Osmanlı müziği geleneğinin süreklilik ve direncinden ziyade ölümünü vurgulayan olumsuz yanına dikkati çeken bir çalışma için bkz. Serkan Delice, “Yanılgıların Kuşattığı Yüzyıl II”, **Musikişinas**, Sayı 6, Bahar 2003, s.76. Bambaşka bir bağlam içinde olsa da, Tanpınar ve Yahya Kemal’in “şark” güzellemesinin Oryantalist niteliğine ve Batı üstünlüğünü nasıl yeniden ürettiğine ışık tutan bir yorum için bkz. Ertan Eğribel, “Türk Romanı ve Düşüncesinin Oryantalizm ve Garbiyatçılığı İçselleştirme Biçiminden Kopmasının Önemi: Kemal Tahir ve Doğu-Batı Çatışması”, **Kemal Tahir 100 Yaşında**, Ed. Ertan Eğribel-Fatih Anlı, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2010, s. 490.

¹⁷⁸ Yahya Kemal’in ve Tanpınar’ın müzikle ilgili görüşlerini değerlendiren bir çalışma için bkz. Tahir Abacı, **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’da Müzik**, İstanbul, İkaros, 2013.

milli ruhla özdeşleştirilmiş olsa bile, bahsedilen musikin niteliği eski olmasıdır: “Çok insan anlayamaz eski musikimizden/Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden”. Keza Tanpınar’da da, Osmanlı müziğini Bizans artığı gören resmi görüşün tam aksine, “eski musikin” milli ruhla özdeşleştirildiğini görürüz: “Hakikatte eski musikimiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek bir kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir. O ne büyük ibda’dır, o ne zenginliktir.”¹⁷⁹ Ancak kastedilen “eski musiki” Dede Efendi’yle son bulmuştur: “Türk musikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Meragi’nin artık hiç dinleyemediğimiz Segahkar’ı, İtri’nin Nevakar’ı ve Dede Efendi’nin Ferahfeza Ayini.”¹⁸⁰ Ya Dede Efendi’den sonrası? “Dede’nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissîliğe doğru adım adım yürüyordu.” Tanpınar’a göre XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık “hayatın yaratıcı pınarı kurumuştur.”¹⁸¹ Kısacası Tanpınar’ın *Huzur* veya *Mahur Beste*’nin sayfalarında olağanüstü bir güzellikle anlattığı “öz musikimiz” artık yaşamayan, mazide kalmış bir müziktir.

Tiyatro ve Musiki dergisinde ve dönemin gazetelerinde Rauf Yekta’yla birlikte Türk müziğine karşı saldırıları büyük bir cesaretle savuşturan Hakkı Süha’nın daha 1928’de özeleştirisini yaptığı bir tutumdur bu: “Gözlerimiz arkada. Hep onu yad ediyor, hep onunla avunuyoruz. Kim ne derse dersin, bana bu mezar taşlarıyla iftihar çok acı geliyor.”¹⁸² Gerçekten de yeni bir cumhuriyetin kurulduğu, yeni bir milli heyecanın yaşandığı bir devirde, kendini yeni bir milli müziğin yaratıcısı değil, ölmüş bir geleneğin muhafızı olarak görenlerin oyunu daha baştan kaybedecekleri açıktır. Hakkı Süha tersine “milli musikin intibah devrinde” olduğunu savunur ve “eser ibdamı yalnız eski sanilerin inhisarına vermek ve onlardan sonraki ibda teşebbüslerini bidat saymak” eğilimini eleştirir.¹⁸³

¹⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz”, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergah, 2006, s. 363.

¹⁸⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Yahya Kemal ve Türk Musikisi”, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergah, 2006, s. 378.

¹⁸¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi, İstanbul, 2006, s. 130.

¹⁸² Hakkı Süha (Gezgin), “Musikimiz”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, sayı 1, 19 Kanunu Sani 1928, s. 2.

¹⁸³ Hakkı Süha (Gezgin), “Musikimizde Zümreler”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, sayı 2, 26 Kanunu Sani 1928, s. 3.

Tanpınar ise tam da Hakkı Süha Gezgin'in eleştirdiği gibi "eser yaratmayı eskilerin tekelinde" görür gibidir. Birçok "alafrangacı" yazarın iddiasına benzer şekilde, o da "hakiki Türk musikisinin" mazide kaldığına inanmaktadır, mevcut beste ve icralar bu geleneğin devamını yansıtmamaktadır. Hakiki Türk musikisini arayanlar çetin bir arkeolojik kazıya girişmek zorundadırlar. "Onunla alakadar olan bazı nadir münevverlerin" üzerinde adeta "İskenderiye devrinin münakaşalarına" girdikleri "bu aziz ölü" ancak tarihin derinliklerinde aranıp bulunabilir:

"Türk musikisi... son zamanlarda hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rağbete mukabil kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısıyla mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir. Onu asırlar boyunca ... hayatı bizden başka zaviyelerle gören, fakat her sanatın gayesi olan büyük zirveleri hedef olarak seçmiş, incelmış, emsalsiz bir mücevher gibi yontulmuş, nadide bir zevk vücuda getirmişti. Buna rağmen... bizi yapan, mazideki benliğimizi vücuda getiren büyük isimler, büyük eserler ya kayboldular, veyahut da çözülmez birer bilmece haline geldiler. Şimdi onu kendi cevherinde görmek ve tanımak isteyenler adeta arkeolojik zahmetlerle üzerindeki tufeyli yığını kaldırmaya, zaman ve ihmal tozunu silmeye, yani daha doğrusu bu arzudan vazgeçmeye mahkûmdur."¹⁸⁴

"Eski" Osmanlı müziğini milli ruhla özdeşleştirerek yücelten bu söylemin, eninde sonunda yeni rejimin müzikte Batılılaşma politikalarıyla buluşmasına şaşmamak gerekir. Çünkü bu görüşü savunanlara göre Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğine denk bir düzeyde görülebilir. Bu yüksek müziğin karşısında "soysuzlaşmış-yozlaşmış" bir müzik olarak görülen yaşayan müziğinse Batıyla rekabeti mümkün değildir. Onun için gelecek elbette ki Batı müziğindir. Nitekim Tanpınar Doğuyla Batıyı karşılaştırdığı meşhur makalesinde, Şark'ı nağmelerinin zenginliği nedeniyle överken bile, "bilmem söylemeye hacet var mı? Nağme musikinin iptidai maddesidir." demekten kendini alamamış ve bu "tarihselleştirme" eğiliminin Avrupa-merkezci medeniyet söylemiyle ne kadar akraba olduğunu bir kez daha göstermiştir: "Garp musikisini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir."¹⁸⁵ Yani Şark'ın medeniyet tarihinin zenginliği Garba aktarılmış ve

¹⁸⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, "İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz", **Yaşadığım Gibi**, Dergah, İstanbul, 2006, s. 361-362.

¹⁸⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şark ve Garp Arasında Görülen Esaslı Farklar", **Yaşadığım Gibi**, Dergah, İstanbul, 2006, s. 26-27.

Garplılar tarafından işlenerek geliştirilmiştir. Dolayısıyla Garbı takip etmekten başka bir seçenek kalmamaktadır. Nitekim Tanpınar Osmanlı müziği zevkini bile bu uğurda bir seviye kazanma aracı ve geçiş aşaması olarak görmektedir:

“Her sanatın cins tarafı birbirine benzer. Fuzuli’yi ve Nedim’i hakikaten sevip anlayan bir muasır, ondan Avrupa şiirine, Goethe’ye, Shakespeare’e çok kolay geçebilir... Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için ise Bach sadece bir kardeştir. Hâlbuki pes-zinde piyasa şarkısından bu köprü vazifesini hiçbir zaman bekleyemeyiz. Eski musikimiz bir medeniyetin zinde tarafının mahsulü, bugünkü mahsulleri ise içinden sıyrıldığımız bu âlemin çürümüş taraflarının son filizleridir... Eğer hakikaten cemiyetimizde bir musiki değişikliği yapıyorsak, muayyen bir zevk seviyesinde bulunan bir halk kitlesiyle bunu daha iyi ve daha kolay başarabiliriz.”¹⁸⁶

Sonuç olarak Yahya Kemal ve Tanpınar’ın etkili edebiyatıyla desteklenen “altın çağ” söylemi, “alaturka” camiasına maruz kaldığı hakaretler karşısında belli bir özgüven kazandırırken, maziye hapsedilen “ölü” bir geleneğin zararsızlığı resmi görüşün Osmanlı müziği karşısındaki söylem ve uygulamalarının bir nebze yumuşamasına yardım etmiştir. Buna karşılık geleneğin daha çok popüler kanadında süren canlılık, aynı söylem çerçevesinde ötekileştirilmiş, heterodoks söylemin “tarihselleştirme” stratejisiyle Ortodoks söylemin “müzeye kaldırma” stratejisi resmi kurumlar bünyesinde iç içe geçmiştir. Bir geleneği yaşatmak için muhalif kültür tarafından tercih edilen bir strateji, onun resmi kurumlarda kalıplaşarak canlılığını yitirmesine yardım ederken, resmi söylemin bu geleneği toplumsal yaşamın dışına sürmek için benimsediği bir strateji onun meşruluk alanını genişletebilmektedir.

G. “Demokratik” Meşrulaştırma (Halk Beğenisine Yaslanma)

Heterodoks söylemin meşruluk alanını genişletmek için kullandığı söylemsel stratejilerden en yaygın ve etkili olanlarından biri de halkın beğenisine dayandırılan bir “demokratik meşrulaştırma” stratejisidir. Aslında bu, Ortodoks söylemin halkçı ötekileştirme stratejisinin tam simetriğidir. Şöyle ki resmi söylem, yeni rejimin siyasi meşruiyetini Batılılaşmaya ve “halk egemenliği” görüşüne dayandırırken, Osmanlı müziğini halka hitap etmeyen bir zümre müziği olarak sunmuştu. Gökaltı argüman doğrultusunda Osmanlı müziğinin halka hiç temas etmediği varsayılmış, yaratılacak milli müziğin kaynağıysa Batı tekniğiyle halk türkülerindeki senteze

¹⁸⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, “İstanbul Konservatuarı ve Musikimiz”, *Yaşadığım Gibi*, Dergah, İstanbul, 2006, s. 364.

dayandırılmıştı. Ne var ki milli müzik yaratılana kadar Batı müziğinin aktarılması ve öğrenilmesi için bir geçiş süreci gerekiyordu.

Heterodoks söylemin, i te tam da “bu geçiş sürecinde” aktarılan Batı müziğinin halka yabancılığı üzerinden, bir karşıt halkçı me rula tırma çabasına girmi ini görmekteyiz. Heterodoks söylem, tıpkı resmi söylemin milliyetçi me rula tırma stratejisini tersine çevirerek Osmanlı müziğini “Türk müziği” olarak yeniden formüle ettiği gibi, resmi müzik politikasının halk beğenisine dayandırılması yönünde bir baskı oluşturarak halkçı ötekileştirme stratejisini de tersine çevirmiştir. Türkiye’nin siyasal hayatı demokratikle tik e bu “demokratik me rula tırma” stratejisinin daha çok ön plana çıktığı, daha yüksek sesle ifade edildiği ve daha başarılı sonuçlar aldığı görülmektedir. Bu tutum Tek Parti döneminin sonlarına doğru siyasal bir biçim kazanmaya ba layarak “demokratik me rula tırma” stratejileri Demokrat Parti çizgisine yaklaşırken, elitist  izgi CHP etrafında toplanmış, bu durum Türk müziğinin “bozulması”, hatta arabeskin doğuşuyla ilgili bir sol-elitist açıklama biçiminin doğmasına yol açmıştır. Türk müziğini bu “demokratik me rula tırma” stratejisiyle savunanların 1980’lerde de aynı çerçevede arabesk müziği savundukları, böylelikle geleneksel tutumdan da uzakla tıkları görülmektedir. Zaten bir müziğin itibar ve meşruluğunu onu beğenenlerin çokluğuyla ölçmek, aslında geleneksek zihniyetin özüne aykırı olan, ancak sosyo-politik şartların zorlamasıyla ortaya çıkmış bir “bid’at”tır.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk müziği camiasının, Batıcı politikalara karşı başvurduğu en yaygın argüman “alaturka” ve “alafranga” konserlerdeki koltuk sayılarının kar ıla tırılmasına veya halkın Batı müziğine ilgisizliğine dayanmaktadır. Örneğin bu “demokratik me rula tırma” stratejisine pek iltifat etmeyen Rauf Yekta Bey bile, 1926’da alafrangacılara karşı girmi i meşhur polemiklerde bu argümana ba vurmu , alafranga konserlerindeki boş koltuklara karşılık, alaturka konserlere halkın gösterdiği ilgiyi vurgulamıştır. Rauf Yekta Bey bu savunma mekanizmasını bir saldırı silahına d n  t rmekten de geri durmaz. Hâkim söylemin Osmanlı müziğini halka yabancı, Bizans kökenli bir Saray müziği olarak göstermesi karşısında, “halka yabancı” olanın aslında hangi müzik olduğunu “sert” imaları olan

bir örnekle anlatır. Rauf Yekta Bey’e göre halk çok sesli koro konseri veren Konservatuar talebelerini Rum ve Ermeni kızlarının kilise korusu zannetmiştir:

“Süreyyâ Bey evvelce ümit etmişti ki halkın alafranga şeylere olan rağbeti mûsikî zemîninde de kendini gösterecektir. Mûmaileyh, millî harsa ta’alluk eden meselelerde milliyet hislerinin fevkine hiçbir şeyin yükselemeyeceğini düşünemedi. ...alafranga kısmı talebesinin “koro” halinde teğannîlerini işitenler ... bu talebeyi Rum ve Ermeni kızları zannettiler! Garp şu’besi mualimleri “Union Fransez” de bir iki konser verdiler ve kimse gelmediği için salon kirası olarak ceplerinden on beşer lira vermeye mecbur oldular. Halkın Garp mûsikisinden hoşlanmadığı, kendi mûsikisini sevdiği bir defa daha tahakkuk etti.”¹⁸⁷

Halkın Batı müziği konserlerine ilgisizliği, Türk müziği camiası tarafından o kadar sık kullanılmış bir argümandır ki bu çerçevede anlatılan “menkıbelerden” biri adeta “darb-ı mesel” haline gelmiştir. Menkıbeleşmiş bu anlatıya göre, bir gün Sivas’a bir opera gelir ve saatler süren bir konser verir. Batı müziği konserleri aracılığıyla modernleştirilmesi ve eğitilmesi amaçlanan halk zorla konsere getirilir. Konser bitiminde halka ne düşündükleri sorulunca o meşhur cevap alınır: “Sivas Sivas olalı böyle zulüm görmedi!” Çok farklı versiyonları olan bu hikâyenin gerçek olup olmamasının bir önemi yoktur. Önemli olan heterodoks söylemin sembolik şiddet aracılığıyla kendi rakibi olarak gördüğü bir müziği halkın beğenisi üzerinden gayrimeşru ilan etmesidir. Resmi söylem, devlet siyaseti üzerinden bir meşruluk tanımı yaptığı için, heterodoks söylem ister istemez meşruluk mücadelesini güçlü olduğu alana, halk beğenisine dayandırmak durumunda kalmıştır.

Halk beğenisiyle ilgili bu argüman, bilhassa radyo yasağı sırasında üstü kapalı bir “tehdit” şekline de bürünmüştür. Türk müziği camiası halkın resmi radyo politikaları karşısındaki tepkisini adeta “beterin beteri var” mantığıyla resmi görüşü radikal Batıcı politikalardan caydırmak için kullanmıştır. İddiaya göre halk radyodaki Türk müziği yasağından sonra Batı müziği programlarından o kadar bıkmıştır ki, Arap istasyonlarını, hatta Komünist ülkelerin Şark müziği programlarını dinlemeye başlamıştır. Bir çare bulunmazsa halkın beğenisi Batılılaşacak yerde daha da Doğululaşacaktır. Bu argüman ilk kez Çankırı milletvekili Ahmet Talat Onay tarafından dile getirilmiş ve daha sonra çok yaygın bir kabul görmüştür.

¹⁸⁷ “Rauf Yektâ Bey’den Garpcılara şiddetli Bir Hücum”, **Vakit**, 25 Rebîulevvel 1345 (H), 3 Teşrînievvel 1926 (R), nu. 216 s.1-2

Onay, 1936 yılında Çankırı’da yayınlanan *Duygu* gazetesinde Radyo müdürü Vedat Nedim Tör’e hitaben bir açık mektup kaleme alır. Mektup Türk müziği yasağında küçük bir gedik açılıp haftada bir gece Osman Pehlivan’ın radyoda bağlama çalmaya başladığı günlerde yazılmıştır. Onay, bu karardan ümitlenen halkın, Türk müziği programlarının sadece bağlamayla ve haftada bir geceyle sınırlanması karşısında son derece üzüldü “zehirden şifa beklercesine Mısır, Hayfa ve Bari merkezlerini Arapça; Kırım, Erivan merkezlerini - sözüm ona - Türkçe havalar için” aramaya başladıklarını iddia eder. Onay, halkın tepkisi üzerinden rejimin milliyetçi ve laik duyarlılıklarına hitap eder. Ermeni radyoları Türk müziğini çarpıtıp bozmakta, Kırım radyosu Çingene müziğini Türk müziği gibi sunmakta, kendi radyosunda milli müziğini duyamayan halk bu “bozuk” müzikleri milli müzik diye dinlemektedir. Arap radyolarındaysa başka bir “tehlike” söz konusudur:

“Arap merkezlerine gelince haftanın bir kaç gecesinde Kur’an okumak adeti Mısır’da başladı, şimdi Hayfa’ya ve daha garibi İtalya’nın (Bari) merkezine de sardı. Gûya İslamlık yalnız Arabistan’a mahsus imiş ve gûya dini bütün müslüman Araplar imiş gibi bir nümayişten ibaret olan bu Kur’an okumak adeti yanında İslamlık propagandası ve kimbilir daha ne gibi emeller taşıyan hitabeler de başladı... Fakat (Kur’an) dinlemek, bhusus bir Arap ağzından dinlemek arzusu o kadar artmıştır ki en mutaassıbindan en laike kadar herkes Mısır’ın Kur’anını, olmazsa mavallarını dinlemek istiyor. Çünkü çalınan parçalar içinde bütün bütün klasik Türk musikisinden alınmış parçalar da vardır... İstanbul ve Ankara ile Anadolu’nun bazı yerlerindeki ücra kahvehanelerde halkın adeta camideki huşu ile Mısır radyosu dinledikleri her zaman görülmektedir.”¹⁸⁸

Onay bir Çankırı kahvehanesindeki gözlemini aktararak mektubuna devam eder. Geceleri halk toplanıp Arap radyosu dinlemektedir. Haftada bir kez bile İstanbul ve Ankara radyoları aranmamaktadır, kazara Batı müziği çıkarsa “kes şunu” diye kapatılmaktadır. Hatta Batı müziğine kulağı alışık olanlar bile misafirlerine ayıp olmasın diye evlerinde Batı müziği dinletmemektedir. Onay, mektubunda Türkçü ve Atatürkçü bir ajitasyona başvurmaktan da geri durmaz, Atatürk’ün yanlış anlaşıldığı görüşünü tekrarlar ve hükümetteki Türkçü arkadaşlardan Türkleri Arap radyolarından kurtarmalarını ister. “Çalgılı kahvehanelerde” nasıl “curcuna havaları” çalınıyorsa, radyoda da çalınmalı, halkın sesine kulak verilmelidir.

¹⁸⁸ Bkz. Ahmet Talat Onay, “Açık Mektup”, **Çankırı’da Duygu** dergisi, 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936 tarihli 279 ve 280. sayılar.

1940'ta ve 1945'te tek parti yönetiminin yumuşamasıyla birlikte mecliste yaşanan alaturka-alafranga tartışmalarında da tarafların esasen bu “demokratik halkçılık” çizgisiyle “halka rağmen halkçılık” diyebileceğimiz bir elitist Batıcılık çizgisi arasında bölündüğünü görmekteyiz. Resmi görüş muasır medeniyetin, ilim ve fennin gereği olarak gösterdiği Batı müziği tercihini, aynı zamanda halkın sanatsal beğenisini yükseltme söylemiyle meşrulaştırmaktadır. Muhalif görüş resmi kurumların yayın politikasında halk beğenisinin dikkate alınmasını önerirken, resmi görüş gerçek halkçılığın halkın beğenisini yükseltmek olduğunu ileri sürmüştür.

Örneğin 1945'teki tartışmalar sırasında Cemil Sait Barlas halkın radyoda duyduklarından hiçbir şey anlamadığını, davul-zurna istediğini söylediğinde büyük bir gürültü kopar. Elitist yazarlara göre bu, bir anda Türkiye'nin gündemine giren demokrasi ve çok partili hayatın “bozucu” ve “seviye düşürücü” özelliklerinin bir habercisidir. Örneğin Şevket Rado “radyonun sırf ‘keyif verici’ bir şey olduğunu sananlara ‘efendim halk böyle istiyor’ diye... piyasa sazı isteyenlere” ateş püskürür. “Daha geniş bir demokrasi”nin ibretlik sonucudur bu. Rado Barlas'ın önerisinin ciddi olduğuna bile ihtimal vermez. Zira “ciddi ciddi radyoda davul zurna teklif edecek bir münevver” düşünülemez. Radyo “keyif verici değil zevk terbiye edici” bir yerdir.¹⁸⁹ Aynı yazar birkaç yıl sonra alaturka saatleri arttırıldığında bunu “kalabalığın suyuna gitmek” olarak görecektir, aydınların “halkın suyuna gitmek” yerine “öğretici ve yükseltici” olmaları gerektiğini savunacaktır. Davul-zurna tartışması bir süre sonra doğrudan Musiki İnkılabı'nın da masaya yatırılmasına sebep olur. Radyo tartışmaları vesilesiyle “hiç olmazsa inkılâbımızın otuzuncu senesine yaklaşırken İstanbul radyosunu şark musikisinden kurtaramaz mıyız?” diyen Nurettin Şazi Kösemihal'e¹⁹⁰ Ulunay'ın verdiği cevap, son yirmi yılın politikalarına karşı bir isyan niteliğindedir: “Hayır beyim! Kurtaramazsınız... ille dediğimiz olacak dersiniz elinizde kuvvet olduğu için belki radyodan kaldırılabirsiniz. Türk musikisinin radyodan kalkması memleketten kalkması demek değildir. Bunu tecrübe edenler pek güzel bilirler.”¹⁹¹

¹⁸⁹ Bu tartışmaları etraflı bir şekilde aktaran bir kaynak için bkz. Levent Cantek, **Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar**, Ankara Üniversitesi Gazetecilik Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, 2005. Alıntılar için bkz. s.220-221.

¹⁹⁰ 9 Eylül 1949 tarihli **Cumhuriyet**'ten aktaran Cantek, **age**, s. 224.

¹⁹¹ 21 Eylül 1949 tarihli **Yeni Sabah**'tan aktaran Cantek, **age**, s. 225.

Aleyhindeki bütün resmi uygulamalara karşı “alaturkanın” ölmemesinin sebebi E. Ekrem Talu’nun deyişiyile “kitlenin ruhuna hitap etmesi... yurdun taşına toprağına sinmesi”¹⁹² veya Yalçın Tura’nın deyişiyile “Türk milletinin bağrından kopan...milletin ikinci dili” olmasıdır.¹⁹³ Muhittin Baha Pars’ın meclis tartışmalarında söylediğı gibi “halk sevdikçe onu devam ettirmelidir.” Radyonun vazifesi Mazhar Müfit Kansu’nun deyişiyile “halkın zevkini tatmin etmektir.” Bunun için “alaturka saatleri” artırılmalıdır. Muhittin Baha Pars’ın meclis tartışmalarındaki argümanı da aynı minvaldedir. O da radyonun “terbiye edici” özelliğinden ziyade bir zevk ve eğlence aracı olma özelliğini vurgular. Velhasıl istense de istenmese de, “alaturka” vasat halk beğenisiyle, “alafranga” yüksek estetik beğeniyle özdeşleşir. Böylece, bu tartışmalar sonucunda, Batı müziğı, pratik alanda ne kadar mevzi kaybederse kaybetsin, söylemsel alanda “yüksek sanat” statüsünü pekiştirir. Estetik beğenilerindeki hassasiyet ve bestelerindeki yüksek sanatlı üslubuyla tanınan Cinuçen Tanrıkorur’un bile Türk müziğini bu “demokratik meşrulaştırma” kalıpları içinde savunması ilginçtir:

“Yolsuz-ışksız-okulsuz-hastanesiz köy ve kasabalarda yaşayan fakir bir milletin vergilerinden toplanan milyarlar” ile desteklenen Batı müziğı. Üstelik kiliseye dayanan korosuyla ve kulağıımıza yabancı müziğıyle halkımızın tercih etmediğı bir müzik... Siz hiç tarlada çift sürerken, tatilde koşup oynarken, otobüste pikniğe giderken, ‘Niksar’ın Fidanları’nı çok sesli olarak söyleyen Türk çocukları gördünüz mü?”¹⁹⁴

Cinuçen Tanrıkorur ve Türk müziğı geleneğine mensup birçok üstat, aslında bir bakıma hâkim söylemin resmi kurumlar aracılığıyla yerleştirmeye çalıştığı müzik dışı meşruluk ve estetik beğeni standartlarına, yine müzik dışı bir temele başvurarak karşı çıkmışlardır. Yoksa bir müziğın değerinin onu dinleyenlerin çokluğuyla ölçülemeyeceğini elbette ki onlar da bilmektedir. Nitekim Cem Behar günümüze kalan tek Osmanlı musikişinaslar tezkiresi olan Şeyhülislam Esat Efendi’nin Atrab’ül Âsar’ı hakkındaki mükemmel incelemesinde, klasik geleneğın estetik beğeni ölçütleri hakkında derli toplu bir portre çizmektedir. Esat Efendi’nin tezkiresine dahil edeceği müzisyenleri tercih ederken benimsediğı ölçütlere bakılırsa, geleneksel anlayışa göre icra edilen müziğı değerli kılanın “musiki kurallarına uygun” olması ve

¹⁹² 29 Ocak 1946 tarihli **Son Posta**’dan aktaran, Cantek, **age**, s. s. 224.

¹⁹³ Yalçın Tura, **Türk Musikisinin Meseleleri**, İstanbul, Pan, 1988, s. 40.

¹⁹⁴ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliğı**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 38.

“ehil kişilerden oluşan ve kolektif bir jüri görevi yerine getiren musiki camiası tarafından beğenilmesi” olduğunu söyleyebiliriz.¹⁹⁵ Bu, aynı zamanda merkezdeki bir müziğin kendine güvenini yansıtmaktadır. Toplum ve devlet katında en yüksek itibara sahip olan “klasik” ve merkezi bir müzik geleneğinin, toplumun alt tabakaları tarafından da taklit edilmesinden ve daha düşük seviyede örneklerinin yaygınlaşmasından daha doğal bir şey olamaz. Ama merkezi gelenek, devletle toplum arasındaki uyum temelinde, bu üst kültür sistemini bir arada tutmaya devam ettiği sürece müzik dışı ölçütlere başvurmadan estetik beğeniler arası bir hiyerarşi oluşabilmekte ve toplumun geniş kesimleri tarafından da kabul edilmektedir. Cumhuriyet devrinde devletin tercihini Batıdan yana koyması, geleneksel müziğin halk beğenisine dayanarak meşruluk alanını genişletmeye çabalamasına yol açmıştır. Kültürel meşruluk tanımı esasen devlet tarafından belirlendiği için, bunun anlamı geleneksel müziğin merkezdeki ve estetik hiyerarşinin tepesindeki konumunu kaybetmesidir. Nitekim 1950’lerden sonra açılan bu yoldan diğer popüler müzikler ve nihayet arabesk yaygınlık kazanırken, geleneksel müzik gitgide birleştirici niteliğini yitirerek “müziklerden bir müzik” haline gelecektir.

Sonuç olarak Osmanlı-Türk müziği geleneğinin kültürel meşruluk alanını daraltıcı ve dışlayıcı resmi politikalara karşı söylemsel alanda geliştirdiği meşruluk alanını genişletme stratejileri bir yandan geleneğin devamını sağlarken, bir yandan da bir kimlik kaybı ve daralmasına yol açmıştır. Devletin medeniyet alanındaki Batı tercihi sorgulanamadığı için, gelenek kendini “hars” dairesi içinde tanımlayabilmiş, Doğu medeniyetiyle özdeşleşen klasik kanadını ise dondurarak “müzeci” uygulamalara hapsedmiştir. Tarihselleştirme ve iç ötekileştirme stratejileri resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisiyle uyumlu pratikler yaratırken, “demokratik meşrulaştırma” stratejisiye çok partili hayata geçişle birlikte belli kazanımlar elde etmekle birlikte geleneksel müziğin merkezi bir medeniyet kimliğini ifade etmekten çıkarak folklorik bir unsura dönüşmesine yol açmıştır.

¹⁹⁵ Cem Behar, *Şeyhülislam’ın Müziği, 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin Atrab’ül Asar’ı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 99.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
GELENEĞİN SÜREKLİLİĞİ VE DEĞİŞİMİ:
UYUM VE DİRENÇ ÖRÜNTÜLERİ

I- GELENEK, MEYDAN OKUMA VE KARŞILIK: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmamızın ilk bölümünde Cumhuriyet Batılılaşması çerçevesinde Musiki İnkılabı'nın teori ve pratiğini inceledikten sonra, ikinci bölümde müzikte Batılılaşma ve Osmanlı mirasını dışlama politikalarının hangi söylemsel saldırı stratejileriyle dayatılmaya çalışıldığını ve geleneğin bu saldırıya karşı geliştirdiği karşıt söylem stratejilerini ele aldık. Geleneğin ayakta kalma, süreklilik ve dönüşüm süreçlerinde bu söylemsel mücadele pratiğinin rolü yadsınamaz. Gerçekten de Osmanlı-Türk müziği geleneğinin Erken Cumhuriyet dönemindeki öz kimlik algılaması bu söylemsel mücadele çerçevesinde belirlenmiştir. Bununla birlikte geleneğin fiilen ayakta kalmasını sağlarken bir yandan da onu dönüştüren uyum ve direnç örüntüleri bestecilik, icra ve eğitim-aktarım gibi uygulamaya dönük alanlarda daha somut bir şekilde gözlemlenebilir. Çünkü söylemsel mücadele aslında müziğin kendisine dışsaldır. Müzik söyleme indirgenemez, çünkü müziğin kendisi bir dildir. Buraya kadar söylem üzerinde bu kadar çok durmamız, Musiki İnkılabı'nın müziğin kendisine ilişkin estetik kaygılardan ziyade, Cumhuriyet'in siyasi tercihinin doğrulanması ve pekiştirilmesiyle ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır.

Osmanlı-Türk müziği geleneğinin karşılaştığı büyük meydan okuma karşısında bir şekilde ayakta durmayı başarması bir vakadır. Aynı zamanda bu, hiyerarşik ve dışlayıcı bir modern-geleneksel kutuplaşmasına dayanan modernleşme paradigmasının geleneğin gücünü doğru kavrayamadığının da bir göstergesidir. Modernleşme paradigması geleneği durağanlıkla, modernliği değişimle özdeşleştirmekte, hızlı toplumsal değişimin yaşandığı modernleşme sürecinde geleneğin ölümünün kaçınılmaz olduğunu varsaymaktadır. Bu paradigma çerçevesinde geleneksellik ve modernlik birbirine zıt iki toplum biçimi (geleneksel ve modern toplum) olarak kutuplaştırılmaktadır. Modernleşen toplumların bu mantık doğrultusunda bir geçiş toplumu olarak adlandırılması, aynı zamanda iki kavram çifti arasında bir hiyerarşik ilişki yaratmaktadır. Geçiş toplumu geleneksel bağlarından kurtulan toplumdur. Dolayısıyla gelenek edilgendir, değişim kabiliyetinden yoksundur.

Hâlbuki geleneğin kendisi de değişim sayesinde varlığını sürdürmektedir. Geleneğin devamı kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır. Kendisine yönelik meydan okumalara cevap veremeyen, önüne çıkan sorunları çözmek için değişmeyi başaramayan gelenek ölecek ve gelenek olmaktan çıkarak bir müze malzemesi haline gelecektir. Hızlı toplumsal değişim dönemlerinde bir geleneğin ayakta durmayı başarması, çoğu zaman yeni gelişmelere uyum sağlamakta ve kendisini yeni koşullara uyarlamada esneklik gösterebildiğinin bir işaretidir. Geleneğin ölümü veya bozulmasına ilişkin sert yargılara varmadan önce, sergilediği karmaşık uyum ve direnç örüntülerinin işlevleri tespit edilmelidir. Zira geleneğin muhafazakâr unsurlarının “bozulma” olarak görüp şiddetle karşı çıktıkları bazı yenilikler, kimi zaman geleneğin ayakta kalmasını sağlayan temel faktörler haline gelebilmektedir.

Bu bağlamda, modernleşme sürecinin geleneği zayıflattığı iddiası ihtiyatla ele alınması gereken bir iddiadır. Bilhassa modernleşmenin yarattığı yeni teknik imkânlar geleneğin muhafaza edilmesini, aktarılmasını, hatta sosyal tabanını genişletmesini kolaylaştıracak bir ortam sağlayabilir. Artan ulaşım, iletişim, okur-yazarlık ve dikey mobilizasyon imkânları “büyük geleneğin” daha ücra köşelere ve çok farklı sosyal kesimlere ulaşmasına ve böylelikle güçlenmesine yardım eder.¹ Söz gelimi radyo, plak, gramofon gibi imkânlar Klasik Türk müziği geleneğinin daha geniş bir sosyal tabana yayılmasında son derece etkili olmuştur.² Keza notasyon gibi Batı kaynaklı modern müzik yazısının ve gelişen kayıt imkânlarının geleneksel repertuarın korunmasına etkisi yadsınamaz. Notanın yaygınlık kazandığı dönemin, aynı zamanda meşk halkalarının daraldığı ve repertuardaki eser kayıplarının çoğaldığı bir döneme denk düşmesi elbette ki rastlantı değildir. Batı notası, ne kadar geleneğe yabancı bir unsur olsa da, bu yönüyle geleneksel repertuarın unutulmaya

¹ Joseph R. Gusfield, “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, **American Journal of Sociology** Cilt LXXII, Sayı 4, 1967, s. 357-58.

² Mahmut Ragıp Gazimihal, derleme gezilerinde Sabri Bey isimli birinin derlediği ikinci deftere dayanarak, Anadolu’nun birçok yerinde bağlamaya rağbet kalmadığını, keman, ud, tanbur gibi “alaturka” sazların ve klasik musikinin itibar gördüğünü, hatta peşrev ve semai gibi yüksek formların bile icra edildiğini kaydeder ve Osmanlı müziğinin yayılmasında bir teknik yenilik olarak gramofonun etkisi üzerinde durur. Mihalzade Mahmut Ragıp, “Musiki Halkıyyatı”, **Milli Mecmua**, Sayı 104, s. 1677-9. Geleneksel formların kimi zaman bizzat modernleşme süreçleri sayesinde yaygınlık ve kuvvet kazanabileceği gerçeğinin, Batıcı-modernist bir müzik adamı tarafından bile kabul edildiğinin göstergesidir bu.

yüz tuttuğu bir devirde imdada yetişmiştir. Bununla birlikte benimsenen bu yabancı unsurlar geleneğin asli unsurlarının dönüşmesine de yol açabilir. McLuhan'ın başka bir bağlamda ifade ettiği gibi, tercih edilen form, çoğu zaman içeriği de dönüştürmektedir. Hatta kimi zaman formun bizzat kendisi bir mesaj, içerik haline gelmektedir.³

Geleneğin yabancı unsurları kabul etmede gösterdiği esnekliğin elbette ki bir derecesi vardır. Zira geleneğin asli unsurları tamamen ortadan kalkmış ve bunun yerine yabancı bir geleneğin unsurları doğrudan aktararak bütünüyle taklit edilmişse, şüphesiz artık bir gelenekten söz etmek imkânsız hale gelir. Bunun için bir geleneğin devamında, yeni koşullara uyum sağlamak amacıyla benimsediği yabancı unsurlar kadar reddettiği unsurlar da önem taşır.⁴ Kültürel yeniliklerin hangisinin kabul edileceğini öngörmek de buna bağlıdır. Neyin kabul edilebileceğini öngörmek için neyin reddedildiğini, kültürel geleneğin hangi konuda ısrarcı olduğunu tespit etmek gerekir. Kültüre süreklilik kazandıran ve onu bir gelenek haline getiren bu seçim sürecidir. Gelenek aynı şeyleri aynı şekillerde durmaksızın yeniden hayata geçiren monoton bir yapı değildir. Aksine bu seçim süreci içinde geçmişten nelerin aktarılıp nelerin terk edileceğine, yabancı unsurların hangilerinden faydalanıp hangilerinden uzak durulacağına ilişkin tercihleri, bir geleneğe hususi rengini verir.

Meseleye bu çerçeveden bakıldığında modernleşmeci paradigmanın edilgen gelenek tasavvuru aşılabilir ve bu sayede geleneği sürdüren öznelerin tercih ve eylemlerini ön plana çıkaran daha dinamik bir analizin önü açılmış olur. Modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan Batı sosyolojisi, kuruluş yıllarında geleneği modernleşmenin önündeki temel engellerden biri olarak görmüş, bu yüzden onu basitçe modernleşmenin zıddı olarak olumsuz bir içerikle tanımlamıştır.⁵ Klasik sosyologlar modernleşme sürecine direnme imkânı bulunmadığını düşündükleri geleneği, modernleşmeyle ilişkisinden bağımsız olarak kendi başına anlam taşıyan özel bir çalışma alanı olmaya layık görmemişlerdir. Çok yakın zamana kadar Batı

³ “Medium is the message” önermesinin açıklaması için bkz. Marshall McLuhan, **Understanding Media: The Extensions of Man**, McGrawhill, 1964, s. 8-12.

⁴ William Bascom, “The Main Problems of Stability and Change in Tradition”, **Journal of International Folk Music Council**, Cilt XI, 1959, s. 11-12.

⁵ Bu paragrafta gelenekle ilgili temel kavramsal çerçeve için bkz. Mehmet Ulukütük, “Gelenek”, **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt VII, Ed. Ahmet Cevizci, ty. (yayımlanacak).

sosyolojisinde doğrudan gelenek üzerine yazılmış tek bir kitap bile bulunmaması ilginçtir. Gelenekselliğin lağvedilmesi ütopyasına dayanan Aydınlanma düşüncesinin kaynaklık ettiği modern sosyal bilimlerin çok uzun bir dönem boyunca geleneğe gözlerini kapaması, geleneğin bugünü yaşama ve geleceği inşa etme yolunda terk edilmesi gereken bir ayak bağı olarak düşünülmesinden kaynaklanır. Zira yaygın kanaate göre modernleşme süreci ilerledikçe gelenek, dinle beraber geçmişte kalacaktır. Gelenekle ilgili çalışmaların Batı sosyolojisinde gündeme gelmesi, ancak yüzyılın ikinci yarısında Aydınlanma-kaynaklı modernleşme projesine olan güvenin sarsılmaya başlamasından sonradır.

Gelenek çeşitli uyum ve direnç mekanizmalarıyla varlığını sürdüren ve kendisini yenileyen canlı bir organizma, dinamik bir oluşum olarak değil geçmişin tortusu ve kalıntısı olarak görüldüğünde, onun sürekliliğini nasıl sağladığını anlamak imkânsızlaşır. Geleneğin dinamik yanı, daha onu ilk tanımlamaya başladığımız anda kendini ele verir. Gelenek kuşaklar boyunca sözle ve eylemle aktarılan bir değerler, inançlar, kurallar ve davranış kalıpları manzumesidir ve sosyalleşme sürecine mündemiçtir.⁶ Batı dillerinde gelenek, aktarmak anlamındaki *tradere* kökünden gelir. Aktarılan şey anlamındaki *tradtum* sözcüğünün Roma hukukunda birine saklaması için verilen değerli bir şeyi ifade etmesi manidardır. Gerçekten de bir gelenekte aktarımın devam etmesi, aktarılan unsurların aktaran ve devralan bilinçli öznelere tarafından aktarılmaya değer görüldüğü anlamına gelmektedir. Giddens'ın altını çizdiği gibi gelenek bireylerin aynı şeyleri sorgulamaksızın yineledikleri mekanik bir tekrara indirgenemez. Tekrar bir geleneğin sürekliliğini sağlamada önemli bir faktör olmakla birlikte, geleneğin kendisini açıklamaz, çünkü bizzat tekrarın kendisi açıklanmaya muhtaçtır.⁷

Edward Shils'in özlü bir şekilde tespit ettiği üzere, “gelenek bağımsız şekilde kendi kendini yeniden üreten veya kendi kendine işleyen bir şey değildir.” Onu ancak “yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar hayata geçirebilir, yeniden yasalaştırabilir ve değiştirebilir.” Bir geleneğin değişimi insanların “daha doğru, daha iyi ya da daha

⁶ Robert Tonkinson, “Tradition”, **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**, Ed. George Ritzer, USA, Blackwell, 2007, s. 5034.

⁷ Anthony Giddens, “Living in a Post-Traditional Society”, Ulrich Beck-Anthony Giddens-Scott Lash, **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**, UK, Polity Press, 1994, s. 62

elverişli bir şey yaratma arzusu”ndan kaynaklanır. Geleneğin ölümü modernleşmenin kaçınılmaz sonucu değildir. Aksine “gelenekler sahipleri onları temsil etmekten vazgeçtikleri ya da onları yeniden hayata geçirenler başka yaşam çizgilerini tercih ettikleri ya da yeni kuşaklar başka gelenekler buldukları veya daha fazla kabul edilebilir nispeten daha yeni inançlar buldukları için bağlılıklarını kaybetmeleri anlamında çürürler.”⁸

Bu “yaşayan, bilen ve arzulayan” insanların tercihleri geleneğin alacağı biçimler üzerinde de etkilidir. Gelenek sürekli bir seçim sürecidir. Geleneği geleceğe taşıyan insanlar, karşılaştıkları her meydan okumada yeni bir cevap üretmek, bu sırada da geçmişten devralacakları unsurlar arasından bir seçmede bulunmak durumunda kalırlar. Geleneğin sürekliliğini sağlayan şey, belli değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasından ziyade, yeni kuşakların bunları devralmaya değer bulmalarıdır. Seçimin bu süreçteki önemi, geleneğin süreklilik yanında realizme dayanmasından kaynaklanır. Geleneğin varlık sebebi, geçmiş hatıraları muhafaza etmek değil bugünü, yani realiteyi sürdürmektedir. Gelenek bu işlevi yerine getirirken hayatın tüm yönlerini kapsayan bütüncül bir ölçü ve yekpare bir kimlik sunar, kendi içinde bir bütünlük oluşturur. Bir geleneğin mensupları her geçen gün bu geleneğin kusurlarını telafi ederek kemale erdirmeye çalışırlar. Bu mükemmellik arayışı geçmişin inkârına dayanan sıçrama ve kopuşlara değil, mevcut geleneğin dönüştürülerek mükemmelleştirilmesine dayanır.⁹ Baykan Sezer ve Ertan Eğribel öncülüğündeki kolektif Türk *Müziği* çalışmasında da, Osmanlı müziği geleneğinde gelişmenin sıçramalı olmayıp mükemmelleşme şeklinde gerçekleştiği vurgulanmış, Türk müziğinde gelenekçiliğin eskiye bağnazca bağlılık anlamına gelmediği ileri sürülmüştür.¹⁰ Bu bağlamda gelenek yenilikten yana olabilir, ama yaratılacak “yeni” bir emsale dayanmalıdır. Rauf Yekta’nın Batı müziği besteleyen Türk müzisyenlerine eleştirisi bu gelenekselci tavrın mükemmel bir örneğidir. Rauf Yekta

⁸ Edward Shils, “Gelenek”, Çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, Sayı 25, 2003-2004, s. 113.

⁹ Geleneğin yukarıda kısaca özetlediğimiz dört temel özelliğini Bedri Gencer şu şekilde formüle etmektedir: İstikrar içinde süreklilik, realizm, bütünlük ve kemal. Bkz. Bedri Gencer, **İslam’da Modernleşme**, Ankara, Doğu Batı, 2012, s. 115-116.

¹⁰ Aynı çalışmada, standart bir notasyonun tercih edilmemesi de gelişmeye açıklıkla ilişkilendirilmekte, müzikte donmayı engelleyerek geleneğin süreklilik ve yeniden üretimini sağladığı üzerinde durulmaktadır. Bkz. Ertan Eğribel-Baykan Sezer, **Türk Müziği**, İstanbul, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, 1993, s. 19-20.

Bey, kendi klasik müziğinin formları ve üslubu temelinde basit bir beste yapmayı bile beceremeyenlerin modern bir milli müzik yaratmalarını imkânsız bulur. Nitekim yıllar sonra Cinuçen Tanrıkorur, geleneksel üslupta mükemmel eserler besteleyebildiği halde, bestecilikte yeni bir modern üslubun yolunu açmayı tercih eden Sadettin Kaynak'ı bu açıdan Picasso'ya benzetecektir. Malum, Picasso da gençliğinde Batının geleneksel resim üslubu çerçevesinde kusursuz eserler verebilmiş olmakla birlikte, bunlardan beslenen bambaşka bir modern üslup yaratmıştır. Modernizmdeki emsalsiz yeni, yani modernin kelime alanı olan “yepyeni”, gelenekselci bakışa göre boşluğa düşmeye mahkûmdur.¹¹ Bu anlamda gelenekselci bakış, aslında emsalsiz yeniye de, eskinin aynı şekilde yeniden hayata geçirilmesine de karşıdır. Esas olan geleneğin kendini yenileyerek sürdürülmesidir.

Son olarak geleneğin kimlik oluşturucu rolü üzerinde de durmak gerekir. Bilhassa ikinci bölümde tartışmaya çalıştığımız meşruiyet ve kimlik mücadelesini bir de bu açıdan görmek ilginç olacaktır. Giddens'a göre gelenek her zaman “içerideki” ve “öteki” arasında bir ayrım yapar. Çünkü muhafızları, icracıları, ritüelleri ve bunların hepsini bir arada tutan bir hakikat anlayışı olan canlı bir organizma olarak geleneğin varlığı fiili bir katılımın devamına bağlıdır. Bu açıdan “içeride” olmak son derece önemlidir. İçeride olma bilinci dışarıdakilerin ötekileştirilmesiyle pekiştirilir. Bu açıdan gelenek kimlik oluşturucu bir araç vazifesi görür.¹²

Geleneğin değişim ihtiyacı, büyük ölçüde dışarıdan gelen güçlü bir meydan okumadan kaynaklanır. Bu meydan okuma bizzat geleneğin kendi kimliğini inşa ederken ötekileştirdiği “dışarı”dan gelmektedir. Dolayısıyla bu meydan okumaya verilen cevaplar da kimlik sorunlarıyla iç içe geçer. Toynbee'nin medeniyetlerin doğuşunu açıklamak için kullandığı “meydan okuma” ve “karşılık” modeli Batı dışı toplumların Batının meydan okumasına karşı geliştirdiği ayakta kalma, uyum ve direnç stratejilerini kavramak açısından verimli bir çerçeve sağlar. Bu çerçeve gelenekle ilgili yürüttüğümüz tartışmaya da uygulanabilir.

¹¹ Bedri Gencer, **Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmed Cevdet**, İstanbul, Kapı, 2011, s.136.

¹² Anthony Giddens, “Living in a Post-Traditional Society”, Ulrich Beck-Anthony Giddens-Scott Lash, **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**, UK, Polity Press, 1994, s. 79-80.

Toynbee'ye göre medeniyetler meydan okumalara ve zor koşullara karşı üretilen tepkilerin bir ürünüdür.¹³ Bir medeniyetin doğuşunu sağlayan mekanizma meydan okuma (*challenge*) ile karşılık (*response*) çerçevesinde formüleleştirilebilir. Toplum ardı arkası kesilmeyen bir meydan okumayla karşılaştığında, kendi içinden bir yaratıcı azınlık bu meydan okumaya başarılı bir karşılık verir ve sorunu çözer. Bunun ardından yeni bir meydan okuma gelir ve onu da yeni bir karşılık izler. Böylece medeniyetler yaratıcı azınlıkların, toplumlarını tehdit eden meydan okumalara ürettiği çözümlerin bir ürünü olarak ayakta kalmayı sürdürür.¹⁴

Etki-tepki diyalektiğine dayanan bu medeniyet tarihi anlayışı, kültürlerin karşılaşmasından doğan sorunları anlamaya yönelik bir çerçeve de sağlamaktadır. Kültürlerin yayılması ancak başka kültürlerin aleyhine gerçekleşebilir. Dolayısıyla iki kültürün karşılaştığı yerde, bir meydan okuma (*challenge*) ile karşılıktan (*response*) söz etmemiz gerekir. Saldırgan bir kültürün hücumuna uğrayan bir toplum, Toynbee'ye göre iki alternatif karşılık geliştirebilir: Zealotizm ve Herodianizm. Toynbee bu kavramları Yahudi tarihinden esinlenerek geliştirmiş ve modern Batı'nın Batı dışı toplumlara yönelik saldırısına karşı verilen tepkilere uyarlamıştır. Geçmişte Helenizmin saldırısı karşısında geleneklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Yahudiler iki tip karşılık üretmişlerdir. Zealotizm denen ve pasif nitelikteki birinci tür karşılık, saldırıya uğrayan toplumun kendi geleneklerine daha sıkı sarılması, düşmanı mümkün olduğunca kendinden uzak tutmaya çalışması şeklindedir. Zealotizm dış etkilere karşı içe kapanmayı, ana yollardan ıssız, ücra köşelere çekilmeyi gerektirir. Batının modern silahlarına karşı geleneksel silahlarla direnmeye çalışır. Herodianizme göre bu, kafasını kuma gömen deve kuşunun tutumuna benzer. Yapılması gereken, Yahudilerin yaşaması için yararlı olan her tür Helen hünerini öğrenen ve ödünç alan Yahudi Kralı Büyük Herod gibi, düşmana düşmanın silahıyla karşı koymaktır. Bu ikinci alternatif, yabancı kültürle bir şekilde uzlaşmayı gerektirse de daha aktif bir karşılıktır ve başarı kazanma şansı daha yüksektir. Ne var ki her iki tutumun da ciddi sakıncaları vardır. Zealot, ölen bir uygarlığın fosiline dönüşürken, Herodian kaybolmaktan kurtulup

¹³ Arnold Toynbee, **Tarih Bilinci**, Cilt:1, Çev. Murat Belge, İstanbul, Bateş Yayınları, 1978, s.86-87.

¹⁴ Pitirim A. Sorokin, **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Salyangoz, 2008, s. 149.

öykündüğü toplumun içinde erimeye uğrar.¹⁵ Toynbee'ye göre aslında her iki taraf da ortak yurtlarını düşmana karşı korumak niyetindedir. Yine de her ikisi de başarısız olmaya mahkûmdur. Kendini düşmanına benzeten Herodian amacıyla başarıya ulaştığında zaten kendisi olmaktan çıktığı için intihar etmiş olur. Zealot'un ise zaten hiçbir başarı şansı yoktur.¹⁶ Daha etkili bir yöntem olarak Herodian idare ettiği toplumun sürekliliğini sağlamayı başarsa da, medeniyet zenginliğine artık hiçbir şey katamadığından çok da kıymetli değildir.

Herodianizmi, Toynbee gibi taklitçilik olarak değil de, Batıya kendi silahlarını kullanarak karşı koyma olarak anladığımızda, Batı dışı müzik geleneklerinin Batının meydan okuması karşısında Zeaalotizmden ziyade Herodianizm çerçevesinde ürettiği cevapların daha etkili olduğunu görmekteyiz. Nitekim etnomüzikoloji çerçevesinde Batı dışı müzik gelenekleri hakkındaki çalışmalar da bunu doğrulamaktadır. Hatta Batı dışı toplumların müzik geleneklerini inceleyen etnomüzikoloji disiplininin geçirdiği dönüşüm bile, esasen bu mesele üzerinde düğümlenmektedir. Antropolojinin ikiz kardeşi olarak doğan etno-müzikolojinin kuruluşu sırasındaki temel varsayım Batı dışı müzik geleneklerinin yüksek derecede istikrarlı ve durağan olduğu, dolayısıyla da Batıdan etkilenmemiş saf ve “ilkel” formları barındırdığı yönündeydi. Ne var ki bu varsayım antropolojideki dönüşümle paralel olarak zamanla terk edilmiş ve etno-müzikoloji çalışmaları istikrardan ziyade değişime odaklanmaya başlamıştır.¹⁷ Zaten müzik öyle bir alandır ki, bir yandan müzisyenlerden yaratıcılık ve yenilik-farklılık-özgünlük bekler, bir yandan da bu yaratıcılığı müzik kamuoyunca sınanmış geleneksel beğeni standartlarına uygun kalıplar içinde sunmalarını ister. Dolayısıyla müzikte değişim ve süreklilik bir madalyonun iki yüzüdür. Batı üstünlüğü çağında, Batı dışı toplumların müzik geleneklerinde değişim zorunluluğu Batının meydan okumasından kaynaklanmıştır. Bu yüzden değişimin ölçüsü ve yönü genellikle Batılı müzikal unsurların benimsenme derecesine göre belirlenmektedir. Bu değişim, kimileri tarafından bir bozulma, kimileri tarafından evrim sürecinin doğal bir sonucu olarak görülmektedir.

¹⁵ Arnold Toynbee, **Uygarlık Yargılanıyor**, İstanbul, Örgün, 2004, s. 169-170

¹⁶ Arnold Toynbee, **Tarih Bilinci**, Cilt:2, Çev. Murat Belge, İstanbul: Bateş Yayınları, 1978, s.467.

¹⁷ Bruno Nettl, “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”, **Acta Musicologica**, Cilt LVIII, Fasc. 2, Jul.- Dec. 1986, s. 360.

Batı dışı müzik geleneklerinin kendilerini tek yenileme imkânının Batılı unsurları benimsemek olarak gösterilmesi elbette ki kabul edilemez. Bununla birlikte benimsenen her Batılı unsurun da bir bozulma veya taklitçilikle eşitlenmesi doğru değildir. Zira Batının meydan okumasına bizzat Batının silahlarıyla karşı durmak da kimi zaman bir direnç mekanizması haline gelmektedir.

Bruno Nettl ve Karl Signell'in Batı dışı müzik geleneklerinde "modernleşme" ve "Batılılaşma" eğilimini birbirinden ayıran sınıflaması bu olguya ışık tutmaktadır. Nettl'e göre Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezi unsurlarını benimseme arzusuna dayanan "Batılılaşma" ile geleneksel müziğin değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan "modernleşme"yi birbirinden ayırmak gerekir. Bu yaklaşımlar çoğu zaman iç içe geçse de, farklı niyetlerle gerçekleşen ve farklı sonuçlara yol açan karşılıklardır.¹⁸ Modernleşme tercihi, ne olursa olsun, geleneğin Batının meydan okumasına karşı verdiği aktif bir karşılıktır. Ayrıca modernleşme veya Batılılaşma tercihlerini Batının meydan okumasının getirdiği kaçınılmaz bir sonuç olarak da görmemek gerekir. Nitekim sadece Nettl değil Batı dışı müzik gelenekleri hakkında çalışan diğer önde gelen etnomüzikologlar da Batı etkisine karşı birçok karşılık biçimi tespit etmişlerdir. Söz gelimi kırsal kökenli bazı müzik gelenekleri kente yerleşen unsurlar tarafından bütünüyle terk edilirken, başka bir örnekte geleneğin Batıyla uyumsuz unsurları törpülenebilmekte veya aksine bu unsurlar aşırı abartılabilmektedir. Geleneksel üslubu dondurarak bir müze malzemesi haline getirmek veya Batı etkisiyle her tür karşılaşmadan kaçınarak adeta yer altına çekilmek gibi tercihler de söz konusu olabilmektedir.¹⁹

¹⁸ Batılılaşma ve modernleşme ayrımı için bkz. Bruno Nettl, "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, Cilt LVIII, Fasikül 2, 1986, s. 373. Batı dışı müzik geleneklerinin Batı etkisine karşı verdiği karşılıkların daha geniş bir analizi ve şematik ifadesi için bkz. Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*, New York, Shirmer Books, 1985, s. 7-32 ve 167-81. Batılılaşma ve modernleşme ayrımını Japon ve Osmanlı müzik geleneklerinin Batı karşısındaki ayakta kalma mücadelesi açısından ele alan bir makale için bkz. Karl Signell, "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese", *Asian Music*, Cilt VII, sayı 2, 1976, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia, s. 72-102. Söz gelimi Signell her ülkenin bir milli marşı olması gerektiği görüşünü modernleşmeyle, buna karşılık 1930'da İstiklal Marşı'nın yeni bestesinin kabul edilmesini Batılılaşmayla özdeşleştirmektedir. Bkz. *a.e.*, s. 88.

¹⁹ Bkz. Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*, New York, Shirmer Books, 1985, s. 7-32, 167-81; Margaret J. Kartomi, "The Processes and Results of

Etnomüzikoloji çalışmalarında incelenen Batı dışı müzik gelenekleri genellikle sömürge deneyimi yaşamış veya tarihinde Batıyla geç karşılaşmış toplumlara aittir. Bu toplumlarda Batının meydan okuması doğrudan sömürgeci idarecilerden gelen yabancı bir meydan okumadır. Tarihinde hiç sömürge dönemi yaşamamış Osmanlı ve Cumhuriyet örneğindeyse Batılılaşma kararı doğrudan devlet tarafından alınmıştır. Ayrıca Batıyla rekabet halinde bir kozmopolit ideal ve dünya siyasetiyle tarih sahnesine çıkan Osmanlılar, bunun sonucu olarak Batıyla alışveriş konusunda da kompleks duymamışlar, zengin bir tarihsel birikim yaratmışlardır. Nitekim Batının meydan okuması karşısında fundamentalist akımların, İslam dünyasının Batıyla mücadele ve etkileşim tecrübesi zayıf olan bölgelerinde ortaya çıkması, buna karşılık Osmanlı'da daha esnek karşılıkların tercih edilmesi de bunun sonucudur. Dolayısıyla gerek Batıyla mücadele ve etkileşim deneyiminin zenginliği, gerekse Batılılaşma kararının bağımsız Osmanlı-Türk devleti tarafından alınması ve devlet kurumları aracılığıyla uygulanması sebebiyle, Osmanlı-Türk müziği geleneği daha esnek uyum ve direnç örüntüleri sergilemiştir.

Batılılaşma kararı devletin siyasi tercihinin dayandığı için Osmanlı müziği geleneğinin varlığını tehdit eden meydan okuma, Batıyla karşılaşmanın yarattığı sosyolojik baskıdan ziyade devletin siyasi baskısından kaynaklanmaktadır. Kültürel Batılılaşma tercihi devletin siyasi Batılılaşma kararının bir vitrini olarak görüldüğü için de müzik tartışmalarında da biçimsel unsurlar ön plana çıkmıştır. Geleneğin ayakta kalma stratejileri arasında Batılı bir konser düzeninin benimsenmesi, koro ve orkestranın Batılı bir görünüm içinde düzenlenmesi ve Şark-İslam geçmişini hatırlatan biçimsel öğelerin terk edilmesi gibi çabaların ön plana çıkması bununla ilgilidir. Ayrıca yaşanan dönüşümde devletin tercihi belirleyici olduğu için Osmanlı-Türk müziği mensupları da devlet kurumlarında müziklerine bir yer bulmayı temel bir mesele addetmiştir. Devlet kurumlarına dahil olmak yönündeki bu arzu, geleneğin Batılılaşma politikalarıyla esnek bir etkileşime girmesini kolaylaştıran bir ortam yaratmıştır.

Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts”, **Ethnomusicology**, sayı 25, 1981, s. 227-50; Amnon Shiloah ve Erik Cohen, “The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel”, **Ethnomusicology**, sayı 27, (1983), s. 227-52.

Erken Cumhuriyet döneminin radikal Batılılaşma politikaları her ne kadar Osmanlı müzik geleneğinde bir kesinti ve kopukluğa yol açsa da, söylendiği gibi kurumsal sürekliliğin büsbütün ortadan kalkmasına da yol açmamıştır. Osmanlı müziği geleneği mensupları Batılılaşmaya boyun eğerek geleneksel müzik icrasından tamamen vazgeçmek gibi bir yola girmemişlerdir. Buna karşılık devlet kurumları içinde görev alarak geleneği yeni rejimin onay verebileceği bir şekilde revize etmeyi kabul ettikleri için geleneği yaşatacak bazı resmi kurumsal imkânlar da yaratabilmişlerdir. Radyodaki Türk müziği örgütlenmesi ve klasik koro faaliyetleri bu çerçevede düşünülebilir. Atatürk'ün kişisel zevkini tatmin için bile olsa, Osmanlı'daki kadrosuyla faaliyetine devam eden Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti de, devlet patronajı altında sağlanan kurumsal sürekliliğin örneklerinden biridir. Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti'nin Atatürk döneminde sadece Türk müziği icra edilen bir devlet kurumu olmakla kalmayıp, yeni eser üretilmeye devam eden ve bestekârların yeni verimlerini sundukları bir ortam haline gelmesi ilginçtir. Çünkü bu heyetin sanatını icra ettiği sofra, aynı zamanda Musiki İnkılabı'nın ve Türk müziği yasağının kararlaştırıldığı yerdir.

Batılı unsurların kabul edilmesinde de toptancı bir değerlendirmeye gitmemek gerekir. Batı notasının kabul edilmesi, nazariyatın Batılı bir mantık içinde de olsa kolay öğretililebilecek bir şekilde sadeleştirilmesi, bazı Batı enstrümanlarının saz heyetine dâhil edilmesi, makamlarda ve usullerde bir indirgemeye gidilerek müzikte standartlaşma-popülerleşme ve basitleşme yaşanması, geleneğin ayakta kalmaya yönelik “modernleşme” stratejileri olarak görülebilir. Buna karşılık koro icrası ve Batılı bir konser düzeninin benimsenmesi, daha ziyade Türk müziğine itibar kazandırmaya yönelik biçimsel uyum stratejileri olarak görülebilir. Geleneğin direnç noktasıysa makam ve usul temelli geleneksel müziği devam ettirme konusundadır. Batının armoni-kontrpuan gibi teknikleri gelenek mensuplarının büyük çoğunluğu tarafından reddedilmiş, gerek bestecilikte gerek icrada çok sesli ve Batı tekniğiyle “Türk musikisi” yapma denemeleri kabul görmemiş, Tanrıkorur'un deyişiyle “zürriyetsiz” kalmıştır. Gelenek “içeri” ve “dışarı”, “biz” ve “öteki” tanımlarını alaturka-alafranga cepheleşmesine göre yapmış, kimliğini Batı müziğine ve alafrangacılara karşı inşa etmiştir. Dolayısıyla Batı müziğinin belli unsurlarından

faydalanılsa da, Batı tekniğini temel almak, inşa edilen bu kimlikle uyumsuz görüldüğünden reddedilmiştir. Bu konuda şayet bir tutuculuktan söz edilecekse, bu tutuculuğun Batılılaşma politikalarının saldırganlığına karşı kimlik müdafaası temelinde bir tepkisellik ve dirençten kaynaklandığını vurgulamak gerekir. Buna karşılık klasik geleneği olduğu gibi sürdürme veya konsolide etme yönündeki denemelerin de benzer bir şekilde güçsüz kaldığı vurgulanmalıdır. Uygulamada Türk müziğinin canlılığı popülerleşen kanadında sürecektir. Şarkı formunun egemen olduğu bu popülerleşen kanat, yalnız radyo ve Riyaset-i Cumhur heyeti gibi devlet kurumlarında değil, piyasa müziğinin egemen olduğu plak ve gazino sektöründe de en çok itibar edilen tür olacaktır.

Geleneğin süreklilik ve değişim süreçleri ancak belli ortamlar ve kurumlar temelinde izlenebilir. Bu ortam ve kurumlar aynı zamanda geleneğin maruz kaldığı meydan okumaya karşı kendi karşılıklarını üreteceği karşılaşma mekânlarıdır. Daha 1826'da Batı müziğinin devletin resmi müziği haline getirilmesi, bu çerçevede Enderun'un ve Mehterhane'nin lağvedilmesi, Cumhuriyet dönemindeyse Türk müziği eğitiminin yasaklanması, tekkelerin kapatılması ve kamusal alanda Türk müziği icrasına kısıtlamalar getiren radikal uygulamalara gidilmesi Osmanlı müziği geleneğinin tamamen kesintiye uğradığı izlenimini uyandırmıştır. Saray, tekke ve Mehterhane gibi temel eğitim kurumlarını kaybeden bir geleneğin tamamen yer altına çekildiği varsayılmıştır. Hâlbuki Cumhuriyet döneminde kapsamı ve temsil ettiği kimlik daralmakla birlikte, Osmanlı müziği geleneğinin kurumsal sürekliliğinin sağlandığı ortamlar yaratılabilmiş, aktarım ve yeniden üretim zincirinin tamamen kopması engellenebilmiştir. Geleneğin bu kadar canlı ve karmaşık uyum ve direnç mekanizmaları geliştirmesine imkân sağlayan şey de, zaten etki-tepki sürecinin gerçekleştiği birer karşılaşma mekânı haline gelen bu ortam ve kurumlardır.

II- ORTAMLAR VE KURUMLAR: SÜREKLİLİK VE DÖNÜŞÜM

A- Devlet Patronajı

1. Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti

Osmanlı-Türk müziği geleneğinin resmi kurumlardaki sürekliliğini gözlemleyebileceğimiz en belirgin örneklerden biri Riyaset-i Cumhur Fasıl

Heyeti'dir.²⁰ Osmanlı Sarayı bünyesinde faaliyet gösteren resmi müzik kadrosunun yeni Türkiye'nin kuruluşu esnasında Ankara'ya taşınmasıyla meydana gelen bu kurum, Osmanlı Batılılaşmasıyla Cumhuriyet Batılılaşması arasındaki sürekliliği de gözlemlememize imkân verir. Bilindiği gibi 1826'da Yeniçeri Ocağı'yla beraber Mehterhane kurumuyla Saray'da Türk müziği eğitiminin verildiği Meşkhane lağvedilmiş, Batı tekniğine göre eğitim veren Muzika-i Humayun kurulmuştur. 1827'de başına meşhur Donizetti Paşa'nın geçirildiği Muzika-i Humayun'un işlevi askeri müzikle sınırlı kalmamış, kurum Batı müziği zevkini önce saraya, sonra da payitahtta yaşayanlara yayma amacıyla yürütülen faaliyetlere öncülük etmiştir. Zamanla Muzika-i Humayun içinde geleneksel Osmanlı müziği icra edilen bir fasıl şubesi de oluşturulmuş, ancak Abdülaziz dönemi hariç Batı müziğinin gölgesi altında kalmıştır. Artık merkezdeki yerini kaybetmiş olan geleneksel Osmanlı müziği, saray kurumlarında üst düzey eğitimi sürdürülen, usta yetiştiren bir gelenek olmaktan çıkmış, etkinlik alanı bu müziğe özel ilgi duyan padişahların kişisel zevkinin tatmin edilmesi ve haremdeki cariyelerin eğitilmesiyle sınırlı hale gelmiştir. İşte Ankara'ya taşınarak Atatürk'ün hizmetine verilen Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti, Saray'daki Muzika-i Humayun örgütlenmesinin "alaturka" şubesinden başka bir şey değildir.

Muzika-i Humayun'un Batı müziği şubesi, Cumhuriyet döneminde önce Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası, daha sonra da Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrası haline getirilerek devletin vitrinine yerleşmiş, Batı müziği eğitimi veren resmi kurumlar tarafından da sürekli beslenmiştir. Türk müziği şubesiye geleneksel müziğe düşkün olan Atatürk döneminde onun kişisel zevkine hitap eden bir kurum olarak neredeyse sadece Çankaya ve Dolmabahçe sofralarında varlığını sürdürdükten sonra, zamanla işlevini kaybetmiş ve şahsi yaşamında Batı müziğini tercih eden İnönü döneminde tamamen lağvedilmiştir.²¹

²⁰ Riyaset-i Cumhur fasıl heyetiyle ilgili tespit edebildiğimiz en ciddi çalışma Recayi Bayram'ın yüksek lisans tezidir. Bu bölümde büyük ölçüde onun çalışmasından faydalandık. Bkz. Recayi Bayram, **Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2007.

²¹ 2012 yılına kadar Cumhurbaşkanlığı'na bağlı resmi bir Türk müziği icra kurumunun bulunmaması Riyaset-i Cumhur incesaz heyetinin bir devlet politikasından ziyade Atatürk'ün kişisel zevkini tatmin maksadıyla varlığını sürdürdüğünü gösteren bir olgudur. Nitekim resmi kurumlar nezdinde yürüttüğü yoğun çalışmalar sayesinde nihayet Klasik Koro'yu Cumhurbaşkanlığı himayesine aldirtmayı başaran

Osmanlı ve Cumhuriyet kurumları arasındaki süreklilik ilgili kurumlarda çalışanların resmi statüleri tarafından da doğrulanmaktadır. Tıpkı Muzika-i Humayun gibi Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti mensupları da Batı veya Türk müziği icracısı olmalarından bağımsız olarak, askeri statüde yer alıyorlardı. Örneğin serhanende Hafız Yaşar Okur'un rütbesi mülazım-ı evvel, yani üsteğmen idi.²² Buna karşın anılardaki bazı anlatımlar Fasil Heyeti'nin resmi statüsünün biraz muğlak olduğu izlenimini yaratmaktadır. Nitekim 1927'de akşam faslı için Dolmabahçe Sarayı'na Atatürk'ün huzuruna çağrılan heyet üyelerinin nöbetçi askerler tarafından içeri alınmaması, resmi görevlerine dair bir belgenin olmadığı düşüncesini uyandırmaktadır.²³ Ahmet Adnan Saygun'un Muzika-i Humayun Ankara'ya nakledilirken Fasil Heyeti'nin lağvedildiği iddiasını da bu çerçevede değerlendirmek gerekir.²⁴ Yayınlanan anılar ve gazete haberleri bu iddiayı kesin olarak yalanlasa da, kurumun statüsünün muğlak olduğu ve bir üvey evlat muamelesi gördüğü açıktır.

Fasil heyeti kadrosunda devrin en önemli üstatlarının yer aldığı ve Cumhuriyet dönemine damgasını vurmuş büyük bestekâr ve icracıların yolunun da resmi veya gayriresmi yollardan bir şekilde Fasil Heyeti'yle çakıştığı görülmektedir. Heyetin başında, serhanende olarak daha önce de Saray'ın sermüezzini olan Hafız Yaşar Okur bulunmaktadır. Gazel formunun son büyük üstatlarından olan Okur, plaklara okuduğu bine yakın eserle büyük ün sahibi olmuş, geniş repertuar sahibi bir sanatçıdır. Nota bilmeyen, geleneksel üslubu sürdüren ve İstanbul'un meşhur hafızlarından biri olan Yaşar Okur'un, aynı zamanda Cumhuriyet inkılaplarına ve Batılılaşma çabalarına da sahip çıkması ilginçtir. Türk müziği beste ve icracılık anlayışına modern unsurlar ve yenilikler getiren Münir Nurettin Selçuk ve Refik Fersan da heyetin üyeleri arasındadır. Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar gibi Cumhuriyet döneminin büyük üstatları da kadrolu olarak heyetin içinde yer

Mehmet Güntekin de heyetin İnönü döneminde lağvedilmesini Atatürk'ün halefinin kişisel zevkinin Batı müziğinden yana olmasına bağlamaktadır. (Kişisel görüşme)

²² Okur, "Atatürk ve Türk Mûsikîsi'ne Ait Bilinmeyen Hatıralar", **20. Asır Dergisi**, sayı:157, 18 Ağustos 1955, s.13'den aktaran Recayi Bayram, **Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2007.

²³ Burhanettin Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar VIII Atatürk İstanbul'da", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:9, 1947, s.6

²⁴ A. Adnan Saygun, **Atatürk ve Mûsikî**, Sevda – Cenap And Müzik Vakfı Yay. Ankara, s.22'den aktaran Recai Bayram, **age**.

almamakla birlikte, Atatürk'ün huzurundaki fasıllara katılmakta, hatta birçok bestelerini ilk kez burada görücüye çıkartmaktadırlar. Müzeyyen Senar ve Safiye Ayla gibi ses sanatçılarının da yolu bu akşam fasıllarıyla sık sık kesişmiştir.

Cumhuriyet döneminde Atatürk tarafından akşam fasıllarında iltifata mazhar olmak, Türk müziği camiasında önemli bir itibar kazanma aracı olarak gerek bestecilik gerekse icra anlayışını belirleyen temel motivasyonlardan biri haline gelmiştir. Sadettin Kaynak gibi büyük bir üstadın bile padişahlar için yazılan kasideleri andıran bir şiiri Atatürk için besteleyip huzurunda defalarca okuması ve gördüğü takdir ve “ihşan” ile övünmesi²⁵, bir patronaj kaynağı olarak Atatürk ve Osmanlı padişahları arasındaki sürekliliğe bir örnektir. Ne var ki arada niteliksel bazı farklılıklar da vardır. Bilhassa Tanzimat dönemine kadar Osmanlı sarayının, geleneksel müziği her yönüyle sahiplendiği ve yüksek düzeyde eğitim ve aktarımını üstlendiği bir gerçektir. Cumhuriyet'te devlet başkanı tarafından himaye edilen resmi Türk müziği heyetinin bu eğitim ve aktarım fonksiyonu tamamen ortadan kalkmıştır. Gerçi Tanzimat'tan itibaren Osmanlı'da da geleneksel müziğin kaderi padişahların zevkine bırakılmış, ancak yine de bazı saray mensuplarının eğitimine devam edilmiş ve her şeyden önemlisi kamusal alanda Osmanlı müziği hedef tahtasına oturtulmamıştır. Cumhuriyet dönemindeyse, bilhassa 1934-1936 arasında bu müziğin Atatürk'ün sofrası dışında bütün resmi kurumlardan dışlanması ciddi bir kırılmaya işaret etmektedir.

Fasıl Heyeti'nin esas faaliyet alanı akşamları Atatürk başta olmak üzere önde gelen devlet, fikir ve sanat adamlarının bulunduğu meşhur akşam sofralarında müzik icra etmektir. Fasıl Heyeti, haftada iki akşam Çankaya'daki akşam fasıllarını yürütmekle birlikte, yurt gezilerinde de Atatürk'e eşlik ediyordu.²⁶ Fasıl heyetinin akşam fasıllarında tam bir geleneksel üslup çerçevesinde eserleri icra ettiği anlaşılmaktadır. Geleneksel fasıl tarzında belli makamlar seçilmekte ve peşrevden saz semaisine kadar o makamın faslı icra edilmektedir. Ardından yine aynı makamdan veya kolay

²⁵ Alaeddin Yavaşca Hocası Sadettin Kaynak'tan dinlediği bu Evcara bestenin hikâyesini Sinan Sipahi'ye tüm ayrıntılarıyla anlatmıştır. Bkz. Sinan Sipahi (Ed.), “Yavaşca Anlatıyor”, **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011 içinde, s. 100-101.

²⁶ Burhanettin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar IX Atatürk Yeni Harflerden Heyeti İmtihan Ediyor”, **Türk Müsiki Dergisi**, sayı:10, 1948, s.8, Murat Bardakçı, **Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları**, İstanbul, Pan, 1995, s. 146.

geçki yapılacak diğer makamlardan şarkılar ve türküler seçilmekte, istekler doğrultusunda program devam etmektedir.²⁷ Akşam fasıllarında eski büyük formlara ve yüksek sanatlı eserlere pek başvurulmadığı ve şarkı formunun egemen olduğu açıktır, ancak bu da son yüz yılın genel eğilimiyle uyumludur ve geleneksel üslubun dışında görülemez. Şark-İslam kültürünü çağrıştırdığı için, Türk müziğinin serbest olduğu dönemlerde bile radyolarda kesin olarak yasaklanan gazelin Atatürk'ün sofrasında serbest olduğu, hatta bizzat Atatürk'ün gazel isteklerinde bulunup bizzat gazeller söylediği bilinmektedir.²⁸

Keza sofrada icra edilen geleneksel müziğin Batılılaştırılmasına yönelik Atatürk'ten kaynaklanan bir istek olmadığı gibi, fasıl heyeti de böyle denemelere başvurmayaya pek gönüllü olmamıştır. Atatürk'ün huzurunda icra edilen müzik geleneksel üslubun dışına çıkmamıştır. Atatürk'ün talep ettiği kimi yenilikler ise (prozodiye riayet edilmesi, güftenin anlamının vurgulanması, halk müziğinin canlı motiflerine dayanan saz semaileri bestelenmesi vb.)²⁹ geleneksel üsluptan kopmayı gerektirecek düzeyde değildir. Nitekim geleneksel Türk müziğinin armonize edildiği örnekler kendisine dinletildiğinde Atatürk'ün bunları hiç beğenmediği, hatta bir “irtica” girişimi olarak algıladığını da hatırlamak gerekir.³⁰ Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'nin icra ettiği müzik, ona en çok düşkün olan Atatürk tarafından bile Cumhuriyet'in vitrinine koyulabilecek, kamusal mekânlarda topluma dinletilecek bir müzik olarak görülmemiştir. Bu yüzden Batılılaştırılmasına da gerek yoktur. Eski devrin alışkanlıklarına dayanan ve çağdaş Türkiye'de yerini kaçınılmaz olarak “modern” bir müziğe bırakacak olan bu müzik, ancak bir sofa eğlencesine layıktır. Bu yüzden, en

²⁷ Akşam fasılları hakkında Heyet mensuplarının anlatımları için bkz. Yaşar Oğur, “Atatürk ve Türk Müsikîsi'ne Ait Bilinmeyen Hatıralar”, **20. Asır Dergisi**, sayı:158, 25 Ağustos 1955, s.13. Müzeyyen Senar'ın anıları da sofrada icra edilen müziğin geleneksel niteliği hakkında bir fikir vermektedir. Radi Dikici, **Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikayesi**, İstanbul, Everest, 2011, s. 63-74.

²⁸ Burhaneddin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar III”, **Türk Müsikîsi Dergisi**, sayı: 4, 1948, s.20.

²⁹ Ökte'nin anlatımı, geleneksel icradaki kendine özgü ve modern prozodiye aykırı anlayışın aksine, Atatürk'ün prozodiyi ve güftenin anlamının vurgulanmasını önemseydiğini ve icracıları bu yönde teşvik ettiğini göstermektedir. Bkz. Burhaneddin Ökte, “Atatürk'ten Hatıralar Atatürk İmtihan Ediyor”, **Türk Müsikîsi Dergisi**, sayı:3, 1948, s.4. Refik Fersan'ın anılarında anlattığı Atatürk'ün önerisi üzerine son hanesini zeybek havası gibi kıvrak motiflerle süslediği meşhur Nikriz Saz Semaisi'nin bestelenme hikâyesini de bu çerçevede değerlendirebiliriz. Bkz. Murat Bardakçı, **Refik Bey Refik Fersan ve Hatıraları**, İstanbul, Pan, 1995, 146.

³⁰ Necil Kazım Akses'ten nakleden Gönül Paçacı, “Cumhuriyet'in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyetin Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999 içinde, s. 55.

büyük üstatları bünyesinde barındıran Fasıl Heyeti'nden kamusal mekânlarda yok denecek kadar az faydalanılmış, hizmet alanı büyük ölçüde Atatürk'ün sofrasıyla sınırlanmıştır. Bunun dışında bazı yurt gezilerinde, Türk Ocakları'nda, nadiren kamusal mekânlarda konserler de vermiştir. Akşam fasılları dışında bazı özel gecelere de katıldığı bilinmektedir. Bunlardan birinde Celal Bayar'ın kayınbiraderinin düğününde çalmaları, Cumhurbaşkanlığı'na bağlı resmi bir Türk müziği topluluğunun hangi düzeyde değerlendirildiğini gösteren bir örnektir.³¹

Devrin önemli üstatlarının Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ve akşam fasıllarına iştirak etmesi, Türk müziği aleyhindeki olumsuz resmi tutuma tepkileri yatıştırmış, Türk müziği çevrelerinin resmi söylemi içselleştirmesine yardım etmiştir. Burhanettin Ökte'nin fasıl heyetiyle ilgili anıları, bizzat Atatürk'ün huzurunda Türk müziği icra edenlerin bile, bir dönem Türk müziğine düşman olmaları gibi trajikomik bir durumun yaşandığına işaret etmektedir.³² Buna mukabil, aynı ortam Türk müziğini temsil edenlerin aşırı Batıcıların hücumlarına karşı Türk müziğini savunmalarına ve ölçülü bir üslup içinde toplumun tepkisini resmi makamlara iletmelerine imkân sağlayan bir kanal vazifesi görmüştür. Münir Nurettin Selçuk'un sofrada Türk müziğini sevmediğini söyleyen bir İzmirli tüccara, Türk musikisinin tıpkı Türkçe gibi Türk kültürünün ayrılmaz bir parçası olduğunu hatırlatması ve bir Türk'ün bu sözleri söylemesine anlam veremediğini ifade etmesi bu bağlamda ele alınabilir.³³

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'nin olumlu yönlerinden biri de, Türk müziğinin bir müze malzemesi haline getirilmeye ve dondurulmaya çalışıldığı bir dönemde, bir resmi kurumda, geleneğin yeni eser üretimini sürdürerek canlılığını devam ettirmesine imkân hazırlamasıdır. Heyet dışındaki kalburüstü bestekârların yeni eserleri akşam fasıllarında görücüye çıkarken, heyetin kadrolu mensupları da sadece icracılıkla yetinmemiş, bilhassa Refik Fersan örneğinde görüldüğü gibi yeni eserler vermiş, bu eserlerde çeşitli yenilikler denemiştir.³⁴ Bununla birlikte, heyetten

³¹ Burhaneddin Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar VI Atatürk'ün Vazife Hakkında Verdiği Bir Ders", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:7, 1948, s.8

³² Burhaneddin Ökte, "Atatürk'ten Hatıralar XIV Atatürk'ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku", **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 15, 1949, s. 23.

³³ Nazmi Özalp, **Türk Musikisi Tarihi II**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 2000, s.246

³⁴ Refik Fersan hakkında biyografik bilgiler sağlamakla kalmayıp kapsamlı bir müzikal analize de girişen Bardakçı onun getirdiği çeşitli yenilikleri besteleri üzerinden örneklemektedir. Bkz. Murat Bardakçı, **Refik Bey Refik Fersan'ın Hatıraları**, İstanbul, Pan, 1995, s. 13-18.

öncelikle eğlenceye yönelik bir sofrâ müziği icra etmesi beklendiğinden, barındırdığı üstün yetenekli sanatçılara karşın, yeni estetik denemeler Atatürk'ün kişisel beğenisini tatmin amacıyla sınırlandırıldığı görülmektedir. Bu yüzden modernleşme heyecanını yaşayan bir toplumun kitlesel enerjisine hitap edecek geniş oylumlu eserler ortaya çıkmamış, gelenek adeta sofrada kendine ayrılan yeri kabul etmiştir. Türk müziğinin geleneği muhafaza etmeyi ve yeni kuşaklara aktarmayı başarmakla birlikte, yeni atılımlar yapmayı başaramamasında bunun da payı vardır.

2. Tasnif Heyeti ve Belediye Konservatuarı

Kurumsal sürekliliğin çok daha sınırlanmış bir şekilde devam ettiği bir diğer kurum Darülelhan'dır. Osmanlı'nın son yıllarında kurulan Darülelhan, Cumhuriyet döneminde müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek her iki branşta eğitim veren örnek bir kurum haline dönüştürülmüştü. Ne var ki 1924'te sadece Batı müziği eğitimi veren Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması, ardından da 1926'da Türk müziği şubesinin kapatılması ve resmi kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklanması, dengeyi Türk müziği aleyhine bozarak kurumu bir Batı müziği konservatuarı haline getirmiştir. Teorik ve pratik eğitimin kesin olarak yasaklanmasının ardından kurum bünyesindeki Türk müziği mensuplarının çok büyük bir çoğunluğunun görevine son verilmiş, geri kalan birkaç kişiye Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti'nde görevlendirilmiştir. İstanbul Belediyesi'ne 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıda heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. Heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretimin olmadığı günlerde” çalışacaktır.³⁵ Heyet Rauf Yekta Bey'in başkanlığında Zekaizade Hafız Ahmet Efendi ve Muallim İsmail Hakkı Bey'den oluşan bir ekiple göreve başlamış, daha sonra Ali Rıfat Çağatay, Dürri Turan, Mesut Cemil, Refik Fersan, Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Şerif Muhittin Targan, Nuri Halil Poyraz, Halil Can, Sadettin Heper, Nuri Duyguer, Kemal Niyazi Seyhun ve Refi Cevad Ulunay gibi önemli isimlerin katkılarıyla 1960'ların başına kadar çalışmalarını sürdürmüştür. Bununla birlikte birçok isim heyette çok kısa dönem

³⁵ Gönül Paçacı, “Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi II”, **Tarih ve Toplum**, Sayı 122, Şubat 1994, s. 81.

çalışmış ve sınırlı bir katkı sunmuştur. Heyete damgasını vuran Rauf Yekta Bey ve Zekaizade Hafız Ahmet Efendi'nin çalışmalarıdır. Nitekim 1943'te Zekaizade Hafız Ahmet Efendi'nin ölümü üzerine heyet fiilen dağılmış, bundan sonra tespit ve tasnif edilen eserler heyetin adıyla yayınlanmamıştır.³⁶

Çalışmaları esnasında “eğitim ve öğretim” niteliğindeki faaliyetlerin kesinkes yasaklanmasının da gösterdiği gibi, Tasnif Heyeti, aslında Osmanlı-Türk müziğinin devlet tarafından artık bir müze malzemesi olarak görüldüğünün ilanıdır. Tasnif Heyeti'ndeki bu “pasif” görevde istihdam edilmeleri, klasik geleneği yeni kuşaklara aktaracak ana halkaları teşkil eden üstatların ruh halini de etkilemiş, kendilerini muhafızlık misyonu ile sınırlamalarına yol açmıştır. Bu ise geleneğin muhafazakârlaşma eğilimini pekiştirecektir. Tasnif Heyeti'ne öncülük eden iki büyük üstadın, yeni eser üretimini ikinci planda görmeleri ve besteledikleri eserlerde sadece klasik çizgiyi korumak ve mevcut geleneği yeniden üretmekle yetinmeleri, muhakkak ki bu muhafızlık misyonunun sebep olduğu bir bilinç ve duygu durumunun bir sonucudur.

Bununla birlikte Tasnif Heyeti'nin çalışmaları geleneksel müziğin zengin repertuarının gelecek kuşaklara aktarılması açısından son derece işlevsel olmuştur. Heyetin çalışmalarına öncülük eden Rauf Yekta Bey ve Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi Osmanlı'daki klasik geleneğin son büyük temsilcisi olan Zekai Dede'nin “çırakları” olduğundan³⁷ meşk geleneğiyle hafızalarına naksettikleri eserleri unutulmaktan kurtarmışlardır. Örneğin Ahmet Efendi, heyet çalışmaları sırasında 800'den fazla eserin notaya alınmasını sağlamıştır. Ali Rıfat Çağatay'ın heyete alınma hikâyesi, bu tip bir tespit ve tasnif faaliyetinin klasik repertuarın korunması açısından ne kadar zaruri olduğunu kanıtlamaktadır. Ali Rıfat Çağatay Batıcı fikirleri ve Batı üslubunda besteleri sebebiyle Rauf Yekta Bey ve Ahmet Efendi tarafından pek sevilmemesine, hatta heyete alınmak istememesine karşın, İsfahanek faslı bir tek onun ezberinde olduğu için, bu fasıl notaya alınabilsin diye

³⁶ Cem Behar, “Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası”, **Musikiden Müziği Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 106-109.

³⁷ Savaş Barkçin, **Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman**, İstanbul, Klasik, 2011, s. 41.

heyete dahil edilmiştir.³⁸ Bu örnek, Tanzimat’tan beri yaşanan müzikte Batılılaşma politikaları sebebiyle, abartıldığı boyutlarda olmamakla birlikte, hafızadaki eserlerin unutulması gibi somut bir tehlikenin söz konusu olduğunu göstermektedir. Bu yüzdendir ki, Batı notası gibi geleneğin aslına yabancı Batılı bir unsur, geleneğin en katı muhafızları tarafından bile pratik bir araç olarak benimsenmiştir. Meşk sistemini sürdürme konusunda ne kadar ısrarcı olursa olsunlar, bu büyük üstatlar bile bu konuda muhafazakâr bir tutum takınmayarak hızla nota yayıncılığına başlamışlardır.

Tasnif Heyeti’nin çalışmaları, geleneksel repertuarın bizzat gelenek mensupları tarafından aktarılmaya değer görüldüğünün bir kanıtıdır. Darülelhan tarafından yayınlanan külliyyatın günümüze dek süren büyük itibarı, ciddi ve yüksek müziğin temel kaynağı olarak görülmesi, klasik repertuarın aktarılmasını mümkün kılan bir kararlılığa da işaret etmektedir. Giddens’in ve Shills’in belirttiği gibi, geleneğin sürekliliğini sağlayan şeylerden biri, gelenek mensuplarının “eski” olanı aktarmaya değer bulmaları ve “yeni” ve “yabancı” olan lehine eski olandan vazgeçmeyi kabul etmemeleridir. Gerçekten de Tasnif Heyeti’nde çalışan üstatlar, onu değersiz bulan alafrangacıların aksine geleneksel repertuarın değerine adeta iman etmiş, hatta bu repertuarı gelecek kuşakları aktarmayı kutsal bir görev bilmişlerdir.

Tasnif ve Tespit Heyeti’nin en önemli işlevlerinden biri de, Osmanlı’nın son döneminde yaygınlaşmaya başlayan Batı notasına, geleneğin en itibarlı muhafızları eliyle tartışmasız bir prestij ve meşruiyet kazandırmasıdır. Geleneksel repertuarın kayıt altına alınması açısından geleneğin muhafaza edilmesine hizmet eden notasyon, bir başka açıdan da meşk geleneğinin dönüşmesine yol açmıştır. Ustadan çırağa sözlü aktarım esasına dayanan meşk sistemi, aktarım sırasında eserleri hep yeni katkılarla zenginleştirmiş, bu da farklı versiyonların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu farklı versiyonlar ise daha sonra iddia edildiği gibi bir belirsizlik ve kargaşa kaynağı olmaktan ziyade, geleneğin hayatiyet ve yaratıcılık kanallarından birini oluşturmuştur. Tasnif heyetinin belli bir versiyonu orijinal ve makbul addedip diğerlerini dışlamasıysa, bir anlamda geleneğin dondurulmasına kapı açmıştır. Behar’a göre bu standartlaşma yorum ekollerini ortadan kaldırarak özgürlük alanını

³⁸ Cem Behar, “Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası”, **Musikiden Müziği Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 106.

da daraltmıştır.³⁹ Batı müziğinin aksine geleneksel repertuarımız üretildiği tarihlerde notaya alınmadığı için sonradan notaya alınan eserler müzikal anlamda bir metin, belge değeri taşımaz. Halbuki Tasnif Heyeti'nin yüksek itibarı, yayınlanan notaların, belli eserlerin farklı versiyonlarından biri değil, orijinal belgesi olarak görülmesine yol açmıştır. Mesele bununla kalmamış, diğer versiyonlar “yanlış” olarak damgalanmış, hatta aşağılanmış. Bilhassa piyasa tarzı denerek küçümsenen, dinamik ve bol süslemeli fasıl icrasının “notaya” veya “aslına” aykırı görülerek gayrimeşru ilan edilmesi gelenek mensupları tarafından gerçekleştirilen bir iç ötekileştirmeye temel olmuştur.⁴⁰

Tasnif Heyeti, geleneğin bir resmi eğitim kurumunda eğitim işlevlerinden mahrum bırakılmış olarak varlığının muhafazasına işaret ediyorsa, 1943'te Sadettin Arel'in başına geçtiği İstanbul Belediye Konservatuvarı da düşük profilli bir resmi eğitim kurumunda yeniden temsiline işaret eder. Ortaokul mezunlarını alıp altı yıllık ses eğitiminden sonra yine ortaokul diplomasıyla mezun eden, hiçbir sazın öğretiminin yapılmadığı, ancak radyodan ve piyasadan toplanan sanatçılarla on beş günde bir Şan Sineması'nda konser veren bu kurum, Tanrıkorur'un deyişiyle bir Belediye Saz Heyeti'nden öteye gidememiştir.⁴¹ Yine de resmi kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklanmasından 17 yıl sonra, sınırlı da olsa Belediye Konservatuvarı'nda Türk müziği eğitiminin yapılmaya başlaması elbette ki önemli bir olaydır. Belediye Konservatuvarı tek parti döneminde Türk müziği eğitimi verilen tek resmi kurum olarak, Türk müziği beğenisinin estetik hiyerarşisini belirlemede de kendini yetkili görmüştür. Kurumun başına çok seslilikten yana ve klasisist görüşleriyle bilinen Arel'in getirilmesi, sadece Batı müzik terminolojisine uyumlu hale getirilmiş ve hala eleştirilmeye devam eden Arelci müzik sisteminin yaygınlaşması ve kurumsallaşmasına hizmet etmekle kalmamış, “klasikçilerle” “piyasacılar” arasında hiç dinmeyecek bir kavganın da fitilini ateşlemiştir.⁴² Arel ekolü, katı klasikçiliğiyle

³⁹ Cem Behar, “Klasik Türk Müziğinde Yazı”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 38.

⁴⁰ Cem Behar, “Bir Açık Müzik Olarak Klasik Türk Musikisi”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 75-76.

⁴¹ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 45

⁴² Klasikçi piyasaçı kavgasının Arel ve Atlığ merkezli yansımaları için bkz. Yılmaz Öztuna, **Sadettin Arel**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1986, s. 85-86; Ergun Balci, **Nevzat Atlığ Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı, 2005, s. 134-144; Mehmet Güntekin, **Nevzat**

piyasada canlılığını sürdüren popüler üslubun ötekileştirilmesine yol açmış, Batıcı yenilik önerileriye geleneksel üslubu ve icra-eğitim-aktarım yöntemlerini sürdürmek isteyen eski ustaların tepkisini çekmiştir.

3. Radyo

Osmanlı-Türk müziği geleneğinin radyoda temsili çalışmamız sırasında ana hatlarını çizmeye çalıştığımız birçok farklı tartışmayı bir arada gözlemlemeyi mümkün kılan bir konudur. Radyo sadece bir yönüyle bakıldığında, bir dönem Osmanlı-Türk müziği geleneğinin ötekileştirildiği, ikincil bir pozisyona itildiği, “aşağı-öteki” konumunu kabul etmeye zorlandığı, kimi zaman dışlandığı, hatta iki yıla yakın bir süreyle doğrudan yasaklandığı bir kurumdur. Bununla birlikte aynı radyo, gerek toplumun direnci gerekse bir iletişim aracı olarak taşıdığı siyasal önemin gerektirdiği esneklik sebebiyle Türk müziğine kucak açmak zorunda kalmış, hatta bir dönem “ciddi” Türk müziğinin en önemli sığınaklarından biri hale gelmiştir.

Radyo her şeyden önce, Batının gelişmiş kapitalist ülkelerinde ortaya çıkan bir modern kitle iletişim aracıdır. Bu açıdan Türk müziğinin radyo kanalıyla icrası ve aktarımı, öncelikle modernleşme-gelenek ilişkisi temelinde ele alınabilir. Radyo örneği, bizi modernleşmenin hızlanması ve modern iletişim imkânlarının gelişmesiyle birlikte geleneğin zayıflayacağı iddiasını yeniden düşünmeye zorlar. Radyo geleneksel ilişkileri ve iletişim biçimlerini temelden sarsan modern bir iletişim aracı olmakla kalmaz, yeni rejimin modernleşmeci Batıcı söylemini yaygınlaştırmak için kullandığı en etkili propaganda aracıdır.⁴³ Buna karşın, paradoksal bir şekilde radyo, Batıcı elitler tarafından ötekileştirilen Osmanlı-Türk müziğinin dinleyici tabanını genişletmiş, geleneksel müziği eski iletişim, icra ve aktarım imkânlarıyla ulaşamayacağı ücre köşelere kadar yaygınlaştırmıştır. Kısacası Radyo geleneksel müziğe etkin bir şekilde dinleyiciye ulaşma ve kitleselleşme imkânı sağlamıştır. Üstelik bu imkân tam da geleneksel müziğin aktarım ve paylaşım alanlarının daraldığı, meşklerin daha sınırlı mekânlara hapsediği ve yeni iletişim

Atlığ'ın Tanıklığında, İstanbul, 21. Asır Yayınevi, 2012; Kudsi Erguner, **Ayrılık Çeşmesi**, İstanbul, İletişim, 2005, s. 75-83. Bu konudaki gazete haberleri hakkında mükemmel bir derleme için bkz. Hikmet Özkahraman, **Basında Nevzat Atlığ**, İstanbul, BTMV, 2010.

⁴³ Radyonun garbiyatçı söylemin üretilmesindeki rolü hakkında bkz. Meltem Ahıska, **Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting**, London, I.B.Tauris, 2010

araçlarına ihtiyacın dorukta olduğu bir dönemde imdada koşmuştur.⁴⁴ Radyo, Osmanlı-Türk müziğinin şehir müziği niteliğini pekiştirmiş, hatta popülerleşen kanadının toplumun bütün kesimlerine nüfuz eden bir popüler müzik haline dönüşmesine yardım etmiştir. Plak sanayiinin ve şehrin eğlence hayatının yanı sıra sinemalardaki film müziklerinin de büyük ölçüde bu müziğe dayandığı bir dönemde, resmi bir kültürel otorite olarak radyo ona ihtiyaç duyduğu kültürel meşruluğu sağlamıştır. Bu müziği ücretsiz olarak ücra köşelere taşınması da cabasıdır. Nitekim makam temelli Türk müziği 1950'lerin ikinci yarısından itibaren, yerini adım adım popüler müziğe ve arabeske bırakana kadar şehrin popüler müziği vasfını korumuştur.⁴⁵

Radyo popüler üslubun yanı sıra klasik üslubu da yaygınlaştırmış, hatta yeniden diriltmiştir. Tanzimat'tan sonraki popülerleşme akımının ardından, seçkin konaklara ve tekkelere hapsolmuş olan klasik üslup, devlet radyosu sayesinde şehrin estetik beğenisi yüksek kesimlerine ulaşmış, tabanını genişletmiştir.⁴⁶ Gerçekten de 1938'de Ankara radyosu kurulmadan önce Osmanlı'ya has klasik müziği dinlemek ve eski repertuarı öğrenmek isteyenler ya az sayıdaki seçkin konaklara devam etmek, ki haliyle bu bir avuç insanın imtiyazıydı, ya da sayısı kırkı ancak bulan Darüelhan plaklarını edinmek durumundaydılar. Gerçi bazı konserlerde klasik takımlar icra edildiği de oluyordu, ama gerek plak gerek konserlerde ana ağırlık Osmanlı'nın son dönemi ve XX. yüzyıldaki popüler şarkı çıkırının ürünlerindeydi. Bilhassa Mesut Cemil Bey'in radyo programlarındaki açıklayıcı anonsları incelendiğinde icra edilen birçok makamdaki klasik takımın bestelendiği tarihten bu yana ilk kez icra edildiğinin açıklandığı görülmektedir. Dolayısıyla her ne kadar "Tarihi Türk Müziği" adıyla Osmanlı müziğine müzelik bir eser muamelesi yapsa da, klasik repertuarın muhafaza edilmesinde ve daha geniş kesimlere ulaşmasında radyo son derece olumlu rol oynamıştır. Böylelikle geleneğin hem popülerleşen hem de klasik üslubunu koruyan kanadı, yaygınlığını ve tanınırlığını artırmak açısından radyodan faydalanmıştır. Radyonun en prestijli müziği olan ve en avantajlı yayın saatlerinde yer verilen Batı müziğiye, beklenenin aksine yaygınlık kazanamamış, hatta tam

⁴⁴ Tamer Kütükcü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012, s. 52

⁴⁵ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 260-262.

⁴⁶ Bülent Aksoy, **a.e.**, s. 274-275

tersine izlenen dayatmacı-Batıcı politikalar sebebiyle bağınazlığa varan bir tepkiyle karşılanmıştır. Dolayısıyla modern bir iletişim aracı olarak “modern” Batı müziğini yayması beklenen ve yayın saatleri buna göre ayarlanan radyo, aksine “modern” görülmeven, geçmişin yok olmaya yüz tutmuş bir kalıntısı addedilen geleneksel müziği yaygınlaştırmıştır.

Radyonun Türk müziğine kucak açmak zorunda kalması, toplumsal şartların zorlamasının yanı sıra bizzat bir iletişim aracı olarak radyonun özel niteliğiyle ilgilidir. 1940'lara kadar radyoda Saygun ve Cemal Reşit Rey gibi Batı tekniğiyle eser besteleyen Türk müzisyenlerin eserleri bile yayınlanmamış⁴⁷, yayın programının en önemli saatleri doğrudan yabancı Batı müziği eserleriyle doldurulmuştur. 1934-1936 arasında Türk müziğinin yasaklanması, meydanın tamamen Batı müziğine kalmasına yol açmış, bu ise yeni rejimin Tanzimat Batılılaşmasını ve “Batı taklitçiliğini” eleştiren milliyetçi söylemiyle uyumsuz bir atmosfere sebep olmuştur. Üstüne üstlük niyetlenilenin tam aksine, toplum Türk radyosunu dinlemeyerek Arap radyolarına yönelmiştir. Geleneksel müziğin makamsal ezgilerine alışan halk, hafif Batı müziği örneklerini de pek hoş karşılamamıştır. Öyle ki Türk müziğinin yasak olduğu dönemde radyo satın almaya gidenlerin “bana bir radyo verin, ama ne olur içinden Necip Celal çıkmasın” dedikleri anlatılmaktadır.⁴⁸ Bilhassa radyonun devlet kontrolüne geçtiği 1936'dan itibaren en etkili iletişim ve propaganda aracının Batıcı müzik politikaları sebebiyle toplum tarafından dinlenmediğini gören ve haliyle radyonun işlevsiz kalmasını istemeyen devlet Türk müziğine yeniden kucak açmaya mecbur olmuştur. Dayatmacı politikalar sebebiyle radyo satışları düştüğü için, radyo satıcıları da bu yönde bir baskı yapmış ve toplumun isteklerinin dikkate alınmasını talep etmişlerdir. Bütün bunların sonucunda radikal politikalar adım adım yumuşatılmış, radyodaki Türk müziği saatleri kademeli olarak artmaya başlamıştır.

Sonuç olarak, kültürel alandan dışlanmak istenen Osmanlı müziği, bu sayede resmi kültürel alanın tam merkezinde bir yer elde etmiştir. Radyo, iki zıt kültürel eğilimin karşılaşma ortamı olarak, adeta rejimin geleneği biçimlendirme mekanizmalarıyla

⁴⁷ Bülent Aksoy, **a.e.**, s. 189

⁴⁸ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 55

geleneğin uyum ve direnç stratejilerinin birlikte gözlemlenebileceği bir laboratuvar haline gelmiştir. Ne var ki güçlü bir gelenek olarak Osmanlı-Türk müziği geleneği halk müziği gibi dışarıdan biçimlendirilen bir pasif uyum tavrı sergilememiş, aktif bir uyum ve direnç stratejisi benimsemiştir. Yani geleneğin dönüşümü içeriden, bizzat gelenek mensupları tarafından gerçekleştirilmiştir. Nitekim radyoda resmi Türk müziği politikalarının çerçevesini çizen Mesut Cemil Bey, kendisi de bir Türk müziği icracısıdır, efsanevi Tanburi Cemil Bey'in oğludur. Geleneğin terk ettiği asli unsurlarla, benimsediği yabancı unsurlar ve bu temelde geliştirdiği yeni estetik anlayışlar, her ne kadar resmi Batılılaşma uygulamalarının bir ürünüyse de aynı zamanda bu uygulamaların yarattığı meydan okumaya bir cevaptır.

Weber'in Batı müziği bağlamında gözlemlediği icrada standartlaşma ve rasyonelleşme teknikte kusursuzlaşmayı beraberinde getirmektedir.⁴⁹ Bu açıdan radyonun olumlu etkisi yadsınamaz. Ne var ki, sağladığı teknik gelişmeye karşın icradaki samimiyeti azaltması, dinleyiciyle icracıyı birbirinden koparması, her geçen gün daha da kusursuzlaştırılması beklenen teknik mükemmeliyet anlayışıyla amatörlüğü öldürmesi radyonun yol açtığı kayıplar hanesine yazılmalıdır. Buna sadece müzik hakkındaki teknik bilgilerin değil geleneğin bütün ahlaki değerlerinin de aktarıldığı özgün bir mekanizma olan meşk usulüne radyonun vurduğu darbeyi de eklemek gerekir. Radyonun, müziğe heves eden gençlerin ilk hocası olmaya başlaması, yüz yüze ilişkiye ve usta-çırak ilişkisine dayanan meşk usulünün birçok faydasının ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Artık genç musiki heveslileri, yeni eserleri yüzünü bile görmedikleri icracılardan, bir düğmeyi çevirerek zahmetsizce “meşk etmektedir.”⁵⁰ Aynı zamanda bu Türk müziğine temel karakterini veren, çoğunlukla amatör topluluklarca samimi bir ortam içinde icra edilen bir meclis müziği olma özelliğini aşındırmıştır. Şehrin bilhassa ileri gelen ailelerinde ev yaşamının ayrılmaz bir parçası olan musiki fasıllarının yerini gitgide radyo almış, insanlar ud öğrenmektense radyo dinlemeyi tercih eder hale gelmişlerdir. Tıpkı John

⁴⁹ Weber'in Batı müziğinde rasyonelleşme ve standartlaşmayla ilgili görüşleri doğal olarak kapitalizmle ilgili görüşlerine paraleldir. Rasyonelleşme araçların mükemmelleşmesini, yani tekniğin kusursuzlaşmasını beraberinde getirmektedir. Ancak bu dünyanın büyüünün bozulması, anlamının yitirilmesi pahasına gerçekleşir. Müzikte de benzer bir süreci gözlemek mümkündür. Bkz. Max Weber, **The Rational and Social Foundations of Music**, Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth, southern Illinois University Press, 1958.

⁵⁰ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, s. 193

Ruskin'in fotoğraf makinesinin icadıyla insanların resim yapmayı bıraktığı gözlemine benzer bir şekilde⁵¹, radyo bir yandan Türk müziğinin dinleyici kitlesini artırırken bir yandan da bu kitleyi pasifleştirmiştir. Radyonun sağladığı kolay ve hızlı iletişim imkânı, notayla birleşince meşk usulünün kuyusunu kazmış, zaten daralmakta olan meşk halkalarının iyice zayıflamasına ve kopmasına yol açmıştır. Bu ise radyo gibi kurumlarda biçimlendirilen ve standartlaştırılan ve adeta birer “icat edilmiş gelenek” haline gelen yeni üslupların daha hızlı yayılmasına ortam hazırlamıştır. Bu bağlamda Cem Behar'ın Nevzat Atlığ'ın temsil ettiği “tutucu restorasyon” eğiliminin tam da gelenek zincirinin iyice koptuğu bir anda belirginleştiği tespiti, icat edilen geleneklerin tutunmasının aslı gelenek zincirinin zayıflamasıyla ne kadar ilişkili olduğunu göstermektedir.⁵²

Tüm bunların yanında radyo, bilhassa Cumhuriyet'in ilk yıllarında, sahip olduğu büyük otorite ve itibar sayesinde, onayladığı ve onaylamadığı üslup ve yorum ekollerinin kültürel meşruluğunu belirleyen bir mihenk taşı konumuna sahip olmuştur. Radyonun itibar ve otoritesi o kadar büyüktür ki, Vedat Nedim Tör'ün deyişiyle “radyo söyledi lafının kitap yazdı sözünden bir farkı yoktur”.⁵³ Bu gerçeği hesaba kattığımızda radyo yasağının Türk müziğinin meşruiyetine nasıl büyük bir darbe vurmuş olduğunu tahmin edebiliriz. Aynı şekilde yirmi ay sonra radyoya tekrar kabul edilen Türk müziğine meşruiyet kazandırmanın da aynı radyo olduğunu belirtmek gerekir. Kültürel meşruluktan sadece meşru ve gayrimeşru olanın belirlenmesini değil, meşruluk ve estetik değer açısından kültürel unsurların derecelendirilmesini de anlamalıyız. Bu anlamda kültürel meşruluk kavramıyla hâkim söylem veya kurumlar tarafından belli bir icra veya yorum biçimine diğerlerinden daha üstün bir estetik nitelik atfedilmesini kastediyoruz.⁵⁴ Bunun toplum içinde kabul görüp görmemesi ayrı bir konudur. Kültürel meşruluk hakim ve muhalif kültürler arasındaki mücadele sonucunda çerçevesi belirlenen esnek ve

⁵¹ Bülent Aksoy, **age**, s. 235.

⁵² Cem Behar, “Gelenek, Tutuculuk ve Klasik Türk Musikisi, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 121.

⁵³ Vedat Nedim Tör, “Radyonun Büyüsü”, **Radyo Dergisi**, c. I, s. 4. Ankara, 1945, s. 15'den aktaran Tamer Kütükçü, Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötügen, 2012, s. 65.

⁵⁴ Keammer'den naklen Ayhan Erol, “Müziksel Meşruluk ve Musiki İnkılabı”, Feza Tansuğ, Ersin Antep, Vural Yıldırım, **Müzikoloji Derneği Sempozyumu Bildirileri 27-28 Kasım 1999/20-21 Ekim 2000**, İstanbul, 2001, s. 60.

değişken bir gerçekliktir. Hakim söylemin bir kültürel unsuru kültürel meşruluk alanının tamamen dışına atması dirençle karşılaşırken, estetik hiyerarşide ona atfettiği konum içselleştirilebilir. Aynı şey muhalif kültür içindeki ötekileştirme biçimlerini de kapsar. Bu çerçevede radyonun meşruiyet ve itibar bahşedici özelliği, sadece Batı müziği-Türk müziği ayrımı açısından değil, Türk müziği içindeki icra ekolleri açısından da geçerlidir. Bu durum kültürel meşruluk bahşeden gücün de yer değiştirmesi, geleneğin “sivil” muhafızlarından resmi kurumlara geçmesi anlamına gelmektedir. Bu da gelenek içindeki statü ilişkilerini sarsmıştır.

Bunun da ötesinde radyo kendi adıyla anılan bir icra üslubu bile yaratmıştır. “Radyo tavrı” olarak adlandırılan bu üslup, ötekileştirdiği “piyasa tavrının” aksine “ciddi” müziği temsil ettiği iddiasındadır. Radyo tavrıyla piyasa tavrı arasındaki fark, eğlence müziğiyle halis sanat müziği, çalgıcıyla sanatçı arasındaki ayrım çerçevesinde hiyerarşi oluşturunca bir tarzda tanımlanmıştır. Radyo tavrına damgasını vuran şey, yüksek düzeyde bir standartlaşmadır. Nota ve usule sadık kalmak, abartılı süslemelerden kaçınmak, güfteyi tane tane ve düzgün bir diksiyonla telaffuz etmek, ritmi normalden daha ağır, akordu normalden epeyce pes, ağırbaşlı ve ciddi bir icrayı tercih etmek radyo tavrının temel özellikleridir.⁵⁵

Genel bir radyo tavrından söz etmek mümkün olsa da, radyoda tek bir üsluptan söz etmek de mümkün değildir. Radyoda Türk müziği yayınlarında özenle sınıflandırılmış, repertuarları ve standartları belirlenmiş üç temel toplu icra şekli görülmektedir.⁵⁶ Klasik eserler değişmez bir tercih olarak “koro” tavrıyla, klasik eserler dışındaki repertuar “fasıl tavrı” ve “beraber şarkılar tavrı” olarak sınıflandırılan standartlar çerçevesinde icra edilir. Osmanlı müziği geleneğine yabancı, Batı kilise müziğine özgü bir icra biçimi olan koro, ilk kez XX. yüzyıl başlarında Türk müziğine ürkek bir şekilde girmiş ve Cumhuriyet döneminde klasik eserlerin icrasında vazgeçilmez hale gelmiştir. Bir sonraki bölümde koro icrasını daha yakından inceleyeceğimiz için şimdilik Batılı bir biçim çerçevesinde standartlaşmış bu icranın, bir yandan Osmanlı müziği geleneğini kalıplaştırırken, bir yandan da Batıyla uyumsuz unsurları törpüleme işlevi gördüğünü söylemekle

⁵⁵ Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012, s. 76-77.

⁵⁶ Tespit ve sınıflandırma Bülent Aksoy’a aittir. Bkz. Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri”, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, s. 197-199

yetinelim. Radyo, arkasındaki devlet desteği ve sahip olduğu meşruluk bahşedici otorite sayesinde, gelenekte kökü olmayan bu yeniliği bir icat edilmiş gelenek olarak klasik eserlerin standart icra şekli haline getirmiştir. Buna karşılık “fasıl” tavrı 1960'lara kadar şefsiz, farklı ses alanları içinde okuyan hanendeleri ve fasla özgü süslemelerle hüner gösteren icracılarıyla birlikte geleneksel üsluba daha yakın bir şekilde icra edilmiştir. Bununla birlikte icrada goygoyların azaltıldığı, daha kontrollü ve standartlaşmış bir üsluba doğru gidiş baştan beri hâkim bir eğilimdir. Nitekim 1960'lardan sonra bu eğilim, geleneksel fasıl tavrının bozulup radyo tarafından icat edilen “beraber şarkılar” formuna yaklaşmasına yol açmıştır. “Beraber şarkılar” ise koro ile fasıl arasında bir icra şeklidir. Koronun icra ettiği büyük formdaki klasik eserler ile fasıl repertuarı dışındaki eserler, ki bunlar daha çok günün popüler şarkılarıdır, bu üslupla icra edilir. Korodan biraz daha hareketli, fasıldan biraz daha ağırdır, eserler birbirine bağlanmaz, fasıldaki süslemelerden arındırılmış düz bir okuyuş tercih edilir.

Enstrümantal müzik açınsındansa radyonun sazende faslını yeniden dirilttiğini söylemek gerekir. Osmanlı müziği esasen sözlü müziğe dayandığından, saz eserleri zaten repertuarın tali kısmını oluşturmaktadır. Meşk zincirlerinin daralması, saray ve tekke himayesinin kalkması ve klasik üslubun gerilemesiyle sazende faslı ölmeye yüz tutmuş bir durumdayken radyo tarafından yeniden diriltilmiştir.⁵⁷ Böylece radyo gibi modern bir kurumun, sadece mevcut geleneği yaygınlaştırmak veya doğrudan yeni gelenek icat etmek dışında, zayıflayan bir geleneği diriltmek gibi bir rol de üstlenebildiğini görmekteyiz.

Keza solo icra açısından da radyo yeniliklerle doludur. Klasik dönemde Osmanlı müziği, küçük gruplar içinde bir oda müziği anlayışı çerçevesinde ama toplu icra edilen bir müziktir. Solo icrayı bilhassa hafız, mevlidhan ve gazelhanlar temsil eder. Ancak bu solo icra yine de kolektif icra içinde bir renktir, asla onu bastırmaz. Osmanlı'nın son döneminde plaklar aracılığıyla son derece popüler olan hafız veya gazelhanın yerini radyo döneminde solist almıştır. Solistin ön plana çıkmasıyla birlikte geleneğin kolektif bir kimliğe dayalı icra anlayışı aşınmış, bunun yerini daha

⁵⁷ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, s. 195.

birey merkezli, serbest icraya ve star anlayışına dayalı bir icra almıştır.⁵⁸ Ayrıca solist icrası, yorum farklılığına ve nüansların abartılmasına dayandığından, usullere bağlı icrayı aşındırmıştır. Bu süreçte en büyük kayıp gazel formudur.⁵⁹ Gazelin hafızlık geleneğini, dolayısıyla dini müziği hatırlatması, yeni rejimin kökten laikçi tutumuna aykırı görülmüş, radyoda gazel yasaklanmıştır. Bu politik faktörün yanında gazelin Weberyen anlamda müzikte rasyonelleşme ve standartlaşma olarak anlaşılan teknik modernleşme sürecine aykırı görülmesinden dolayı da, radyo yöneticileri tarafından dışlandığı söylenebilir. Gazel okuyuşunda getirdiği yeniliklerle olağanüstü bir beğeni toplayan Münir Nurettin Selçuk'un bile Erken Cumhuriyet döneminde radyolarda gazel okumaması, bu tavrın ne kadar kararlı uygulandığının bir kanıtıdır.⁶⁰ Elbette ki en büyük kayıp 1950'lere kadar hiçbir şekilde icrasına yer verilmeyen dini musikidir. Hâlbuki dini müzik geleneksel repertuarın çok büyük bir kısmını oluşturmakla kalmaz, klasik bestecilerin ezici bir çoğunluğu tekke kökenlidir. Dini müziğin dışlanması, dini olmayan müzikteki icra şekillerini de etkilemiş, Türk müziğine has perdelerin ve okuyuş tarzlarının unutulmasına yol açmış, bu da geleneksel üsluptaki kayıpları hızlandırmıştır.

Radyonun önemli bir işlevi de, eğitim kurumlarından, tekkelerinden ve meşkhanelerinden mahrum kalan geleneksel müzik icracılarına bir sığınak ve maişet imkânı sağlamasıdır. Aksoy'a göre radyo tam da en çok ihtiyaç duyduğu anda "ciddi müziğe" icra ve aktarımını sürdürebileceği yeni bir ortam sunmuştur.⁶¹ Gerçi radyonun maişet imkânları oldukça sınırlıdır, hatta 20 aylık yasak döneminde Türk müziğiyle uğraşanlar bütünüyle bu imkândan yoksun kalmıştır, ama yine de eğlence müziği dışında profesyonel olarak "sanat müziği" icra edilebilecek yegâne kurum radyodur. Radyo sanatçısı olmak aynı zamanda bir statü ifadesine dönüşecektir. Cumhuriyet döneminin en saygın icra kurumu olarak radyonun bünyesindeki

⁵⁸ Solistlik, serbest icra ve bireyselleşme arasındaki ilişki hakkında bkz. Şenol Durgun, **Devletçi Gelenek ve Müzik**, Ankara, Alter, 2005, s. 92.

⁵⁹ Gazel formunun ölümü hakkında detaylı bir inceleme için bkz. John M. O'Connell, "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay", **Ethnomusicology**, C. XLVII, s. 3, Güz 2003, s. 399-415.

⁶⁰ Cemal Reşit Rey'in meşhur lüküs hayat operetine tiyatral amaçlarla dahil edilen bir gazel bile, eserin bu bölümünün radyoda sansürlenmesi için yeterli olmuştur. Keza Hamiyet Yüceses'in kendi adıyla özdeşleşmiş olan "Makber" gazelini bile bir dönem radyoda söyleyemediğini veya kendisini tüm Türkiye'ye tanıtan "Bakmıyor Çeşmi Siyahım" şarkısının arasında okuduğu iki satırlık gazeli okuma teşebbüsünün radyo müdürü Mesut Cemil'in hışımıyla karşılaştığını hatırlamalıyız.

⁶¹ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, s. 191.

sanatçıya saygınlık bahsetme gibi bir rolü de vardır. Nitekim şehrin eğlenceye yönelik piyasa müziğinin bir parçası haline gelen müzisyenler “çalgıcı”, “davulcu”, “zurnacı” gibi ifadelerle küçümsenirken, hatta kimi zaman piyasa müziğindeki Çingene ve gayrimüslim ağırlığına dayanarak bir etnik ötekileştirme söylemine maruz kalırken, radyoda çalıp söyleyenler “sanatçı” mertebesine ulaşmaktadır.⁶² Dolayısıyla radyo, çalgıcıyla sanatçıyı birbirinden ayıran bir icra mekânı olarak geleneksel müzik icracılarına saygınlık bahşeden bir kurum olmuştur. Ayrıca yeni rejimin katı tutumuna karşın, radyoda tekke kökenli müzisyenlerin dışlanmadığı, birçok farklı eğilim ve üslubu içinde barındıran çeşitlilik düzeyi yüksek “demokratik” bir yapı sağladığı da söylenebilir. Kültürün ve geleneğin esnek ve kucaklayıcı yapısı, Jakoben tutumlara izin vermemektedir. Bugünden yarına fabrikada üretir gibi sanat adamı yetiştirmek mümkün olmadığından, radyo geleneksel müzik mensuplarını dışlamak gibi bir lükse sahip değildir.

Radyonun geleneğin sürekliliğini sağlamak açısından yarattığı imkânların bir diğeri, Musiki İnkılabı çerçevesinde resmi eğitim kurumlarından kovulan Osmanlı-Türk müziğine, hukuken olmasa da fiilen bir eğitim kurumu sağlamasıdır. Bilindiği gibi Türk müziğinin geleneksel eğitim kurumları Saray, tekke ve meşkhanelerdir. Osmanlı’nın yıkılmasına doğru bunlara Türk müziği eğitimi verilen bir konservatuar niteliğindeki Darüelhan eklenmiştir. Ne var ki daha 1926’da bu kurumların tamamının ortadan kalktığını görüyoruz. İşte Batı müziğini yaygınlaştırma gerekçesiyle Türk müziği eğitiminin yasaklandığı bu dönemde, radyo pratik ihtiyaçlarının zorlamasıyla bu yasağın fiilen çiğnendiği bir yer olmuştur. Dinleyicilerine kesintisiz ve nitelikli bir yayın sunmak durumunda olan radyo, bunu gerçekleştirmek için standartlaşmış bir sistem çerçevesinde eğitilmiş bir müzisyen kadrosuna ihtiyaç duymaktadır. Ancak bu görevi yerine getiren hiçbir devlet kurumu yoktur. Bu durumda radyo bizzat bu görevi üstlenecektir. Radyonun birçok sanatçı tarafından her şeyden önce bir “okul” olarak tanımlanması bu boşluğu doldurmasından kaynaklanır.⁶³ Radyoda geleneksel meşk usulüyle modern eğitim yöntemlerinin bir arada kullanıldığı bir eğitim verilmiştir. Radyoda istihdam edilen

⁶² a.e., s. 204.

⁶³ Radyonun bir musiki okuluna dönüşme süreci hakkında bkz. Tamer Küçük, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, 2012, s. 70-75.

stajyer sanatçılar solfej, usul, makam, repertuar gibi derslerin yanında edebiyat dersleri de alırlar. Böylelikle Osmanlı-Türk müziğinin tamamlayıcı kültür unsurları hakkında da bilgi sahibi olurlar.

Geleneksel eğitim ve aktarım kurumlarının yokluğunda, ciddi Türk müziği eğitiminin radyo tekeline geçmesi, resmi politikalar doğrultusunda geleneğin biçimlendirilmesine hizmet eden bir gelişmedir. Nitekim radyoda öğretilen ve aktarılan üslup, geleneksel icra anlayışından birçok bakımdan farklı radyo tavrı denilen bir icat edilmiş geleneğe dayanmaktadır. Bununla birlikte kuruma alınan genç sanatçıları eğitenler “piyon” idareciler değildir, müziği ve geleneği iyi bilen, kendileri de meşk usulü içinde yetişmiş, “içeriden” ustalardır. Bunun için radyodaki eğitim resmi çevrelerin kabul edebileceği bir şekle büründürülmüş olmakla birlikte, gelenekten büsbütün kopuk değildir, hatta nota kullanılmakla birlikte repertuar eğitiminin ana mantık olarak meşke dayandığı görülmektedir. Müzeyyen Senar’ın anıları bu geleneksel eğitimin niteliği hakkında çarpıcı bilgiler içermektedir.⁶⁴ Kurumsal eğitim dışında radyoyla doğrudan ilişkili olmayan bestekârlar da sık sık radyoya gelerek yeni eserlerini radyo sanatçılarına “geçmişlerdir”. Yeni eserin nota kanalıyla kendi kendine değil de doğrudan bestekârından meşk edilerek öğrenilmesi, hep geleneksel aktarım biçimini sürdürmüş hem de yeni eser üretimi yoluyla geleneğin canlılığını sağlamıştır. Bütün bunlara karşın radyoların küçük bir Türk müziği konservatuvarı haline gelmesi, aslında bir emrivakidir. Türk müziği eğitimi yasağını delmenin ve yasağın etrafından dolaşarak bir resmi eğitim kurumu yaratmanın bir yoludur. Bu durum resmi kurumlar nezdinde rahatsızlık yaratmış olacak ki, 1954 yılında başbakanlıktan gelen yazıyla, radyoların bir okul olmadığı hatırlatılacak ve radyodaki Türk müziği derslerine son verilmesi istenecektir.⁶⁵

Radyo geniş kitlelere hitap eden bir iletişim aracı olarak hem halkın istek ve beğenilerini dikkate almak, hem de devletin resmi politikalarıyla uyumlu bir kültür politikası izlemek zorunda olan bir kurumdur. Geleneksel müzik mensuplarıyla ilişkisi de bu iki yönlü işlevinin damgasını taşır. Erken Cumhuriyet döneminde

⁶⁴ Radi Dikici, **Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikâyesi**, İstanbul, Everest, 2011, s. 79-81.

⁶⁵ Cevdet Kozanoğlu, **Radyo Hatıralarım**, Ankara, TRT Yayını, 1988, s. 31’den aktaran Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006, s. 144.

geleneksel Osmanlı-Türk müziği şehir toplumu tarafından en çok dinlenen müzik türü olduğundan, ister istemez radyonun da bel kemiğini oluşturmuş, buna karşın resmi kültürel meşruluk söylemi içinde kendine ayrılan yeri kabul etmek durumunda kalmıştır. Osmanlı-Türk müziği yeni rejim tarafından geçmişe ait gözden çıkarılmış bir kalıntı olarak görüldüğünden bir ideolojik propaganda aracı olarak kullanılmaya çalışılmamış, dolayısıyla devlet tarafından tepeden tırnağa biçimlendirilmesi yönünde özel politikalar uygulanmamıştır. Türk müziğine yapılan üvey evlat muamelesi bir bakıma onun işine yaramış, daha serbest olmasını sağlamıştır. Türk müziğindeki yeni biçimlerin resmi çevreler tarafından dışarıdan empoze edilmeyip, bizzat geleneğin içinden yaratılmasını da bu çerçevede açıklamak gerekir.

B- Ev ve Konaklardaki Musiki Meclisleri

Ev ve konaklar gibi sivil kurumlar, Türk müziğinin icra, öğretim ve intikalinde her zaman önemli bir rol oynamışlarsa da, bilhassa Tanzimat sonrasında geleneksel müziğin Saray’da gözden düşmesiyle birlikte çok daha fazla ön plana çıkmışlardır. Bu durum, bir yandan Osmanlı müziğinin şehir müziği niteliğini pekiştirirken, bir yandan da Batıyla daha aşağıdan yukarı bir etkileşime ortam hazırlamıştır. Zira Tanzimat döneminin konakları udla piyanonun yan yana yer aldığı, Batı müziğiyle Türk müziğinin yan yana icra edildiği yerlerdir.⁶⁶ Beklenenin aksine, Cumhuriyet’in tepeden inme Batıcılığı ve toplum kimliğini zorlayan dayatmacı uygulamaları, geleneksel müzik ve kültürle içli dışlı olmuş kesimleri Batı etkisine ve her tür yeniliğe kapalı ve tutucu bir tavra zorlamıştır. Dolayısıyla Cumhuriyet devrinde resmi kurumlardan dışlanarak evlere ve konaklara çekilen geleneksel müzik, daha muhafazakâr bir kimliğe bürünmüştür. Bununla birlikte geleneksel müziğin icra, öğretim ve aktarım usullerinin yanında kendine has ahlakı ve adab-ı muaşeret kuralları da bu konaklarda yaşatılmış ve bütün ritüelleşmiş uygulamalarıyla birlikte gelecek kuşaklara aktarılmıştır. Geleneksel usullerde ısrar edenlerin yanında modernleşmeci ve yenilikçi müzik adamlarının da yolu hep aynı musiki meclislerinden geçmiştir. Söz gelimi Türk müziğinin modernleşmesinde, klasize ve

⁶⁶ Yılmaz Karakoyunlu, “Cumhuriyetin Türk Müziği Politikası”, **Yeni Türkiye**, Cumhuriyet Özel Sayısı, sayı 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 2977. Bu olgunun romanlara yansımaları hakkında bkz. Ayşe Melda Üner, **Roman ve Musiki: Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması**, İstanbul, Simurg, 2006.

klasifiye edilmesinde öncü bir rol oynayan Nevzat Atlığ, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın⁶⁷ evindeki musiki meclislerinde bu geleneksel adab içinde yetişmiştir.⁶⁸ Kendini Osmanlı'dan kalan ne varsa muhafaza etmeye adanmış bu “eski zaman efendisinin” evinde, Batıcı görüşleriyle bilinen Mesut Cemil'e de yer vardır, ileride fantezi eserleriyle Türk müziğinde yeni bir bestecilik çığırını açacak olan Selahattin İçli'ye de. Dolayısıyla bu geleneksel ev meclislerinden yetişenler, modern kurumlarda dahi Osmanlı müziğinin ritüelleşmiş geleneksel kültürel unsurlarını sürdürülebilmişlerdir. Nezaket, tevazu, üstatlara ve büyüklere saygı, meşk zincirindeki konuma ve yaşa göre düzenlenmiş hiyerarşik ilişki ve davranış kalıplarına riayet, vokabüleri geniş düzgün bir İstanbul Türkçesine ve giyim kuşama gösterilen aşırı özen bu konaklardan yayılarak musiki cemiyetlerine, konservatuarlara, bazı devlet kurumlarına kadar ulaşmıştır. Kurumsal bir ilişkinin kurulamayışı ve meşk zincirlerinin zayıflaması ve giderek kopması bu hasletleri bir hayli zayıflatırsa da günümüzde dahi bunların izlerine rastlamak mümkündür.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında resmi kurumlardan kovulan ve saray, Darülfünun ve tekkeler gibi eğitim kurumlarını kaybeden geleneğin popülerleşmeye direnen ve yüksek sanat üslubunu sürdürmek isteyen unsurları ev toplantılarında kendilerine bir ifade imkânı bulmuşlardır. Öne çıkan toplanma mekânları İbnülemin Mahmud Kemal İnal, Hakkı Süha Gezgin, Ekrem Karadeniz, Mazhar Osman ve Çerçöp Sami Bey'in evleridir. Klasik geleneğin büyük üstatlarının neredeyse hepsinin bu toplantılarda yetiştiğini görmekteyiz.⁶⁹ Türk müziği alanında yetişecek biri için kaçınılmaz bir uğrak yeridir bu meclisler. Söz gelimi yetenekli ve Türk müziğine

⁶⁷ Cumhuriyet döneminde geleneksel müzik ve adabın yaşatıldığı en önemli ev meclisine ev sahipliği yapan İbnülemin Mahmud Kemal İnal ve musiki meclisleri hakkında bkz. İbnülemin Mahmut Kemal İnal, **Hoş Sada Son Asır Türk Musikişinasları**, İstanbul, İş Bankası, 1958; Sinan Sipahi, **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2011, s. 121-125; Osmanzade Hüseyin Vassaf, **İbnülemin Mahmut Kemal İnal-Kemal'ül Kemal Bir Eski Zaman Efendisi**, (haz. İsmail Kara-Fatih Şeker), İstanbul, Dergah, 2009.

⁶⁸ Mehmet Güntekin, **Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında**, İstanbul, 21. Asır, 2012, s. 22-27.

⁶⁹ Yavaşca daha ayrıntılı olarak şu mekanları saymaktadır: Beşiktaş'ta Hakkı Süha Gezgin'in, Kabataş Set Üstü'nde Dr. Çerçöp Sami Bey'in, Maçka'da İpekçiler'in (Lale ve Nergis Hanımlar), Bomonti'de Dr. Selahattin Tanur'un, Şişli'de H. Sadeddin Arel'in, Bakırcılar'da İbn'ül Emin Mahmut Kemal İnal'in, Cağaloğlu'nda Mıldan Niyâzi Bey'in, Fatih'te Mükerrrem Akıncı'nın, Çarşamba abakyunus'ta Süleyman Erguner'in, Cerrahpaşa'da Abdülkadir Töre'nin, Cerrahpaşa'da Cahit Gözkân'ın, Ayazpaşa'da Zeki Toros'un, Yeniköy'de Rasim Ferit Talay'ın evleri ve Özbekler Tekkesi. Sinan Sipahi, **Alaeddin Yavaşca**, 2011, s. 54. Ayrıca bkz. Alaeddin Yavaşca, “Evlerdeki Musiki Toplantıları I-II”, **Sanat ve Kültürde Kök**, C. I, s. 3-4, Nisan-Mayıs 1981.

meraklı bir genç olarak daha on altı yaşındayken Hatay Halkevi'nde arkadaşlarıyla bir odada müzik çalışmalarına başlayan Nevzat Atlığ, bir ay geçmeden müdür tarafından çağrılarak Halkevi'nde “alaturka” müziğin yasak olduğu konusunda uyarılacaktır. Yıl 1941'dir. Gidecek konservatuar da yoktur, Türk müziği öğretilen herhangi bir müzik okulu da. 1943 yılında Atlığ'ın yolu İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın meşhur meclisine düşecek ve bir anlamda onun “mektebini” bitirecektir.⁷⁰ Türk müziğinin yaşayan en büyük ustası Alaeddin Yavaşca da konservatuardan, okuldan değil bu meclislerden yetişmiştir. Yavaşca'nın anlatımından yola çıkarak bu ev meclislerinin nasıl bir okul misyonu yerine getirdiklerini gözümüzün önünde canlandırabiliriz. Söz gelimi Hakkı Süha Gezgin'in evinde Salı ve Cuma günleri iki veya üç fasıl “geçilmektedir.” Bir fasılda bir makamın peşrevinden başlamak üzere, varsa kar ve besteleri, semailer, şarkıları ve saz semailerine kadar kırk civarında eser meşk edilmektedir. Burada meşk edilen eserler Çerçöp Sami Bey'in evinde konser olarak icra edilmekte, konser sonrasında hazır bulunanlar eleştirilerini bildirmektedir. Katılanlar arasında devrin büyük musiki üstatları ve gencecik talebelerin yanı sıra çeşitli kültür, sanat adamları ve yazarlar da vardır. Söz gelimi Yahya Kemal ve Tanpınar bu meclislerde bulunmuşlardır.⁷¹

Ev meclisleri sadece geleneksel müziğin değil, geleneksel müziğin dayandığı bütün bir eski kültürün tevarüs edildiği yerlerdir. Örneğin İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın evi adeta yaşayan bir müze gibidir. Duvarlarda usta hattatların elinden çıkmış levhalar, antika mobilyalar, Abdülhamid'in elinden çıkmış bir komodin, saltanattan kalmış perdeler, şilte ve sedirler, rahleler ile tam bir Osmanlı konağıdır burası. Üstat başından takkesini çıkarmaz, bir bacağına öbür bacağının altına alarak oturur, yeni gelenlere oturmaları gereken yeri bizzat kendisi söyler, müdavimlere elini öptürür, diğerlerine de elini vurup çeker, temennayla selamlaşılır ve fasıldan önce şiir, sanat ve hikmet dolu bir sohbet yapılır. Fasil bittikten sonra Aziz Mahmut Hüdaî Hazretlerinden bir tevşih ve bir aşır Kur'an-ı Kerim okunur ve herkes “Efendi hazretlerinden” izin alarak evden ayrılır.

⁷⁰ Mehmet Güntekin, *Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında*, İstanbul, 2012, s. 21-23.

⁷¹ Sinan Sipahi, *Alaeddin Yavaşca*, Kültür Bakanlığı, 2011, s. 52-58.

Bilhassa genç kuşak bu meclislerde repertuarlarını genişletmekle kalmazlar, eski kültür ve adabı da birinci elden öğrenirler. Dolayısıyla evlerdeki musiki meclisleri geleneğin yeni kuşaklara en sahih biçimiyle aktarıldığı ortamlardır. Ev meclislerinin en olumlu yönü bu muhafaza ve intikal işlevini yerine getirmelidir. Ne var ki hayatın sokaklara taşıdığı, kamusal hayatın hareketlendiği, kadın ve erkeğin aynı ortamları paylaşmaya başladığı, okullaşmanın yaygınlaştığı bir ortamda evlere kapanmak ister istemez, buralarda icra edilen müziğin de hayata ayak uyduramamasına yol açmıştır. Ruhi Ayangil'in deyimiyle üstatlar geleneksel müziğimizi itinayla korumuşlardır, ama evlerde. Bunun sonucu büyük açılımlı eserlerin yaratılamaması ve “eski hüznün terennüm edilmesidir.”⁷² Son olarak ev meclislerinin sürdürülmesi bir konak hayatını mümkün kılacak sosyo-ekonomik şartların devamını gerektirir. Gündelik hayatı idame ettirmenin zorlaşması ve konak hayatını ayakta tutan toplumsal ilişkilerin çözülmesi, zamanla ev meclislerinin de dağılmasını getirmiştir. İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın son yıllarında çektiği ekonomik zorluklar bunun en acı örneklerinden biridir.⁷³

C- Musiki Cemiyetleri

Musiki Cemiyetleri, resmi kurumlardan dışlanan geleneksel müziğin tabana yayılarak ayakta kalma kanallarından biridir. Cemiyetlerin ilk defa geleneksel müzik üzerindeki Saray korumasının kalkmasından sonra Meşrutiyet yıllarında kurulmaya başlaması manidardır. Koruyucusunu kaybeden geleneksel müzik, varlığını sürdürmek için sosyal tabanını genişletme ve şehrin dokusuna daha derinlemesine yerleşmeyi denemiş ve büyük ölçüde başarılı da olmuştur. Cumhuriyet dönemindeyse adeta bir patlama söz konusudur. Musiki Cemiyetleri sadece geleneksel müziğin öğrenildiği ve icra edildiği yerler olmakla kalmaz, aynı zamanda resmi dayatma ve aşağılamalara karşı Türk müziği camiasının örgütlendiği yerlerdir. Bu açıdan Musiki Cemiyetleri'ni bir anlamda devletin müzikte Batılılaşma

⁷² Bülent Aksoy vd., **Musikinın Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri**, Musikişinas Dergisinin Özel Eki, s. 8, 2008, s. 44.

⁷³ İbnülemin konağındaki meclislerin son demlerine yetişen Atlığ bu fakirleşme döneminin trajedisine tanıklık etmektedir. Atlığ'ın anlatımına göre, bütün imkansızlıklara karşın evinde kalabalık bir musikişinas topluluğu ağırlamaktan vazgeçmeyen İbnülemin, bilhassa savaş yıllarında bir toplantıda ikram ettiği çayı akşam kurutup ertesi hafta yeniden ikram etmekte, kimi zaman aynı çayı on kere kaynatmak zorunda kalmaktadır. Mehmet Güntekin, **Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında**, 2012, s. 23-4.

politikalarına karşı sessizce direnen sivil toplum örgütlerine benzetebiliriz. Ama sadece bununla sınırlı değil. Musiki Cemiyetleri resmi kurumlarda eğitimi yasaklanan geleneksel müziğe, alternatif bir eğitim kurumu sağlayacaktır. Cumhuriyet dönemi Türk müziğine damgasını vuran sanatçılar arasında yolu herhangi bir musiki cemiyetiyle kesişmemiş olan neredeyse hiçbir sanatçı yoktur.

Musiki Cemiyetleri, özel ev meclislerinden farklı olarak herkese açıktır ve daha geniş bir katılıma müsaittir. Ayrıca musiki cemiyetlerinin sayılarının artması ve farklı il, ilçe ve semtlere yayılmasıyla birlikte, toplumun maddi engelleri (ulaşım vb.) aşarak, geleneksel müzikle doğrudan temas kurması mümkün olmuştur. Cumhuriyet döneminde etkili olmuş önde gelen cemiyetlerin neredeyse hepsi Meşrutiyet yıllarında kurulmuş, Musiki İnkılabı'nın en katı uygulandığı 1930'ların ortalarında, bazıları çok kısa bir kesintiye uğradıktan sonra yollarına daha da güçlenerek devam etmişlerdir. Bu cemiyetlerin en önemlileri Udi Fahri Kopuz'un yönetimindeki Darüt Talim-i Musiki, daha sonra meşhur Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne dönüşecek olan Darül Feyzi Musiki, modernist görüşleriyle bilinen Ali Rıfat Çağatay'ın başında olduğu Şark Musiki ve 1928'de Musiki İnkılabı'nın gerekçelerinden biri olduğu iddia edilen meşhur Sarayburnu konserinde sahneye çıkan Eyüp Musiki Cemiyetleridir. Bunlara benzer mahiyetteki Sadettin Arel'in İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği ve Üniversite Korolarını da eklemek gerekir.⁷⁴ Nevzat Atlığ'a göre musiki cemiyetleri, zor yıllarda Türk müziğini ayakta tutan üç önemli şeyden biridir.⁷⁵

Musiki Cemiyetleri modern ve geleneksel metotların bir arada kullanıldığı yerlerdi. Nitekim bunların en önemlisi olan Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde başından beri hem nota, solfej gibi derslerin devam edip hem de eski usulde meşk yapıldığını biliyoruz.⁷⁶ 1926'dan ölümüne kadar kurumun başında olan Emin Ogan meşk

⁷⁴ Cumhuriyet dönemi musiki cemiyetleri ve bünyesindeki müzik adamları hakkında genel bilgi için bkz. Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul, İletişim, 1983, s. 1502-1506.

⁷⁵ Mehmet Güntekin, **Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında**, 2012, s. 78

⁷⁶ Bkz. Hatice Selen Ergöz, "Meşk Geleneğinin Karakteristik Temsilcisi Olan Üsküdar Mûsikî Cemiyetinin Türk Kültürüne Katkıları", Coşkun Yılmaz (ed.), **Üsküdar Uluslararası Sempozyumu VI Bildiriler**, 6-9 Kasım 2008, s. 398-399. Cem Behar'ın naklettiği tanıtım broşüründen Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin haftada dört gün geleneksel usule göre meşk yaptığını öğreniyoruz. Bkz. Cem

usulünden hiç vazgeçmemiş olmasına karşın, modern eğitimi de ihmal etmemiştir. Gerçekten de bu cemiyet adeta bir konservatuar işlevi görmüş, Cumhuriyet devri sanatçılarının büyük bir kısmı buradan yetişmiştir. Musiki Cemiyetleri bir yandan geleneksel öğretim ve aktarımın sürdürüldüğü, bir yandan da modern yeniliklerin yaygınlaştırıldığı yerlerdir. Cemiyetleri birleştiren bir üst organ veya devlet denetimi söz konusu olmadığı için, yeniliklerin müzik camiası ve toplum tarafından benimsenme derecesi hakkında da önemli bir fikir vermektedir. Söz gelimi meşk usulü önemini belli ölçüde korusa da, gerek nota-solfej gerek yeni nazariyat gibi Batı kaynaklı yeniliklerin geniş kesimlere yayılması, hatta kendiliğinden standartlaşması cemiyetler sayesinde mümkün olmuştur. Hiçbir devlet dayatması olmaksızın Batı notasının ve Arel sisteminin cemiyetlerin resmi müfredatının bir parçası haline gelmesi, bu yeniliklerin tabandan kabul edildiğini ve belli bir ihtiyacı karşıladığını göstermektedir. Keza koroyla icra da cemiyetler aracılığıyla topluma nüfuz etmiş ve bilhassa klasik eserlerin temel icra şekli halini almıştır. Bununla birlikte merkezden uzaklaştıkça koro icrası cemiyetler elinde bir folklorik unsura dönüşmüştür ki ilerleyen sayfalarda başka bir açıdan bunun üzerinde duracağız.

Elbette ki bütün cemiyetler Üsküdar Musiki gibi değildir. Rauf Yekta Bey daha 1913'te kurulan musiki cemiyetlerinde bile Şark musikisinin tarihi ve nazariyatını bilen kimselere rastlanmadığından, bu şahısların müziği ileri götürecek düşünce ve ufka sahip olmadığından yakınmakta ve buralarda ancak eski ve yeni eserlerin az çok ustalıkla bir şekilde icra edilmeye çalışılıp onun ötesine geçilmediğinden yakınmaktadır. Cumhuriyet döneminde cemiyetler yaygınlaşırken ortalama kalite daha da düşmüştür. Resmi kurumlarda Türk müziği eğitiminin yasaklandığı ve geleneksel müzik birikimini nazari ve ameli olarak derinlemesine bilen bir avuç kişinin de aynı dar çevre içine hapsediği bir dönemde, yurdun dört bir yanına yayılmış cemiyetlerde ortak bir kalite standardı beklenemez elbet. Zaten toplumun gündelik müzik ihtiyacını karşılamak ve biraz da Türk müziği sevenlerin sesini resmi makamlara duyurmayı amaçlayan birer sivil toplum kuruluşu niteliğindeki bu cemiyetlere bunun ötesinde bir işlev yüklemek de yanlış olur. Tıpkı eğitim kurumlarının kapatıldığı bir ortamda, üstüne vazife olmamasına karşın, bir eğitim

kurumu işlevi üstlenmek zorunda kalan radyo gibi, cemiyetlere de kuruluş amaçlarına ve bünyelerine uygun olmayan görevler yüklenmiştir. Hâlbuki Üsküdar Musiki Cemiyeti gibi birkaç istisna dışında Türkiye genelindeki musiki cemiyetlerinin böyle bir imkânı ve birikimi yoktur.

Müzikte esas ayırım resmi politikalar doğrultusunda alaturka ile alafranga arasında yapıldığından, bu durum kültür dünyasında bir kutuplaşmaya yol açmıştır. Bu kutuplaşmada “alaturka” camiasının sesini duyurma görevini üstlenen musiki cemiyetlerine yetersiz imkânlarına bakılmaksızın bir temsil görevi yüklemiştir. Karşı kutupta devletin kurumsal mekanizmalarla desteklediği bir yüksek müzik olarak Batı müziği vardır. Musiki cemiyetleriyse bilhassa merkezden uzaklaştıkça, amatör ve acemi insanların meşgalesi haline gelmiş ve yüksek müzikle pek bir ilgisi kalmamış folklorik bir müziği ifade eder hale gelmiştir. Böylelikle geleneksel müziğin sosyal tabanını genişleterek ona bir “demokratik meşruiyet” sağlamış olan musiki cemiyetleri, bir yandan da alaturka-alafranga ikiliğinin hiyerarşik ve eşitsiz kutuplaşmasını yeniden üretmiştir.

D- Gazino ve Meyhaneler

Resmi kurumlardan dışlanan geleneksel müziğin sığındığı yerlerden biri de meyhane ve gazinolardır. Diğer bütün yeniliklerde olduğu gibi gazino ve meyhanelerin Türk müziğinin başlıca icra mekânlarından biri haline gelmesi de Osmanlı’nın son yıllarında, bilhassa XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir. Meyhaneler Batılılaşma öncesinde de Osmanlı müziğinin icra edildiği yerlerden biri olmakla birlikte, buralarda daha ziyade gayrimüslim kesimler tarafından eğlence müziği icra edildiğini biliyoruz. Bu yönüyle meyhaneler Osmanlı müziği geleneğinin bütünü düşünüldüğünde merkezden uzakta, marjinal diyebileceğimiz icra mekanlarıdır. Batılılaşma ve gündelik yaşamın sekülerleşmesiyle birlikte Beyoğlu’nda bu eski tip meyhanelere gazino denilen yeni kurumlar eklenmiş ve artık gayrimüslimler dışında Türk aydınları da buralara devam etmeye başlamıştır. XIX. yüzyılda İstanbul’un gündelik hayatına giren ve “meyhanenin alafrangası” sayılan gazino, müzikli bir program eşliğinde içki içip yemek yenilen ve dans edilen eğlence yerleridir. Cumhuriyet’in kurulmasından sonra Türk aydınları, hatta devlet adamları

bu gazinoların devamlı müşterisi haline gelmiştir.⁷⁷ Kadın erkek bir arada yenilip içilen, müzik dinlenen, hatta sahnede kadın sanatçıların izlenebildiği bu mekânlar görünüm ve yaşam tarzı açısından gündelik hayatta yaşanan Batılılaşma-modernleşmenin en çarpıcı örneklerinden biridir. Bununla birlikte gazinolara devam eden şehirli, modernleşmiş aydın-bürokrat kesim, Osmanlı yüksek kültürü içinde yetişmiş ve beğenileri bu doğrultuda biçimlenmiş kişilerdir. Söz gelimi Türk müziği aşığı Yahya Kemal ile Mevlevihane’den yetişen ve bizzat Türk müziği besteleri yapacak kadar geleneksel müzik kültürüne aşina olan “Batıcı” Hasan Ali Yücel gibi aydın ve devlet adamları Tepebaşı Gazinosu’nun müdavimleridir.

Münir Nurettin Beken’in anlattığına göre devrin en iyi geleneksel müzik icracıları bu gazinoda çalışmakta ve geleneksel üslupta fasıllar icra etmektedirler. Münir Nurettin Beken, Yahya Kemal veya Hasan Âli Yücel gibi Cumhuriyet’in Osmanlı kültürüyle yetişmiş seçkin kültür ve siyaset adamlarının bilhassa gece programlarının en başında yer alan fasıl icrasını dinlemek için buraya geldiklerini ve yemeklerini yiyip ayrıldıklarını söylemektedir. Bu durum İkinci Dünya Savaşı’na kadar devam edecektir. Gazinoların seçkin dinleyicilerine seçkin icracılar tarafından fasıl dinlettikleri bu parlak dönemde, fasıl müziğinin mecburen sığınmak zorunda kaldığı bu mekânların içkili yerler olması sebebiyle “meyhane müziği” diye aşağılanması aslında bir paradokstur. Meyhane müziği suçlaması sadece gazinolarda icra edilen müziği değil bütün bir Osmanlı müziğini tahkir etmek için benimsenen bir etiket haline gelmiştir. Daha da ilginç olan daha birkaç sene önce “Batılılaşmanın” sembolü sayılan ve Atatürk başta olmak üzere Cumhuriyet kadrolarının müdavimi oldukları gazino tipi mekânların, şimdi sırf içlerinde Osmanlı müziği icra ediliyor diye bir anda “Şarklılığın” ve kötü görülen her şeyin simgesi haline getirilmesidir.

Türk müziği çevreleri “meyhane müziği” suçlamalarına karşı dört tür cevap vermiştir. Birinci gruptakiler geleneksel müziğimizin “meyhanelere düşmesinin” acıklı bir durum olduğunu kabul etmekle birlikte, bundan bu müziği dışlayan ve

⁷⁷ Müzik sosyolojisi açısından gazino kültüründeki dönüşümü ele alan bir inceleme için bkz. Münir Nurettin Beken, “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino”, **Music and Anthropology**, sayı 8, 2003.

ihmal eden Batıcı devlet politikalarını sorumlu tutmuşlardır.⁷⁸ Devlet geleneksel müziği eğitim kurumlarından dışladığı gibi, geleneksel müzik icra eden müzisyenleri geçimlerini sağlayabileceği her tür imkândan yoksun bırakmıştır. Tekkelerin kapatılmasından sonra yaşamını sürdürmekte zorluk çekmeye başlayan tekke müzisyenlerinin bile meyhane ve gazinolara sığınmak zorunda kalması, trajedinin boyutunu göstermektedir. İkinci gruptakiler, resmi söylemi içselleştirerek “meyhane müziği” icracılarından bir iç öteki yaratmış ve kendi savunduklarını “klasik” anlayışın hakiki Türk müziği olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır. Modern usullerle bir klasik ekol yaratmaya çalışan bu grubun öncelikli amacı, geleneksel müziğin itibarını yükseltmek ve varlığını devlet kurumlarına kabul ettirmektir. Geleneksel müziğin meyhane ve gazinoyla özdeşleşmesinin bu amaca zarar vereceğini düşünen “klasikçiler” kendilerini piyasa müzisyenlerinden ayırmak için “alaturka” sözcüğünü de ısrarla reddetmiş, “klasik” Türk müziği adlandırmasını benimsemişlerdir. (Mesut Cemil, Sadettin Arel ve Nevzat Atlığ’ı bu çizginin temsilcileri sayabiliriz.) Üçüncü bir grup vardır ki bunlar “meyhane müziği” suçlamalarını ve bu yöndeki basın kampanyasını adeta duymazlıktan ve bilmezlikten gelmiş, Atatürk’ün sofrasında, gazinoda, radyoda veya belediye konservatuarında müzik icra etmek arasında kategorik bir fark görmeyerek sanatlarını icra etmişlerdir. Nitekim Arel ve Atlığ gibi klasikçilerin sert eleştirileri ve bu durumu engelleme yönündeki tüm pratik-yasal girişimleri⁷⁹, aslında sözü edilen kurumlarda müzik icra edenlerin üç aşağı beş yukarı aynı kişiler olduğunu göstermektedir. Dördüncü grup ise kategorik bir tartışma ve itiraza girmemekle birlikte, müziklerini gazinoda icra etmeyi mensup oldukları geleneğe yakışmayan bir şey olarak görüp, bu mekânlardan uzak durmuştur. Örneğin Münir Nurettin Selçuk, çok kısa bir dönem Müzeyyen Senar’la Av Gazinosu’nda sahneye çıktıktan sonra, gazino şarkıcılığını “konsertist” üslubuna yakıştıramayarak

⁷⁸ Bkz. Füsün Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Cilt XIX, Sayı 113, Mayıs 1993, s. 40.

⁷⁹ Bilindiği gibi Arel ve Atlığ klasik müzik icracılarıyla piyasa icracılarının birbirinden ayrılmasından yana olmuşlardır. Bilhassa Atlığ’ın gazinoda çalışan sanatçıların konservatuarda görev yapmasına şiddetle karşı çıkması ve bu yönde hukuki girişimlerde bulunması iki kesim arasında ciddi bir kavganın fitilini ateşlemiştir. Her halükarda, iki kesimin birbirinden ayrılmaya çalışılması, gerçekte klasik müzik icra edenlerle piyasa müziği icra edenlerin aşağı yukarı aynı kişiler olduğunun göstergesidir.

sahne hayatını bırakmıştır.⁸⁰ 50’li yıllarda Alaeddin Yavaşca da kendisine astronomik ücretler önerilmesine karşın gazinoda çalışmayı reddedecek ve şöyle diyecektir: “Ben musikiyi ibadet anlayışı içerisinde yapan bir kişiyim, repertuarımı teşkil eden eserlerin bestekârlarının mühim bir kısmı evliyaullahtandır. İcra edeceğim yerleri ona göre seçmişimdir.”⁸¹ Ne var ki Yavaşca’nın hocası olan “evliyaullahtan” Zeki Arif Ataergin’in birçok bestesini ilk kez gazinoların en meşhur yıldızlarından Müzeyyen Senar’a “geçmesi”, aslında arada keskin bir ayrımın söz konusu olmadığını göstermektedir.⁸² Başka bir deyişle Yavaşca’nın temsil ettiği meşk ahlakına uygun ilkeli tutum, gazinoda çalışanları ötekileştirmeyi gerektirmemektedir. Bunun en “uç” örneklerinden biri Cerrahi tarikatına mensup Ahmet Özhan’ın 1970’li yıllarda bir gazino programında Şeyhi Muzaffer Özak tarafından ziyaret edilmesidir.⁸³ 1930’lu yıllarda bile gazinolarda çalışan birçok tekke mensubu olduğunu hatırlarsak, buna şaşmamak gerekir.

Gazinolar en azından Cumhuriyet’in ilk yıllarında geleneksel müziğin seçkin icracılarını bünyesinde toplamıştır. Radyonun daha standartlaşmış, kalıplaşmış ve geleneksel müziğe alışkın kulaklara yabancı üslubunun aksine gazinolarda daha coşkulu bir icra söz konusudur. Devrin kalburüstü kültür ve siyaset adamlarının fasıl dinlemek için bu mekânları tercih etmeleri elbette ki sebepsiz değildir. Ortalama beğeniye hitap etme zorunluluğunun ve bir eğlence müziği olmanın gerektirdiği abartılı nüans ve süslemeler dışında geleneksel üslubun da yaşatıldığı bir icradır bu. Bu tip mekânlara itibar kazandırmak ve meyhane müziği suçlamasını bertaraf etmek amacıyla yemekli içkisiz yerlerin ortaya çıktığı veya bazı mekânlarda Türk müziği icra edilirken içki servisi yapılmadığı görülmektedir. Bu mekânlarda Türk müziği dinleyen bazı yazarlar, buralarda dinledikleri müziğin “asaletini” göstermek için,

⁸⁰ Radi Dikici, **Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikayesi**, İstanbul, Everest, 2011, s. 50.

⁸¹ Sinan Sipahi (ed), **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011, s. 103

⁸² Tekke kültüründen yetişmiş Şabani-Nasuhi halifesi Zeki Arif Ataergin’in “beni ateşlere salan o kapkara siyah gözler” adlı meşhur şehnaz şarkısını gazinoların meşhur sanatçısı Müzeyyen Senar için bestelediği bilinmektedir. Radi Dikici, **a.e.**, s. 105-106.

⁸³ Cerrahi tarikatının ileri gelenlerini Büyük Maksim Gazinosu’nun bir masasında (elbette ki içkisiz) musiki dinlerken gösteren bir fotoğraf için bkz. Cumhur Enes Ergür, **Zakirbaşı-Kıyam Reisi-Bestekar Salahi Dede Salahaddin Demirtaş Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 78.

mekânın içkisiz oluşunu ve dinleyicilerin bir Avrupai konser salonundaymış gibi çıt çıkarmadan huşu içinde müzik dinlediklerini vurgulama gereği duymuşlardır.⁸⁴

Gazinolar sağladığı geçim imkânlarıyla da Osmanlı'dan devreden geleneksel müzik mensuplarının yaşamlarını sürdürmelerine yardım etmiş ve geleneği diri tutmuştur. Müzeyyen Senar'ın gazino kazancının radyodan kazandığının on katı olduğunu⁸⁵ düşünürsek, bu mekânların ne kadar büyük bir cazibe merkezi olduğunu gözümüzün önüne getirebiliriz. Bilhassa assolistlere teklif edilen astronomik ücretler, daha önce hiç alışılmadık bir şeye, Türk müziğinde star sisteminin doğuşuna sebep olmuştur. Gerek star sisteminin gerek müziği içkili ve yemekli ortamlarda para karşılığı dinleyicilere sunma pratiğinin meşk ahlakına dayanan bir müzik geleneğini aşındırdığı ortadadır. Buna karşı direnç gösteren müzisyenlerin kahramanca fedakârlıkları da her tür takdirin üstündedir. Bununla birlikte aynı sistemin geniş bir kesime istihdam sağladığı, geleneği maddi yönden beslediği ve sosyal tabanını genişlettiği bir gerçektir. Osmanlı-Türk müziğini geliştirmek için hiçbir projesi olmayan, bu müziği resmi kurumlardan dışlayan ve onu tarihe gömmeye çalışanların “meyhane müziğinin” düşük kalitesinden şikâyet etmesi inandırıcı değildir. Daha önceki bölümde söylediğimiz gibi bu kampanyanın geleneğin sosyal tabanını kurutmayı ve canlılığını ortadan kaldırmayı amaçladığını düşünmek mümkündür. Musiki İnkılabı'nı yürütmekle görevli komisyonun, daha ilk toplantısında, gazinoların Osmanlı müziğini yaşatmadaki rolünü tespit ederek, radyodan sonra burada da Türk müziği icra edilmesinin yasaklanmasını düşünmüş olması manidardır. Toplumun direnci sebebiyle gerçekleşmeyen bu düşünce, resmi çevrelerin de gazinoların geleneğin yaşatılmasında oynadığı rolün gayet iyi farkında olduğunu göstermektedir.

⁸⁴ Örneğin Mazhar Müfit Kansu 1945'te meclisteki Türk müziği tartışmaları sırasında benzer bir söyleme başvurmuştur: “İstanbul'a teşrif edin, pazar günleri dört beş yerde içkisiz saz vardır. Akşama kadar devam ediyor. Yer yoktur, bulamayarak girilemiyor. Ne içki var, ne bir şey. Huşula dinleniyor. Öksüren bile yoktur. Bu ne demektir? Demek ki bu meyhane müziği değildir.” Bkz. **TBMM Zabıt Ceridesi**, 19 Aralık 1945, s. 184-5.

⁸⁵ Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012, s. 54.

III- BİR AYAKTA KALMA STRATEJİSİ OLARAK MODERNLEŞME: BATI MÜZİĞİNDEN ALINAN UNSURLAR

A- Giriş: Müzik Sistemlerinin Farklılığı ve Karşılaştırılması

1. Batı Müziğinin Ayırıcı Özellikleri

Geleneğin aktarımı, dönüşümü ve resmi politikalar karşısında yeniden biçimlenmesinin gerçekleştiği ortamlara kısaca göz attık. Şimdi bu dönüşümün niteliğini daha yakından görmek için bir karşılaştırmaya başvurmak durumundayız. Erken Cumhuriyet'in müzik politikalarında model Batı müziği olduğuna göre, geleneksel müziğin dönüşümü kendisinde olmayan ve Batı müziğinde olan unsurlara karşı gösterdiği uyum ve direncin saptanması yoluyla anlaşılabilir. Osmanlı-Türk müzik geleneğindeki değişimi niçin kentleşme gibi daha “pür” sosyolojik olgularla açıklamayı denemediğimiz sorulursa, bu müzik geleneğinin zaten başından itibaren şehre özgü olduğunu ve şehir-kır karşıtlığına dayanan modernleşme ve sosyal değişim modellerinin bu müzik geleneğini anlamaya imkân vermediğini belirtmekle yetinebiliriz. Modernleşme paradigmasında geleneksel olan çözülmesi beklenen kırsal unsurlarla, modern olan ise geleceği temsil eden kentli unsurlarla özdeşleştirilmiştir. Redfield'in büyük gelenek-küçük gelenek ayrımı da esasen aynı mantığı izler.⁸⁶ Hâlbuki Türkiye örneğinde ötekileştirilen geleneksel kültür, büyük ölçüde şehir hayatıyla özdeşleşmiştir. Tam da bu sebeple gelenekle modernliğin karşı karşıya gelişi, kırsal olanla kentleşmekte olanın karşılaşması olarak okunamaz. İki medeniyetin karşılaşması söz konusudur.

Dolayısıyla eleştirel tutumumuzu korumakla birlikte, Bruno Nettl'in başını çektiği etnomüzikologların kültürel değişimi Batılı unsurlara uyum ve direnç temelinde açıklayan yaklaşımları, bir başlangıç noktası oluşturabilir. Bu, geleneği durağanlıkla değişimiye Batı etkisiyle açıklayan Oryantalist şemayı kabul ettiğimiz anlamına gelmez. Batılılaşma öncesinde de Osmanlı müzik geleneği birçok dönüşüm ve değişimden geçmiş, yalnız bu, sıçramalı bir devrimci dönüşümden ziyade mükemmelleşme ve kemale erme yönünde gerçekleşmiştir. Batılılaşma döneminde yaşanan dönüşüm ise bundan farklı olarak geleneğin varlığına yönelmiş Toynbee'nin

⁸⁶ Robert Redfield, **The Little Community**, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

vurguladığı türden tehdit edici bir meydan okumaya karşı geliştirilen karşılıkların bir sonucudur.

Bruno Nettl Batı müziğiyle geleneksel müziklerin karşılaşma sürecinde yaşananları anlamak için öncelikle geleneğin asli unsurlarıyla Batı müziğinin temel unsurlarını saptayarak işe başlamakta, ancak bununla da kalmayıp gelenek mensuplarının bu unsurlar arasında hangilerini Batılı ve yabancı hangilerini nötr ve “modern” buldukları konusunda bir ayrıma gitmektedir. Dolayısıyla iki müzik arasında yapısal bir karşılaştırmaya başvurmadan önce Batı dışı müzik geleneklerini Batı etkisiyle dışarıdan değiştirilen edilgen bir nesne olarak görmekten vazgeçip Batılı unsurlar arasında bir tercih yapan, geleneği ayakta tutmak için “düşmanın” silahlarından faydalanan aktif bir özne olarak görmek gerekir. Bu bağlamda Nettl’e göre Batılılaşma ve modernleşme farklı iki tutum olarak belirmektedir. Batılılaşma bir yerli müzik sisteminin bilinçli olarak Batının müzikal kültürünün bir parçası olma çabasıdır. Modernleşme ise, birçok yönden bununla çakışmakla birlikte, yerli müzikal sistemin bütünlüğünü koruyarak Batının müzikal sistemiyle rekabet edebilmesini sağlamak için onun sosyo-ekonomik yaşam tarzıyla uyumlu değişimler benimsemesi anlamına gelir.⁸⁷

Osmanlı müziği geleneğinin Batının meydan okuması karşısında verdiği tepkiyi Batılılaşmadan ziyade modernleşme modeline yaklaştıran öncelikli tercih, Batı ve Doğu müziği arasındaki sistemsel farklılığın her koşulda korunması gerektiği yönündedir. İki müzik arasındaki temel ayrımı “alafranga” taraftarları da kabul etmekle birlikte, onlar Batı müziğini dünyada geçerli tek evrensel müzik sistemi olarak görmüşler, iki müzik sistemi arasında eşit bir ilişki olabileceğini kesinkes reddetmişlerdir. Alafrangacılara ve ülkenin bütün eğitim sistemini Batı müziğine göre yeniden organize eden resmi politikalara göre Türk müziğiyle uğraşanlar Batı sistemini kabul etmeli, Türk müziği içindeki Batı sistemiyle uyumsuz unsurları hızla terk etmelidirler. Geleneksel müzik mensupları bu resmi öneriyi ezici bir çoğunlukla reddetmiş, geleneğin kendini dönüştürmesi ve yeni şartlara ayak uydurması için kabul edilmesi gerektiğini düşündükleri belli Batılı unsurları Türk müziği sistemine

⁸⁷ Bruno Nettl, “Persian Classical Music in Tahrán Process of Change”, **Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change**, Ed. Nettl, Londra, 1978, s. 168

adapte etmekle yetinmişlerdir. Bu adaptasyon kimi zaman geleneğin aktarım ve icrasını kolaylaştırmak ve yeni toplumsal-siyasal şartlarla uyumlu hale getirmeyi, kimi zaman da geleneksel müziği en azından biçimsel olarak resmi politikanın sahipleri gözünde kabul edilebilir ve meşru hale getirmeyi amaçlamaktadır.

İki müziği birbirinden ayıran çok temel bir fark Batı müziğinin bir tonal müzik sistemine dayanmasına karşın, Osmanlı müziğinin bütün Şark'ta hâkim olan modal, yani makama dayalı bir müzik sistemine dayanmasıdır. Batının tonal müziği tarihsel süreç içinde makamsal müziğin mikro aralıklarının elenmesi ve tampereman yoluyla standartlaştırılması yoluyla gelişmiş, bu yolla ezgi zenginliğinde ortaya çıkan kayıpları armoni, kontrpuan, füğ, orkestrasyon ve benzeri teknik imkânlarla telafi etmiştir. İki müzik sistemini iki farklı dil olarak düşünürsek, her şeyden önce alfabelerindeki harflerin sayısının farklı olduğunu belirtmemiz gerekir. Osmanlı müziğinde bir sekizli aralık yirmi dört (Arel sistemine göre) eşit olmayan kısma ayırırken, Batı müziğinde tampereman sayesinde aynı aralık on iki eşit kısma ayrılmıştır. Batının çok sesli sisteminin bütün teknik imkânları bu tampere sisteme dayanmaktadır. Batı müziğinde iki temel dizi vardır: Majör ve Minör. Osmanlı müziğinde majör ve minör dizilere denk düştüğü ileri sürülen buselik ve çargah dizileri dışındaki makamların Batının tampere sistemiyle icra edilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla ilim ve fennin gereği olduğu ilan edilen Batı sisteminin kabul edilmesi, ancak Osmanlı makam müziğinin zengin mikro aralıklarının tasfiye edilmesiyle, kısacası ona karakterini veren makam müziği özelliğinin ortadan kaldırılmasıyla mümkündür.

Batının tampere sisteme dayanan çok sesli müziği, müzisyenlerin örgütlenmesinde ve müziğin icra ve aktarımında da bazı özgün toplumsal örüntülere yol açmıştır. Weber'e göre Batı müziğinde rasyonelleşme ve bürokratikleşmeyi ve bunlardan kaynaklanan toplumsal-kurumsal dönüşümü tetikleyen etken Katolik Kilisesi'ndeki bürokratikleşmedir.⁸⁸ Ortaçağda Batının temel birleştirici kurumu olan kilisenin dini etkinlikleri ve temeli müziğe dayanan kilise ayinlerini standartlaştırma ve böylelikle evrensel kilise pratiği karşısında mahalli üslupları yok etme ihtiyacının notasyona

⁸⁸ Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth, southern Illinois University Press, 1958'den aktaran Alan C. Turley, "Max Weber and the Sociology of Music", *Sociological Forum*, Cilt XVI, sayı 4, Aralık 2001, s. 634.

geçişini hızlandırdığı ve bunun sadece müzik kamuoyu tarafından değil kilise otoriteleri tarafından da bürokratik mekanizmalarla desteklendiği söylenebilir.⁸⁹ Sonuç olarak bu süreç Weber'e göre müzik faaliyetinin "irrasyonel" ve "mistik" unsurlarından arındırılmasına, başka bir deyişle yüz yüze ilişkilere ve usta-çırak ilişkisine dayanan geleneksel ritüelleri yok edip her alanda bir standartlaşma ve bürokratikleşmeye yol açmıştır. Bu süreç sonunda Batı müziğini dünyadaki diğer müzik geleneklerinden ayıran belli özellikler ortaya çıkmıştır. Weber'e göre bu temel özellikler notasyon, yapılandırılmış bir armoni, belli kurallara göre katı bir şekilde düzenlenmiş korolar, geniş müzik toplulukları ve orkestralar, standartlaşmış enstrümanlar ve bunların sonucunda standartlaşmış bir müzik yazımı ve icrası şeklinde özetlenebilir. Bruno Nettl bu özelliklere Batılı bir konser düzenini, modern iletişim araçlarını, Batı tarzı eğitim (konservatuar) ve aktarım şekillerini ve doğaçlama icra yerine ritmik olarak standartlaştırılmış ölçüye bağlı bir icrayı da eklemektedir. Ancak bilhassa Batı dışı müzik geleneklerinin mensupları açısından Batı müziğini karakterize eden temel özelliğin işlevsel armoni olduğunun altını çizmektedir.⁹⁰

2. Osmanlı Müziğinin Ayırıcı Özellikleri ve Meşk Sistemi

Geleneksel Osmanlı müziğinin temel özelliklerini incelediğimizde bunların neredeyse tam zıddı bir tabloyla karşılaşırız. Osmanlı kültürünün diğer alanlarında yazının çok önemli bir rol oynamasına karşın, müzikte aktarım ve öğretim kesinlikle sözlü niteliktedir.⁹¹ Aynı şekilde gelenek mensupları klasik dönemde bile notasyona kategorik olarak karşı çıkmamalarına karşın, XIX. yüzyılın sonlarına kadar geleneksel icra, aktarım, öğretim, hatta kayıtta nota kullanılmadığını görüyoruz. Nitekim klasik dönem repertuarının bir kısmını notaya alanlar da Osmanlı Sarayı'nda bulunmuş iki gayrimüslim kökenli müzisyendir. Notanın kullanılmadığı bu müzik

⁸⁹ Bu süreç hakkında orijinal bir sosyolojik analiz için bkz. Nedim Karakayalı, "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe", *Journal of Historical Sociology*, C.XXIII/S. 3, 2010

⁹⁰ Bruno Nettl, "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence", *Acta Musicologica*, Cilt LVIII, Fasikül 2, Temmuz-Aralık 1986, s. 367.

⁹¹ Batı dışı müzik geleneklerinin Batı müzik geleneğinin aksine yazıya geçirilmemiş sözlü niteliği hakkında bir inceleme için bkz. Regula Burckhardt Qureshi, "Sufi Music and the Historicity of Oral Tradition", *Ethnomusicology and Modern Music History*, Ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1993 s. 103-120.

âleminde geleneğin aktarıldığı, öğretildiği ve icra edildiği temel mekanizma meşk olarak adlandırılmaktadır. Osmanlı müzik geleneğinde meşk o kadar önemlidir ki adeta geleneğin bizzat kendisi olarak anlaşılabilir. Çünkü meşk belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici bir aktarım ve öğretim mekanizması değil, hiç bitmeyen bir süreçtir.⁹²

Meşk sadece Osmanlı müziğinin temel ilke ve kurallarının yeni kuşaklar tarafından öğrenilmesini sağlamakla kalmaz, bütün bir repertuarın aktarılmasına da hizmet eder. Ayrıca yeni taliplerin meşk halkalarına dahil edilmesi yoluyla geleneğin sosyal tabanının genişletilmesi ve muhafızlar ve aktarıcılarla alana yeni katılanlar arasındaki statü ilişkisi de meşk pratiği içinde belirlenir. Kişinin hiç duymadığı bir eseri notadan öğrenmesine dayalı Batı sisteminin aksine, meşk şahsi birebir ilişkiye dayanan ve harcanan emeğin ve zamanın yüceltildiği, usta-çırak ilişkisinin kutsandığı, ritüelleştirilmiş bir etkin kültürel aktarım sürecidir. “Geçilecek” eser hoca (usta) tarafından usul vurdurularak çırağa ezberleyene kadar tekrarlatılır. Bu süreçte belirleyici bir metne (notaya) bağlılık söz konusu olmadığı, yani notanın dar kalıplarına sıkışma mecburiyeti bulunmadığı için, tarafların katkısına açık, özgür ve yaratıcı bir aktarım gerçekleşir. Bu yüzden meşkle aktarılan eserlerin her biri eşit derecede meşru farklı versiyonları ortaya çıkar. Meşk sistemi öğreticilik görevi üstlenenlerin sosyal statüsünü korumaya da hizmet eder. Sistemin bütünü hafızadaki eserlerin aktarılmasına dayandığından, repertuarı en geniş olanlar en yüksek statüye yerleşirler. Eserleri öğrenmek isteyenler onların meşk halkasına girmek mecburiyetindedir. Bununla birlikte geleneğin ahlaki ilkeleri maddi çıkara dayanan bir statü anlayışını reddeder. Meşk ücretsiz gerçekleştirilir, öğreticinin bu süreçten kazandığı maddi çıkardan ziyade şeref, itibar, saygı ve statüdür. Zaten meşk sürecinin kendisi sadece müziğin değil Osmanlı-İslam medeniyetinin temel ahlaki değerlerinin de aktarıldığı bir mekanizmadır. Maddi değerlerden çok manevi değerlerin ön plana çıktığı, tevazu ve geleneğe sadakatin, ustalara saygının, nefsine hâkim olmanın, karşılıksız aşk ve emeğin yüceltildiği ve bu değerleri

⁹² Meşk sistemi hakkında öncelikle şu iki kaynaktaki temel bakış açısı ve bilgilerden faydalandık. Bkz. Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz/ Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006; Nedim Karakayalı, “Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe”, **Journal of Historical Sociology**, C.XXIII/S. 3, 2010.

içşelleştirmeyenlerin dışlandığı ritüelleşmiş bir toplumsal kültürel aktarımdır söz konusu olan.

Hafızaya dayanan bu sistemde repertuarın muhafaza edilmesi ve aktarılması, ancak ustaların çırak bulmasıyla mümkün olduğundan, meşk zincirlerinin genişletilmesini ve çırakların kesintisiz olarak usta haline getirilmesini gerektirmektedir. Bu ise müziğin toplumsal tabanını genişletirken, öğrenci ve öğreticilere kendi bilgilerini mümkün olduğunca çok, ama bu bilgilere layık olan kişilere aktarma sorumluluğu yüklemektedir. Bu süreçte meşruluk ve itibar kaynağının geleneğin iç dinamizmi ve ustaların şeref ve statüsüne dayanması, Batı örneğinin aksine sanatçıların politik sistemden özgür olmasını sağlamış, Osmanlı müziğinin şehir müziği niteliğini pekiştirmiştir.

Osmanlı müziğinin icra ve öğretiminin yapıldığı bütün mekânlarda (saray, tekke, özel meşkhane, kahvehane, ev, konak, camiler) geçerli olan meşk sistemi geleneğin iç bütünlüğünü sağlamış, hatta bizzat geleneğin kendisi haline gelmiştir. Osmanlı müziğinin temelini oluşturan meşk sistemi yukarıda Giddens'tan yola çıkarak özetlediğimiz gelenek tanımına birebir uymaktadır. Otantik ve bütünlüklüdür, doğrudan hafızayla, hatta Halbwachs'ın tarif ettiği kolektif hafızayla ilişkilidir, ritüel içerir ve formülleştirilmiş bir hakikat nosyonuna sahiptir, koruyucuları ve muhafızları vardır ve bütünlüklü bir ahlaki ve duygusal içerikle yüklü bağlayıcı bir güce sahiptir.⁹³ Doğunun en gelişmiş makam müziği geleneğini nota gibi bir kayıt aracına başvurmaksızın yüzlerce yıl yaşatmayı ve mükemmelleştirmeyi başararak, tüm bu özellikleri bünyesinde birleştirmesinden kaynaklanır.

Meşk sisteminin kendine özgü nitelikleri, müzisyenlerin örgütlenme şekli, icra ve öğretim mekânları ve bu mekânlardaki ortamın özellikleri açısından da, Batı müziğinin sosyal örgütlenmesine zıt bir toplumsal örüntüler seti meydana getirmiştir. Meşk sistemindeki talim ve icra bütünlüğü ve dinleyiciyi pasif bir konumdan kurtaran katılıma açık yanı, profesyonelleşme ve bürokratikleşme eğilimlerini dizginlemiştir. Osmanlı müziğinin esasen bir oda müziği niteliğinde olması, yüz yüze

⁹³ Anthony Giddens, "Living in a Post-Traditional Society", Ulrich Beck-Anthony Giddens-Scott Lash, **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**, London, Polity Press, 1994, s. 63.

ilişkinin yoğun olduğu küçük mekânlarda, nispeten dar bir sazende ve hanende topluluğuyla, dinleyicilerin katılımına ve bireylerin şahsi yaratıcılıklarına açık, yeknesak olmayan, şefsiz, değneksiz icraya dayanması kanımızca bununla ilgilidir. Batı müziğine karakterini veren geniş orkestra ve korolar, mikro aralıkların duyulmasını zorlaştırdığı gibi, kuvvetli ve zayıf zamanlara dayanan “usul” denilen karmaşık ritm sisteminin de gereği gibi vurgulanmasına izin vermemektedir. Bu yüzden Türk müziğinin ana icra karakterlerindeki Batılılaşmaya dönük adımlar, genellikle asli geleneksel unsurların törpülenmesine ve genel bir standartlaşma-kalıplaşmaya yol açmıştır.

Meşk sisteminin bütün olumlu özelliklerine karşın bilhassa Batılılaşma sürecinin meydan okumalarına karşı yetersiz kalan yönlerini de tespit etmek gerekir.⁹⁴ Bu zaafıların en çok vurgulananı eser kayıplarıyla ilgilidir. Gerçi sözlü kültüre dayanan bu aktarım biçiminde eser kayıpları aynı zamanda bir seçim, eleme ve yenilenme sürecine de işaret eder. Tutunamayan ve yaşayamayan eserler “geçilmemeye” başlar, bunun yerine zamanın ruhuna uygun eserler ayakta kalır. Bir nevi bir sosyal Darwinizm söz konusu olur. Ne var ki bunun dışında, sistemin özünden kaynaklanan ve Batılılaşma sürecinin meydan okuması şiddetlendikçe daha çarpıcı bir şekilde su yüzüne çıkan zaafılar da vardır. Meşk sisteminde nota kullanılmadığı için repertuardaki bir eserin gelecek kuşaklara aktarılması, ustaların veya eserin bestecilerinin bu eseri meşk edecek çırak bulmasına bağlıdır. Bu da meşk halkalarının çok yaygın, kurumsal ve sürekli olmasını gerektirir. Ne var ki Tanzimat sonrasında başlayan ve Cumhuriyet döneminde doruğa ulaşan müzikte Batılılaşma politikaları sonucunda Osmanlı müziğinin meşk edildiği resmi kurumların adım adım ortadan kalkması, sivil hayattaki meşklere ortam hazırlayan konak yaşamının da gitgide sönümlenmesi meşk halkalarının daralmasına, meşk zincirlerinin kopmasına yol açmıştır. Bu durumun repertuarın muhafazasıyla ilgili kaygıları artırmış olduğu düşünülebilir. Meşk sisteminin içine notasyon başta olmak üzere yabancı unsurların girmeye başlamasının bir sebebi geleneğin bu içsel ihtiyacıdır.

Bunun yanı sıra meşk sisteminin zayıflatılmasına yönelik dışsal müdahaleler de son derece önemlidir. Söz gelimi Darülelhan’ın Türk müziği şubesinin kapatılma

⁹⁴ Meşk sisteminin sakıncaları hakkında bkz. Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, s. 130-139.

gerekeçlerinden biri, odasının birinde modern yöntemlerle konservatuar eğitimi yapılırken diğerinde “en basit kavaidi bile olmayan bir musiki ‘geçilen’ bir eğitim kurumunun kabul edilemez olduğu iddiasıdır.”⁹⁵ Meşk yöntemi Batı tekniğine dayanan bir konservatuar eğitiminden yana olan Batılılaşmacı elitler tarafından çağdışı görülmüş, “dizlere vurarak eser geçmek” Musiki İnkılabı taraftarı yazarlar tarafından sıklıkla bir aşağılama ifadesine dönüştürülmüştür. Geleneğin içsel ihtiyaçları ve resmi siyasetin Batılılaşmacı dayatmaları, meşk sistemine dayanan geleneksel icra-öğretim, nazariyat ve aktarım yöntemlerinde bir değişimi zorunlu kılmıştır. Bu değişim sırasında benimsenen kimi Batılı unsurlar zamanla gelenek tarafından içselleştirilmiş ve yabancılığını gittikçe kaybederek adeta geleneğin asli unsuruymuş gibi algılanmaya başlamıştır. Bu unsurların özümlemesindeki başarı, kanımızca geleneğin devamlılığını sağlamadaki işlevselliklerine dayanmaktadır. Bu çerçevede, modifiye edilmiş Batı notasına geçiş, bu notayla uyumlu modern bir Türk müziği nazariyat sisteminin yaratılması ve makam-usul kalıplarındaki basitleşme ve standartlaşma süreçleri, Batı etkisinin sonucu olmakla birlikte, geleneğin ayakta kalmasına hizmet eden pratik araçlar olarak görülebilir.

B- Batı Notasının Adaptasyonu ve Geleneğe Etkisi

Osmanlı müziği geleneğinde nota XIX. yüzyıla kadar sadece icra, öğretim ve aktarım süreçlerinde değil, eserleri kaydetme amacıyla bile kullanılmamıştır.⁹⁶ Ali Ufki ve Dimitri Kantemir⁹⁷ gibi Osmanlı dünyasının dışından gelmiş “yabancı” müzisyenlerin notaya aldıkları eserleri saymazsak, ki bunlar da ağırlıkla repertuarın küçük bir kısmını oluşturan saz eserleridir, geçmiş dönemin repertuarıyla ilgili yazılı kayıtlar güfte mecmualarıyla sınırlıdır.⁹⁸ Bu güfte mecmualarında eserin sadece güftesi, makamı ve usulü belirtilmekte, dolayısıyla kendisi ancak “fem-i muhsin”

⁹⁵ Riyaset-i Cumhur Orkestrası Şefi ve Musiki Muallim Mektebi Müdürü Zeki Üngör’ün resmi görüşü ifade eden açıklaması için bkz. “Viyolonist Zeki Bey’in Anketimize Verdiği Cevap”, **Yeni Ses**, sayı 225/14, Teşrin-i Evvel 1926.

⁹⁶ Osmanlı-Türk müziğinde nota kullanımının tarihi hakkında etraflı bir makale için bkz. Ruhi Ayangil, “Western Notation in Turkish Music”, **Journal of the Royal Asiatic Society** (Third Series), 18, 2008.

⁹⁷ Ali Ufki ve Dimitri Kantemir için bkz. Cem Behar, **Ali Ufki ve Mezmurlar**, İstanbul, Pan, 1990; Cem Behar, **Saklı Mecmua**, İstanbul, Yapı Kredi, 2008; Ali Ufki, **Mecmua-i Saz ü Söz**, (haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Kültür Bakanlığı, 1976; Eugenia Popescu-Judet, **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.

⁹⁸ Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 19.

denilen bir usta ağızdan meşk ederek öğrenilebilmekteydi. Kayıt için bile güfte ve usulün yazılması yeterli görülüyordu. Zira eserin kendisi bizzat öğretici (usta) tarafından öğrencinin (çırak) hafızasına nakşediliyordu. Notanın bir kayıt ve aktarım aracı olarak çok yaygın bir kabul görmesinden sonra bile benzer bir yöntemin devam ettiğini görmek ilginçtir. Örneğin Müzeyyen Senar anılarında radyoda yeni bir eser öğrenecekleri zaman notanın sadece hocanın (Nuri Halil Poyraz) önünde durduğunu, radyo sanatçılarına ise ancak eser ezberlettirildikten sonra dağıtıldığını anlatır.⁹⁹ Güfte derlemelerinin günümüze kadar devam etmiş olması ve nota yayıncılığından daha yaygın bir kitleye ulaşması da, notasyona geçişe karşın eski usulün varlığını nasıl sürdürebildiğine işaret eder. Fark şudur ki, artık toplumun geniş kesimleri, meşklerini hocalardan ziyade, doğrudan radyodan almaktadırlar. Güfte mecmuaları ise hafızayı tazelemek için, Türk müziği dinleyicilerine yol göstermeye devam etmektedir.¹⁰⁰

Notanın ilk defa Batılılaşma çabalarının başladığı III. Selim devrinde kullanılmaya başladığını görüyoruz. Ancak padişahın Ermeni kökenli Hamparsum'a sipariş ettiği ve onun ismiyle anılan bu notanın pek de Batı notasının mantığına uymadığı görülmektedir. Zira adeta bir şifre gibi olan hamparsum notası, Batıdaki aksine bir eserin yayılmasına ve standartlaşmasına değil belli sayıda müzisyenin tekelinde kalmasına hizmet etmektedir.¹⁰¹ Hamparsum notasının yazımı gayet pratiktir, tıpkı not almanın çok daha kolay olduğu eski yazı gibi, o da adeta bir anda akla gelen, yeni duyulan veya öğrenilen bir eser veya ezginin ana hatlarını hızlıca kâğıda dökmek için son derece elverişlidir.¹⁰² Buna karşın bu notayla yazılmış bir eserin layıkıyla icra edilmesi ancak önceden bilinmesi veya onu bilen birinden en az bir kez dinlenmesiyle mümkündür. Notanın hatırlatıcı bir işlevi vardır yalnız. Eserin unutulmasını engeller, icracı ve öğreticiye yol gösterir, ama meşk usulünün yerine geçemez. Yani Guido d'Arezzo'nun geliştirdiği Batı nota yazımındaki gibi

⁹⁹ Radi Dikici, **Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikâyesi**, İstanbul, Everest, 2011, s. 80.

¹⁰⁰ Günümüzün “modern” bir güfte mecmuası örneği için bkz. Sadun Aksüt, **Dillerdeki Şarkılar Türk Musikisi Güfteler**, İstanbul, İnkılap, 2003.

¹⁰¹ Cem Behar, **age**, s. 25.

¹⁰² Tanburi Cemil Bey'in eserleri ezberden icra etmekle birlikte, yukarıda sözü edilen pratik amaçlarla ceketinin cebinde küçük bir defter taşıdığını ve bu defterde Hamparsum notası kullandığını biliyoruz. Bkz. Mesut Cemil, **Tanburi Cemil Bey'in Hayatı**, İstanbul, Kubbealtı, 2012, çeşitli yerler.

öğrenciyle öğreticinin doğrudan temasını gereksiz kılarak kişinin hiç duymadığı bir eseri kendi başına notadan öğrenmesini mümkün kılmayı amaçlamaz.¹⁰³ Batı notasına geçildiğinde de ana hatlarıyla aynı tutum uzunca bir dönem devam edecektir. Nitekim geleneğin önde gelen ustaları notaya tali önemde bir araç olarak bakmış, XIX. yüzyıldaki Batılılaşma çabaları sırasında bile belli bir önem atfetmemiştir. Bunu nota yayıncılığı serüvenimizde de gözlemek mümkündür. Avrupa’da matbaanın kullanılmaya başlamasıyla nota yayıncılığı arasında yirmi yıl vardır, buna karşılık Osmanlı’da yüz elli yıl. Üstelik ilk nota yayıncımız piyano partiyonlu Batı müziği eserleri yayınlamış, piyano partisiz eserlerin yayınlanmaya başlaması ancak İkinci Meşrutiyet sonrasında gerçekleşmiştir. Resmi kurumlar ise ancak Cumhuriyet devrinde nota yayınına başlamıştır.¹⁰⁴

Geleneksel icra-öğretim ve aktarım pratiğini sürdürenler notaya kategorik olarak karşı çıkmasalar da, çok yakın bir zamana kadar onu gereksiz ve meşkin özüne aykırı bir şey olarak görmeye devam etmişlerdir. İtri’den Dede Efendi’ye ve Zekai Dede’ye kadar klasik geleneğin büyük üstatlarının hiçbir şekilde nota kullanmadığını biliyoruz. Zekai Dede’nin en yetenekli talebelerinden olan ve klasik geleneğe harfiyen uymaya azami derecede özen gösteren Ahmed Avni Konuk’un muazzam müzik kültürüne karşın nota öğrenmemekte direnmesi, bu yöndeki ısrarlarıysa “musiki edebim bozulur” diye reddetmesi¹⁰⁵ bu genel tutumun Cumhuriyet devrindeki izdüşümüdür. Hâlbuki Zekai Dede’nin oğlu ve “çırağı” Zekai Dedeade Hafız Ahmet (Irsoy), Tasnif ve Tespit Heyeti’nin bel kemiğini oluşturan çabalarıyla klasik eserlerin notaya alınmasına öncülük etmekten geri durmamıştır. Hafız Ahmet Efendi gelenekselci bir kafa yapısına sahip olmasına karşın, hatta belki tam da bu sebeple, geleneği aktarma sorumluluğunu Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki zor koşullarda ancak nota sayesinde yerine getirebileceğini düşünmüş olmalıdır. Yine de ilginç olan Batı notası bilmesine karşın, 1920’lere kadar hafızasındaki eserleri veya kendi bestelerini kâğıda dökme yönünde hiçbir çabaya girişmemesidir. Bugün bile klasik repertuar konusunda en prestijli nota külliyyatının belki de en önde gelen

¹⁰³ Nedim Karakayalı, “Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe”, **Journal of Historical Sociology**, C.XXIII/S. 3, 2010, s. 350.

¹⁰⁴ Cem Behar, **age**, s. 42.

¹⁰⁵ Savaş Barkçin, **Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman**, s. 127.

mimarı olan bu büyük üstadın nota sistemiyle ilgili kuramsal çalışmalara en ufak bir ilgi duymaması, ilk bakışta insanı bir hayli şaşırtır. Hafız Ahmet Irsoy, klasik geleneğin son büyük üstadı olan babası Zekai Dede'nin ve kendisinin eserlerini notaya alırken bile bütün makamları aynı diyez ve bemol işaretleriyle yayınlamış, böylelikle de eseri doğru bir şekilde icra etme işini geleneksel biçimde üstatlardan meşk edeceği varsayılan icracıya bırakmıştır.¹⁰⁶ Dolayısıyla notanın geleneksel Türk müziği mensupları arasında yaygınlık ve itibar kazanmasında en etkili kurumlardan biri olan Tasnif ve Tespit Heyeti'nin belkemiğini oluşturan Hafız Ahmet Efendi'nin bile nota karşısında meşk usulüne öncelik verdiği görülmektedir. Aynı durum modernist sayabileceğimiz ses sanatçıları için bile geçerlidir. Örneğin Türk müziğinde modern arayışların öncülerinden Münir Nurettin, Batıda eğitim almasına, hatta piyano çalmasına karşın, geleneksel repertuarın ancak bir fem-i muhsinden meşk edilerek öğrenilebileceği fikrindedir.¹⁰⁷

Geleneğin bazı önde gelen mensuplarının nota karşısında çok daha katı bir tutum aldıkları da görülür. Söz gelimi Aziz Dede'nin talebesi Emin Dede'yi cebinde taşıdığı notalardan dolayı tokatladığı söylenir, keza nota öğrenmenin “musiki edebini bozacağını” düşünen Ahmed Avni Konuk nota öğrenmesini teklif eden Hacı Emin Dede'ye, sanki bir günah işlemişçesine “estağfirullahi-Azim ve etubu ileyh” diye cevap vermiştir.¹⁰⁸ Ahmed Avni Konuk'un hocası Zekai Dede'nin aslında nota bildiği ama kullanmadığı yönünde rivayetler vardır. Oğlu ise Batı notasını çok iyi öğrenmiş, ancak klasik eserleri kaydetmek dışında nazari kısmıyla önemsememiştir. Burada önemli bir gerçeğin altını çizmek gerekir. Notanın geleneksel müziğin icra ve aktarımında merkezi bir rol üstlenmesine sıcak bakılmamasının temel sebebi, geleneğin temeli olan meşk sistemine vereceği zarardan kaynaklanmaktadır. Yoksa nota konusunda, matbaanın gecikmesinde de payı olduğu iddia edilen anti-teknolojik

¹⁰⁶ Cem Behar, “Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası”, **Musikiden Müziğe**, Yapı Kredi, İstanbul, 2005, s. 93

¹⁰⁷ Münir Nurettin 1947'de yayınlanan bir yazısında genç müzisyenlere kendilerini yetiştirmek için eski usul meşkten başka bir şey tavsiye etmez. Münir Nurettin Selçuk, “Ses Musikimiz”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 2, A Aralık 1947, s. 3. Buna karşılık Cem Behar Münir Nurettin Selçuk'un meşk usulüyle yetişmiş olmasına karşın, çeşitli koro elemanlarına verdiği dersler dışında, kendisinin hiçbir talebeye doğrudan meşk usulüyle eser meşk etmediğini belirtmektedir. Bkz. Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz/ Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006, s. 154.

¹⁰⁸ Savaş Barkçin, **Görünmeyen Umman**, İstanbul, Klasik, 2011, s. 84-85 ve s. 127.

ya da korporatist bir direniş söz konusu değildir. Nota öğrenilse ve kullanılsa bile küçümsenmiş, meşkin yerini hiçbir zaman tutamayacağı düşünülmüştür.¹⁰⁹ Örneğin son devrin üstatlarından Bolahenk Nuri Bey'e göre bir eserin meşk yoluyla hafızaya nakşedilmesi yerine notadan öğrenilmesi bir nevi hırsızlıktır. Çünkü bir eserin öğrenilmesi için gereken meşakkat, zaman ve emek harcanmadan, notaya bakarak zahmetsizce öğrenilmesi hakkaniyete uygun değildir. Geleneksel zihniyete göre müzik, ona layık olmayanın ve yolunda meşakatlere katlanmayı göze almayanın ulaşamayacağı kadar yüksektir. Nota, geleneksel müziğin üstatlarına göre hiçbir zaman meşkin yerini tutamayacağı gibi meşkin gerektirdiği zahmetli ve uzun çalışmayı, yoğun emeği ikame edecek bir kestirme yol olarak da görülmemelidir. Meşk öğretenele öğrenen arasında bir ruh, ahlak ve gönül bağı ve bir manevi-ahlaki eğitim olarak görüldüğünden, notanın bu ilişkiyi aşındıracak şekilde kullanılması hoş değildir.

Peki bu genel hoşnutsuzluğa karşın bilhassa Cumhuriyet devrinde notanın hızla benimsenmesini neye bağlamalıyız? Her şeyden önce, Erken Cumhuriyet döneminde izlenen resmi politikaların meşk zincirlerinin yaygınlığı, sürekliliği ve disiplinde ciddi kayıplara yol açması, ciddi bir endişeye yol açmış olmalıdır. En gelenekselci üstatların bile notayı hızla benimsemesinin ardında geleneği muhafaza etme, ayakta tutma ve hızla aktarma arzusunu aramak gerekir. Bu amaç doğrultusunda Batı notası, yabancı bir Batılı unsurun kabul edilmesi veya Batılılaşma yönünde atılan bir adım olarak değil, aksine Batılılaşma politikalarının olumsuz etkilerine direnmek için kullanılması kaçınılmaz olan bir pratik araç olarak görülmüştür.

Notanın benimsenmesindeki bir diğer saik ise Batılılaşma politikalarıyla biçimsel olarak uyumlu gözükmektir. Yeni rejimin müzik alanındaki sözcüleri diz üzerinde usul vurarak meşk etmeyi Şarklılıkla, notadan bakarak müzik icra etmeyi muasır medeniyetle özdeşleştirdiği, hatta bunu bazı hukuki müeyyidelere de bağladığı için kamusal alanda Türk müziği icra eden kurumların notayı görsel olarak da vurguladığı görülmektedir. Söz gelimi Türk müziği eğitimi verilen ilk ve tek lise dengi okul olan

¹⁰⁹ Modern yöntemlerle bir ud metodu hazırlayan Mutlu Torun'un bile önsözde, notadaki perdeleri doğru basmanın yolunun iyi icracıları dinlemek olduğunu ifade etmesi ve notayı bilgisayar gibi okumaktan ziyade büyük üstatların kayıtlarını taklit ederek öğrenmeyi önermesi, bu tutumun günümüz müzik adamları üzerindeki etkisini örnekler. Mutlu Torun, **Ud Metodu Gelenekle Geleceğe**, İstanbul, Çağlar, 2000, s. 15.

Darüşşafaka, Zekai Dede zamanından beri, meşk usulüyle öğrenci yetiştirmesine karşın, 1927'den sonra yeni döneme uyum sağlamak amacıyla, pratikte meşk usulüne devam etmekle birlikte okulun musiki programında notayla eğitim yapıldığını belirtmiş, hatta bu durumu fotoğraflarla desteklemiştir.¹¹⁰ Nota eğitimin “modern” niteliğinin biçimsel göstergesi haline gelirken, fiiliyatta meşk usulüne devam edilmiştir. Günümüzde bile, eserleri ezberden icra etmesine karşın, adeta bir aksesuar gibi nota sehпасını önüne koymadan sahneye çıkamayan icracılar vardır. Cumhuriyetin ilk dönemlerindeyse notanın bugünden çok daha fazla bir modernist simge niteliği taşıdığını düşünebiliriz.

Batı notasının benimsenmesiyle ilgili tarihsel süreci değerlendirirken iki olay arasında bir ayrıma gitmek şarttır. Genel olarak Batı notasının kabul edilmesi ayrı bir şeydir, bu notanın makam müziği tarafından özümsemişi bambaşka bir şey. Batı notasının Türkiye'ye girişi ve yaygın kabulü, bütün kuralları, formları ve içeriğiyle Batı müziğinin topluma empoze edilmesini amaçlayan resmi devlet politikasıyla doğrudan ilişkilidir. Geleneksel müziğin Batı notasını özümsemişiyse, bu amaca teslim olmaktan ziyade, geleneği sürdürmeye hizmet edecek bir teknik ve pratik fırsatı değerlendirme arzusuyla ilgilidir. Dolayısıyla Batı notasının adaptasyonu bu pratik amaçla sınırlanmış, Batı nota sisteminin diğer temel ve bütünleyici özellikleri kabul edilmemiştir.¹¹¹ Zaten geleneksel müziğin Batı tekniğini kabul etmesi yönünde bir resmi devlet politikası da söz konusu değildir. Aksine geleneksel müzik tamamen dışlanmak veya müzeye kaldırılmak istendiği için, eskiden olduğu gibi kalması yeğlenmiş, yenilik ve reform, ancak yaratılması istenen Batı kaynaklı yeni modern milli müziğe layık görülmüştür. Dolayısıyla Batı notasının geleneksel müzik tarafından özümsemişi resmi politikaların doğrudan dayatmasının bir sonucu olmaktan ziyade, geleneğin başka alanlardaki meydan okuma ve dayatmalara karşı kendi kararıyla benimsediği bir tedbirdir. Bunun sonucu olarak Batı notasının adaptasyonu sırasında etkilenen ve değişen, makam müziğinin kendisinden çok Batı notasıdır. Tonal müziği yazmak için kullanılan Batı notasının, pratik ve gündelik

¹¹⁰ Cem Behar, “Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası”, **Musikiden Müziğe**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005, s. 96.

¹¹¹ Ruhi Ayangil, “Western Notation in Turkish Music”, **Journal of the Royal Asiatic Society**, sayı 18, 2008, s. 402

amaçlarla bir modal müziği ifade etmek için kullanılması günümüze kadar bitmeyen sorunlara ve tartışmalara yol açmıştır. Nitekim hayatında Osmanlı müziğinin perdelerini daha önce duymamış, hatta duysa bile bir ustanın ağzından dikkatli bir şekilde dinleyip önceden öğrenmemiş birinin, mevcut notaya bakarak bir Türk müziği eserini deşifre etmesi veya seslendirmesi mümkün değildir. Bu durum Türk müziği camiasının büyük bir çoğunluğu için pratikte hiçbir sorun teşkil etmez. Zira bugün bile notanın işlevi esasen “bir eserin iskeletini vermek ve insan hafızasının kaçınılmaz hatalarını düzeltmek” olarak algılanmaktadır.¹¹² Darülelhan veya Ankara Radyosu gibi resmi kurumlardan tutun da Üsküdar Musiki Cemiyeti gibi sivil kurumlara kadar notayla eğitim verilen tüm ortamlarda meşkten vazgeçilmemesi ve her iki yöntemin birlikte kullanılması notanın Batıdaki bağlamı içinde hâkimiyet kuramadığının bir kanıtıdır. Nitekim günümüzde de geleneksel müziğin bütün belli başlı üstatları müziğin kitaptan (notadan) öğrenilemeyeceği, meşk mantığının zaruri olduğu konusunda hemfikirdir.¹¹³

Bununla birlikte, notasyona geçişin elbette ki gelenek üzerinde değiştirici, hatta kimi zaman yıkıcı etkileri de olmuştur. Her şeyden önce repertuarın “mahfuzatı geniş” ustaların tekelinden çıkarak nota sayesinde kayda geçirilmesi, sosyal statüleri büyük ölçüde sahip oldukları aktarım tekelinden kaynaklanan ustaların konumunu sarsmıştır. Bourdieu’nun terimleriyle notasyona geçiş “çırağın özel bir habitus içine kabul edildiği yarı-ritüelistik”¹¹⁴ bir etkinlik olarak meşki arka plana itmiş, böylece bu süreç içinde biriken sembolik sermayeyi büyük ölçüde geçersiz hale getirmiştir. Meşkin hafızaya dayanan repertuar aktarımı işlevinden ziyade üslup ve tavra ilişkin işlevleri ön plana çıkmıştır. Bu süreçte aktarım zincirleri değişmiş, şahsi ve yüz yüze ilişkiler zayıflayarak bunların yerini teknik araçlar ve profesyonel kurumlar almaya başlamıştır. Bu ise müzik meşguliyetini eskiden olduğu gibi bir ahlaki değerler aktarımı ve kişilik eğitimi olmaktan çıkararak, teknik bir sürece indirgemıştır. Ayrıca bir eseri notadan icra etmek ezberlemekten çok daha kolay olduğu için bu durum

¹¹² Cem Behar, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 45.

¹¹³ Meşk usulünün günümüzdeki etkisi ve kullanımı hakkında kurumlar ve sanatçılar özelinde çarpıcı örnekler için bkz. Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz/ Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006, s. 139-152.

¹¹⁴ Nedim Karakayalı, “Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe”, **Journal of Historical Sociology**, C.XXIII/S. 3, 2010, s. 347.

rastgele ve harcıâlem icraları artırmış, ezbere icranın coşkulu, samimi ve yaratıcı icra anlayışının yerini cansız, tek düze ve kalıplaşmış bir icra almaya başlamıştır.¹¹⁵

Notanın hâkimiyet kazanması eserlerin standartlaşmasıyla birlikte yorum ve icrada özgürlük alanının da daralmasını beraberinde getirmiştir. Geleneksel icra-öğretim ve aktarımda notanın olmaması, bestelenen eserlerin mutlaklaşmasına engel olmuştur. Osmanlı-Türk müziğinde geleneksel icracı ve öğreticiler müzik yapıtına mutlak bir eser gözüyle bakmamışlardır. Batıda bir eserin aslına ulaşmak için bestecinin el yazmasına veya onun onayıyla basılmış notasına bakmak gerekirken Osmanlı müzik geleneğindeyse bir eser ancak icra edildiği an varlık kazanmaktadır¹¹⁶, eserin “orijinaline” ulaşmak için başvurulacak bir “metin” söz konusu değildir. Gerçekliğini yazıda değil icrada bulan müzik, icra edildiği ortama ve çağa göre farklı üsluplar kazanır ve böylelikle farklı versiyonların doğmasına yol açar. Bu versiyonların her biri eşit derecede meşrudur. Bu “demokratik açıklık” aynı zamanda müziğin kalıplaşmasını engelleyerek geleneğe canlılık kazandırır.¹¹⁷ Notanın hâkimiyet kazanmasından sonraysa bu üslup ve yorum farkları “nüsha” farklarına dönüşmüştür.¹¹⁸ Eserlerin bestelenmesinden yüzlerce yıl sonra notaya alınan versiyonlar, sanki bir tarihsel belgeymiş gibi, doğru nüsha kabul edilmiş, diğer versiyonlar gayrimeşru ilan edilmiştir. Bu süreç gelenek içinde klasik üslupla piyasa üslubu arasındaki ayrımı keskinleştirmiş, daha önce bahsettiğimiz gibi, bir iç ötekileştirmeye sebep olmuştur. Notanın hâkimiyetine kadar barış içinde yaşayan “ciddi” ve “hafif” üsluplar, bilhassa Cumhuriyet döneminde birbiriyle çatışmaya

¹¹⁵ 1950’li yıllarda Türkiye’de Türk müziği konserleri dinleyen İngiliz müzikolog Laurence Picken notadan icra karşısında ezbere icranın üstünlüklerini ifade ettikten sonra, “saf bir melodik çizgiden ibaret olan”, başka bir deyişle tek sesli bir müziğin, bir taksim icrasındaki gerilimi yansıtmamasının tek yolunun ezberden çalmak olduğunu belirtmektedir. Laurence Picken, “Bir İngiliz Müsteşirinin Musikimiz Hakkındaki Görüşleri”, **Musiki Mecmuası**, Sayı 48, 1 Şubat 1951, s. 23-24’den aktaran Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, s. 150.

¹¹⁶ Cem Behar, “Bir Açık Müzik Olarak Klasik Türk Musikisi”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987, s. 69-70. Osmanlı müziğinin yazıda değil icrada hayat bulmasına bir örnek olarak Mevlevi Ayin-i Şerif’lerine bakılabilir. Geleneğe “meydan görmemiş”, “mukabelesi yapılmamış”, yani Mevlevihane’de icra edilmemiş ayin yok sayılır. Bu bağlamda “modernist” H. Sadettin Arel’in hiçbir “meydan görmemiş” olan ve hepsi kâğıt üzerinde kalan elli küsur ayini geleneksel zihniyete göre yok hükmündedir.

¹¹⁷ Ertan Eğribel’in öncülüğündeki Sosyoloji Yıllığı ortak çalışmasında da notasızlık gelişmeye açıklığın bir ifadesi olarak görülmekte, müziği dondurmadığı, geleneğin sürekliliğini ve kendini yeniden üretmesini sağladığı vurgulanmaktadır. Ertan Eğribel-Baykan Sezer (Ed.), **Türk Müziği**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, İstanbul, 1993, s. 19-20

¹¹⁸ Cem Behar, “Bir Açık Müzik Olarak Klasik Türk Musikisi”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, 1987, s. 74

başlamıştır. 1920’lerde Udi Arşak ve Onnik Zadoryan gibi nota yayıncılarının kapağına “en ziyade rağbet-i umumiye’yi celbeden piyasa tavrında yazılmıştır” ibaresine ekledikleri fasıl mecmuaları, çok geçmeden “piyasa üslubuyla tahrif edilmiş” aslına uygun olmayan icralar olarak gayri meşru görülmeye başlamıştır.¹¹⁹ Bilhassa Arel ve takipçileri ve klasik koro geleneği kendi standartlaşmış, ağır başlı, nüans ve süslemelerden arındırılmış üsluplarını standart olarak piyasa üslubu dedikleri alternatif yorumları “bozulma” olarak açıklamışlardır. Bu görüş nazariyat tartışmalarına eklenmiş, Arel-Ezgi sisteminde notada yazıldığı gibi icra edilmeyen perdeleri açıklamak için, bu perdelerin eskiden sistemde tarif edildiği gibi icra edildiği, ancak piyasa icracıları tarafından bozulduğu iddia edilmiştir.¹²⁰

Bütün bunlara karşın notanın hâkimiyet kazanmasının bütünüyle yıkıcı bir etkiye bulunduğunu ileri sürmek kesinlikle yanlış olur. Aksine meşk zincirlerinin zayıfladığı, geleneksel kurumların ortadan kalktığı bir dönemde nota, geleneksel repertuarı muhafaza etmeyi ve yeniden üretmeyi kolaylaştıran pratik bir araç olarak hizmet etmiştir. Batı notasına yüklenen anlam esasen bu pratik ihtiyaçları karşılama işleviyle sınırlıdır. Gelenek Batı notasını transfer ederken seçici davranmış, Batı nota yazımının geleneksel müzik sistemini yıkma tehlikesi bulunan unsurlarını almamış ve yerli ihtiyaçlar temelinde bunları dönüştürmüştür. Nazariyat tartışmalarının çok fazla derinleşmesi karşısında geleneğin ana gövdesi itibarıyla takındığı kimi zaman tedirgin, kimi zaman kayıtsız tutum ve nazariyat tartışmalarına gösterdiği ilgisizlik, müzik sistemindeki Batılılaşmanın yıkıcı etkileri karşısındaki uyanıklığın veya refleksin bir ifadesi olarak da görülebilir. Şimdi notasyonla çok yakından ilişkili olan bu nazariyat meselesine bir göz atalım.

C- Batıyla Uyumlu Bir Müzik Teorisinin Benimsenmesi

Aslında Osmanlı-Türk müziğinin ve bir parçası olduğu Şark müzik geleneklerinin kendine özgü bir nazariyatı çok eski zamanlardan beri vardır. Bu alandaki ilk sistematik eserin yazılış tarihi XIII. yüzyıla kadar geri gider.¹²¹ Müzikle ilgili ilmi

¹¹⁹ Cem Behar, “Bir Açık Müzik Olarak Klasik Türk Musikisi”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, 1987, s. 75-76

¹²⁰ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 21.

¹²¹ Cem Behar, “Türk Musikisinde Nazariyat”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, s. 85. Nazariyat çalışmalarının tarihi ve yazılı kaynaklar hakkında bkz. Nuri Özcan-Yalçın

çalışmalara “ilm-i şerif-i musiki” isminin verilmesi bu bilim dalına verilen önemi göstermektedir. Ne var ki Osmanlı-Türk müziği meşk usulüyle öğretilip aktarılan ve notayla kaydedilmeyen, işitmeye dayalı (semai) bir müzik olduğundan, nazariyat anlayışı da elbette ki Batı müzik sisteminden farklı olacaktır. Müzik yazısının olmaması ve müziğin bizzat icra içinde varlık kazanmasından dolayı, kılı kırk yaran standartlaştırılmış bir nazariyat sistemine gerek duyulmamış, makam ve usuller genel ilkeler doğrultusunda usta-çırak ilişkisi içinde gelişmeye ve değişmeye açık tutulmuştur. Makam terkip etmenin bir ustalık göstergesi olarak görülmesi, makamların sayısını gitgide artırmış, bu arada makamların besteciler tarafından farklı şekillerde kullanılması seyir özelliklerini, hatta kimi zaman belli başlı perdeleri bile değişime uğratmıştır. Son dönemdeki müzikoloji çalışmaları aynı makamın bile farklı dönem ve yüzyıllarda farklı şekillerde işlendiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla Behar’ın deyişiyle bir “açık müzik” olan Osmanlı müziği, kendi kuramsal sistemini bilinçli olarak kalıplaştırmayarak bir “açık nazariyat” yaratmıştır.

Bu konuda ikinci olarak vurgulanması gereken nokta ise şudur: Tanzimat dönemine kadar Osmanlı müziği geleneği kendi değerinden ve “evrensel” niteliğinden emindir. Burada evrensellikten kastettiğimiz şey elbette ki bütün dünyayı kapsamı değildir. Mesele geleneğin kendini dünyanın merkezinde görmesi, kendi dışındaki dünyayı kendi ürettiği değer ve tanımlardan yola çıkarak anlamlandırması, kendi medeniyet dünyası içinde kendine yeterli bir sistem kurabilmesi, bu sisteme güvenmesi ve rakip bir medeniyete karşı bir savunma ihtiyacı hissetmemesidir. Müzik söz konusu olduğunda tek bir ilim vardır bu zihniyete göre, o da bütün İslam dünyasına egemen olan makamsal nitelikteki müziği inceleyen “ilm-i şerif-i musiki”dir. Ne var ki XIX. yüzyıldan itibaren tablo değişmeye başlar. Batının meydan okumasından ve devletin Batıcılığa kararından dolayı apolojetik kaygılar öne çıkar. Nazariyat tartışmaları tam da bu dönemde canlanır. Ancak XIX. yüzyıldan itibaren nazariyat çalışmalarının amacı eskiden olduğu gibi mevcut müzik pratiğini açıklamaktan daha çok, Osmanlı müziğinin Batı müziğine denk bir sisteme sahip olduğunu kanıtlamak veya Batılılara Türk müziğinin değerini tanıtmaktır.¹²² Geleneksel müziğin çeşitli temel unsurlarının

Çetinkaya, “Musiki”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt XXXI, İstanbul, 2006, s. 257-261.

¹²² Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle**, İstanbul, Pan, 2003, s. 14-15.

varlığını haklı göstermek için Batı müziğindeki muadillerini arama eğilimi tam da bu kaygının ürünüdür.

Bunun en çarpıcı örneklerinden biri 1864’de yazılan Haşim Bey mecmuasında makamlar tarif edilirken her birine bir alafranga karşılık bulma çabasına girişilmesidir. Örneğin Haşim Bey Hicaz makamını tarif ederken geleneksel tariflerde olduğu gibi makamın perdelerini ve seyrini tanıttıktan sonra “alafrangada re tonuna denk düşer” ifadesini eklemeye ihtiyacı duyar.¹²³ Aslında aynı şeyi Batılı gözlemci ve müzikologlar da yapmıştır. Söz gelimi Sulzer 1781’de Türk müziğini Batılılara tanıtmak için Rast’ı sol majör olarak anlatır.¹²⁴ Ancak üzerinde düşünülmesi gereken, bu Batılı bakışın, XIX. yüzyılda Batılılaşma çabaları yoğunlaşana kadar Osmanlı müziği geleneğinde hiçbir karşılık görmemesidir. Demek ki XIX. yüzyılda bir içsel teknik ihtiyaçtan ziyade Batı karşısında varlığını ve değerini ispat etmeye yönelik apolojetik bir kaygı ağır basmaya başlamıştır. Meşruiyet kaynağının değişmesine işaret eden bu olay, artık ikna edilmesi gereken bir kültürel ötekinin varlığı karşısında geleneğin kendisine dışarıdan bakmasına, kendisini Batılı bir bakışla nesnelleştirmesine yol açmıştır. Rauf Yekta Bey gibi müzikte Batılılaşma politikalarına karşı en kararlı duruşu sergileyen bir müzik adamının bile, Türk müziğinin değerini ve farklılığını Batılılara anlatmak isterken Batılı müzik terminolojisinin yerleşmesine hizmet etmesi, geleneğin paradoksuna işaret eder. Nitekim “Klasik” Batı müziğine denk bir “Klasik Türk Müziği” keşfeden, Bach’ın muadili olarak Itri’ye işaret eden ve Batılı müzik terminolojisinden ilham alan nazariyat çalışmalarına öncülük eden Rauf Yekta Bey olur.

Meselenin kimlikle ilgili bu yönü dışında elbette teknik bir ihtiyaca dayanan bir yönü de vardır. Geleneksel repertuarı muhafaza etme ve yeni kuşaklara aktarma ihtiyacının, salt pratik amaçlarla Batı notasının yaygın bir kabul görmesine, ancak modifiye edilerek geleneksel sisteme adapte edilmesine yol açtığını bir önceki bölümde görmüştük. Batı notasına geçiş, kaçınılmaz olarak Batı müziği sistemiyle uyumlu bir nazariyatın da geliştirilmesini gerektirmiştir. En gelişmiş müzik yazısı olan Batı notasının kabulü, beraberinde kuramsal ve pratik sorunlar da getirecektir.

¹²³ **Haşim Bey Mecmuası**, İstanbul, 1864, s. 30. İşin ilginç Haşim Bey’in bulduğu karşılıklar tamamen yanlıştır.

¹²⁴ Aksoy, **age**, s. 146.

Diğer alanlarda Batının tekniğini alırken geleneksel unsurları koruma çabasının yol açtığı ikilem, Batı notasına geçişte de yaşanmıştır. Zira Batının tekniği denilen şey, toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlarından koparılması pek mümkün olmayan bir bütünün parçasıdır. Pratik amaçlarla bu bütünden bir parça (teknik) çekilip alınmaya çalışıldığında, açılan gedikten yapının diğer bütün unsurları da sökün etmektedir. Bir yandan gediği fazla genişletmemeye çalışmak, bir yandan da bu teknik imkânlardan yoksun kalmama arzusu, birbiriyle bağlantılı birçok soruna yol açmıştır. Nota ve nazariyatın birbiriyle ilişkisi, tam da bu bağlamda düşünülmelidir.

Rauf Yekta Bey'den başlayarak H. Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimler Erken Cumhuriyet döneminde, geleneksel Türk müziğinin kimliğini bozmadan Batı notasıyla uyumlu bir nazariyat geliştirmek için kafa yormuşlardır. Sonunda Arel ekolü denilen nazariyat anlayışı galip gelmiş ve “hemen hemen müzik eğitimi yapılan her yerde hiçbir dayatma olmaksızın ve kendiliğinden”¹²⁵ çok yaygın bir kabul görmüştür.¹²⁶ Bu sisteme yönelik itirazlar ve nazari tartışmalar günümüze kadar sürse de, Osmanlı-Türk müziği camiasının resmi ve sivil kurumlarından en ücra köşelerdeki amatör topluluklara kadar gerek icrada, gerekse öğretim ve aktarım süreçlerinde Arel'in sistemi kullanılmaktadır. Arel'e en çok itiraz edenler bile eserlerini onun nazari sistemine dayanan notalarla yazmakta, öğrencilerini onun sistemiyle eğitmektedirler. Bununla birlikte Arel'i en çok savunanlar bile, onun sistemindeki kusurları reddetmemektedir. Ortak yaklaşım icra, öğretim ve aktarımda Arel sisteminin kullanılması, pratikte ortaya çıkan sorunlarınsa geleneksel meşk usulüyle aşılmasıdır. Söz gelimi bazı perdeler, Arel sisteminde herkesin kabul ettiği üzere gerçekte icra edildiği gibi yazılmamaktadır. Bu perdeleri doğru basmanın tek

¹²⁵ Fatih Salgar, **Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri**, İstanbul, BMKV, 2012, s.4.

¹²⁶ Günümüzde eğitim kurumlarında kullanılan standart nazariyat eğitimi kitaplarında bile bu olguya dayanarak nazariyat tartışmalarının lüzumsuz olduğu iddia edilmektedir. Bu yaygın görüşe göre “bütün perde ihtiyaçlarına cevap vermeyen” Arel sisteminin teknik kusurları, “eğitim ve öğretime getirdiği tartışmasız büyük kolaylık” yanında önemsizdir. Bkz. İsmail Hakkı Özkan, **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri**, İstanbul, Ötüken, 2003, s. 18. Buna karşılık bu nazariyat tartışmasını gündemde tutmakta ısrar eden ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine karşı yeni bir nazariyat sistemi öneren müzik adamlarımız da vardır. İki örnek için bkz. Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Meseleleri*, İstanbul, Pan, 1988 ve Erol Sayan, **Müziğimize Dair**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı, 2004.

yolu iyi bir icracıdan veya bir hocadan dinlemektir.¹²⁷ Dolayısıyla Türk müziği eğitimi yapılan yerlerde hocalar segâh veya evc bölgesi gibi “oynak” perdeleri kullanan makamlarda “notada böyle yazıyor ama bu perde böyle basılacak” diye öğrencilerini uyarırlar. Buna karşın yanlışlığı apaçık görünen bu özelliklerin, nazariyatta düzeltilmesi yönünde yaygın bir çaba görülmez. Adeta geleneksel meşk usulünden gelen bir anlayışla, Türk müziğinin hiçbir zaman tam anlamıyla notaya dökülemeyeceğine, herhangi bir nazariyat sistemiyle zapturapt altına alınamayacağına inanılmaktadır.

Sorun, Arel’in tonal nitelikteki Batı müziğinin mantığıyla makamsal nitelikteki Osmanlı müziğini yazıya dökme çabasından kaynaklanmaktadır.¹²⁸ Arel açısından ortada bir tutarsızlık söz konusu değildir. Zira onun amacı zaten Türk müziğine uygun bir armoni sistemi geliştirmek ve çok sesli bir Türk müziği yaratmaktır. Nazari sistemiyle de buna temel oluşturmak istemiştir. Hâlbuki Türk müziği camiası Arel’in sistemini makamsal, tek sesli bir müzik icra etmek için kullanmış, çok sesli Türk müziği yaratma çabalarını en hafif deyişle kayıtsızlıkla karşılamıştır. Dolayısıyla burada Batı dışı bir topluma ithal edilen Batılı bir teknik aracın asli özellikleriyle bu teknik aracın alımlanmasına temel olan niyetler arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Netll’in Batılılaşmayla modernleşme arasındaki ayrımını hatırlamamıza yol açan bir uyumsuzluktur bu. Gelenek Arel sisteminin “Batılılaşmaya” dönük taraflarını reddetmiş, “modernleşmeye” dönük taraflarını, daha doğru bir ifadeyle geleneğin varlığını sürdürmesine hizmet eden pratik taraflarını benimsemiştir. Bunu ise doğrudan bu sistemle çatışmadan, ama sistemden kaynaklanan sorunlara geleneksel yöntemlerle çözüm getirerek yapmıştır. Sistemden doğan teorik sorunlara çözüm getirme yönünde yaygın bir irade oluşmadığı gibi, bu

¹²⁷ Yavaşca bir söyleşisinde pratikte sürecin nasıl işlediğini çarpıcı bir şekilde anlatmaktadır: “... hiç meşk edilmemiş eserleri getirdiğimde mesela, notada evc perdesini gösteren bir bakiye diyez var, herkes onu basıyor, halbuki aradığımız ses o değil. Ne acemdir, ne evc, onların arasında bir perdedir...diyorum ki bir kemana ‘bak evladım sana ben bir ses vereceğim, şu perdeyi benim verdiğim seste basacaksın’... keman arıyor ve buluyor. İşte o ses aradığımız ses, notada yok, arıza işareti yok. Ben bunlara sır perdesi diyorum. Bu ancak meşk düzeniyle intikal ettirilebilir.” Bkz. Sinan Sipahi, **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür Bakanlığı, s. 53. Weberyen anlamda geleneği büyüünden arındırıp rasyonalleştirmeyi veya Baumann’ın ifadesiyle müphemlikten kurtarmayı amaçlayan modernist yaklaşımın böyle “sır” perdelerine tahammülü olmayacağı açıktır.

¹²⁸ Cem Behar, “Türk Musikisinde Nazariyat”, **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, s. 89.

iradeyi kurumsallaştıracak devlet desteği de olmadığından, pratik faydaları aşikâr olan bu sistem şaşırtıcı derecede yaygın bir kabul görmüştür.

Arel'in amacı Batı tekniğini kullanarak Türk müziğine uygun bir armoni yaratmak olduğu için Batı sistemiyle uyumlu unsurları ön plana çıkarmıştır. Makam tariflerinde seyirden ziyade diziyi ön plana çıkarması ve makam dizilerini Batı müziğindeki gibi dörtlü ve beşlilerle açıklamaya çalışması bu amaçla ilgilidir.¹²⁹ Zaten Arel'e göre Batının makamsal müziği tampere sistem uyarınca iki makama (!), majör ve minör dizilere indirgenmiştir. Bu iki dizinin karşılığı Çargah ve Buselik dizileri ve bu dizilerin transpoze edilmiş halleridir ve Türk müziğinde vardır. Hatta Arel'e göre sırf bunlar kullanılarak bile armonik bir müzik yaratmak mümkündür. Bu dizilere uymayan diğer makam dizilerini bu armonik sisteme eklemlenmenin yolu dörtlü ve beşlilere dayanan bir dizi anlayışı geliştirmektir. Hâlbuki bu Osmanlı müziğinin makam zenginliğine bir tehdit oluşturur. Makam seyir veya melodik örgü temelinde değil de dizi temelinde açıklandığında Osmanlı müziğinde çok farklı ve özgün kimlikler kazanmış yüzlerce makam birkaç temel makama indirgenebilmektedir. Örneğin bir dizinin başka bir perdeye göçürülmesi anlamında kullandığı şed makamlar kavramı, Arel'in sisteminde Mahur ile Acemaşiran, Suzidille Şedaraban arasında esaslı bir fark bırakmaz. Nitekim Arel'in kendisi de "makam bolluğuna" taraftar olmadığını açıklamaktadır. Hâlbuki böyle bir tercih, geleneksel unsurların elenmesine ve yoksullaşmasına yol açacak bir basitleşme-standartlaşma sürecinin önünü açacaktır.

Sistemin en çarpıcı yanılgılarından biri Türk müziğine ana makam olarak Çargah'ın seçilmesidir. Sözü edilen Çargah dizisinin, zaten geleneksel müzikte de pek az kullanılmış Çargah makamıyla hiçbir alakası olmadığı gibi, aslında Batının ana dizisi olarak kullanılan Do Majör dizisinden hiçbir farkı yoktur.¹³⁰ Bugün Türk müziği eğitimi verilen yerlerde Arel sistemi kullanıldığından, ilk olarak Çargâh makamı

¹²⁹ Karl Signell 1970'li yılların sonunda, yaşayan büyük üstatlardan belli başlı makamları tarif etmek için kalıplaşmış motif ve cümleler çalmalarını istemiş, üstatlar genellikle aynı motif ve cümlelerde bulunmuş, hiçbiri kendisini Arel'in tarif ettiği türden bir dizi göstermek zorunda hissetmemiştir. Bkz. Karl Signell, **Makam Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması**, İstanbul, YKY, 2006, s. 122-128.

¹³⁰ Arel sistemindeki Çargah makamının tarihteki gerçek Çargah makamıyla uyumsuzluğu hakkında detaylı bir inceleme için bkz. Owen Right (çev. Ahmet Hakkı Turabi), "Klasik Türk Mûsikîsi'nde Çargâh: Tarih-Teori Çelişkisi", **M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, sayı 21, 2001/2, s. 81-104.

öğretilmekte, ancak genellikle bu makama tek bir eser örnek gösterilmeden hemen buselik makamına geçilmektedir. Çünkü repertuardaki Çargah eserler Saba makamına çok benzedikleri gibi, Arel sistemindeki Do Majörün karşılığı olarak geliştirilen yapay Çargah makamıyla alakasızdırlar. Arel'in "basit makamlara" çargâh ile başlamasının sebebi Batı müziğinin temel dizisinin Do majör olmasıdır. Buselik de minör dizisinin karşılığı olarak düşünüldüğünde makamlar majör ve minör dizilerin transpozisyonu şeklinde tanımlanabilecektir. Bu nazari sistem çerçevesinde Arel'in takipçilerinin her makama Batı müziğinde bir ton tayin etmeye çalışmalarına şaşmamak gerekir. Bu ise "Türk müziğini yaşatmak için ona Batı dürbünüyle bakma" yanlısına yol açmıştır.¹³¹

Yine de Arel'in sistemi çok yaygın bir kabul görmüştür. Aslında Giddens'in üzerinde durduğu, geleneğin varlığını devam ettirmesinin belli bir seçime dayandığı gerçeği burada da kendini göstermektedir. Geleneğin muhafaza edilmesini, sürekliliğini ve birliğini sağlayan yenilikler kabul görürken, geleneksel kimliğe zarar vereceği düşünülen yenilikler dirençle karşılaşmıştır. Arel sisteminin alımlanması da bu çerçevede değerlendirilmelidir. Arel sistemi bünyesindeki tonal Batı sistemine özgü birçok unsura karşın, geleneksel müziği Batılılaştırma yönünde etkili olamamış, çok sesliliğe dönük tarafları hiç kabul görmemiştir. Buna karşılık Osmanlı müziğinin kaydedilmesi ve öğretiminde getirdiği pratik kolaylık ve anlayış birliği çok yaygın bir kabul görmesine yol açmıştır.

D- Batının Standartlaştırıcı-Daraltıcı Etkisi: Tampere Sisteme Uymayan Unsurların Elenmesi

Batı notasının ve Batı sistemiyle uyumlu bir nazariyatın kabul edilmesiyle ilişkili bir başka gelişme basitleşme ve standartlaşma eğilimidir. Etno-müzikoloji disiplinde bu durum, Batı dışı müzik geleneklerinin Batının meydan okuması karşısında geleneksel unsurları terk etme veya daraltarak yoksullaştırma yönündeki tepkileri çerçevesinde tartışılmıştır.¹³² Türk müziğiyle Batı müziği arasında bir sentez arayan

¹³¹ Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul, 1987, s. 91.

¹³² Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*, New York, Shirmer Books, 1985. Margaret Kartomi, 'The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts', *Ethnomusicology* 25/2 (May 1981), pp. 227-

eğilimler, bilhassa şehirde icra edilen yüksek sanat müziğinin gelişmiş ezgi sistemi ve mikro aralıklarının çokluğunu hep şikâyet konusu yapmıştır. Doğu Avrupa ve Rusya'nın basit müzik geleneklerinin Batı müzik sistemine dahil olmada gösterdiği kolaylık bir imrenme konusu olmuş, paradoksal bir şekilde geleneksel müziğimiz adeta fazla gelişmiş olmakla suçlanmıştır.¹³³ Gökalpçi sentezde hammadde olarak halk müziğinin tercih edilmesinde bu müzikolojik olgunun da payını unutmamak gerekir. Makam müziği ne kadar az incelmışse tonal müzikle evlilik o kadar kolaylaşmaktadır. Velhasıl geleneksel müzikteki modernleşme arayışları bir basitleşme ve standartlaşmayı zaruri kılmıştır. Kültürel meşruluk resmi çevreler tarafından Batılılaşma üzerinden tanımlandığı için, kulağa fazla Doğulu gelen tınların elenmesi yönünde bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bilhassa piyanonun Türk müziğine girmesi, hatta Münir Nurettin gibi geleneksel müziğin üstatları tarafından bile kullanılır hale gelmesi, makamsal müziğin mikro aralıklarının tampere sisteme uyarlanma eğilimini hızlandırmıştır.¹³⁴

Makamların seyirden çok diziyle tanımlanması ve Batıdaki majör ve minör dizilerine benzetilmesi, temeli makam zenginliğine dayanan bir müzik geleneğinde iki temel sonuca yol açmıştır. Birincisi Arel'in de öngördüğü gibi makam bolluğu gitgide elenmiş, yeni besteler belli başlı birkaç makamda toplanmaya başlanmıştır. Yüzlerce makamdan oluşan Türk müziği Hicaz, Uşşak, Nihavend, Hüzam, Rast, Kürdilihicazkar ve benzeri birkaç makamla sınırlı olarak icra edilmeye başlamıştır. İkinci olarak sık kullanılan bu makamlarda da bir kimlik değişimi, basitleşme gerçekleşmiş, seyir farklılıkları ortadan kalkarak makamlar birbirine benzemeye başlamıştır. Söz gelimi Hacı Arif Bey'in terkip ettiği Kürdilihicazkar makamı zamanla asli hüviyetindeki Hicazkarlı, Arazbarlı tınları kaybederek basit bir Kürdi dizisine dönüşmüştür. Aynı dönüşüm usullerde de gerçekleşmiştir. Bilindiği gibi

249. Margaret Kartomi and Stephen Blum, **Music-Cultures in Contact, Convergences and Collisions**, Basel 1994.

¹³³ Örneğin bkz. Mihalzade Mahmut Ragıp, "Anadolu Türküleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi 1", **Milli Mecmua**, 1 Teşrin-i Sani 1926, sayı 73, s. 1181-3.

¹³⁴ Tampere düzene geçişin modernleşme süreciyle ilişkisi hakkında bkz. Ali Ergur, "Türkiye'de Müziğin Modernleşme Süreci: Tampere Düzene Geçişin Yerel ve Evrensel Boyutları", **Müzikli Aklın Defteri**, İstanbul, Pan, 2009. Ali Ergur'un kullandığı "tampere düzeni geçiş" sözcüğünün fazla iddialı ve gerçekleri yansıtmayan bir tespit olduğu düşüncesindeyiz. Burada daha ziyade bir basitleşme-standardlaşma ve daralma-yoksullaşma süreci söz konusudur. Makam temelinden vazgeçilmediği gibi, en popüler makamlar arasındaki Uşşak ve Hüzam gibi makamlardaki "sorunlu" oynak perdelerin her şeye rağmen korunabilmesi bunun göstergesidir.

Türk müziği iki zamanlı nim sofyan usulünden 120 zamanlı Zencir usulüne kadar çarpıcı bir ritm zenginliğine sahiptir. Bu ritm zenginliği temelde iki ve üç zamanlı iki ritimden ibaret olan Batı müziği karşısında ona özgünlük kazandıran yanlarından biridir. Usuller kuvvetli, orta ve zayıf vuruşların (darbların) eşit olmayan kalıplar halinde bir araya gelmesiyle oluşurlar ve kimi müzikologlara göre kendine özgü bir “çok seslilik” oluştururlar.¹³⁵ Ne var ki standartlaşma-basitleşmeyle birlikte büyük usuller elenmiş veya her dörtlüğe bir vuruş şeklinde vurulmaya başladığından asli hüviyetini kaybetmiştir.¹³⁶

Gültekin Oransay detaylı incelemesinde Cumhuriyet’in ilk elli yılında makam ve usullerdeki daralmayı çarpıcı bir tabloda göstermiştir.¹³⁷ Oransay’ın iki tablosunda büyük usullerin terk edilmesi, içinde eşit olmayan unsurların bulunduğu aksak usullerin yerini Batı ritmik kalıplarıyla daha uyumlu eşit vuruşlardan oluşan usullere bırakması, kullanılan makamların sayıca azalması ve nitelikçe basitleşmesi, yukarıda özetlediğimiz süreci ampirik olarak kanıtlamaktadır. Bu basitleşme-standartlaşma sürecinin bir tarafı Batıyla uyumlu bir ses dünyası arayışını ifade ederken, bir tarafı da sosyolojik bir süreç olarak modernleşmenin ve kitle kültürünün gerektirdiği popülerleşme ihtiyacına işaret eder. Söz gelimi büyük usullerin terk edilmesi, geleneksel icra sırasında kudümle usul vurmanın terk edilmesiyle de ilişkilidir. Muhtemelen kudüm ve benzer vurmalı çalgılar tekke kültürüyle ilgili görüldüğünden, laik ve modern bir görünüm vermeyeceği düşünülerek terk edilmiştir.

Benzer şekilde büyük usullerle ölçülen eserlerdeki terennüm bölümlerinin de Osmanlı’yı çağrıştırdığı için elendiğini düşünebiliriz. Nitekim konserlerine klasik eserleri serpiştirmeyi çok seven Münir Nurettin’in dinleyicisinin bile bu eserlerdeki terennüm bölümlerini yadırgadığı, küçümseme ve dalga konusu haline getirerek

¹³⁵ Büyük usullerin karmaşık vurgu yapılarının Osmanlı müziğine kazandırdığı iddia edilen kendine özgü polifonik yapı hakkında bkz. Cem Behar, “Geleneksel Türk Müziğinin Mekan Boyutu-Bir Oda Müziği Olarak Türk Müziği”, **Zaman Mekan Müzik**, İstanbul, Afa, 1992, s. 30.

¹³⁶ Türk müziği eğitiminde, büyük usuller bir yana, küçük usullerde bile Batı tarzı eşit vuruşlar tercih edilebilmektedir. Bir keresinde Bakırköy Musiki Vakfı’nda Tanburi Mustafa Çavuş’un düyek usulündeki meşhur hisarbuselik şarkısını Nevzat Atlığ’dan geçme şerefine nail olmuştuk. Atlığ’ın muhtemelen bir pedagojik kolaylık sağlama düşüncesiyle eseri geleneksel usul kalıplarına göre değil de her dörtlüğe bir vuruş şeklinde öğrettiğini çok iyi hatırlıyorum.

¹³⁷ Gültekin Oransay, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul, İletişim, 1983, s. 1499-1501.

modern Türkiye'nin müziğine yakıştıramadığını gösteren anekdotlar vardır.¹³⁸ Ama daha önemli olan, popülerleşmenin gerektirdiği sadeleşme ve standartlaşmadır. Bu durum, söylemsel savunma biçimleri çerçevesinde incelediğimiz demokratik meşruiyet anlayışının, başka bir deyişle Batıcı politikalara karşı halkın beğenisine dayanarak ayakta durma stratejisinin bir sonucudur. Demokratik meşruiyet anlayışı gelenekteki basitleşme ve standartlaşma eğiliminin önünü açmıştır. Sosyolog Ali Ergur bunun en güzel örneğini, Türk müziğindeki sadeleşme eğilimini tam zamanında tespit edip repertuar ve icra biçimini buna göre değiştiren Zeki Müren'in tamperamana uyararak ayakta kalma ve rakipsiz bir popüleriteye kavuşma süreci üzerinden incelemiştir.¹³⁹ Bu süreçte müziğin özü basitleşirken, biçimi gösterişli hale gelmiştir. Orkestraların genişlemesi, şaşalı bir icra anlayışının gelişmesiyle makam müziğinin özünü oluşturan ezgisel zenginliğin basitleşmesi aynı sürecin iki yüzü olarak Zeki Müren örneğinde kendini gösterir. Ergur'un deyişiyle özü karmaşık, ama gösterişi hiç olmayan bir müzik, özü basit ama şatafatlı ve gösterişli bir forma bürünmüştür.

E- Biçimsel Uyum: Türk Müziğine İtibar Kazandırma Çabaları Çerçevesinde Koro ve Avrupai Konser Düzeni

1. Bir İcat Edilmiş Gelenek: Koro İcrası

Geleneği ayakta tutma stratejilerinin bir kısmında belli pratik ihtiyaçlara cevap vermekten ziyade, Batılı bir görünüm yaratarak, Türk müziğine yeni rejimin atmosferi içinde itibar kazandırmaya yönelik çabalar daha ağır basmaktadır. Bunlardan ilkinin günümüze kadar ateşli tartışmaların konusu olmaya devam eden koro icrasında görmekteyiz. Burada her şeyden önce aşağılanan bir müziği savunma psikolojisi söz konusudur. Biçim deyip geçmemek gerekir. Türk müziğine yönelik saldırılarda başvurulmuş aşağılama stratejilerinin en önemlilerinden biri de biçimsel görünümle ilgilidir. Nitekim önceki bölümlerde gösterdiğimiz gibi, Musiki

¹³⁸ Mesut Cemil Bey, Münir Nurettin konserine gelen seçkin dinleyicilerin bile klasik eserlerin "tennenni yellelli" gibi kısımlarını duyunca sesli sesli gültüklerinden bahseder. Bkz. Mesut Cemil, "Mesud Cemil'le Bir Konuşma", **20. Asır**, C.II/s.28, 21 Şubat 1953'den aktaran Cemal Ünlü, **Git Zaman Gel Zaman**, İstanbul, Pan, 2004, s. 541-542.

¹³⁹ Ali Ergur, "Türkiye'nin Kapitalistleşme Sürecinde Türk Musikisinde Tampereman ve Zeki Müren", **Müzikli Aklın Defteri**, İstanbul, Pan, 2009.

İnkılabı'nın dönüm noktalarından biri sayılan Sarayburnu konuşmasında Atatürk'ün tepkisini çeken Eyüp Musiki Cemiyeti kılık kıyafetleri ve sahnede duruş ve okuyuş şekilleriyle de eleştirilmiştir. Elinde defle fasıl topluluğuna yön veren serhanende, dizlerine usul vurarak eser icra eden hanendeler, şişkin gövdeleri sebebiyle şilte üzerinde padişahların dizi dibinde çalınmaya müsait olduğu iddia edilen Türk müziği çalgıları, tiz perdelerden okurken kızaran ve yamulan yüzler hep birer aşağılama vesilesi olarak kullanılmıştır. Kısacası Türk müziğinin geleneksel icra şekli, Cumhuriyet'in Batıya vermek istediği “çağdaş” görüntüye aykırı görülmüştür. Koro icrasına geçişin, başlangıçta estetik kaygılardan ziyade, bu algıyı yıkmaya yönelik biçimsel bir çabadan kaynaklandığı söylenebilir. Yeni kurulan rejimin dışında kalan geleneksel kültür mensupları, “çağdaş” bir biçime bürünerek yeni ortama uyum sağlamayı, bu yolla temsil ettikleri geleneği savunmayı amaçlamışlardır.

Kendine özgü bir toplu icra anlayışı yüzlerce yıldır Türk müziğinde varlığını sürdürmekle birlikte, koro icrası aslında geleneğe bütünüyle yabancıdır.¹⁴⁰ Koro Batı müziğinin temel sözlü icra biçimidir. Hatta çok sesliliğin kendisi bile kilise korolarının icrasının düzenlenmesinden doğmuştur. Bünyesinde ciddi bir gayrimüslim nüfus barındıran ve Hristiyanların kültür ve ritüellerinden yakinen haberdar olan bir toplumun gözünde, koro her şeyden önce kiliseyle özdeşleştirmiş bir kurumdur. Öyle ki Rauf Yekta Bey 1920'li yılların ortasındaki polemiklerinden birinde, Darülelhan'ın “alafranga kısmı talebesinin” koro konserini dinleyenlerin Rum ve Ermeni kızlarının kilise ayini icra ettiklerini sandıklarını yazar.¹⁴¹ Batılı anlamda koroyu Türkiye'ye sokan da müzikte Batılılaşma politikalarını yürütmek için Avrupa'dan getirilen Donizetti Paşa'dır. Daha Osmanlı'nın son devrinde fasl-ı cedid denilen ve geleneksel müzik camiası tarafından pek benimsenmeyen saray topluluğunda koroyla ve Batı müziği çalgılarının katkısıyla Türk müziği icra

¹⁴⁰ Nitekim radyodaki klasik koro programları, geleneksel icra tarzını sürdüren bilhassa yaşlı üstatların büyük tepkisini çekmiştir. Örneğin meşhur hisarbuselik “bir hadise var can ile canan arasında” şarkısının bestekarı Servet Yesari (1872-1943) 5 Temmuz 1942'de radyo müdürlüğüne zehir zemberek bir mektup yazarak, mevcut koro icrasının büyük ustaların kemiklerini sızlattığından şikayet etmiştir. Ona göre Mesut Cemil Bey Batılı nüans elemanları ve icra şekilleriyle geleneksel müziğimizi bozacağına, yeni eser bestelemeli veya yerini doğrudan Batı müziği programlarına bırakmalıdır. Geleneksel müziğimiz bozulacağına hiç icra edilmesin daha iyidir. Bkz. Murat Bardakçı, **Refik Bey Refik Fersan ve Hatıraları**, İstanbul, Pan, 1995, s. 45-46.

¹⁴¹ “Rauf Yektâ Bey'den Garpcılara şiddetli Bir Hücum”, **Vakit**, 25 Rebûlevvel 1345 (H), 3 Teşrînievvel 1926 (R), s.1-2

edilmeye başlanmıştır. 1908’de İsmail Hakkı Bey’in kırk kişilik bir kadroyla koro yönettiği bilinmektedir. Halka açık bir konserde elinde değnekle koro idare eden ilk Türk müziği sanatçısı ise Ali Rıfat Bey’dir (1920).¹⁴² Yani koroyla Türk müziği icra etmek Cumhuriyet’in icadı olmadığı gibi, devlet kurumları tarafından dayatılmış bir resmi form da değildir. İsmail Hakkı Bey ve Ali Rıfat Bey örneklerinde görüldüğü gibi, Osmanlı’nın son yıllarında koroyla Türk müziği icrası, dışarıdan dayatılmayıp bizzat gelenek mensupları tarafından Batılılaşmadan etkilenererek girilmiş istisnai nitelikte bir yenilik arayışını temsil eder. Esas ilginç olan Cumhuriyet devrinde, bu ilk denemelerin üzerinden henüz çok da vakit geçmemişken, koro icrasının bilhassa klasik eserlerde geleneksel icrayı yerinden ederek en makbul icra şekli haline gelmesi, dahası musiki cemiyetleri aracılığıyla bütün yurda yayılarak başlangıçtaki amacının aksine adeta folklorik bir niteliğe bürünmesidir.

Öncelikle halk müziği koroları ve çok sesli korolarla Klasik Koro’nun doğuşu ve kurumsallaşması arasında bir ayrım yapmak gerekir. İlk ikisi doğrudan devletin resmi politikası doğrultusunda Türk müzik kültürünün “dışarıdan” biçimlendirmesine yönelik sistemli ve yukarıdan aşağı uygulamalardır. Klasik Koro ise geleneksel müzik mensuplarının özgür iradesiyle yarattıkları bir yenilik ve ayakta kalma stratejisi olarak Türk müziğinin “içeriden” biçimlendirilmesine örnektir.¹⁴³ Koronun kendine radyoda ve resmi kurumlarda yer bulması bile, aslında aşağıdan yukarı verilen bir mücadelenin sonucunda gerçekleşmiştir. Klasik Koro’nun efsanevi şefi Nevzat Atlığ’ı bir “efsane” haline getiren, geleneksel müziğin itibarını ve değerini devlete bu yolla kabul ettirebilmiş olmasıdır. Her ne kadar Klasik Koro’nun gelenekteki canlılığı ve yeni eser üretimini dışlayan, icrayı kalıplaştıran ve repertuarını geçmiş yüzyıllarla sınırlayan tutumu, devletin Osmanlı müziğini müzeye

¹⁴² Türkiye’de koro icrasının tarihi hakkında bkz. İhsan Özer, **Türk Müziği İcrasında Yönetim**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995, s. 43-49; Faruk Yıldırım, “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 30, 2011/1, s. 139-140.

¹⁴³ Koronun gerek meşhur şefleri gerekse icracıları geleneksel öğretim ve aktarım zincirleri içinde yetişmiş kişilerdir. Mesut Cemil, Tanburi Cemil Bey’in oğludur ve Batıda müzik eğitimi görmekle birlikte son dönem Osmanlı üstatlarıyla aynı meclislerde bulunmuş ve onların elinde yetişmiştir. Keza Nevzat Atlığ daha genç yaşında geleneksel müzik mahfillerine dahil olan, İbnülemin Mahmud Kemal gibi bir büyük üstadın ilgi ve desteğini kazanmış biridir.

kaldırmak ve kalıplaştırmak stratejisiyle¹⁴⁴ çakışsa da, bir dayatmanın ürünü olarak görülemez. Bizzat gelenek mensupları tarafından yaratılmış, geliştirilmiş ve birçok ciddi itiraza karşın musiki cemiyetleri ve resmi müzik toplulukları aracılığıyla çok geniş bir kitle tarafından hiçbir resmi dayatma olmaksızın kabul edilmiştir. Geleneksel icraya zıt olduğu herkesçe bilinmesine karşın koronun bu derece yaygın bir kabul görmesi, Batılılaşma siyasetinin meydan okuması karşısında geleneği ayakta tutmak için sağladığı imkân ve kolaylıklar sayesinde.

Tabloyu daha net görebilmek için önce geleneksel icrayla koro icrasının uyumsuzluklarından başlayabiliriz. Geleneksel müziğimizde koro öncesi toplu icra pratiklerinde bugünkü anlamda bir şefin olmadığını, onun yerine serhanende, kudümzenbaşı ve zakirbaşı gibi kendileri de bizzat icranın içinde olan kişilerin müziğe yön verdiğini görüyoruz. İcracıyla şefin ayrılmadığı geleneksel anlayışta, gerek hanende gerek sazandelerin bireysel yetenek ve farklılıkların bütün içinde eritilmediği daha renkli ve canlı bir üslup söz konusuydu. Söz gelimi hanendeler eserleri kendi perdelerinden daha serbestçe okurlar, birbirlerini takip ederek müziğin gerekleriyle uyumlu süslemelere yer verirlerdi. Cem Behar bu toplu icra pratiklerinin modern koro ve orkestralara kıyasla çok daha az kişiyle ve bir oda müziği çerçevesinde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. İcracı sayısı ve mekânın darlığı, şefi gereksiz kıldığı gibi, Türk müziğine has mikro aralıkların daha rahat duyulmasını ve icracıların özgün süsleme ve katkılarıyla topluluğa dinamizm ve canlılık kazandırmalarını sağlamaktadır. İcraya Batılı bir görünüm kazandırmak için bir şeflik kurumu yaratılması, bilhassa konser düzeninde sahnenin doldurulmasını gerektirmiş, bu durum icracı sayısını artırmış, koro ve orkestrayı genişletmiştir. İcra sayısının artışıysa, bu geniş koro ve orkestranın uyumunu sağlamakla görevli bir şefi vazgeçilmez kılmıştır.¹⁴⁵

¹⁴⁴ “Müzeci” tutum için bkz. Ertan Eğribel, “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 247.

¹⁴⁵ Geleneksel icrayla koro icrası arasında yapılan karşılaştırmalar ve koro icrasıyla ilgili eleştiriler hakkında öncelikle şu kaynaklardan faydalandık: Cem Behar, “Geleneksel Türk Müziğinin Mekan Boyutu-Bir Oda Müziği Olarak Türk Müziği”, **Zaman Mekan Müzik**, İstanbul, Afa, 1992; Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012, s. 125-131; Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Müziği Üzerindeki Etkileri,” **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 196-198; Kudsi Erguner, **Ayrılık Çeşmesi**,

Modern koro anlayışının önemli özelliklerinden biri şefle icracıyı birbirinden ayırmak ve icracıyı tamamen şefe tabi hale getirmektir. Bu durum koro içindeki müzisyenlerin doğaçlamaya dayalı kişisel yorum özgürlüklerini elinden alarak onları silik birer icracıya dönüştürmüştür. Bütün koro üyelerinin aynı perdeden okumasının sağlanması için eserler “dört ses aşağıdan” diye tabir edilen pest kız ney akordunda icra edilmeye başlamış, ritim ağırlaştırılmış, süslemeler elenerek düz bir okuyuş tercih edilmiş, ritim sazlarından vazgeçilerek Batı müziğindeki nüans elemanları ön plana çıkmıştır. Günümüzde bile dolu salonlara konser veren ve sadık bir dinleyici kitlesine sahip olan Klasik Koro’nun sözü edilen icra anlayışından sadece geleneksel müziğe ve icra edilen repertuara aşina olan kulakların haz alabildikleri inkâr edilemez. Bununla birlikte bilhassa yeni kuşakların ve geleneksel repertuara aşina olmayan yeni dinleyicilerin bu icrayı, kendilerini heyecanlandırmaktan uzak ve donuk buldukları yönünde yaygın bir kanaat vardır. Öyle ki, bilhassa seksenli yıllarda devlet tarafından da kabul görmesinin ardından koronun “uyutucu” işlevi hakkında dile getirilen eleştiriler, kimi zaman nezaket sınırlarını da aşan bir mizah edebiyatı üretmiştir.¹⁴⁶

Klasik Koro’nun ağırbaşlı icrasıyla, geleneksel müzik üzerindeki standartlaştırıcı ve kalıplaştırıcı etkisi, salt idarecilerinin estetik tercihleriyle açıklanamaz. Daha derinde, müzik dışı kaygı ve tercihlerin de etkili olduğu açıktır. Örneğin icradaki aşırı ciddiyet, ağırbaşlılık ve abartılmış “klasisizm”, geleneksel müzik çevrelerinin kendilerine yöneltilen suçlama ve aşağılamalara karşı temsil ettikleri müziğe itibar kazandırma çabalarının bir sonucudur. Bu çevreler, geleneksel müziğin ihtiyaç duyduğu itibarı Batının klasik müziğinin “aristokratik” havasını ve ciddiyetini çağrıştıran bir üslupla kazanabileceğini düşünmüş olmalıdırlar. Bu düşüncenin kısmen başarı kazandığını söyleyebiliriz. Resmi makamlar tarafından aşağılanan geleneksel müzik, koronun gerek fiziksel görünüm, gerekse icra disiplini açısından

İstanbul, İletişim, 2004, s. 77-80; Sefa Kaplan, “Türk Müziğinde Nevzat Atlığ İpoteği mi?” **Tarih Tereddütten İbarettir**, İstanbul, Endülüs, 1990, s. 207-212. Eleştirilere karşı koro icrasının birinci elden savunusu için bkz. Mehmet Güntekin, **Nevzat Atlığ’ın Tanıklığında**, İstanbul, 21. Asır, 2012; Ergun Balcı, **Nevzat Atlığ Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı, 2005.

¹⁴⁶ Bu noktelerden en çok bilineni Attila İlhan’a aittir: “11 Eylül gecesi TV’de Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’nun konseri olsaydı 12 Eylül gerçekleşmezdi. Çünkü askerler uyuklardı.” Bkz. Sefa Kaplan, “Türk Müziğinde Nevzat Atlığ İpoteği mi?” **Tarih Tereddütten İbarettir**, İstanbul, Endülüs, 1990, s. 207

sergilediği ısrarlı duruş sayesinde resmi konser salonlarına girebilmiş, dahası uzun bir mücadele sonucunda devletin resmi bir topluluğu haline gelmeyi başarmıştır. Öyle ki yetmiş küsur yıl sonra Devlet Korosu bugün Cumhurbaşkanlığı himayesine alınacak kadar kendini devlete kabul ettirebilmiş durumdadır.¹⁴⁷

Ne var ki Riyaset-i Cumhur fasıl heyetinden farklı olarak, başlangıcından bu yana, yeni eser üretmeyen, canlılığını sürdürmeyen, repertuarını yenilemeyen ve çok büyük ağırlıkla Osmanlı devrinin klasik repertuarını tekrarlayan bir topluluk söz konusudur. Nitekim Nevzat Atlığ temsil ettiği Klasik Türk müziğinin en geç Suphi Ziya Özbekkan veya Lemi Atlı ile son bulduğunu iddia ettiğinden, artık kapandığı farz edilen bir dönemin müziğini yaptığını bizzat kabul etmektedir. Gerek Mesut Cemil Bey'in gerek Nevzat Atlığ'ın esasen besteci olmamaları da bu yaklaşım farklılığını destekleyen bir unsurdur. Geleneksel Türk müziğinde icracı, besteci ve öğretici aynı şahısta birleştiğinden, bu işlevler arasında katı bir işbölümü söz konusu değildi. Bu durum aynı zamanda klasik geleneğin canlılığının da garantisiydi. Nitekim Atatürk'ün şahsi zevkine hizmet ettiğinden klasik repertuarla ve yüksek formdaki eserlerle meşgul olmamasına karşın geleneksel üslubu devam ettiren Riyaset-i Cumhur Heyeti'nde de birçok besteci vardı ve Çankaya'daki akşam fasılları yeni eser üretiminin devam ettiği bir yerdi. Koroda ise kurulduğu ilk andan itibaren geleneksel müziği tarihselleştiren ve yaşayan müziği dışlayan bir tutum söz konusudur. Bilindiği gibi koronun ilk ismi Tarihi Türk Müziği Korosu'dur. Yani klasik koro adeta artık tarihte kalmış, müzeye kaldırılması gereken bir müziği temsilen devlet kurumlarına girebilmiştir. Meşruluk alanına kabul edilmenin ve resmi çevreler tarafından itibar görmenin bedeli, yeni kuşaklarla ve müzik dünyasının yaşayan gerçekliğiyle irtibat kurması epey zorlaşmış bir icra ve repertuar anlayışına hapsolmaktır. Böylece klasik gelenek kendini yeni rejime kabul ettirirken, kendisine ayrılan yeri de kabul etmiştir.

¹⁴⁷ Yine de bunun hiç kolay olmadığını belirtmek gerekir. Koro icrasının devlet kurumları tarafından yaratıldığını, kollandığını ve hele hele “dayatıldığını” ileri sürmek insafsızlık olur. Aksine, 1970'lerde bile Nevzat Atlığ'ın devlet salonunda vereceği Itri Konseri'nin sarıksız irtica olarak değerlendirildiğini, hatta kopan gürültü sonrasında Kültür Bakanlığının lağvedildiğini unutmamalıyız. Nevzat Atlığ'ın hayatını anlatan Mehmet Güntekin ve Ergun Balcı'nın kitapları, Türk müziğini devlete kabul ettirmek için bir ömür sürdürdüğü mücadelede Atlığ ve arkadaşlarının karşılaştığı inanılmaz engelleri detaylı bir şekilde anlatmaktadır.

Klasik Koro, esasen geleneksel Osmanlı repertuarını seslendirmesine karşın, geleneksel icradan oldukça farklı, modern bir icra anlayışını benimsemiştir. Buna karşılık koronun savunucuları, bu anlayışın klasik eserlerin icrasına ve geleneksel anlayışa en uygun icra şekli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hatta daha da ileri gidenler ve koro öncesi icra anlayışını “dejenere” sayanlar da vardır. Örneğin koronun devlet tarafından kabul görmesini sağlamada son derece değerli hizmetler görmüş Yılmaz Öztuna’ya göre, “musiki tarihimizi yazacak olanlar, fevkalade bir koro şefi olan Mes’ut Cemil’den önceki dejenere icra ile ondan sonraki, onun büyük eseri olan temiz icra arasındaki uçurumu belirtmeyi ihmal edemeyeceklerdir.”¹⁴⁸ “Dejenere” terimi bozulmuşluğu ifade ettiğine göre, koroya da dolaylı olarak bir aslına dönüş misyonu yüklenmiş olmaktadır. Bu anlamda koro savunucularının tam da Eric Hobsbawm’ın işaret ettiği şekilde¹⁴⁹ bir gelenek icat etmiş olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Tarihsel olarak geleneksel icrada izine rastlanmayan ve yakın bir tarihte herkesin gözü önünde Batıdan aktarılmış olan koro icrası, çok kısa bir içinde öylesine içselleştirilmiştir ki sanki yüzyıllardır klasik eserler koroyla icra ediliyormuş gibi bir algı oluşmuştur. Başlangıçta geleneğin içinden çıkmış aykırı ve istisnai bir modernist deneme niteliğindeki koro icrası, zamanla modernlik vurgularından arındırılarak belli bir kesim tarafından geleneğin aslına en uygun icra olarak görülmeye başlamıştır.

Tıpkı notasyona geçişte bir eserin farklı versiyonlarının elenerek tek bir makbul ve standart versiyonun bırakılması gibi, koronun süslemelerden arındırılmış düz icrasıyla icra ettiği eserler de benzer şekilde “asıl” sayılmış, diğer versiyonlar “dejenere” piyasa tarzı altında sınıflandırılarak dışlanmış. Adım adım kendini devlet kurumlarına kabul ettirerek geleneksel Türk müziğinin “en yüksek icra organı” haline gelen koro, bu anlamda bir standart belirleyici otorite kimliğine bürünmüştür. Bu süreç, aynı zamanda koronun temsil ettiği klasisizm ile piyasa icrası ve geleneksel icra arasında çatışmaya yol açmış, çalışmamızın bir önceki ana bölümünde ele aldığımız iç ötekileştirme mekanizmalarını tetiklemiştir. Tıpkı resmi söylemin asil, soylu ve temiz Anadolu türkleriyle bunların zıddı olan bütün olumsuz

¹⁴⁸ Öztuna, Yılmaz, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, İstanbul, MEB, 1969, s. 31.

¹⁴⁹ Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions”, Eric Hobsbawm-Terence Ranger, **The Invention of Tradition**, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

sıfatların yüklendiği geleneksel Osmanlı müziği arasında kurduğu karşıtlık gibi, koronun temsil ettiği klasikçi damar da koronun “asil” ve “yüksek” icrasıyla, geleneksel sanatçıların ve bilhassa piyasa müzisyenlerinin “özensiz”, “disiplinsiz” ve “dejenere” icrası arasında bir karşıtlık kurmuştur. Resmi söylemin geleneksel müziğe yönelttiği suçlamaları kendi içinde yarattığı bir iç ötekiye yansıtarak, saldırıları savuşturmayı amaçlayan bir stratejidir bu. Bunun bedeli, geleneksel icranın yorum zenginliğinin yara alması ve yaşayan icra biçimleri itibarsızlaştırılırken devletin müzeye kaldırmayı planladığı klasik repertuarla meşgul, kalıplaşmış ve nispeten hayattan kopuk bir topluluğun icrasının itibar kazanmasıdır.

Koronun icra anlayışını eleştirenlerin bile yolunun bir şekilde kurumla kesiştiğini veya kendilerinin de hayatlarının bir döneminde koro yönettiklerini unutmamak gerekir. Koro bilhassa bir devlet kurumu haline gelmesiyle birlikte, kadrosunun genişliği nedeniyle geleneksel müzikle uğraşan sanatçılara da geçim imkânı sağlamıştır. Koroların ülke çapında yaygınlaşmasıyla birlikte bu model geleneksel müziğe devlet patronajının en yaygın şekli haline gelmiştir. “Tek sesli” müzik icra eden bir kurumda, bu kadar çok saza ve koro elemanına ihtiyaç olmadığıyla ilgili estetik eleştiriler, koronun resmi kurumlardan dışlanan geleneksel müzik mensuplarına sağladığı bu istihdam olanağını gözden kaçırmaktadır.

Koro elemanlarının sayıca çok olması, bilhassa daha amatör topluluklarda geniş bir katılımı mümkün kılması açısından da işlevseldir ve geleneksel müziğin sosyal tabanını genişletmiştir. Nitekim ilk önce Batılılaşma yönünde aykırı bir deneme olarak başlayan, daha sonra radyoda klasik eserlerin kalıplaşmış ve standartlaşmış icrasının yegâne kurumu haline gelen koro, zaman içinde bütün yurda yayılmıştır. Gerek üniversite koroları gerekse musiki cemiyetleri bünyesinde faaliyet gösteren amatör korolar, geleneksel müziğin en yaygın icra şekli halini almış, başlangıçta niyetlenen fonksiyonunu kat be kat açan yeni bir misyon üstlenmiştir. Öyle ki, “asil” ve “klasik” bir havas üslubunun ifadesi olan koro, Devlet Korusu şefi Fatih Salgar’ın ifadesiyle, bütün yurda yayılan musiki cemiyetleri eliyle folklorik bir unsura dönüşmüştür.¹⁵⁰ Böylelikle koro, devlet kurumlarındaki “yüksek icra organı” niteliğiyle klasik eserleri diriltip icra seviyesinin kalitesini korumaya hizmet ederken,

¹⁵⁰ Kişisel görüşme, Şubat 2013.

tabanda geleneksel müziğe gönül vermiş yığınlara modern bir kılık içinde kendi müziklerini icra etme imkânı sağlamıştır.

Geleneğin dönüşümünü anlamak konusunda Batıdan alınan bir unsurun geleneğe yabancılığı kadar gelenek tarafından nasıl algılandığı da önemlidir. Koro başlangıçta geleneksel çevrelerden ciddi tepkiler görse de bugün Osmanlı-Türk müziği geleneği tarafından içselleştirilmiştir. Adeta kökeni unutulmuş, yadırgamalar ortadan kalkmış, bir anlamda geleneğin malı haline gelmiştir. Bugün sadece devlet kurumlarında değil ülkenin genelindeki birçok amatör müzik topluluğunda koroyla eser icra edenler, bunu bir Batılılaşma göstergesi değil geleneksel müziği icra etmede faydalanılan teknik bir araç olarak görmektedirler. Koro aslında çok sesli bir müzik iklimine uygun bir teknik araç olmasına karşın, onu geleneksel müziğe adapte edenler bu yönde hiçbir girişimde bulunmamışlardır. Çok sesli geleneksel müzik denemeleri bir yana, koro elemanlarının farklı ses aralıklarından faydalanan mutedil yenilikler bile denememişler, aksine tek sesliliğin altını daha kalın bir şekilde çizmişlerdir. Hatta Kudsi Erguner'e göre koro geleneksel icranın heterofonik, yani çoğulcu müzik yorumunu, homofonik, yani yeknesak bir yoruma dönüştürmüş, gerçek anlamda bir tek sesliliğin standart şeklini yaratmıştır.¹⁵¹ Çok sesliliğin aracı olan koronun bizde tek sesliliğin standardizasyonunu sağlaması son derece ilginçtir. Bir geleneği anlamada kabul ettiği yabancı unsurlar kadar reddettiklerinin de önemli olduğunu daha önce belirtmiştik. Klasik Koro'nun bütün modernist altyapısına ve koro icrasının sağladığı imkân ve kolaylıklara karşın çok sesli denemelere hiç girişmemesi, geleneğin direnç hattını inşa ettiği yeri göstermektedir. Devlet tarafından desteklenmesine karşın tutmayan çok sesli halk müziği korosunun aksine, geleneğin kendisinin icat ettiği tek sesli Klasik Koro'nun bu denli itibar ve yaygınlık kazanması bu kanıyı doğrulamaktadır. Dolayısıyla son tahlilde, koroyu tıpkı notasyon ve nazariyat çalışmaları gibi geleneğin ayakta kalmasına yardım eden mekanizmalar arasında görmek ve bu açıdan başarılı bir adaptasyon olduğunu teslim etmek gerekir.

¹⁵¹ Kudsi Erguner, **Ayrılık Ateşi**, İstanbul, İletişim, 2004, s. 79.

2. Avrupai Konser Düzenine Geçiş ve Sonuçları

Elindeki değneğini ciddiyetle icracıların önünde sallayan takım elbiseli bir şef ve ardında Avrupai bir konser düzeni içinde dizilmiş koro elemanları ve orkestranın, Batılılaşan Türkiye'nin vitrinine uygun bir görüntü sağlayacağı açıktır. Bir biçimsel uyum stratejisi olarak Avrupai konser düzeninin benimsenmesi koroyla sınırlı değildir, koro dışındaki icra biçimlerini de kapsar. Avrupai bir konser düzeninin Osmanlı'nın son yıllarına özgü bir yenilik olması, halka dönük müzik icrasının klasik dönemde söz konusu olmadığı anlamına gelmez. Kahvehaneler, geniş konaklar, tekkeler, hatta sokaklar Osmanlı müziğinin halkla buluştuğu mekânlardır. Klasik dönemde bayramlar, şenlikler, düğünler gibi sosyal eğlencelerde icra edilen müzik de Osmanlı sanat müziğiyle halk müziği gelenekleri arasında köprüler kurulmasına yardım etmiştir. Popescu-Judetz'in tespit ettiği üzere, “musiki, Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan, önemli bir eğlenceydi. Ayrıca zaferleri, bayramları ve şenlikli günleri kutlamak, cemaati eğlendirmek için düzenlenen halk şenliklerinin bir parçası olduğu gibi, hazırlıksız sokak gösterilerinde kendiliğinden ortaya çıkan bir gerçeklikti.”¹⁵² Osmanlı'da tahta çıkma, düğün, sünnet gibi olayları kutlamak için Saray tarafından düzenlenen şenliklerin vazgeçilmez unsurlarından birinin müzik olduğunu biliyoruz. Şenlikler şehrin müzik kültürünün şekillenmesinde etkisi olan toplumsal olaylardı. Yine de bunların hiçbiri modern konser mantığını yansıtan etkinlikler değildi. Çünkü hepsinde müzik başka amaçlara tabi kılınmış, belli bir bağlam içinde anlam ve varlık kazanan bir pozisyondaydı. Söz gelimi tekkede zikre eşlik etmek, düğün ve şenliklerde gösteri ve eğlenceleri renklendirmek gibi. Keza müzisyenlerin belli bir program icra edip dinleyicilerin sessizce dinlediği bir ortam da söz konusu değildi.¹⁵³

Amacı bizzat müzik icra etmek ve dinlemek olmayan bu sosyal olaylardaki gösterişli toplu icra şeklini saymazsak, Cem Behar'ın da belirttiği gibi Osmanlı müziği genel itibarıyla bir oda müziği üslubu ve mantığı içinde icra edilirdi. Az sayıda sazende ve hanendeyle, küçük mekânlarda, dinleyicinin katılımını sınırlamayan, serbest bir

¹⁵² Eugenia Popescu-Judetz, **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s. 21

¹⁵³ Güneş Ayas, “Edirne’de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler”, **Edirne İçin**, Ed. Yeliz Okay, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2013, s. 72-3.

oturma düzeni içinde katılımcıların ruh haline göre repertuarı ve programı değişebilen bir icra anlayışı söz konusuydu. Dinleyicilerin katılımına açık olmak açısından “demokratik” bir havayı yansıtan bu meclisler, meclise katılımı sınırlayan mekanizmalarıyla da statüye dayalı bir seçim sürecine işaret etmekteydi. Katılımı sınırlayan sadece mekânların darlığı değildi. Katılacaklar adab-ı muaşerete ve edebe uygun davranma ve belli düzeyde bir musiki kültürüne sahip olma yönünden de belli bir elemeye tabi tutulurdu. Bu açıdan şenliklerin ve düğünlerin halka açık “demokratik” atmosferiyle, bu musiki meclislerinin liyakata dayalı “seçkin” atmosferi arasında bir ayrım yapmak gerekir.

Saray ve konak hayatı çerçevesi içindeki musiki meclislerine herkesin kolayca dahil olamadığı rahatlıkla tahmin edilebilir. Esas ilginç olan kahvehanelerde bile piyasa müziği ve daha seçkin bir müzik icra eden yerler arasında bir ayrımın söz konusu olması, hatta bazı kahvehanelerin müşterilerini rahat ettirebilmek seçkin bir müzik zevkine sahip olanlarla sıradan müşterilerini haftanın ayrı günlerinde kabul etmesidir.¹⁵⁴ Velhasıl meclis musikisi, Avrupa’daki gibi soy ve statü açısından olmasa da, estetik beğeni ve yetenek açısından katılımı sınırlanan bir müzik icra ortamını gerektirmektedir. Dolayısıyla, müzik dışındaki amaçlarla düzenlenen sosyal etkinlikler (bayram, kutlama, düğün, şenlik) dışında, ilgili ilgisiz herkesin dinleyebileceği, geniş kitlelere hitap eden dinletiler Osmanlı müzik dünyasına yabancıdır.

Bugün anladığımız anlamda “Avrupalı” bir konser düzeni İkinci Meşrutiyet döneminde başlamakla beraber, yaygınlaşması ve kesin hâkimiyet kazanması Cumhuriyet döneminde mümkün olmuştur. Cumhuriyet döneminde “Avrupalı” bir konser disiplini içinde gerçekleşen müzik dinletileri, geleneksel müziği halka ulaştırmaya dönük bir pratik araç olmanın yanı sıra, yeni rejimin saldırılarına karşı bir kendini savunma ve kanıtlama çabasına dönüşmüştür.¹⁵⁵ Konserler müzikal işlevlerinin ötesinde, yarattıkları modern görünümle Batılılaşma sürecine verilen desteğin de bir ifadesi olarak görülmüştür. Bu açıdan bilhassa Münir Nurettin ve

¹⁵⁴ Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul, Pan, 2003, s. 262

¹⁵⁵ Bunun en çarpıcı retorik ifadesi 1927’de düzenlenen görkemli bir klasik Türk müziği konserini “Musikimizin Sakaryası” olarak anan ve Türk müziğine yönelik saldırılara karşı bir zafer olarak alkışlayan Hakkı Süha Gezgin’in meşhur yazısıdır. Bkz. Hakkı Süha (Gezgin), “Musikimizin Sakaryası”, *Vakit*, 30 Temmuz 1927.

onun damgasını taşıyan konser üslubu ve düzeni, geleneksel müzik çevrelerinin modernliğini ve çağa ayak uydurma yeteneğini kanıtlayan başarılı bir örnek olarak Türk müziği çevreleri tarafından ön plana çıkarılmıştır.¹⁵⁶

Münir Nurettin bir yandan 1930’larda horlanan geleneksel müziğe itibarını yeniden kazandıran kişi olarak övülürken, bir yandan da geleneksel icrayla arasındaki karşıtlığın altı çizilmiştir. Münir Nurettin’in basındaki en meşhur hayranlarından biri olan Peyami Safa’ya göre Münir Nurettin sahnede bir milli kültür devrimi gerçekleştirmiştir. Peyami Safa’ya göre yaşanan, “o güne kadar dini ve askeri eserlerin dışında, diz üstünde, yere, sedire ya da sandalyeye oturularak okunan musikimizin çarpık ağızlı mugannisinin, sahnedeki siyahlı genç adam tarafından katlidir.”¹⁵⁷ Peyami Safa Münir Nurettin’i övmek için geleneksel icracıyı aşağılar. Erguner’in heterofonik-çoğulcu bir müzik olarak adlandırdığı geleneksel icrayı “başka seslerle boğuşan, üste çıkmak için rakik nağmeleri dürtükleyen, birçok ses dalgaları arasında boğulmamak için başını çıkarıp nefes almak isteyen, denize düşmüş bir adamın haykırışına” benzetir. “Türk musikisine karşı birçok meftunların bile nefretini davet eden zavallı, sarhoş” diye aşağıladığı bu hanendeyi “sakat ve savruk yüzlü”, “çarpık çeneli”, “kaşı yukarı kalkık” bir hilkat garibesi gibi tarif eder ve onun karşısına bu geleneksel icracıyı katlederek geleneksel müziği kurtaran kahraman olarak Münir Nurettin’i çıkarır. Yazarlık hayatı boyunca bu “sahne inkılabı” hakkında birçok yazı kaleme alan Safa, 1930’larda Münir Nurettin’in geleneksel anlayışı yıkmasının önemini vurgularken, muhafazakâr bir çizgiye kaydığı 1950’lerde geleneksel müziği kurtarmasının önemi üzerinde duracaktır. Ona göre geleneksel müziği tarihe karışmaktan kurtaran Münir Nurettin’in sahne devrimidir.¹⁵⁸

Münir Nurettin bu devrimi gerçekleştirirken gayet bilinçlidir. 1928’de Sahibinin Sesi plak şirketinin desteğiyle Paris’e müzik eğitimine giden Münir Nurettin’in

¹⁵⁶ Tanrıkorur, Münir Nurettin Selçuk’u tarif etmek için kullanılan “Türk musikisini meyhaneden kurtaran adam” veya “Türk musikisine frak giydiren adam” ifadelerine yer verdikten sonra, bunların üstadı tarife yetmediğini, halk önünde ve ayakta ilk solo konseri veren kişi olması sebebiyle “Türk musikisini ayağa kaldıran adam” ifadesinin daha isabetli olduğunu belirtir. Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 301.

¹⁵⁷ Peyami Safa, **Milliyet**, 24 Şubat 1930’dan aktaran Ayşe Kulin, **Bir Tatlı Huzur**, Everest, İstanbul, 2006, s. 4.

¹⁵⁸ Safa’nın 1951’deki bir yazısından nakleden Ayşe Kulin, **age**, s. 8-10.

Türkiye'ye döndüğünde tek bir amacı vardır: Avrupalının klasik müzik dinlediği gibi konser salonunda dinleyiciye çıt çıkartmadan Türk müziği dinletmek. Türk müziği meyhanelerden ve eğlence mekânlarından kurtarılmalı ve konser salonlarına yükseltilmelidir. Konser salonu bir müziğin itibarının göstergesidir. Bir müzik ancak konser salonunda dinlenerek tenkit edilir.¹⁵⁹

Resmi söylemin kültürel meşruluk alanını daraltıcı tanımlaması, böylelikle bir yandan eleştirilirken, bir yandan içselleştirilmiş olmaktadır. Konser salonu dışındaki icra mekânlarının bizzat gelenek mensupları tarafından kültürel meşruluk alanının dışına itilmesi açısından, burada bir kez daha bir iç ötekileştirme mekanizması işlemektedir. Bir iç öteki (meyhane sanatçıları, geleneksel hanende ve hafızlar) yaratılarak, yenilikçi arayışlar resmi söylem karşısında meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Buna karşılık Münir Nurettin Selçuk, yaptığı sahne inkılabıyla, Avrupai bir konser düzenini, Türk müziğinin halkla buluştuğu başlıca iletişim ortamı haline getirmeyi başarmıştır. Ayrıca olağanüstü güzellikteki sesi ve Batı şan tekniğiyle işlenmiş yenilikçi yorumuyla geleneksel hafız üslubunu silip atmış, kendisinden sonraki icracıların da bu yoldan yürümesini sağlamıştır. Selçuk dini bir kökenden gelmeyen ilk meşhur ses sanatçısı olarak müziğin laikleşmesinde de önemli bir rol oynar. Konserlerinde ardında bir kadınlar korosuna da yer veren Selçuk, kadın sesini Türk müziğinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiş ve kadın ve erkeğin bir arada yer aldığı modern-laik bir sahne düzeni yaratmıştır. Solistlik müessesesinin kurumlaşması da onun sayesinde.

Türk müziğine giren Avrupai konser düzeninin sayısız faydasının yanı sıra önemli bir zaafı da vardır. Konser disiplini icraya yapay bir ciddiyet getirerek dinleyiciyi pasifleştirmiştir. Geleneksel icranın dinleyici-icracı arasındaki duvarları ortadan kaldıran, samimi ve rahat havası yerine, dinleyicinin kaskatı kesilmiş şekilde konserin sonuna kadar sessiz durduğu ve sonunda beğenisini alkışlayarak dile getirdiği yeni bir dinleti düzeni yerleşmiştir. Üstelik bu dinleti düzeni, adeta bir müzik etkinliğinin tek meşru yolu haline gelmiştir. Peyami Safa'nın ifadesiyle müzik "insan ruhuna telkin ettiği vakar içinde, insan vücuduna empoze ettiği diklik ve hareketsizlik nizamı içerisinde dinlenir." Bu durumda Türk halkı adeta müzik

¹⁵⁹ Ayşe Kulin, *age*, s. 38.

dinlemeyi Cumhuriyet döneminde, Batılı bir konser düzenini benimsedikten sonra öğrenmiş olmaktadır. Ne var ki bu yeni öğrenilen konser düzeni pek çok açıdan yabancılaştırıcı unsurlarla doludur.¹⁶⁰ Konsere gitmek her şeyden önce bir sosyal olaydır. Kılık-kıyafet ona göre belirlenir, çoğu zaman müzik zevkinden çok sosyal ilişkiler ve işlevler ön plana çıkar. Söz gelimi “o gün konsere çıkacak olan icracılar saf bir musiki zevki uğruna değil, her şeyden önce görevleri gereği, para kazanmak için oradadırlar... biri o gün çalmak istemese bile, çalmak zorundadır.” Üstelik bütün bunları dinleyici de bilmektedir. Ayrıca dinleyiciyle icracı birbirini tanımaz. Hatta dinleyici olmak için bir müzik zevkine sahip olmak bile gereksizdir. Dolayısıyla dinleyicinin ilgisizliği veya yersiz davranışları icracının da hevesini kırabilir.

Bütün bunlara karşın, konser düzeni geniş kitlelere hitap etme imkânı sağladığından, alafrangacı rakiplerine karşı geleneksel müzik çevrelerine bir rekabet silahı vermiştir. Devlet destekli Batı müziği konserleriyle, geleneksel müzik icracılarının kendi imkânlarıyla düzenlediği konserlere halkın gösterdiği rağbet arasında karşılaştırma yapmak yoluyla, bir demokratik meşrulaştırma mücadelesi yürütülmüştür. Türk müziği konserlerine katılmak, müzik dinlemenin ötesinde dayatmacı müzik politikalarına karşı toplum tepkisinin bir ifadesi olmuştur. Avrupai konser düzeni her ne kadar geleneksel icrayı ötekileştirerek kendine yer açmışsa da, Türk müziği camiası tarafından benimsenmiş, geleneğe yönelik Batı kaynaklı bir tehditten ziyade geleneği yenileyerek güçlendirecek ve çekildiği köşeden geniş kitlelere açacak bir araç olarak görülmüştür. Münir Nurettin’in övünmesinde gerçekten bir haklılık payı vardır: “Ben evlerde yapıldığı için, hep hususi alanlarda kalan, halka ulaşamayan musikiyi, sahne üzerine çıkardım.” Benimsenen Batılı konser düzeni geleneksel müziğin halkla daha çok bütünleşmesini sağlarken, eser seçimini de ortalama zevke hitap edebilme kaygısına bağımlı hale getirmiştir. Böylelikle ortalama zevkin yadırgamayacağı bir standart konser programı oluşmuş, peşrevler iki hane icra edilmeye, çok tanınmış bir iki murabbanın kısaltılmış olarak okunmasıyla yetinilmeye ve tüm program şarkılara tahsis edilmeye başlanmıştır. Şarkı formunun

¹⁶⁰ Avrupai konser düzeninin yabancılaştırıcı özellikleri hakkında bkz. Bülent Aksoy, “Kayıp Musikiler”, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008, s. 236.

rakipsiz hale gelmesi, eski yüksek formların elenmesi ve popülerleşme akımının güçlenmesinde konserlerin son derece önemli bir etkisi olmuştur.¹⁶¹

F. Plak ve Gramofon

Türk müziğinin plak ve gramofon gibi iletişim araçlarını kullanması da tıpkı radyo gibi teknik bir modernleşme sürecine işaret eder. Elbette ki Batıdan aktarılan teknik yeniliklerin hepsinde olduğu gibi, peşinden belli sosyal dönüşümleri de getirmiştir.¹⁶² XX. yüzyıl başında Türkiye'ye giren gramofon ve plak endüstrisi, Batılılaşma yönündeki devlet merkezli çabaların aksine, yukarıdan aşağı değil aşağıdan yukarı bir modernleşme-Batılılaşma sürecinin tetikleyicisi olmuştur.¹⁶³ Öyle ki daha Osmanlı'nın son yıllarında bile Türkiye Odeon ve Sahibinin Sesi gibi plak şirketlerinin dünyadaki en büyük pazarlarından biri olmuştur. Bu yeni endüstri, başlangıçta kimileri tarafından şeytan işi görülse de bu yöndeki tutucu tepkiler güç kazanamamış, gerek toplum gerek geleneksel müzik mensupları plak ve gramofonu hızla benimsemişlerdir. Bu, Osmanlı dünyasında ve özel olarak Türk müziği geleneğinde teknolojik yenilik karşıtı fundamentalist eğilimlerin güç kazanmadığının bir göstergesidir. Bununla birlikte plağa karşı sanatın kendi mantığından doğan bir direnç vardır ki bunun en güzel ifadesi Cemil Bey'in plak doldururken yaşadığı sıkıntılarla ilgili anlatımlardır. Cemil Bey, çok yoğun duygulanımların ürünü olan, bambaşka bir mekânın ve yaşanmışlığın duygusuyla yüklü taksimlerinin plaklar aracılığıyla orta malı olmasını, yerli yersiz her yerde ve herkes tarafından dinlenmesini katlanılmaz bulmuş.¹⁶⁴ Aynı sürecin Batıda plağa geçiş sürecinde de yaşandığını biliyoruz. Batı edebiyatından, Hermann Hesse'nin evinde pijamayla konçerto dinlemenin müziğin yüceliğine karşı saygısızlık olduğunu düşünerek plağa karşı çıkan kahramanını hatırlayabiliriz.¹⁶⁵ Ne var ki Cemil Bey efsanesinin büyük ölçüde yaptığı plak kayıtlarından doğduğu da su götürmez bir

¹⁶¹ Hâkim eğilim olmamakla birlikte belli klasik eserlerin de ilk kez konserler sayesinde daha geniş bir kitleye ulaşabildiğini söylemeliyiz. Geleneksel Osmanlı müzik dünyasında yüksek formdaki klasik eserler daha ziyade sarayda, tekkelerde ve konaklarda icra edilir, daha geniş şehirli kitleler ağırlıklı olarak eğlenceye yönelik, daha popüler nitelikte müzik dinlerdi.

¹⁶² Türkiye'de plak ve gramofonun tarihiyle ilgili en kapsamlı çalışma için bkz. Cemal Ünlü, **Git Zaman Gel Zaman Fonograf-Gramofon ve Taş Plak**, İstanbul, Pan, 2004.

¹⁶³ Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt III, İstanbul, İletişim, 1983, s. 845.

¹⁶⁴ Mesut Cemil, **Tanburi Cemil Bey'in Hayatı**, İstanbul. Kubbealtı, 2012, s. 201-204.

¹⁶⁵ Hermann Hesse, **Bozkırkurdu**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Yapı Kredi, 2010, s. 204.

gerçektir.¹⁶⁶ Bugün Osmanlı müziğinin son dönemdeki icra şekli ve seviyesi hakkında bilgi sahibi olmamızı o dönemde doldurulan plaklara borçluyuz. Müziğin kaydedilmesi açısından getirdiği müthiş olanakların yanı sıra, müzisyenlere kazandırdığı ek geçim olanağı plakların son derece hızlı bir şekilde benimsenmesinde etkili olmuştur.

Plak teknolojisinin kazandırdıkları yanında kaybettirdiklerinin de üzerinde durmak gerekir. Başlangıçta teknolojik zorunluluklar sebebiyle kayıt sürelerinin üç dakikayla sınırlı olması, her şeyden önce taksimlerin ve gazellerin normalde olduğundan daha kısa icra edilmesini gerektirmiştir. Aynı durum dört hane olarak bestelenen peşrevlerin iki hane çalınmasına, Mevlevi ayini, kar, beste gibi uzun eserlerin icra edilmemesine yol açmış, bu da bir basitleşme ve popülerleşme eğilimine yol açmıştır. Ayrıca geleneksel icracılar, bir meclis müziği anlayışı içinde, zaman kısıtlaması olmadan fasıl mantığı içinde bütünlüklü ve uzun soluklu bir icraya alışıktır. Buna karşılık piyasada çalışanlar, eğlence müziği icra edenler zamanı daha tasarruflu kullanmayı öğrendiklerinden, plak endüstrisine daha kolay adapte olmuşlardır. Bu da eski formların elenmesine, klasik üslubun kaybolmasına ve piyasa üslubunun yaygınlaşmasına sebep olmuştur.

Plağın yaygınlaşması meşk geleneği ve geleneksel icra anlayışında da bir dönüşüme yol açmıştır. Bir “meclis musikisi” olan Osmanlı müziği dinleyiciyle icracı arasında bütünlüğe dayalı olan ve bu sayede bizzat icra sırasında zenginleşen bir müziktir. Radyo ve plak gibi teknik imkânların yaygınlaşmasıyla dinleyiciyle icracı arasındaki irtibat zayıflamıştır. Bizzat icra etmek yerine dinlemenin yaygınlaşmasıyla, saz öğrenme hevesi azalmış, yeni eserleri bir hocadan veya bestecisinden meşk etmek yerine plaktan dinleyerek öğrenme eğilimi, geleneksel sosyal bağların zayıflamasına yol açmıştır. Her biri ayrı bir musiki meclisi olan ev ve konaklarda, udlar, kanunlar yerini gramofona bırakmış, Türk müziği meraklıları pasifleşmiştir. Bu süreç aynı zamanda amatör ruhun gerilemesi ve müziğin gitgide piyasayla dolayımlanmış bir profesyonel uğraş haline gelmesini kolaylaştırmıştır.

¹⁶⁶ Muammer Karabay, “Taş Plak Olmasaydı Cemil Bey’i Kaybederdik”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, sayı 393, Temmuz 2006.

Plak endüstrisinin gelişmesinin bir başka sonucu, estetik kriterleri belirleyen mercii geleneksel müzik çevrelerinin elinden piyasa elemanlarına geçmesidir. Osmanlı müziğinde estetik kriter ve kültürel meşruluk ölçütünün bizzat geleneğin içinden belirlendiğini daha önce belirtmiştik. Batıdaki gibi bir aristokrasinin söz konusu olmaması ve müzikle uğraşanların tamamen saraya bağlı kapıkulu olmaktan ziyade geçimini genellikle başka işlerden sağlayan “amatörler”¹⁶⁷ olması, müziğin estetik değerinin bizzat müzik çevrelerinde itibar sahibi üstatlar tarafından belirlenmesini getirmiştir. Bu da geleneğe dışarıdan yönelen siyasi-ekonomik-toplumsal baskılar karşısında özerklik ve özgürlük sağlamıştır.¹⁶⁸ Plak endüstrisinin gelişmesiyle birlikte bu tablo değişmiş, maişet imkânlarını dağıtan mercii olarak plak şirketi sahipleri, kendi zevkleri ve ticari çıkarları uğruna repertuarı ve icrayı belirlemeye başlamıştır.¹⁶⁹ Rauf Yekta Bey bu süreçten resmi müzik politikalarını sorumlu tutmaktadır. Türk müziği resmi kurumlar tarafından dışlandıkça, plak şirketlerine gün doğmuş, piyasa elemanları kendi istek ve çıkarları doğrultusunda Türk müziğini yönlendirmeye başlamışlardır.¹⁷⁰

Plak şirketleriyle resmi devlet politikaları ve bilhassa radyo yayıncılığı arasında iki yönlü bir ilişki vardır. Rauf Yekta Bey’in de dikkat çektiği gibi Türk müziği aleyhindeki yasaklama ve dayatmalar plak şirketlerine yaramış, bütün belli başlı sanatçılar, gerek kitlelere ulaşma gerek geçim olanakları sebebiyle geleneksel müziğin cazibe merkezi haline gelen plak şirketleriyle anlaşılmıştır. 1950’lere kadar Türkiye’de taş plak ve gramofon pazarının, beklenenden çok daha geniş olması, kapitalizmin bu kadar az gelişmesine karşın dünyanın en geniş pazarlarından biri haline gelmesinde radyo yayıncılığıyla ilgili özgün şartların etkisi yadsınamaz.

¹⁶⁷ Burada amatörlükten kastımız “acemilik” değil, müziğin esas geçim kaynağı olmamasıdır.

¹⁶⁸ Cem Behar’ın ilk müzisyenler tezkiresi niteliğindeki Atrab’ül Asar’a dayanarak tespit ettiği gibi geleneksel Osmanlı müziğinde sanatçının itibar ve statüsünü belirleyen şey, “ehil kişilerden oluşan ve kolektif bir jüri görevi yerine getiren musiki camiası tarafından beğenilmektir.” Bkz. Cem Behar, **Şeyhülislam’ın Müziği, 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin Atrab’ül Asar’ı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 99. Plak endüstrisi itibar ve statü dağıtan mercii müzik dışı piyasa elemanlarına geçişine yol açmıştır.

¹⁶⁹ Alaturka-alafranga tartışmaları sırasında Türk müziğinin savunan bir “kültür savaşçısı” misyonunu yerine getiren Osman Şevki Uludağ gramofon ve plağın olumsuz etkisi üzerinde dururken, bilhassa plak şirketi sahiplerinin kültürsüzlüğünden dem vurmakta ve hiç bilmedikleri bir alanda belirleyici bir pozisyona sahip olmalarının yol açtığı feci sonuçlardan şikâyet etmektedir. Bkz. İrem Ela Yıldızeli (haz.), **Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ**, İstanbul, Pan, 2009, s. 32-34.

¹⁷⁰ Rauf Yekta, “Türkiye’de Musiki Hareketleri”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 2, 26 Kanun-u Sani 1928, s.2.

1950'lere kadar radyo verici istasyonları, gelişmişlik ve yaygınlık açısından dünyanın epey gerisinde kaldığı gibi, elektrik de çok yaygın değildi. Bazı yerlerde belediyenin küçük jeneratörleri ancak akşamları birkaç saat için çalıştırılmaktaydı. Daha da önemlisi radyoda ağırlıklı olarak toplumun ilgi gösterdiği Batı müziği yayınları yapıliyordu. Hatta 1934-1936 arasında Türk müziğinin her türü tamamen yasaklanmıştı. Plak ve gramofon işte bu koşullarda radyoya alternatif olarak beklenenin çok ötesinde bir etki ve güce sahip olmuştur.¹⁷¹ Plajın yaygınlaşmasıyla birlikte Türk müziğinin popülerleşme süreci hızlanmış, sosyal tabanı gitgide genişlemiştir. Bugün “klasik” saydığımız geleneksel müziğin büyük üstatları o günün “pop starları” haline gelmiştir. Bu durum aynı zamanda devlet politikalarını da değişime zorlayan bir direnç oluşturmuştur. Sosyal eylemin niyetlenilmemiş sonuçlarıyla ilgili mükemmel bir örnek teşkil eden bu olay, radyo yasağı ve kısıtlamaları sayesinde güçlenen bir piyasa elemanın bu yasak ve kısıtlamaları kaldırmaya yönelik bir basınç oluşturmasını sağlamıştır.

IV- TUTMAYAN BATILILAŞMA: GELENEĞİN DİRENCİ

A- Arel-Targan Çizgisinin İzleyici Bulamaması

Batının meydan okuması karşısında geleneksel müziği ayakta tutmak için Batının teknik imkânlarından faydalanmak başka şeydir, doğrudan Batı müziğine iltihak etmek ve geleneksel müziğe Batılı bir gözle bakmaya başlamak başka şey. Geleneksel müziği Batı tekniğiyle işlenecek bir hammadde olarak gören çok seslilik taraftarı modernist anlayış, devrin siyasal havasına uyum sağlamak amacıyla ona Batılı bir görünüm kazandırma çabalarına da benzemez. Çünkü burada riske atılan şey, geleneksel müziğe esas karakterini veren makamsal niteliğidir. Klasik Türk müziği geleneğine mensup olanlar müziğimizin bu makamsal temelini adeta bir kırmızı çizgi haline getirmiş, sistemli bir çok sesliliği amaçlayan girişimlere karşı durmuştur.

Bu konuyu tartışırken, Batı müziğinin devletin siyasi tercihinin vitrini olarak desteklendiği, ama topluma dayatılmadığı ve geleneksel müziğe dokunulmadığı

¹⁷¹ Muammer Karabey, “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, Gönül Paçacı (Haz.), *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.169

Tanzimat-Meşrutiyet dönemiyle Cumhuriyet dönemi Batılılaşma girişimleri arasında da bir ayırım yapmak gerekir. Tanzimat-Meşrutiyet döneminde geleneksel müziğimizde bir yenilik arayışını temsil eden Batılılaşma yönündeki girişimler, Cumhuriyet döneminde belli ki, Türk müziği camiası tarafından bir kimlik ve varoluş meselesi çerçevesinde algılanmıştır. Geleneksel müziğin yok olma tehdidi altında olduğu algısı, yenilik arayışlarından çok muhafaza etme kaygısını ön plana çıkarmış, çok sesliliğe ve armonizasyona karşı direnç bir kimlik mücadelesine dönüşmüştür. Bunda çok sesli bir Türk müziği yaratma çabasına girişenlerin Osmanlı müziğini ötekileştirmesinin de etkisi vardır. Ruhi Ayangil'in deyişiyle Osmanlı döneminde Batı etkisinde yeni denemeler yapanların niyeti bir şeyleri reddetmek veya yıkmak değildi. Kaptanzade Ali Rıza Bey "Kayseri Gülleri" operetini yazarken Zekai Dede'yi yok etmek istemiyordu.¹⁷² Hâlbuki Cumhuriyet döneminde devlet merkezli çok sesli müzik denemelerinin amacı doğrudan Osmanlı müzik geleneğini ortadan kaldırmak olmuştur. Bu müziğin kendi içinden doğan çok sesli müzik denemeleriye bu müziğin ortadan kaldırılmasına, yasaklanmasına karşı durmakla birlikte, işe geleneksel müziğin mevcut halini ötekileştirerek, onu değersizleştirerek başlamışlardır. Türk müziği tarihinin henüz başlamadığını iddia eden Sadettin Arel, geleneksel mirası küçümseyen bu aşırı modernist bakışın çarpıcı bir örneğidir.

Cinuçen Tanrıkorur'a göre Arel ve Targan'ın temsil ettiği "ekol", Tanzimat'ın "beyin fırtınası"nın yarattığı Batıcı aydın tipinin ikinci türüdür. Bu ekol Türk müziğinin tamamen terk edilmesini savunan birinci gruba bu konuda karşı çıkmakla birlikte, Batılılaşma gereği konusunda onunla hem fikirdir. Yalnız bu amaca ulaşmak için Türk müziğinden bir hammadde olarak yararlanmak gerektiğine inanırlar ve "ellerindeki Türk Müziği aletlerine de, bu aletlerle çalınmak üzere besteledikleri eserlere de Batı gözlüğü ile" bakarlar.¹⁷³

Aslında Tanzimat'ta başlayan Batı müziğiyle etkileşim Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Ancak armonizasyon ve çok seslilik konusundaki çalışmalar son derece ürkek ve ihtiyatlı bir hava içinde yürütülmüş, ne zaman sistematik ve cesur bir

¹⁷² Bülent Aksoy vd. "Musikin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri-Türk Musikisinde Modernleşme", **Musikişinas Dergisi**, Sayı: 8, özel ek, 2006, s. 17

¹⁷³ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 291.

şekil aldıysa yaygın bir dirençle karşılaşmıştır. Tanzimat'tan bu yana geleneksel müziğimizde gerçekleşen Batılılaşma örüntülerini şöyle bir gözden geçirdiğimizde armonizasyon veya çok sesliliğe yönelik hiçbir sistematik yeniliğin kabul görmediğini fark ederiz. Hâlbuki bunun dışında birçok yenilik ve “Batılılaşma” çabası söz konusudur. Örneğin belli dönemlerde Avrupalı bir etki uyandırmak için Buselikli (minör dizileri çağrıştıran) makamlar daha çok tercih edilmiş, Şarklı bir hava taşıyan karakteristik makamlar geri plana düşmüştür. Diziler tiz tarafa doğru genişlemeye, icrası zor saz eserleri bestelenmeye başlamıştır. Güftenin daha çok vurgulandığı, bir heceye çok daha az notanın denk düştüğü Batı kaynaklı yeni bir prozodi anlayışı yerleşmiştir. Hafız tavrı yerine düz ve goygoysuz okuyuş, Batılı konser düzeni ve hatta koro benimsenmiştir. Saz topluluklarına bazı Batı çalgılarının (viyolonsel, hatta piyano) girmesi, atlamalı seslerin kullanılması ve müziğe küçük arpejler katılması gibi daha birçok değişimden bahsedebiliriz. Bu değişimleri farklı oranlarda kabul eden, hatta bir kısmına öncülük bile eden birçok müzisyenin iş çok sesliliğe gelince kategorik bir muhalefet sergilediğini görürüz. Örneğin Münir Nurettin gibi Avrupa’da ses eğitimi almış, smokinle sahneye çıkan bir sanatçı bile yenilikler konusundaki sınırı net bir şekilde çekmektedir: “Müziğin özüne” zarar verilmeyecek ölçüde, en fazla karmaşık olmayan basit akorlar veya üçlüler eklenebilir, çok seslilik olmaz.¹⁷⁴ Refik Fersan gibi bestelerinde Batı müziğinden faydalanan, atlamalı sesler, soru-cevap cümleleri kullanan yenilikçi bir bestecimiz de tüm bunlara karşın çok sesli bir müzik yaratmaya hoş bakmamıştır. Bu direncin sebebini, kendisi de hem tonal hem modal müzikte eserler veren ve her iki müziği de çok iyi bilen yenilikçi bir bestekâr olan Yalçın Tura açıklamaktadır: Tek çizgili bir müzik polifoniden faydalanmaz. Bu bir eksiklik de değildir. Çünkü makam müziği çok seslendirilirse makam müziği olmaktan çıkar.¹⁷⁵ Müziğimizin özü makam esasına oturduğuna göre, yenilik de makamların işlenmesiyle, yeni ezgilerin bulunmasıyla ortaya çıkabilir. Makamları işlemek ve yeni ezgiler yaratmak yerine mevcut ezgileri armonize etmeye çalışmak, aslında geleneksel müziğin değersizliğini

¹⁷⁴ Bülent Aksoy, (Oturum Bşk.): “Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri-Türk Musikisinde Modernleşme”, Panel, 29 Nisan 2001, Katılımcılar (Bülent Aksoy, Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil), **Musikişinas Dergisi**, Sayı: 8, özel ek, 2006, s. 10. (Mutlu Torun’un aktarımı.)

¹⁷⁵ Yalçın Tura, **Türk Musikisinin Meseleleri**, İstanbul, Pan, 1998, s. 30-31.

kabul etmekle aynı anlama gelir. Tam da bu noktada Bülent Aksoy'un Tanzimat dönemi armonizasyon çalışmalarıyla ilgili yorumunu hatırlayabiliriz. Eski müziğimiz iyiye neden çok sesli hale getirmeye çalışıyoruz, kötüye neden vazgeçmiyoruz?¹⁷⁶

Arel'in bu probleme verdiği yanıt geleneksel zihniyetin ters yüz edilmesine dayanır. Arel'e göre Türk müziğinin iyi veya kötü olduğundan bahsetmek yersizdir. Zira Türk müziğinin hakiki tarihi henüz başlamamıştır bile. Bunun için "Türk musikisinin en güzel ve değerli parçalarını mazide değil, polifonik olarak istikbalde" aramak gerekir.¹⁷⁷ "Musikimiz hal-i hazırıyla derececi nihayede fakirdir, hatta biraz da iptidaidir. Musikimize zengin ve mükemmel diyebilenler fakr ile istinas hasıl ede ede zenginliğin ne olduğunu unutmuş olanlardır. Lakin tıpkı memleketimizin işlenmemiş menabii serveti gibi musikimizde de hemen el dokunmamış bir veludiyet hazinesi" vardır. "Türk musikisinin bugünkü tecelliyatı değil, asıl ruhu kabili müdafaa, hatta layık-ı müdafaadır."¹⁷⁸ Arel Türk musikisinin terk edilmesini savunan alafrangacılara karşıdır. Ancak bu haliyle muhafaza edilmeye layık olduğunu da düşünmez. "Musikimizi terk etmeyelim neticesinde karar kıldığımız vakit acaba peşrevlerle, bestelerle, ten-tenlerle, hey-heylerle, gay-gaylarla, aman-amanlarla yine mi başbaşa kalacağız?" Arel'e göre bu çıkmaz yoldur. Bugün Türk müziği sandığımız şey zengin bir hammadde ibarettir, hakiki Türk müziği gelecekte yaratılmayı beklemektedir. Bunun için yapılması gereken her iki müziği de iyi bilen ve her ikisinde beste yapabilen sanatçılar yetiştirmektir. Bütün milletler kendi müziklerini öğrenmekle yetinirken bizim bestekârlarımızın her iki müziği de iyi öğrenmek zorunda olmasını Arel geçici bir zorunluluk olarak görür. Batı tekniği tamamen içselleştirildiğinde ve müziğimizin bir parçası haline geldiğinde buna gerek kalmayacaktır. Mevcut Batı müziği konservatuarlarına Türk müziği dersleri eklenmelidir. Elbette ki bu, ikisi arasında ortak ve standart bir nota yazımı ve

¹⁷⁶ Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim, 1985, s. 1218.

¹⁷⁷ Weber geleneği "ezeli geçmişin iktidarı" olarak tanımlar. Gelenek, meşruiyet kaynağını geleceğe değil geçmişe dayandırır. Gelenek kadim olana dayanır ve bunu yaparken kadim olanda "eskimeyen yeni"yi arar. Emsali olmayan, yepyeni bir şey kadim olanın ve geleneğin ruhuna aykırı olarak görülür ve boşluğa düşmeye mahkum olduğu düşünülür. Modernizm ise aksine "geçmişin iktidarından" kurtulmayı ve "yepyeni" olanı yaratmayı amaçlar. Arel'in gelenekle hesaplaşması tam da bu modernist anlayışın bir yansımasıdır.

¹⁷⁸ Hüseyin Sadettin Arel, **Türk Musikisi Üzerine İki Konferans**, İstanbul, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, 1964, s. 16-17.

nazariyat sistemi gerektirecektir. Önceki bölümlerden birinde bahsettiğimiz gibi, Arel'in nota sistemi ve nazariyatı da bu çok sesli Türk müziği hayaline hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Arel sadece fikir düzeyinde kalmamış Batı müziğindeki yaylı sazlar beşlemesini model alarak bir kemençe beşlemesi yaratmış, Türk müziğinin Batı tekniğiyle orkestrasyonuna kafa yormuştur. Bu fikirler doğrultusunda bestekârlığa da girişen Arel, tek sesli bestelerinin yanı sıra çeşitli formlarda 72 adet çok sesli eser bestelemiştir. Bütün bestelerinin sayısı 720'yi bulmaktadır.

Peki, bütün bu coşkulu projeden geriye ne kalmıştır? Yılmaz Öztuna 1970'lerde Türk Musikisi Konservatuvarı ve Devlet Korusu'nun kurulmasıyla hocasının "hedeflerinin mühimce bir kısmının" gerçekleştiğini iddia etmektedir. Devlet Korosunun başına Yılmaz Öztuna'nın "musikimizin en yüksek icracısı" saydığı Nevzat Atlığ, Konservatuvar'ın başına da "Arel'in en seçkin talebesi" Ercüment Berker geçmiştir.¹⁷⁹ Buna karşın klasik koro bütün konserlerinde "tek sesli" müzik icra ettiği gibi, konservatuvar da kurulduğu zamandan bugüne Arel'in nazariyat sistemini yalnızca "tek sesli" bir müziği kâğıda dökmenin aracı olarak değerlendirmiştir. Konservatuarda bile Arel'in tek sesli eserlerinin dışındaki çalışmalarına itibar edilmemekte, çok sesli bir Türk müziği anlayışının eğitim programında hiçbir ağırlığı bulunmamaktadır. Yani bırakın başkalarını, Arel'in takipçileri bile çok sesli bestelerini icra etmemekte, onun hayalinin peşinden gitmemektedir. Bugün Arel'in icra edilmekte olan birkaç eserinin hepsi geleneksel formlarda bestelenmiş "tek sesli" eserlerdir. Çok sesli eserlerininse icracısını değil kaydını bile bulmak neredeyse imkânsızdır. Arel'in savunucuları bunu eserlerinin zorluğuyla açıklamışlardır.¹⁸⁰ Onlara göre Arel'in çok sesli eserlerini icra etmek için iki konservatuvar bitirmek, her iki müziği de çok iyi bilmek gerekmektedir. Cinuçen Tanrıkorur ise "bir konservatuvar bile bitirmemiş" müzisyenlerin icra ettiği eserlerini örnek göstererek bu

¹⁷⁹ Yılmaz Öztuna, **Sadettin Arel**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1986, s. 103.

¹⁸⁰ Yılmaz Öztuna bir anda deşifre edilmesi mümkün olmayan, nüans işaretlerine dikkat edilmediğinde kendini ele vermeyen bu icrası zor eserlerin, günümüzde çalınmamasını kısmen Türk müziği sanatçılarının tembelliğine ve yetersizliğine bağlamaktadır. Bkz. age, s. 98.

iddiayı yalanlamıştır.¹⁸¹ Her halükarda Arel'in çok sesli eserlerinin günümüzde takipçileri tarafından bile icra edilmemesi açıklanmayı gerektiren bir durumdur.

Arel, kenarda köşede kalmış, marjinal bir müzik adamı olsaydı, bu durumu dirençten ziyade kayıtsızlık olarak anlar, kıymeti bilinmemiş bir dehaya yapılan haksızlık olarak görebilirdik. Ne var ki Arel, (Ezgi ve Uzdilek'in katkısıyla) günümüzde icra edilen Türk müziğinin nazariyat ve nota sistemini yaratan kişidir. Resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi yasağının belediye konservatuarında kısmi olarak delindiği 1943 yılında kurumun başına geçmiş ve beş yıl konservatuarı yönetmiştir. Başında bulunduğu amatör bir konservatuar niteliğindeki İleri Türk Musikisi Derneği, Türkiye'nin en önemli birkaç musiki cemiyetinden biridir. Başında bulunduğu dergiyse (*Musiki Mecmuası*) Türk müziğinin en çok okunan ve en istikrarlı dergisidir. Türk müziğini devlete kabul ettiren büyük ölçüde onun talebeleridir. Bu açıdan kurmuş olduğu ekolün mensupları devletle de güçlü bir bağ kurmayı başarmıştır. Yine de Arel'in çok seslilikle ilgili çabaları bir karşılık görmemiştir.

Arel'e göre daha dar bir alanda ama ona paralel bir girişim de Şerif Muhittin Targan'dan gelmiştir. Targan da tıpkı Arel gibi geleneksel üstatlardan meşk ederek yetişmiş, Türk müziğini çok iyi bilen biridir. Geleneksel form ve üslupta bestelediği saz eserleri yüksek bir seviyeyi yansıtmaktadır ve geleneksel müzik çevrelerinde de çok tutulmuştur.¹⁸² Daha çocuk yaşlarda Çello ve piyano öğrenerek Batı müziğiyle tanışan Targan, esas enstrümanı olan udun teknik imkânlarını geliştirmek için elinden geleni yapmış, Batı müziğinden öğrendiklerini uda uygulamaya çalışmıştır. 1924 yılında Amerika'ya giden Targan'ın en büyük hedefi enstrümanını ve temsil ettiği müziği Batılılara dinletebilmektir. Bunun yolu ona göre “milletlerarası güzeli” yaratmaktır. Bu da ancak çağın en ileri tekniği olan Batı tekniğiyle söz konusu olabilir. Targan'ın “milletlerarası güzel” ile Batı tekniği arasında kurduğu ayrılmaz ilişki, medeniyet ve evrenselliği Batıyla özdeşleştiren Cumhuriyet ideolojisiyle de

¹⁸¹ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 253-4.

¹⁸² Ne var ki, Mesut Cemil Bey'e yazdığı bir mektuptan kendisinin Batı müziğiyle karşılaştığında bunlara pek kıymet vermediği “Şark'ı hatırlamaya vesile olacak” şeyler olarak baktığını görüyoruz. Mesut Cemil, **Tanburi Cemil Bey'in Hayatı**, İstanbul, Kubbealtı, 2012, s. 259-260. Yakın dostu Mehmet Akif'in ondan “Şarkın Şarka küsmüş evladı” diye bahsetmesi manidardır.

uyumludur. 1968'deki bir söyleşisinde¹⁸³ şöyle diyecektir: “Ben taassubun karşısındayım. Tek sesli musikimizi dünyaya dinletmek konusunda bir iddiamız olamaz; çünkü... Batı toplumu bizim armonisiz, kontrpuansız, bir tek çizgiden ibaret çıplak melodilerimizi musiki değeri ne kadar yüksek olursa olsun dinlemez.” Ancak Türk müziğini yasaklamak ve doğrudan Batı müziğini almak da çözüm değildir. Zira “halkımız memleketinin havasına ve diline ne kadar alışkınsa, musikisine de o kadar alışkındır, musiki tek sesli olsa da halk, o basit melodileri mırıldanmaya devam edecek ve sadece bundan zevk alacaktır.” Kısacası geleneksel müziğimiz onun gözünde bir medeniyet müziği değil, aksine folklorik bir malzeme niteliğindedir. Tıpkı Arel'deki gibi onda da ters yüz edilmiş bir Gökalpçilik söz konusudur. Gökalp'ten farklı olarak halk ezgilerinin armonize edilmesini gereksiz bir zaman kaybı olarak görür. Türk müziğinin bütününü kucaklayan ve onun ruhuna uygun bir çok seslilik yaratılmalıdır: “...eserlerimizi aynı zamanda Batı'ya da dinletebilmek için muhakkak çok sesli ve tercihan düşey değil, yatay gelişimli, yani armoniden çok kontrpuana dayanan fakat aynı zamanda orijinal milli karakterini kaybetmemiş olan bir musikinin meydana getirilmesi lazımdır.”

Targan'ın ud üslubu, geleneksel üslubun aksine, “virtüözlük denen bir teknik cambazlığa” dayanmaktadır. “Yenilikçi” eserleri adeta Batı müziği parçalarını udla çalmaya yönelik bir etüt niteliğindedir. Makam ve usul esasına dayanmaz, tamamen Batılı tonaliteler çerçevesinde bestelenmiştir. Targan'ın udu Batının gitarına yaklaşmış ve teknik imkânlarının sınırlarına varmayı amaçlarken, kendine has tınısını kaybetmiştir. Targan'ı, enstrüman icracılığındaki bir diğer büyük yenilikçi Tanburi Cemil Bey'le karşılaştırmak meseleyi daha iyi kavramamıza sebep olur.¹⁸⁴ Targan doğrudan Batıdan etkilenmiş, Batı müziğine öykünmüştür. Kendi enstrümanına Batı gözlüğüyle bakar. Tanburi Cemil Bey'de ise Batı, etkilendiği kaynaklardan sadece biridir. Cemil Bey'in taksimlerini değerli kılan sazında başardığı teknik cambazlıklar, ajilite ve virtüöziteden ziyade makamları işlerken yakaladığı kendine özgü denge ve bulduğu özgün melodi ve geçkilerdir. Osmanlı-

¹⁸³ **Hayat Tarih Mecmuası**, Sayı 8, 1 Eylül 1968'den nakleden Celaleddin Çelik, “Şerif Muhittin Targan Musikimiz Hakkında Ne Düşünürdü?”, **Kadem**, Sayı 9, Sonbahar 2012, s. 38. Targan'ın bu görüşleri, Cinuçen Tanrıkorur'la yaptığı bir mülakatın yazıya dökülmüş halidir.

¹⁸⁴ Bu iki ekol arasında daha etraflı bir karşılaştırma Cem Behar tarafından şurada yapılmıştır: Cem Behar, **Zaman Mekân Müzik**, İstanbul, Afa, 1992, s. 110-112.

Türk müziğinin özü makamsal yapısıysa eğer, Cemil Bey'in tam da makamların işlenmesine getirdiği yeniliklerle bu müziği geliştirdiğini söylemeliyiz. Halbuki Targan'da bizzat makamsal yapıyı zayıflatan bir yenilik girişimi söz konusudur. Cemil Bey Batının teknik imkânlarından faydalanarak geleneği içeriden dönüştürmüş, yenileyerek daha zinde bir şekilde sonraki kuşağa devretmiştir. Nitekim günümüz sazendelerinin tartışılmaz üstadı Cemil Bey'dir. Bugün sazıyla Türk müziği icra edenler ya hakiki bir meşk silsilesiyle Cemil Bey'e bağlanırlar ya da enstrümanlarını onun plaklarından meşk ederek geliştirmişlerdir. Cemil Bey'in etkisi tanburla da sınırlı değildir. Sadece Tanburi Necdet Yaşar değil, Kemençeви İhsan Özgen, hatta Cemil Bey'in hiç çalmadığı bir sazı icra eden Neyzen Niyazi Sayın gibi yaşayan en büyük üstatlar kendilerini Cemil Bey geleneğinin bir devamı olarak görürler. Buna karşılık tıpkı Arel gibi Targan'ın da uygulamada hiçbir takipçisi olmamıştır.

B- Sahne müziği ve sosyo-politik içerikli müzik yaratılamaması

Tutmayan bir diğer Batılılaşma çabası sahne müziği ve sosyo-politik içerikli bir müzik yaratma konusundadır. Musiki İnkılabı'nın pratikte nihai amacı bir ulusal opera yaratmaktır.¹⁸⁵ Garip bir şekilde Cumhuriyet rejiminin Batıcı liderleri, Batı müziğinin en yüksek ifadesi olarak senfoni veya konçertolardan ziyade operayı görmüşlerdir. Bunda Batıyla ilk temasa geçenlerin diplomatlar olmasının ve Avrupa ziyaretlerinde Batı müziğinin ihtişamını sergilemek için kendilerine opera izlettirilmesinin de mutlaka tesiri vardır.¹⁸⁶ Opera, Batıyla teması sağlayan diplomatların gözünde, hayranlık duyulan Batı düzeninin ve gücünün simgesi olarak değerlendirilmiş olmalıdır. Daha 1914'de ateşe militer olarak görevlendirildiği Sofya'da opera dinleyen Atatürk'ün, Bulgarların Osmanlı'ya karşı kazandığı zaferi, opera müziğini benimseyebilmiş olmalarına bağladığını biliyoruz.¹⁸⁷ Müzikte Batılılaşma Tanzimat'tan itibaren her şeyden önce Batıcılışma siyasetinin vitrini

¹⁸⁵ Bkz. Füsun Üstel, "Musiki İnkılabı ve Aydınlar", **Tarih ve Toplum**, Cilt XIX, Sayı 113, Mayıs 1993, s. 43.

¹⁸⁶ Batılılaşmanın görünen yüzü olarak operaya atfedilen önemi diplomatların Avrupa'da yaşadığı ilk deneyimlerle ilişkilendiren bir yorum için Ayvazoğlu'nun görüşlerine bakılabilir: Beşir Ayvazoğlu vd., "Müzik Dosyası", **Defter**, sayı 22, 1994, s. 20

¹⁸⁷ Şerafettin Turan'dan aktaran Hanioglu, **Atatürk: An Intellectual Biography**, Princeton University Press, 2011, s. 212-220.

olarak görüldüğünden, sahne müziği ön plana çıkmış, opera hayranlık duyulan Batı modelinin ve tercih edilen Batı siyasetinin simgesi olmuştur. Cumhuriyet dönemine kadar ulusal bir opera yaratılmasından ziyade, Batılı bestecilerin operaları icra edilmiştir. Bununla birlikte geleneksel müzik içinden yetişen Muhlis Sabahattin, Kaptanzade, Ali Rıza ve Muallim İsmail Hakkı'nın Batı müziğiyle Osmanlı müziği arasında senteze dayanan bir sahne müziği yaratmaya çalıştığını, bu uğurda operetler bestelediklerini biliyoruz. Bilhassa Muhlis Sabahattin Bey, Cumhuriyet döneminde de bu çabalarını sürdürmüş, hatta sahne müziğine yatkın bir diğer yenilikçi besteci Ali Rıfat Çağatay ile birlikte Türk müziğinde inkılap yapacak iki kişiden biri olarak görülmüştür. Yine de Türk müziği camiasında bir sahne müziği yaratma çabalarının başlangıçtan beri pek taraftar bulmadığı görülmektedir. Gerçi 1920'lerin sonunda alaturka-alafranga tartışmaları sırasında bir sahne müziği ihtiyacı yarım ağızla herkes tarafından dile getirilmiştir. Ancak belli ki bu Rauf Yekta Bey'in "mürteci" görünmemek için armonizasyona yeşil ışık yakan cümlelerine benzemektedir. Nitekim Muhlis Sabahattin'in şarkıları Türk müziği repertuarı içinde değerlendirilirken operetlerine karşı mesafeli bir tutum sezilir. Muhlis Sabahattin'in Türk müziği camiası içinde sahne müziği açısından tek bir takipçisinin bile olmaması düşündürücüdür.

"Alafranga" cephesinin de bilhassa bu tip operetleri Batı tarzı gerçek bir opera kurulmasının önünde bir engel olarak gördüğünü söylemeliyiz. Gazete sayfalarında alafrangacı yazarların operetlere yönelttiği sert eleştiriler bu çerçevede değerlendirilmelidir. Tıpkı armonizasyon meselesinde olduğu gibi sahne müziği yaratmaya yönelik çabalarda da Osmanlı müziğinden faydalanma yönündeki eğilimler resmi çevreler tarafından benimsenmemiş, Osmanlı müziği ancak kendisine ayrılan yerde müzelik bir eser olarak kalmaya layık görülmüştür. Sahne müziği gibi kitlelerle doğrudan temas edecek ve benimsenen yeni Batılı yaşam tarzının vitrinini oluşturacak bir alanda Osmanlı müziğinin varlık göstermesi istenmemiştir. Aslında Karagöz-Hacivat gösterileri içinde büyük formlardaki Osmanlı klasik müziği eserlerinin bile icra edildiğini ve genel olarak müziğin önemli bir yer tuttuğunu biliyoruz. Belki bu damardan giderek yerli bir sahne müziği yaratma girişimi söz konusu olabilirdi. Ancak geleneksel müzik çevreleri bu konuya kayıtsız kalmıştır.

Bizce bu aynı zamanda geleneksel müzik çevrelerinin yeni rejimin Osmanlı müziğine ayırdığı yeri kabul ettiğinin bir göstergesidir.

Cumhuriyet döneminde Türk müziğine karşı “alafranga” cephesinden gelen eleştirilerden biri de, Türk müziğinin tek boyutlu bir müzik olduğu, farklı duyguları ve bilhassa felsefi, siyasal fikirleri ve toplumsal gerçekleri ifade edemediği şeklindedir. Bu görüşe göre geleneksel müzik, kitleleri seferber etmeye, yeni rejimin ilkelerini ve milliyetçi duyguları topluma iletmeye müsait değildir. Burada çelişkili olan şudur ki, bir yandan Osmanlı-Türk müziği sosyo-politik bir içeriği taşıyamamakla suçlanırken, bir yandan bu tip bir görev yüklenen geleneksel ve modern örnekler dışlanmış. Geleneksel örnek Klasik Batı müziğinde bile son derece büyük etkiler meydana getiren Mehter müziğidir. Bu müziğin kitleleri seferber etmedeki başarısı bütün dünyanın kabul ettiği bir vakadır. Buna karşın 1826’da Yeniçeriliğin kaldırılmasıyla yok edilen Mehter müziğini, Cumhuriyet döneminde diriltmek yönünde tek bir çaba gösterilmediği gibi, İttihatçıların bu yöndeki son girişimlerine de darbe vurulmuştur. 1935’te Askeri Müze Mehterhanesi’nin lağvedilmesini bu çerçevede düşünmek gerekir. Aynı şekilde milli mücadelenin duygu ve düşüncelerine tercüman olan İstiklal Marşı 1930’lara kadar Ali Rıfat Çağatay’ın Acemaşiran makamındaki bestesiyle okunmasına karşın, bu modern beste bile “Şarklı” bulunarak, orkestrasyonu Edgar Manas tarafından yapılan bugünkü marş kabul edilmiştir. Yeni kuşağın endoktrinasyonunun yapıldığı halkevleri, köy enstitüleri gibi kurumlarda zaten Osmanlı-Türk müziği yasaktır. Resmi görüşe göre Cumhuriyet’in Batıcı-Türkçü mesajı ancak Batılı bir form içinde iletilir. Osmanlı müziği bu içeriği taşıyamayacak veya yanlış taşıyacak “şarklı” bir formdur. Onun için “ahlardan, vahlardan” ve hüznü aşk şarkılarından ibaret olmakla suçlanan Osmanlı-Türk müziği devlet radyolarına ancak bu içerikle kabul edilmiştir. Sadettin Kaynak’ın çok tutan Kurtuluş Savaşı temalı Yanık Ömer’i gibi sosyo-politik bir içerik taşıyan Türk müziği şarkısı bir elin parmakları kadardır. Dönemin bestekârları, bilhassa Cumhuriyet’in ilk yıllarında marş denemeleri yapsalar da Türk müziği çevreleri bu denemelere ilgi göstermemiş, zaten resmi politika netleştikçe bu yöndeki denemeler iyice azalmıştır.

Resmi politikayla geleneğin cevabı arasında burada da paradoksal bir ilişki söz konusudur. Devlet makamsal müziğe gözden çıkarılmış Osmanlı kalıntısı bir müzik muamelesi yaptığı için, ona bir ideolojik propaganda misyonu yüklememiştir. Bu durum halk müziğine kıyasla devlet müdahalesinden daha bağımsız olmasına yol açmış, geleneksel müzik üvey evlat muamelesi gördüğü için kendini daha iyi koruyabilmiştir. Türk müziği çevreleri bu görel bağımsızlıktan faydalanmak için kendilerine ayrılan yeri kabul etmiş ve temsil ettikleri müziğe daha geniş oylumlu, kitleleri seferber edici sosyo-politik bir içerik yüklemekten sakınmışlardır. Sonuç olarak gelenek, kritik bir meydan okumayla karşı karşıya olduğundan, sadece ayakta kalmasına yardım edecek yenilikleri benimsemiş, bunu riske atacak yenilikleriyse reddetmiştir.

V- ZEALOTİZM VE NEO-KLASİSİZM ÇERÇEVESİNDE KLASİK GELENEĞİN MUHAFAZLARI

Toynbee'nin modeli çerçevesinde Batı dışı bir toplumun Batının meydan okuması karşısında iki tür cevap verdiğini görmüştük. Herodian cevabı Batıya karşı Batının silahlarını kullanarak direnme şeklinde düşündüğümüzde Osmanlı-Türk müziği geleneğinin ana gövdesinin Herodian tutumu benimsediğini söyleyebiliriz. Toynbee'nin bilhassa Herodianizmi eleştirirken ön plana çıkardığı taklitçilik özelliğiye daha ziyade Arel ve Targan gibi geleneksel müziği “evrensel” Batı müziğinin hammadde haline getirmeye yol açacak tutumlar için geçerlidir. Bu ikisi arasındaki ayrımı ifade etmek amacıyla Nettl ve Signell'in Batı dışı müzik gelenekleri için kullandıkları modernleşme-Batılılaşma ayrımından faydalanmıştık. Bu çerçevede “modernleşme” çabalarının başarı kazanmasına karşın “Batılılaşma” çabalarının geleneğin direnciyle karşılaştığını gördük. Zealotizm ise Herodianizmden farklı olarak, Batının meydan okumasıyla karşılaşan bir Batı dışı toplumun, kendi kültürüne daha sıkı sarılması, yeniliklere karşı tepkisel bir tutum geliştirmesidir. Toynbee'ye göre bu bir deve kuşu tutumuna benzer ve geleneğin içine kapanması ve ücra köşelere çekilmesine yol açar. Etnomüzikoloji disiplini, Batı dışı müzik geleneklerinde de buna paralel tutumlar tespit etmiştir. Bir kısım çevreler Batının meydan okuması karşısında, yeni şartlara uyum sağlamak yerine, geleneksel unsurları daha da konsolide etmeyi, hatta abartmayı tercih edebilir. Geleneğin

Batıyla karşılaşacağı alanlardan çekilerek, daha ücra köşelerde “bozulmamış” özünü muhafaza etme, hatta diriltme girişimidir bu. Diriltme sözcüğü kullanmamız sebepsiz değil. Çünkü bu tavır kimi zaman geleneğin mevcut durumunu muhafazadan ziyade, geçmiş ihyaya getirmeye dönük bir restorasyon çabasına dönüşür.

Klasik Türk müziği geleneğinde Cumhuriyet devrindeki neo-klasik eğilimleri, bazı yönleriyle, bu çerçeve içinde değerlendirmek mümkündür. XIX. yüzyılda Türk müziği geleneğine genel bir popülerleşme eğiliminin damga vurduğunu biliyoruz. Saraydan dışlanan Osmanlı müziği bu dönemde halkla bütünleşmek ve modernleşen toplumsal şartlara uyum sağlamak için basitleşme ve sadeleşme yönünde ciddi bir dönüşüm geçirmiş, şarkı formu tarihte ilk kez bu denli yaygınlaşmıştır. Hacı Arif Bey ve Şevki Bey bu dönüşümün en belirgin örnekleridir. Bununla birlikte Dede Efendi’nin eserlerinde bile bu dönüşümü müjdeleyen denemelere bolca rastlanır. Cumhuriyete devreden müzik geleneği ağırlıklı olarak klasik üsluptan çok bu popülerleşmiş, sadeleşmiş üsluptur. Canlılığını sürdüren de esasen bu çizgi olmuştur. Buna karşılık klasik geleneğin tehdit altında olduğunu düşünen bazı ustaların, canlılığını sürdüren bu “halka dönük” çizgiyle bağ kurmaktansa, klasik geleneği muhafaza etmekle, hatta gerileyen klasik üslubu yeniden diriltmekle ilgilendiklerini görüyoruz. Batı müziğinin dönem anlayışının Türkiye koşullarına yanlış bir şekilde tercüme edilmesinden dolayı, Hacı Arif Bey gibi “romantik” sayılabilecek bir şarkı bestecisi neo-klasik yolun başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Bizse Behar gibi, yaygın kanının aksine, asıl neo-klasik ekolü, klasisizmin restorasyonunu amaçlamaları bakımından, Zekai Dedezade Hafız Ahmet Irsoy, Ahmed Avni Konuk, Suphi Ezgi, Rauf Yekta, Kazım Uz, Sadettin Heper gibi bestecilerin temsil ettiğini düşünmekteyiz.¹⁸⁸ Bu bestecilerin ortak özelliği bestelerini geniş kitlelere, hatta yakın çevrelerine bile yaymak için özel bir çaba sarf etmemeleri, kendilerini klasik üslubu yaşatmak ve diriltmekle sorumlu saymalarıdır. Aynı isimlerin Tespit ve Tasnif Heyeti’nde de görevli olmaları, geleneğin muhafazası misyonunu içselleştirmelerine ve müziklerinde yenilik yapmak veya yeni çevrelere açılmak yerine klasik geleneği muhafazayla yetinmelerine yol açmıştır. Bu çılgır içindeki bestecilerin neredeyse hepsinin Zekai Dede talebesi olması manidardır. Zira Zekai

¹⁸⁸ Bu konuda bkz. Cem Behar, “Zekai Dedezade Hafız Ahmet Efendi (Irsoy) (1869-1943): Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası”, **Musikiden Müziğe**, İstanbul, Yapı Kredi, s. 115.

Dede Hacı Arif Bey'in sadece şarkı bestelemekle yetindiği bir dönemde, zamanın ruhuna kayıtsız kalarak büyük formlarda ve klasik üslupta eserler veren ve bu üslubu Cumhuriyet'e aktaran son halkadır. Ne var ki bu üslubun kendini yeniden üretmesine yardım edecek tekke veya resmi eğitim kurumlarının yokluğunda, neo-klasik eğilimler boşlukta kalmıştır. Tıpkı Arel'in çok sesli denemelerinin kendi dar çevresi içinde kalması gibi, bu neo-klasik bestecilerin klasik üsluptaki eserleri de yayılmamıştır. Bu büyük üstatların meşk silsilesinden yetişen sanatçıların bile repertuarlarında bu eserlere yer vermemesi düşündürücüdür. Genel olarak Türk müziği çevreleri, Rauf Yekta, Ahmet Irsoy, Suphi Ezgi gibi üstatların geleneğin aktarımı, öğretimi ve savunulmasındaki "ilmi" rolleriyle bestekârlıkları arasında bir ayırım yapmaktadır. Birinci açıdan bu üstatlar el üstünde tutulurken, besteleri aynı ölçüde sahiplenilmemiş, teknik olarak kusursuz bulunmakla birlikte bir heyecan yaratmayı başaramamıştır. Bu durumu üstatların bestecilikteki kişisel ilham ve yeteneklerinin yetersizliğiyle açıklayanlar olsa da, klasik üslubu canlandırmaya dönük çabaları başarısızlığa mahkûm kılan sosyal şartların daha etkili olduğu görülmektedir. Münir Nurettin'in bile konserlerinde kendi zevkine oto-sansür uygulayarak klasik eserleri sürekli elemek zorunda kalmasından daha önce bahsetmiştik. Münir Nurettin'in seçkin dinleyicisi bile, 1930'larda klasik eserlerin terennüm bölümlerini Şark hayatının gülünç bir ifadesi olarak küçümseme ve istihzayla karşılamaktaydı. Bu durumun klasik üslubu tanıtmaya niyetlenenlerin cesaretini kırdığı açıktır. Bülent Aksoy'un deyişiyle Münir Nurettin'in tutumu seçkin kültürün popüler kültür karşısındaki çekingenliğinin çarpıcı bir göstergesidir.¹⁸⁹ Bunda resmi söylemin eski Osmanlı kültürünü çağrıştıracak formlara karşı uyguladığı sembolik şiddetin payı yadsınamaz.

Klasik üslubun popüler üslup kadar yaygınlaşmaması aslında şaşırtıcı değildir. Esas ilginç olan klasik üslubu devam ettirme iddiasındaki kurumların bile repertuarlarında klasik üslupta bestelenen yeni eserlere neredeyse hiç yer vermemesidir. Her halükarda klasik formları ve üslubu aynen muhafaza etme veya yeniden canlandırmaya dönük girişimlerin, tıpkı onu radikal bir şekilde dönüştürmeyi amaçlayan çok seslilik girişimleri gibi etkisiz kaldığı söylenebilir. Geleneğin

¹⁸⁹ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, Pan, 2008, 265-6.

canlılığı esasen “halka dönük” kısmında devam etmiştir. Bu ise Türk müziğinin sosyal tabanını genişletirken, bir yandan da onu bir medeniyet müziği olmaktan çıkaracak ve bir süre sonra kendi mezar kazıcısı olan pop ve arabesk müziğin önünü açacaktır.

VI- POPÜLER SENTEZİN PİRUS ZAFERİ: SADETTİN KAYNAK ÖRNEĞİ VE TÜRK SANAT MÜZİĞİNE GİDEN YOL

Erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı-Türk müziği geleneğinin kendini yenileyerek canlılığını sürdürmesi, esasen “halka dönük”, “popüler” kanadında gerçekleşen çabaların bir sonucudur. Sadece yeni eser üretimi açısından değil, yeni kitle iletişim araçlarının kullanılması, yeni aktarım mekanizmalarının geliştirilmesi, hatta yeni formlar icat edilmesi açısından da geleneğin dinamik yanı bu mecrada kendini göstermiştir. Yeni oluşmakta olan dar bir siyasal-kültürel elit tarafından egemen siyasal ve kültürel meşruluk alanından dışlanan her gelenek gibi, Osmanlı-Türk müziği geleneği de bir “demokratik-halkçı meşrulaştırma” mekanizmasına başvurarak varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Bu meşruiyet mücadelesi aynı zamanda geleneğin sosyal tabanının genişletilmesini gerektirmektedir. Sosyal tabanın genişletilmesi ihtiyacı, beraberinde halka ulaşacak alternatif yol ve araçların benimsenmesini, bu da geleneksel müziğin bu yeni yol ve araçların ruhuna ve gereklerine göre yeniden biçimlendirilmesini getirmiştir.

Osmanlı-Türk müziğinin bu “halka dönük” çabalar içinde Erken Cumhuriyet döneminin popüler müziği haline geldiği görülmektedir. Nitekim Erken Cumhuriyet döneminde devlet kurumları dışında kitleyle temas eden bütün iletişim ortamlarında bu müzik başroldeydi. Plak endüstrisi ve eğlence hayatı bu müziğe dayandığı gibi, popüler beğeniye hitap eden yerli sinema filmlerinde bile Türk müziği şarkıları kullanılmıştır. Radyonun pragmatik sebeplerle geleneksel Osmanlı müziğinin bu yeni versiyonuna, Türk Sanat Müziği adıyla kucak açmak zorunda kalması, plak, gazino, hatta film müzikleri gibi diğer modern iletişim araçlarındaki ağırlığıyla da birleşince Osmanlı-müziğinin “halka dönük” kanadını popüler alanda rakipsiz hale getirmiştir.

Tekelioğlu bunu yeni rejimin yukarıdan aşağıya dayattığı “zorunlu senteze” karşı aşağıdan yukarı inşa edilen “kendiliğinden sentezin” zaferi olarak görmektedir.¹⁹⁰ Zorunlu sentezin temelinde yeni rejimin müzikle ilgili pozitivist varsayımları vardır. Miadını doldurmuş olduğu düşünülen Doğu-İslam mirasıyla özdeşleştirilen Osmanlı müziği bu varsayıma göre kaçınılmaz olarak tarihe karışacaktır. Bu bir tarihsel zorunluluktur. Dolayısıyla otoriter yöntemlerle bu süreç hızlandırılabilir. Düşman Doğu müziği, kaynak halk müziği, model Batı müziği, hedef milli müziktir. Ne var ki model olarak belirlenen Batı müziği topluma yabancı olduğu gibi, kaynak olarak belirlenen halk müziği de “hayali” bir niteliğe sahiptir. Şöyle ki resmi kurumlar tarafından derlenip biçimlendirilene kadar şehir ahalisi “milli müziğimiz” sayılan yöresel türkülerden belki de haberdar bile değildir. Yöresel nitelikte kaldığından birleştirici ve “milli” bir özelliği olmayan türkülerin şehir kültürü üzerinde neredeyse hiçbir etkisi yoktur. Aksine şehir toplumunun bütün katmanlarının kulağında yer eden müzik, devletin dışladığı Osmanlı şehir müziğidir ve bunca baskıya karşın ölmeye de hiç niyeti yoktur.

Osmanlı müziğine karşı birleştirici bir alternatif milli popüler zevk yaratma uğruna devlet eliyle halk ozanlarının üsluplarındaki kişisel farklılıklar veya folklorik unsurlardaki çeşitlilik ortadan kaldırılacak, merkezde standartlaştırılarak yepyeni bir “halk müziği” icat edilmeye çalışılacaktır.¹⁹¹ Korolarla ve büyük saz topluluklarıyla icra edilen bu “icat edilmiş” halk müziği her şeyden önce köyün zevkine hitap etmemiştir. Köylüler bu standartlaştırılmış türkülerini kendilerine yabancı görmüş, otantik üslubu sürdürmüşlerdir. Daha da önemlisi, icat edilen bu standartlaştırılmış halk müziği sadece köyün değil şehrin genel zevkine de cevap vermeyi başaramamıştır. Türkülerin modern korolarla çok seslendirilmesi veya buradan alınan motiflerle çok sesli Batı müziği örnekleri yaratma çabaları meseleyi daha da içinden çıkılmaz hale getirecek ve bu denemelerin sadece toplum tarafından değil Batıcı elit tarafından bile benimsenmemesine yol açacaktır. Devlet eliyle modern bir “milli” müzik yaratma hamlesi bizzat millet tarafından kabul görmemiştir.

¹⁹⁰ Orhan Tekelioğlu, “Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Pop Müziğin Tarihsel Arka Planı”, **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”**, İstanbul, Telos, 2006, s. 92-118.

¹⁹¹ Batıcı amaçlar doğrultusunda standartlaştırılan yeni bir halk müziğinin icat edilmesi hakkında bkz. Özgür Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan, 2009, s. 109-152.

Dolayısıyla devlet tarafından dayatılan zorunlu sentez başarısız olmuş, toplumun geneli tarafından direnç gördüğü gibi Batı müziği dinleyicisi tarafından bile benimsenmemiştir.

Buna karşılık Osmanlı müziğinin geleneksel temsilcileri aynı süreçte modern iletişim araçları ve bazı Batı müziğine ait teknik imkânlardan da faydalananarak aşağıdan yukarı kendiliğinden bir senteze girişmişlerdir. Tekelioğlu'na göre bu “kendiliğinden sentez” devletin Batı-Doğu sentezine karşı toplumun Doğu-Batı sentezini temsil etmektedir. Kısacası Tekelioğlu'na göre devlet Doğudan faydalananarak Batı müziğine dahil olmaya çalışırken, toplum Batıdan faydalananarak Doğu müziğini korumaya çalışmıştır. Bu formül ancak modernleşme ve yenilik yönündeki her çabanın Batıyla özdeşleştirilmesi halinde doğru olabilir. Kaldı ki devletin benimsediği sentez içinde halk müziğinin resmi söylem tarafından kesinlikle Doğu sayılmadığı, Doğuyla özdeşleştirilen Osmanlı müziğinin de kesin olarak dışlandığı vurgulanmalıdır. Yine de toplumun popülerleşmiş biçimiyle sahip çıktığı müziğin Doğulu kimliği tartışmasızdır. Dolayısıyla aşağıdan yukarı gelişen bu tepki, toplum kimliğini zorlayan Batıcı politikalara karşı bir kimlik mücadelesine dönüşmüştür.

Batı-Doğu veya Doğu-Batı sentezi tartışmalarının ötesinde, popülerleşme çığırının en önemli temsilcisi Sadettin Kaynak'a baktığımızda bambaşka nitelikte bir sentezle karşılaşırız. Klasik Osmanlı müziğiyle halk üslubu arasında bir sentezdir bu. Burada adeta Gökalp'in Batı tekniği + halk motifleri formülüne karşı Batının teknik imkânlarından da mutedil ölçüde faydalanan bir Doğu tekniği + halk motifleri formülü söz konusudur. Bilindiği gibi Gökalp'e göre medeniyet milletler arası, hars millidir. Şark müziği, tıpkı Garp müziği gibi, bizim milli müziğimiz olmaktan çok milletlerarası bir teknik, bir ilimdir. Bu durumda Şark tekniğinin terk edilerek daha ileri olduğu düşünülen Garp tekniğinin benimsenmesi Gökalp'e göre müziğin millîliği açısından hiçbir sorun yaratmayacaktır. Hâlbuki medeniyetle hars arasında Gökalp'in tarif ettiği türden yapay ve keskin bir ayrım olmadığı gibi, keyfi bir birleşme de söz konusu olamaz. Bünyelerin uyuşması için tarihsel süreç içinde inşa edilmiş ortak toplum kimliğine dayanan bir uyum şarttır.

Kaynak'ın sanatçı sezgisiyle bu uyumu keşfedip “Şark tekniği” ile “Türk harsı” arasında kendine özgü bir senteze giriştiğini söyleyebiliriz. Gerçekten de Kaynak'ın

bütün şarkıları makam müziği çerçevesi içinde geleneksel makam ve usuller temelinde bestelenmiş olmasına karşın, bazıları adeta çeşitli yörelerin halk müziklerinden beslenmiş birer şehir türküsü gibidir. Şehir kültürünün folklorik unsurlarından biri haline gelen Sadettin Kaynak şarkıları bir yandan geleneksel müzik zevkine de hitap edebilmekte, tam da bu yönüyle yüksek ve popüler kültür arasında köprü kurarak gerçek bir “milletleşme” sürecine işaret etmektedir. Gellner milletleşme sürecini bir yüksek kültürün toplumun geneline yayılması olarak anlar.¹⁹² Kemalist millet inşasıysa, aksine müzik alanında toplumun geneline yayılma şansı en yüksek olan yüksek kültürün dışlanmasına dayanmaktadır. Türkiye’de bir milli müziğin yaratılamaması ve müzik beğenisinin bu kadar parçalanmış ve kutuplaşmış olması, her şeyden önce bu yanlış tercihten kaynaklanmaktadır. Geleneksel müzik çevrelerinin içinden doğan “kendiliğinden sentez” bu konuda bütünlüklü bir çözümü temsil etmese de, bahsi geçen bu yanlış tercihi kısmen düzeltecek bir aşağıdan yukarı mekanizma olarak işlemiştir.

Sadettin Kaynak’ın¹⁹³ biyografisi ve müzik anlayışı Türk müziğindeki dönüşümü yansıtmak açısından çok değerli ipuçları sunar. On yaşında hafız olan Sadettin Kaynak, Hafız Melek ve Cemal Efendilerle, Hoca Kâzım Bey’den ve Neyzenbaşı Emin Dede’den geleneksel usulle dini musiki meşk ederek müzik hayatına başlar. Klasik müziğimizin dini olmayan repertuarını da yine geleneksel üstatlardan geleneksel yollarla “geçer”, hafızasına meşk eder. Cumhuriyet devrinde klasik repertuarı ve geleneksel üslubu en iyi bilen birkaç ustadan biri olan Sadettin Kaynak, bir yandan son ustalardan meşk etmeye devam ederken, yeni talebelerini de yine geleneksel usullerle yetiştirmiştir. Kendisine gelen öğrencilere kendi bestelerinden önce klasik repertuarı meşk etmesi bu açıdan manidardır. Kaynak’ın bir form devriminin ifadesi olan “fantezi” bestelerine geçmeden önce kendine has üslubunu koruyarak klasik formlarda birçok ustalıkla eser bestelediğini biliyoruz. Büyük

¹⁹² Ernest Gellner, **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı Behar-Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, İnsan Yay, 1992, s. 46

¹⁹³ Sadettin Kaynak’ın hayatı ve müziği hakkında iki değerli çalışma için bkz. Hasan Oral Şen, **Sadeddin Kaynak**, Ankara, TRT Yayınları, 2009 ve Sinem Özdemir, **Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Sadettin Kaynak**, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.

usullerle klasik üslupta bestelediği eserlerinin yanı sıra, ilk şarkıları da Hacı Arif Bey çizgisinin bir devamı niteliğindedir.

Kaynak'ın etkilendiği bir diğer önemli kaynak, yedek subay olarak görev yaptığı güneydoğu illerimizde incelediği folklor müziğimizdir. Kaynak resmi müzik politikasının dogması haline gelen Osmanlı müziği-halk müziği karşıtlığına şiddetle karşı çıkar ve her iki müziğin de aynı perde ve aralıkları kullanan ve aynı asla dayanan tek bir sistemin parçası olduğunu iddia eder. Nitekim *Nota* dergisi resmi söyleme büsbütün teslim olmadığı ve Osmanlı müziğini dışlamayan bir sentez önerdiği günlerde, devlet tarafından dayatılan Gökaltı senteze karşı Kaynak'ın yarattığı alternatif sentezin başarısını vurgularken, aynı noktanın üzerinde duracaktır. Dergiye göre “Halk musikisinin kokularını ihtiva eden fakat ondan da bütün bütün ayrılan yeni bir yol” yaratmıştır Kaynak.¹⁹⁴ Halk müziği motiflerinden faydalanma çabası geleneksel anlayıştan kopuk olmamakla birlikte, yeni bir denemeyi de temsil eder. Osmanlı müziğinde halk motiflerinden faydalanma, iletişim imkânlarının zayıflığı ölçüsünde büyük şehirlerin yakın çevresiyle sınırlıdır. Hele ki Sadettin Kaynak'ın takipçisi olduğu Hacı Arif Bey'i düşündüğümüzde şehirli bir popüler müzik yapmasına karşın halk motiflerinden neredeyse hiç faydalanmadığını, güfte olarak eski ağdalı dili tercih ettiğini, halk şairlerinden ve sade bir söyleyişten nispeten uzak durduğunu görürüz. Kaynak ise halk tarafından tutulan bestelerinde tamamen sade ve anlaşılır güfteler benimsemekle kalmamış, faydalanacağı halk motifleri için Karadeniz'den Güneydoğu'ya kadar çok geniş bir coğrafyadan beslenmiştir. Yine de yarattığı müzik faydalandığı bu halk motiflerinin çok ötesindedir. Şehirli toplumun zevkine hitap etmesi de bundan kaynaklanır. Ulusal kültürün milli özünü köye dayandıran Kemalizm, şehir toplumunun yüceltilen bu köy kültüründen tatmin olamayacağını hesap etmemiş gibidir. Gerçekten de otantik halk türküleri 1950'lerden sonraki köyden kente göç furasına kadar büyük şehirlerde, bilhassa İstanbul'un yerleşik sakinleri tarafından küçümsemeyle karşılanmıştır. Kaynak'ın halk motiflerinden faydalanmakla beraber Osmanlı müziği tekniğiyle işlediği eserleriyse aynı çevreler tarafından, şehir müziğinde yeni ve taze bir hava

¹⁹⁴ *Nota Musiki Mecmuası*, Sayı 19, İkinci Kanun, 1934.

olarak görülmüş ve benimsenmiş, Münir Nurettin Selçuk gibi modernist eğilimlere sahip icracılar tarafından da coşkuyla okunmuştur.

“Kendiliğinden sentez”in “zorunlu sentez” karşısındaki zaferini, Tekelioğlu gibi merkez-çevre karşıtlığı çerçevesinde okumak bizi yanıltır. Geleneksel Osmanlı müziğinin “halka dönük” kanadının Erken Cumhuriyet döneminin popüler müziği haline gelişi, halk zevkinin merkeze yürümesi midir, yoksa merkezdeki Osmanlı müziği zevkinin halkla buluşması mıdır? Yakın zamana kadar Saray’da baş tacı edilen, repertuarının bir kısmı doğrudan padişahlar tarafından yaratılan, daha da ilginç Batıcı politikaların mimarı ve azmettiricisi olan Atatürk’ün sofrasında bile başrolde olan bir müziği nasıl çevrenin müziği olarak görebiliriz? Popüler kültür tartışmaları çerçevesinde halk kültürünün yüksek kültüre karşı direnci üzerinden birçok sınıfsal veya siyasal (merkez-çevre) okuma yapılmıştır. Ancak bütün bu okumalar Osmanlı müziğinin devlet tarafından dışlanması ve toplum tarafından sahiplenilmesi sürecini açıklamaya yetmez, hatta bizi yanlış yöne sürükler. Çünkü Osmanlı müziğinin kendisi yüksek (üst) kültürden ayrı düşünülemez, imparatorluk döneminin merkezi müzik geleneğidir.

Cumhuriyet döneminde Osmanlı müziğinin dışlanması sınıfsal (burjuva-halk) ve sosyolojik (kent-köy) bir temele oturmaz, siyasal ve medeniyet temelli bir dışlama söz konusudur. Devletin Batı tercihi sonrasında, Doğuyla özdeşleştirildiği için siyasi temelini kaybeden Osmanlı müziği geleneği halka dönerek meşruluk alanını genişletmeye girişmiştir. Dolayısıyla hareketin yönü “eski” merkezden çevreye doğrudur. Gökalp’in medeniyet-hars, Redfield’ın büyük gelenek-küçük gelenek¹⁹⁵, Shils¹⁹⁶ ve Mardin¹⁹⁷’in merkez-çevre şeklinde formüle ettiği ayrım, temelde siyasi merkezi oluşturan şehirlerle taşra ve kırsal kesim arasındaki kültürel-siyasal ayrımları ifade eder. Halbuki gerek Osmanlı müziği gerekse onun Cumhuriyet dönemindeki popülerleşmiş kolu, her yanıla şehirli, hatta daha da spesifik bir ifadeyle İstanbullu bir müziktir. Türk müziğinde popülerleşme dalgası, yeni iletişim imkânlarıyla birlikte bu müziğin çevreye yayılmasıyla sonuçlanmıştır. Sadettin

¹⁹⁵ Robert Redfield, **Little Community and Peasant Society and Culture**, Chicago, University of Chicago Press, 1989..

¹⁹⁶ Edward Shils, “Merkez-Çevre”, Çev. Y. Ziya Çelikkaya, **Türkiye Günlüğü**, Sayı 70, s. 86-96.

¹⁹⁷ Şerif Mardin, “Center-periphery Relations: A Key to Turkish politics”, **Daedalus**, Cilt 102 (1), s.169-190.

Kaynak'ın bu açıdan Osmanlı müziği geleneğinde merkezin erişim alanını genişlettiği, onu çevreyle daha çok bütünleştirdiği söylenebilir. İstanbul dışındaki halk müziği geleneklerini de makam müziği çerçevesinde yeniden işleyerek geleneğin merkezine taşıması bunu göstermektedir. Çağın modern iletişim imkânları da bu halka açılma sürecini desteklemiştir. Önceki bölümlerde tartıştığımız gibi, plak endüstrisinden gazino-eğlence sektörüne, radyodan sinemaya kadar geleneksel müzik mensupları hiçbir modern iletişim imkânından uzak durmamıştır. Aksine alttan alta bu mecralarda kazandığı hegemonyayla resmi çevreleri müzik politikalarında geri adım atmaya zorlamıştır.

Popülerleşme yönündeki eğilimin bizzat geleneğin merkezinden doğduğunu ve resmi politikalar karşısında bir ayakta kalma mekanizması olarak işlediğini söylemek gerekir. Erken Cumhuriyet döneminde “söz musikisinde yaşanan inkılapta” taşradan gelen sanatçıların etkisinden, halk zevkinin merkeze yürümesinden veya çevrenin geleneği değiştirmeye zorlamasından söz etmek mümkün değildir. Tıpkı Tanburi Cemil Bey'in saz musikisini içeriden dönüştürmesi gibi Sadettin Kaynak da söz musikisini içeriden dönüştürmüştür. Her ikisi de başlangıçta Osmanlı müziği geleneği içindeki muhafazakâr kanattan ciddi tepkilerle karşılaşsalar da, zamanla yaygın bir kabul görmüş, sadece halka değil seçkin dinleyiciye ve eski üstatlara da kendilerini kabul ettirmişlerdir. Sadettin Kaynak'ın söz musikisinde yaptığı inkılabı başarılı kılan ve gelenek mensupları tarafından da kabul edilmesini sağlayan özelliklerinden biri de gelenekselci anlayışa bağlı bir yenilikçiliği temsil etmesidir. Rauf Yekta Bey, alaturka-alafranga polemikleri sırasında, çok sesli bir milli müzik yaratmayı amaçlayan devlet destekli “yeni beste okulu”nu eleştirirken bu gelenekselci yenilik anlayışının en çarpıcı örneklerinden birini vermiştir. Rauf Yekta Bey'e göre bir müzikte yenilik yapabilmenin, modern bir milli müzik yaratabilmenin yolu öncelikle geleneksel müziği iyi bilmekten ve geleneksel üslup ve formlarda eser besteleyebilmekten geçer. Bunu beceremeyenlerin böyle büyük işlere kalkışması ona göre gülünç sonuçlar vermektedir.¹⁹⁸ Gerçekten de gelenekselci zihniyet emsalsiz yeniyi, yepyeniyi, başka bir deyişle moderniyi yaratmayı amaçlamaz. “Yepyeni” nitel bir yeniliğe işaret eder, geleneksel zihniyetin temelindeyse “emsal” esprisi vardır ve

¹⁹⁸ Rauf Yekta, “Yeni Türk Beste Mektebi”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 5, 16 Şubat 1928, s. 1-2

bu da ancak nicel bir yeniliğe cevaz verir. Gelenek yeniliğe açıktır, ancak yeni olan gelenekteki bir emsal esas alınarak yaratılabilir.¹⁹⁹

Cinuçen Tanrıkorur tam da bu açıdan Picasso ile Sadettin Kaynak'ı karşılaştırır²⁰⁰ ve Kaynak'ın Türk müziğini bozmakla itham edilmesini Picasso'nun Batı resminin bozulmasından sorumlu tutulmasına benzetir. Tıpkı Picasso gibi Sadettin Kaynak da geleneksel form ve üslupta mükemmel eserler vermeye muktedir olmakla birlikte, çağın ihtiyaçlarına uygun yeniliklere girişmişlerdir. Klasik form ve üslupta eserler bestelemekten geri durmayan Kaynak, makam müziğinin temel ilkelerinden de ödün vermemiştir. Bu yanıyla yüksek kültürle popüler kültür arasında bir köprü kurduğu gibi, geleneksel formlarda çarpıcı yenilikler yapmıştır. Eserlerinde makam ve usulleri orijinal bir üslupta işlemiş, daha önce görülmemiş makam ve usul geçkilerine yer vermiştir. Bununla birlikte makam ve usul temelinden vazgeçmemiştir. Osmanlı müziği bir makam ve usul müziğiye, ondaki yeniliği makam ve usullerin işleniş şeklinde ve zenginleştirilmesinde arayabiliriz. Bu açıdan Kaynak'ın geleneği bozmaktan ziyade yenilediğini ve canlılığını sürdürmesini sağladığını söyleyebiliriz.

Osmanlı müziğinin popülerleşen kanadıyla klasik üslubu sürdüren kanadı arasında Batı kültür dünyasındaki yüksek kültür-popüler kültür ayrımındaki kadar büyük bir uçurum söz konusu değildir.²⁰¹ Popülerleşen kanat yaygınlık kazanırken, klasik üslubun gitgide dar meclislere çekildiği ve daha da kötüsü eser üretimini durma noktasına getirerek arkaik bir tarihsel kalıntı haline gelmeye başladığı doğrudur. Klasik üslubu yaşatmak ve devlete kabul ettirebilmek için müzeci bir anlayış içerisinde standartlaşmış, kalıplaşmış ve monoton bir icranın yaygınlık kazandığını ve resmi kurumlarda kendine yer açarken “piyasa” icrasını ötekileştirdiğini de daha önce ifade etmiştik. Bütün bunlara karşın Erken Cumhuriyet döneminde ikisi arasındaki köprünün hala ayakta olduğunu vurgulamak gerekir. Örneğin Sadettin Kaynak film müzikleri ve fanteziler bestelerken bir yandan yeni talebelere Mevlevi ayinleri ve klasik eserler geçmeye devam etmektedir. Zaten kendisi de bilmediği klasik eserleri Zekai Dedeade Hafız Ahmet Efendi'den meşk etmiştir.

¹⁹⁹ Bedri Gencer, **Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmet Cevdet**, İstanbul, Kapı, 2011, s.136-137.

²⁰⁰ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004, s. 256 ve s. 261.

²⁰¹ Popüler kültür-yüksek kültür ayrımı hakkında bkz. Herbert J. Gans, **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul, YKY, 2012.

Kanuni Hacı Arif Bey'in oğlu ve usulünce icazet almış bir tarikat şeyhi olan Zeki Arif Ataergin, popüler-din dışı besteleriyle meşhur olan Sadettin Kaynak'ın hasta yatağında dualarıyla hayatını kurtaracak kadar yakınındadır. Sipihr gibi nadide makamlardan klasik takımlar besteleyen Ataergin bir yandan da Müzeyyen Senar'a plaklara, hatta gazino müşterilerine okuyacağı daha güncel eserlerini geçmektedir. Daha sonra kendine özgü besteleriyle “meyhane” müziği yapmakla, hatta arabeske giden yolu açmakla suçlanacak olan Selahattin Pınar Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin kurucuları arasındadır. Sivil bir konservatuar hüviyetine bürünen Cemiyet, toplumun çeşitli kesimlerinden gelen öğrencilerine klasik repertuara ve üsluba dayanan bir eğitim vermesine karşın, popüler müziğin büyük sanatçılarını yetiştirmiştir. Nevzat Atlığ'ın basına da yansıyan meşhur itirazları sayesinde herkesin bildiği gibi, Erken Cumhuriyet döneminde aynı sanatçıların hem Belediye Konservatuarında hem klasik eserler icra eden korolarda, hem de plak şirketleri ve gazinolarda çalışması aradaki bağın ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir. Tekelioğlu'nun da belirttiği gibi Erken Cumhuriyet döneminin popüler müziğinin yaratıcıları arasında tekke müzisyenlerinin önemli bir ağırlığı vardır. Tekkelerin kapanması ve resmi kurumlarda Klasik Osmanlı müziği eğitim ve icrasının ortadan kalkmasıyla birlikte geleneksel “klasik” üslupla yetişen tekke müzisyenleri işsiz kalmış ve tarzlarını popülerleştirmek durumunda kalmışlardır. Popülerleşen bu müziğin toplum tarafından büyük ilgi görmesi, Cumhuriyet politikalarının en paradoksal sonuçlarından birini oluşturmuştur. Tekelioğlu'na göre devlet destekli Batı müziği zevkinin ve “zorunlu sentezin” karşısındaki en büyük engellerden biri, devlet politikaları yüzünden tarzlarını ticarileştirmek zorunda kalan bu tekke müzisyenleridir. Bu sayede popülerleşen müzik toplum katında Doğulu kimliği yeniden canlandırmıştır.²⁰²

Popülerleşme yönündeki eğilimi salt bozulma yönünde okumak, Osmanlı müziği geleneğinin Erken Cumhuriyet devrinde ayakta kalmayı nasıl başardığını anlamamızı zorlaştırır. “Halka dönük” çabaların dışında klasisist, gelenekçi ve yenilikçi arayışların akıbetini önceki bölümlerde görmüştük. Tekrarlarsak; klasik üslubu muhafaza etmek veya geleneksel formları yeniden diriltmek yönündeki çabalar dar

²⁰² Orhan Tekelioğlu, “Türk Musiki İnkılabı'nın İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”**, İstanbul, Telos, 2006, s. 122

meclislere ve küçük meşk halkalarına sıkışıp kalmış, devlet kurumlarındaki “klasikçiler” arasında bile yeterince kabul görmemiştir. Standartlaşmış bir koro icrasıyla devlet kurumları içinde kendine yer bulma çabasıysa, geleneksel icradan farklı “modern” bir görünüm içinde bu müziğin tarihselleştirilmesine ve adeta bir müze malzemesi gibi dondurulmasına yol açmıştır. Makam müziğinden faydalanarak çok sesli bir Türk müziği yaratma çabalarıysa zürriyetsiz kalmış, bu ekolün mensuplarının başına geçtiği resmi eğitim kurumlarında bile kabul görmemiştir. Tüm bunlara karşın gelenek, halka dönük kanadıyla canlılığını sürdürmüştür. Yeni eser üretimi ağırlıkla bu mecrada gerçekleştiği gibi, modern kitle iletişim araçlarından azami ölçüde faydalanmayı başaran da geleneğin “halka dönük” yüzü olmuştur. Osmanlı müziği geleneğinin sosyal tabanını genişleterek toplum direncini büyütmesi ve resmi çevreleri geri adım atmaya zorlaması da bu popülerleşme eğiliminin başarısı sayesinde mümkün olmuştur. Sonuç olarak devletin resmi kültürel meşruluk tanımını değiştirmeyi başaramasa da, kendini yenileyerek yeni koşullara ayak uydurma, toplumun desteğini kazanma ve saldırılar karşısında ayakta durmayı başarma açısından “kendiliğinden sentez” “zorunlu senteze” karşı bir zafer kazanmıştır diyebiliriz.

Ne var ki bu bir pirus zaferi²⁰³ de sayılabilir. Çünkü halk beğenisine yaslanan bu “demokratik meşruiyet” stratejisi, Osmanlı müziğinin kültürel alanın merkezinden çevresine doğru kaymasına, başka bir deyişle medeniyet dairesinden hars dairesine doğru gerilemesine yol açacak, bir sonraki aşamadaysa popüler zevkin bölünmesiyle birlikte yerini diğer popüler müzik türlerine terk edecektir. Devletin veya egemen bir sınıf veya grubun kültürel meşruluk tanımı üzerinde kurduğu tekel, ille de, belli sanatsal faaliyetlerin yasaklanmasını gerektirmez. Kültürel meşruluk daha ziyade belli sanatsal ifade biçimlerinin diğerlerinden daha değerli görülmesiyle ilgilidir.²⁰⁴ Cumhuriyet eliti müzik alanında kültürel meşruluk tanımını alaturka-alafranga ayrımı üzerinden hiyerarşik ve kutuplaştırmacı bir dille yapmıştır. Batı müziği toplum beğenisine hitap edip etmemesinden bağımsız olarak en ileri, en değerli, en anlamlı ve devletin siyasi yönelimi ve amaçlarıyla en uyumlu müzik tarzı olarak hiyerarşinin

²⁰³ Pirus zaferi yıkıcı büyüklükte kayıplar pahasına kazanılan bir zaferi ifade eder.

²⁰⁴ J. E. Keammer, **Music in Human Life, Anthropological Perspective on Music**, Austin: University of Texas Press, 1993, s. 65.

tepesine yerleştirilmiştir. Osmanlı müziği çeşitli stratejilerle ayakta durmayı başarsa da, kültürel elitler tarafından Batı müziğinin aşağı-ötekisi olarak görülmüştür. Bilhassa Osmanlı müziğinin “yüksek sanat” kategorisiyle özdeşleştirilebilecek olan klasik kanadının gerilemesi ve bütün bir geleneğin neredeyse tamamen popüler kanadıyla temsil edilmeye başlaması bu hiyerarşik kutuplaşmayı beslemiştir.

Erken Cumhuriyet döneminde müzikteki bölünmeyi belirleyen temel ayrım alaturka-alafranga arasındadır. Bu ayrım yapılırken bir tarafa Batı müziğinin senfonileri, konçertoları, operaları diğer tarafa üç dakikayı geçmeyen popüler şarkı ve fanteziler konulduğunda, elbette ki bu hiyerarşik kutuplaşma daha da pekiştirilmiş olmaktadır. Osmanlı müziği yüksek kültürün aktarıldığı ve yayıldığı resmi mecralardan dışlandığı için, buralardan yetişen yeni elite nüfuz edememiştir. Osmanlı müziğinin yüksek sanat yanını temsil eden klasik eserlerinin bile “düm teka düm tek” veya “tennenni müziği” diye aşağılandığı bir ortamda, popülerleşen kanadı halkın “vasat” zevkine hitap eden ve mecburen katlanılması gereken bir eski zaman kalıntısı muamelesi görmüştür. Böylelikle Osmanlı müziği siyasi iktidarla ve kültürel egemenlerle ortaklık kuramamış yan çevrelerin müziği haline gelerek, merkezdeki yerini kaybetmiştir. Klasik kanatta eser üretiminin ve resmi kurumlar aracılığıyla eğitim ve aktarımın devam etmemesi, zamanla bu müzik geleneğinin merkeziyle popülerleşen yeni yüzü arasındaki mesafeyi de sürekli genişletmiştir. Öyle ki klasik geleneğin içinden çıkmış ve onunla temasını hiç yitirmeyen Sadettin Kaynak’lardan hemen sonra “Türk Sanat Müziği” denilen yepyeni bir tür ortaya çıkacak ve eski müziğin malzemesini asgariye indirip poplaştıran gelenekle bağlarını iyice zayıflatacaktır.²⁰⁵

Halk beğenisine yaslanarak ayakta durma stratejisi geçici bir başarı kazansa da, Osmanlı-Türk müziğinin merkezi ve birleştirici bir üst kültür sistemi olmaktan çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Meşruluk ve itibar kaynağının geleneğin merkezindeki seçkin müzik kamuoyundan piyasa dolayımıyla halk beğenisine geçmesi, bilhassa 1950’lerden sonra trendi tersine döndürmüş ve Osmanlı-Türk müziğinin aleyhine işlemiştir. Hızlı kentleşme, Amerikan kültürünün yayılması ve köyden kente göçle birlikte popüler zevk bölünmüş, “Türk Sanat Müziği” bir yandan çevreden merkeze

²⁰⁵ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, Pan, 2008, s. 220.

yürüyen halk beğenisine teslim olup dönüşürken, bir yandan da yerini Batıdan aktarılan müziklerle çeşitli folk müziklerinin sentezine dayanan yeni pop kültürlerle bırakmıştır. Asıl pop sahneye çıkınca, Osmanlı müziğinin klasik gelenekten doğan popülerleşen kanadı (Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Yesari Asım Arsoy) “klasik” haline gelmiştir.²⁰⁶ Osmanlı müziğinin popülerleşerek ayakta durma stratejisinin bedeli medeniyet iddiasından vazgeçerek merkezi ve birleştirici sesini yitirmesidir.

²⁰⁶ Aksoy, **age**, s. 268.

SONUÇ

Sonuç bölümünde ilk varsayımlarımızdan başlayarak buraya kadar geliştirdiğimiz düşünce silsilesini derli toplu bir şekilde özetleyip vardığımız sonuçları toparlamak faydalı olabilir. Çalışmamızın öncelikli amacı Erken Cumhuriyet döneminin Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik politika ve stratejileriyle bu müzik geleneğinin bunlara karşı geliştirdiği savunma stratejilerini bir arada analiz etmek ve bu süreçte ortaya çıkan uyum ve direnç örüntülerini saptamaktır. Dolayısıyla olayın bir “etki” (Musiki İnkılabı), bir de “tepki” (geleneğin uyum ve direnç örüntüleri) boyutu vardı. Öncelikle “etki”nin müziğin spesifik özelliklerinden, estetik tercihlerden veya kültürel alanın bizzat kendisinden değil, devletin siyasi tercihindən kaynaklandığını tespit ettik. Bunu da Osmanlı-Türk Batılılaşmasının toplumun ihtiyaçlarından kaynaklanan aşağıdan yukarı bir dönüşümden ziyade, devletin beka ihtiyacıyla ilişkili bir siyasi Batıcılığa dayandığını savunan Baykan Sezer’in yaklaşımından yola çıkarak temellendirdik.

Gerçekten de Erken Cumhuriyet döneminde hâkim siyasi-kültürel elit tarafından açılan müzik tartışması, müziğin kendisinden ve toplumun beğenilerindeki değişimden kaynaklanan bir estetik ve sanatsal probleme dayanmaz. Aksine temel mesele, müzik tartışması üzerinden devletin Batıcı tercihinin meşrulaştırılması, geleneksel Doğulu kimliğin meşruluk alanının dışına itilmesi ve toplum kimliğinin dönüştürülmesidir. Osmanlı müziği Batıyla uyumsuz geleneksel Doğulu kimliğin açık bir ifadesi olduğu için, köklü bir medeniyet değiştirme projesi sırasında ilk saldırgan hedefler arasında olmasına şaşmamak gerekir. Nitekim Cumhuriyet rejimi, ulusal ve uluslararası alanda halen yaşamsal sorunlarla karşı karşıya olduğu 1923’te müzik reformunun ilk adımlarını atmaya başlamış, yeni rejimin müzik politikasını daha en baştan Batı müziğinden yana olacak şekilde belirlemiştir. Dolayısıyla Musiki İnkılabı’nı anlamanın yolu yeni rejimin Batıcı tercihinin hangi söylemsel araçlarla meşrulaştırdığını, geleneksel kimliğiye hangi araçlarla ötekileştirdiğini tespit etmekten geçer.

Çalışmamızın ilk bölümü bu çerçevede Musiki İnkılabı’nın teorik kaynak ve temellerine eğilmekte ve ana hatlarıyla nasıl uygulandığını ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet'in Batıcı tercihini meşrulaştırma biçimleri aynı zamanda geleneksel kimliği meşruluk alanının dışına itme söylemlerine kaynaklık etmiştir. Biz bunları üç başlık içinde ele aldık: Pozitivist-modernist, Türkçü-milliyetçi ve halkçı meşrulaştırma. Bunların üçü de, Batı kaynaklı pozitivist-modernist paradigma ile onun yerli katkılarla “millileştirilmiş” versiyonu olan Gökalp sosyolojisine dayanmaktadır. Geleneksel Doğulu-İslami imparatorluk kimliği siyaseten hangi söylemlerle meşruluk alanının dışına itilmişse Osmanlı müziği de aynı şekilde “geri”, “ilim ve fenne aykırı”, “gayr-i Türk”, “Şarklı”, “halktan kopuk” ve “saraylı” olduğu gerekçesiyle dışlanmış ve ötekileştirilmiştir. Onun yerine konulmak istenen müzikse Türk halk motifleriyle zenginleştirilmiş bir Batı müziğidir. Batıya karşı verilen bir mücadeleyle kurulan milliyetçi bir rejimin kendi geleneksel müziğine saldırarak Batı müziğini benimsemesi, başka bir deyişle kültür alanında ötekini model haline getirmesi elbette ki son derece sorunlu bir yaklaşımdır. Bu sorunu çözmek için birbirleriyle çelişir görünen Batıcılıkla Türkçülük kendine özgü bir Kemalist oryantalizm aracılığıyla uzlaştırılmaya çalışılmıştır. Şöyle ki Oryantalizmin Doğuyu ötekileştiren söylemi içselleştirilirken, Türkler bundan muaf tutulmuş, Oryantalizmin tarif ettiği bütün “olumsuz” unsurlar Türklüğün dışındaki Doğuya atfedilmiştir. Bu, aynı zamanda Türkleri ötekileştiren ve “oryantalize” eden Batılı oryantalist görüşlerle de mücadeleyi içerdiği için rejimin milliyetçi ve bağımsızlıkçı temellerine de halel getirmemiştir. Nitekim müziğin Doğulu unsurları açık bir şekilde mahkûm edilirken, yaratılması amaçlanan müzik açıkça Batı müziği olarak tanımlanmamış, “milli musiki” olarak tarif edilmiştir. Model Batı müziğidir, kaynak ise Osmanlı müziğiyle temas etmemiş Anadolu köylerindeki “saf ve temiz” türküler. Ancak ilkel nitelikteki bu türküler Batı tekniğiyle işlendiğinde değerli hale gelecektir. Bu doğrultuda müzik politikasının temeli Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması ve halk müziğinin şekillendirilmesidir.

Osmanlı müziğinin dışlanmasında o kadar ileri gidilmiştir ki, iki seneye yakın radyoda icra edilmesi yasaklanmış, hatta bir ara Türk müziği çalgılarının kamusal alanlarda çalınmasının tamamen yasaklanması bile düşünülmüştür. Bu yasaklara girişilirken Osmanlı müziğinin topluma hitap etmeyen dar bir zümre müziği olduğu, dolayısıyla resmi tedbirlerle kısa zamanda ortadan kaldırılabileceği varsayılmıştır. Hâlbuki yeni rejimin varsayımları çok kısa bir zaman içinde yanlışlanmış, toplum

yüzyıllardır şehir kültürünün bütün dokularına yerleşmiş olan bu müzik geleneğine sahip çıkmıştır. Osmanlı müziği devlet tarafından en çok dışlandığı dönemde şehir toplumuyla en hızlı şekilde bütünleşmiş, hatta bir dönüşüm geçirerek şehrin popüler müziği haline gelmiştir. Bu noktada klasik Türk müziği geleneğini pratikte tamamen dışlamak imkânsız hale geldiğinden, devlet söylemsel alanda “sembolik şiddete” devam ederken, pratik alanda Osmanlı müziğine müsamaha göstermek zorunda kalmış, ancak bu kez de onu devlet kurumlarında kendi anlayışı doğrultusunda şekillendirmeye girişmiştir.

Bu süreç Osmanlı müziği geleneğinin devlet politikalarıyla çeşitli uyum örüntüleri geliştirmesine yol açmıştır. Ancak bu noktada halk müziğinin pasif uyumuyla klasik geleneğin aktif uyumu arasında bir ayrım yapmak gerekir. Klasik Türk müziği geleneği, halk müziğindeki gibi resmi politikayı yürüten kültür elitleri tarafından dışarıdan şekillendirilen “pasif” bir “hammadde”den ziyade, canlılığını sürdüren, şehir kültürünün merkezinde yer alan ve büyük ustaları tarafından üretimi devam eden hegemonik bir gelenektir. Dolayısıyla sergilediği uyum ve direnç örüntüleri, icracı ve bestecilerin kendi kararlarıyla giriştikleri aktif bir tutumu temsil etmektedir. Geleneğin gösterdiği bu aktif uyum stratejisi, devletin tercihlerini de etkilemiş, sınırları ve çerçevesi devlet tarafından belirlenmekle birlikte “alaturka”nın resmi-kamusal alanda bu yeni uyumlulaştırılmış biçimiyle varlığına göz yumulmuştur. “Alaturka” cephesi, toplum içindeki yaygınlığı ve geleneksel aktarım ve kendini sürdürme pratiklerinin sağlamlığı sayesinde resmi politikaları yumuşatmayı başarsa da, söylemsel alanda gayrimeşru görülmeye devam etmiştir. Hatta onu en çok dönüştüren şeyin tam da pratikte gördüğü müsamaha ile söylemsel alanda maruz kaldığı “sembolik şiddetin” bir arada varlığını sürdürmesi olduğu söylenebilir. Söylemsel meşruluk alanının dışına itilen Osmanlı müziği, toplumsal alanda varlığını, hatta hegemonyasını sürdürmüş, ancak resmi söylem tarafından Batı müziğinin “aşağı öteki”si olarak konumlandırılmıştır. Bu durum kendi hakkındaki bilincinin de dönüşmesine yol açmıştır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde kültürel alanda gerçekleşen bu söylemsel mücadeleyi anlamak için Bourdieu’nun ortodoks ve heterodoks söylemler arasındaki söylemsel mücadele pratiğini açıklayan modelinden faydalandık. Bu doğrultuda Cumhuriyet elitinin genel müzik politikasını hangi başlıklar altında spesifik

söylemsel saldırı stratejileri haline getirdiğini ve klasik Türk müziği geleneğinin de meşruluk alanını genişletmek için bunlara hangi savunma stratejileriyle cevap verdiğini tespit etmeye çalıştık. Bourdieu'nun oyun analojisine göre kültürel alana katılmak, oyunun temel kurallarını baştan kabul etmek anlamına gelmektedir. Kültürel alan içinde hakim ortodoks söylem, doxa denilen bu kuralların saflığını korumaya çalışırken, muhalif heterodoks söylem kültürel meşruluk alanını genişletmeye çalışır. Bu süreçte muhalif kültürün meşruluk alanını genişletmesi, bu kültüre mensup olanların alanın belli çatlaklarında özgün kültürel sermayelerinden güç alarak hâkim konumlar elde etmelerine yol açmış, bu durum kendi içlerinde de belli güç mücadelelerine ve iç ötekileştirme stratejilerine sebebiyet vererek “alaturka” cephesini bölmüştür. Muhalif kültür, alan içinde hâkim konumlar elde ettikçe, bir yandan kültürel meşruluk alanı genişlemiş, doxa'nın saflığı bozulmuş, ama bir yandan da alanın temel kabulleri muhalif kültür tarafından da içselleştirilmiştir. Osmanlı müziği savunuculuğunun bu süreçte Batıcı siyasete karşı bir medeniyet savunusu ve Osmanlı-İslam-Doğu kimliğinin bir ifadesi olmaktan çıkması ve resmi söyleme gitgide daha çok yaklaşması aslında tam da bu karmaşık sürecin bir sonucudur.

Ne olursa olsun bu uyum süreçlerinin kendisi bile, aslında geleneğin mücadeleyi bırakmamasından kaynaklanmaktadır. Şöyle ki, “alafranga” cephesinin pratik ve söylemsel alandaki saldırıları karşısında pekâlâ doğrudan karşı kampa geçmek veya tartışmaya kayıtsız kalarak kültürel alandan çekilmek gibi seçenekler de mevcuttur ve çalışmamızın ikinci bölümünde bu tip tutumların örnekleri incelenmiştir. Hâlbuki geleneğin ana gövdesi kültürel alan içinde kalarak, Ortodoks söylemin bir kısım kabullerine boyun eğmekle birlikte adım adım meşruluk alanını genişletme mücadelesine girişmeyi tercih etmiştir. Klasik Türk müziği geleneğini bugüne getiren de, dönüşmesine yol açan da bu süreçtir. Çalışmamızın ikinci bölümü Osmanlı müziği geleneğinin pratikteki direnci ve söylemsel mücadelesi sonucunda resmi kültürel meşruluk tanımını adım adım esnettiğini göstermektedir. Ancak aynı süreçte kendisi de resmi söylemin ana kabullerini içselleştirmiş, hatta onun bazı söylemsel saldırı stratejilerine çeşitli iç ötekileştirme stratejileriyle açık bir destek vermiştir. İç ötekileştirme yoluyla hedef haline gelmekten kurtulma çabası, bir bakıma Kemalist oryantalizmin çift yönlü tutumunu hatırlatmaktadır. Kemalizm,

Batılı oryantalizmin Türkleri Doğuyla özdeşleştirerek ötekileştirme söylemine, Türklükle Doğu arasındaki bağlantıyı kopararak cevap vermiş ve Türklüğe atfedilen bütün olumsuz özellikleri Osmanlı-İslam geçmişine ve İslam dünyasına atfetmişti. Böylelikle bir yandan Türklük aleyhindeki Batılı oryantalist söylemi reddederken, bir yandan da bu iç ötekileştirme yoluyla onu içselleştirmekte ve yeniden üretmekteydi. Türk müziği camiasında “piyasacılara” karşı açılan savaşı ve diğer Türk müziği türleri karşısında hiyerarşik bir üstünlüğe sahip bir “klasik” Türk müziği icat edilmesini bu iç ötekileştirme çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Bu söylemin en önemli temsilcilerinden biri olan Sadettin Arel’in Türk müziğine meşruluk kazandırmadaki olağanüstü çabalarına karşın, aynı zamanda Batı tekniği çerçevesinde çok sesli bir Türk müziği yaratmayı hedeflemesi manidardır. Arel Gökaltçı formüle alternatif bir Gökaltçilikle cevap vermiş, Batı müziğinin teknik üstünlüğünü tartışma dışı tutarak formüldeki halk müziğinin yerine Osmanlı müziğini koymuştur. Böylelikle Gökaltçı söylem ana hatlarıyla onun en kuvvetli muarızları tarafından da benimsenmiş olmaktadır. Benzer şekilde müziğin etnik Türk niteliğinin vurgulanması ve Şark müzik gelenekleriyle ilişkisinin koparılması da resmi Batıcı Türkçü söylemin içselleştirilmesiyle ilgilidir. Mensup oldukları müzik geleneğinin değerini (Türklüğünü, modernliğini, hatta sözde Batıyla uyumunu) yeni rejime kabul ettirme çabasındaki Türk müziği çevreleri, çareyi bu müziğin Batıyla uyumsuz (Şarklı ve İslami) medeniyet kimliğini arka plana itmekte, hatta düpedüz inkâr etmekte bulmuşlardır. Keza halkçı ötekileştirmeye karşı da onun simetrisi olan bir demokratik meşrulaştırma stratejisiyle cevap verilmiş, Osmanlı-Türk müziğinin değeri, onu dinleyenlerin çokluğuna, Batı müziğinin halka yabancılığıysa dinleyicilerinin azlığına dayandırılmaya çalışılmıştır. Bu meşrulaştırma stratejisi pratikte Türk müziğinin popülerleşen kanadına tekabül ederken, klasik kanat ise Osmanlı müziğini geçmişteki parlak bir tarihsel miras olarak yüceltirken, mevcut halini ötekileştirmiş, bizzat geleneğin mensupları tarafından bir ölü gelenek olarak algılanmasına zemin hazırlamıştır. Tarihselleştirme ve iç ötekileştirme stratejileri resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisiyle uyumlu pratikler yaratırken, “demokratik meşrulaştırma” stratejisiyse çok partili hayata geçişle birlikte belli kazanımlar elde etmekle birlikte geleneksel müziğin merkezi bir medeniyet kimliğini ifade etmekten çıkarak folklorik bir unsura dönüşmesine yol açmıştır.

Bir müzik geleneğinin yaşadığı dönüşümü anlamak için müziğın kendisinden değil üzerine geliştirilen söylemden başlamamız, Musiki İnkılabı'nın özel şartlarının bir sonucudur. Musiki İnkılabı devletin Batıcı siyasi tercihinin doğrulanması ve geleneksel kimliğin meşruluk alanının dışına itilmesiyle ilgili olduğu için en keskin ve belirgin haliyle söylemsel alanda kendini göstermektedir. Buna karşılık müzik geleneğinin somut olarak ayakta kalmasını ve dönüşmesini sağlayan mekanizmalar için elbette ki müziğın spesifik alanına giderek icra, aktarım, nazariyat ve bestecilikle ilgili somut gelişmeler incelenmelidir. Çalışmamızın üçüncü bölümünde bu somut gelişmeler üzerinden, geleneğin varlığını sürdürmesini ve dönüşmesini sağlayan pratik mekanizmalar tespit edilmeye çalışılmıştır. Modernleşmeci paradigma, geleneği modernleşme sürecinde zayıflaması, hatta yok olması kaçınılmaz bir tarihsel kalıntı olarak ele almaktadır. Halbuki gelenek yeni meydan okumalara cevap veren ve kendisini yeni durumlara uyarlayarak yenileyen canlı bir organizma, dinamik bir oluşum olarak değil de geçmişin tortusu ve kalıntısı olarak görüldüğünde, onun sürekliliğini nasıl sağladığını anlamak imkânsızlaşır. Bu yüzden üçüncü bölüm, modernleşmeci paradigmayı eleştiren ve geleneği dinamik yönüyle analiz etmeye çalışan bir teorik çerçeveye başlamaktadır. Bu çerçevede Giddens ve Shils gibi geleneğin yeniden üretim mekanizmalarını inceleyen sosyologların yanı sıra Toynbee gibi Batının meydan okuması karşısında geleneğin verdiği cevapları sınıflandıran tarihçilere de başvurulmuştur. Toybee'nin Batının meydan okumasına cevap verebilmek için Batının araçlarından faydalanmak şeklinde özetlenebilecek Herodianizm kavramı Türk müziği çevrelerinin bazı tercihleri için uygun bir çerçeve sağlamaktadır. Ancak bu konuda Toynbee'nin Herodian tutumu taklitçilikle özdeşleştiren yaklaşımı ihtiyatla ele alınmıştır. Çünkü Osmanlı müziği geleneğinde hâkim eğilimi temsil edenler, Batılı unsurları Batıya benzemek için değil Batının meydan okumasına cevap verebilmek için benimsemişlerdir. Bu konuda daha spesifik bir açıklama için etno-müzikolog Bruno Nettl ve Karl Signell'in Batı dışı müzik geleneklerinin tepkilerini sınıflandırırken yaptıkları modernleşme-Batılılaşma ayırımına başvurulmuştur. Nettl'e göre Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezi unsurlarını benimseme arzusuna dayanan "Batılılaşma" ile geleneksel müziğın değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan "modernleşme"yi birbirinden ayırmak gerekir.

Bu yaklaşımlar çoğu zaman iç içe geçse de, farklı niyetlerle gerçekleşen ve farklı sonuçlara yol açan karşılıklardır. Bizce Türk müziğini çok sesli olarak Batı tekniği içinde yeniden yapılandırmayı amaçlayan Arel-Targan çizgisinin dışında genel eğilim “Batılılaşmadan” ziyade “modernleşme”ye yakın durmaktadır.

Batı notasının kabul edilmesi, nazariyatın Batılı bir mantık içinde de olsa kolay öğretilbilecek pratik bir sistem haline getirilmesi, bazı Batı enstrümanlarının saz heyetine dâhil edilmesi, makam ve usullerde bir indirgemeye gidilerek müzikte standartlaşma-popülerleşme ve basitleşme yaşanması, geleneğin ayakta kalmaya yönelik “modernleşme” stratejileri olarak görülebilir. Geleneğin direnç noktasıysa makam ve usul temelli geleneksel müziği devam ettirme konusundadır. Batının armoni-kontrpuan gibi teknikleri gelenek mensuplarının büyük çoğunluğu tarafından reddedilmiş, gerek bestecilikte gerek icrada çok sesli ve Batı tekniğiyle “Türk musikisi” yapma denemeleri kabul görmemiştir. Gelenek “içeri” ve “dışarı”, “biz” ve “öteki” tanımlarını alaturka-alafranga cepheleşmesine göre yapmış, kimliğini Batı müziğine ve alafrangacılara karşı inşa etmiştir. Dolayısıyla Batı müziğinin belli unsurlarından faydalanılsa da, Batı tekniğini temel almak, inşa edilen bu kimlikle uyumsuz görüldüğünden reddedilmiştir. Bu konuda şayet bir tutuculuktan söz edilecekse, bu tutuculuğun Batılılaşma politikalarının saldırganlığına karşı kimlik müdafaası temelinde bir tepkisellik ve dirençten kaynaklandığını vurgulamak gerekir. Buna karşılık klasik geleneği olduğu gibi sürdürme veya konsolide etme yönündeki denemelerin de benzer bir şekilde güçsüz kaldığı vurgulanmalıdır. Uygulamada Türk müziğinin canlılığı popülerleşen kanadında sürecektir. Şarkı formunun egemen olduğu bu popülerleşen kanat, yalnız radyo ve Riyaset-i Cumhur heyeti gibi devlet kurumlarında değil, piyasa müziğinin egemen olduğu plak ve gazino sektöründe de en çok itibar edilen tür olacaktır.

Erken Cumhuriyet döneminin radikal Batılılaşma politikaları her ne kadar Osmanlı müzik geleneğinde bir kesinti ve kopukluğa yol açsa da, söylendiği gibi kurumsal sürekliliğin büsbütün ortadan kalkmasına da yol açmamıştır. Osmanlı müziği geleneği mensupları Batılılaşmaya boyun eğerek geleneksel müzik icrasından tamamen vazgeçmek gibi bir yola girmemişlerdir. Buna karşılık devlet kurumları içinde görev alarak geleneği yeni rejimin onay verebileceği bir şekilde revize etmeyi kabul ettikleri için geleneği yaşatacak bazı resmi kurumsal imkânlar da

yaratabilmişlerdir. Bunun yanı sıra Osmanlı'nın son yıllarında ortaya çıkan gramofon-plak gibi teknolojik araçlardan daha yoğun olarak faydalanmakla kalmayıp, radyo gibi yepyeni ve etkili araçlarda da önemli konumlar elde etmişlerdir. Devlet patronajı altındaki resmi kurumlardan ev ve konaklardaki musiki meclislerine, musiki cemiyetlerinden gazino ve meyhanelere kadar birçok ortam ve kurum içinde gelenek sürekliliğini devam ettirmiş, bir yandan da aynı ortamlarda yeni meydan okumalarla karşı karşıya gelmek zorunda kalmıştır. Bu meydan okuma karşısında Arel ve Targan'ın temsil ettiği çok sesliliği amaçlayan modernist yaklaşım tutunamadığı gibi, klasik geleneği olduğu gibi muhafaza etmeye dönük Zealotist yaklaşımlar da etkili olamamıştır. Türk müziği çevrelerinin ezici bir çoğunluğu, geleneği ayakta tutmak için temsil ettikleri müziğin makamsal temelini bozmamak şartıyla çeşitli Batılı unsurlardan faydalanma yoluna gitmiştir. Bilhassa geleneğin sürekliliğini sağlamada pratik fayda temin eden Batılı unsurlar yaygın kabul görmüştür. Söz gelimi Batı notası meşk halkalarındaki daralma sonucu ortaya çıkabilecek eser kayıplarını engelleyen ve eser aktarımını kolaylaştıran, Batı nota sistemini temel alan yeni bir nazariyat sistemi ise öğretimde standartlaşmayı sağlayan pratik bir araç olarak görülmüştür. Bunun yanında disiplinli bir koro icrası ve Avrupalı konser düzeni gibi, aşağılanan bir müziğe Batılı bir dış görünüm ve resmi çevrelerde itibar kazandırması beklenen biçimsel uyum stratejileri de kullanılmıştır. Daha 1950'lere gelmeden Osmanlı müziğinin uzantılarının öyle ya da böyle şehrin popüler müziği haline gelmesine, radyodan plak endüstrisine, eğlence sektörüne, hatta sinema filmlerine kadar çok çeşitli alanlarda egemen olmasına ve klasik geleneğin zor da olsa devlet kurumlarında barınmayı başarmasına bakarak bütün bu stratejilerin kısmen başarıya ulaştığı sonucuna varabiliriz. Osmanlı müzik geleneği, kendisine yöneltilen bütün hücumlara karşın ayakta kalmayı başarmıştır. Ancak bu başarıyı sağlamak için başvurduğu ayakta kalma stratejilerinin önemli bir bedeli de olacaktır. Geleneğin klasik kanadı ya dar ev meclislerine ve küçük meşk halkalarına hapsedilmiş ya da modernleştirilmiş versiyonlarıyla devlet kurumlarında tarihselleşmiş ve adeta bir müze malzemesi haline gelmiştir. Geleneğin canlılığı esasen halka dönük popüler kanadında kendini göstermiştir. Osmanlı müziği geleneği kültürel alanda kendisini "aşağı öteki" olarak konumlandıran resmi elitist görüşe karşı meşruiyetini halk beğenisine dayandırmıştır. Bunu yaparken devletin

medeniyet tercihini sorgulamadığı gibi, kendi medeniyet iddiasından da vazgeçmiş, adeta Gökalp'in terimleriyle hars dairesine çekilmiştir. Devletin resmi meşruluk tanımı halkın beğenisinden bağımsız olarak klasik Batı müziğine Osmanlı müziği karşısında hiyerarşik bir üstünlük atfetmektedir. Osmanlı müziğinin “yüksek sanat” kategorisiyle özdeşleştirilebilecek olan klasik kanadının gerilemesi ve bütün bir geleneğin neredeyse tamamen popüler kanadıyla temsil edilmeye başlaması, iki müzik türü arasında dengesiz bir karşılaşmaya yol açarak, bu hiyerarşik kutuplaşmayı beslemiştir. Bir tarafta Batı müziğinin görkemli senfonileri ve konçertoları, diğer tarafta üç dakikayı geçmeyen basit şarkılar vardır. Çeşitli iç ötekileştirme stratejilerinin de etkisiyle popüler kanatla klasik gelenek arasındaki bağın sürekli zayıflaması da geleneksel müziğin malzemesinin asgariye inerek iyice poplaşmasına sebep olmuştur. Bütün bunların sonucunda Osmanlı müziğinin uzantıları en popüler olduğu zamanda, paradoksal olarak merkezi bir müzik geleneği olmaktan çıkmaya başlamıştır. Devletin kültürel meşruluk tanımının esas taşıyıcısı olan eğitim kurumlarından tamamen dışlanan ve ders kitaplarında aşağılanmaya devam eden bir müzik geleneğinin bu kurumlardan yetişen elitlere hitap etmemeye başlamasına şaşmamak gerekir. Bu süreçte Osmanlı müziği siyasi iktidarla ve kültürel egemenlerle ortaklık kuramamış, yan çevrelerin müziği haline gelerek, merkezdeki yerini kaybetmiştir. 1950'lerden sonra hızlı kentleşme, Amerikan pop kültürünün yayılması meseleyi bambaşka bir boyuta taşımış, Batı kaynaklı yeni pop kültür çok geçmeden klasik Türk müziği geleneğinden türeyen popüler müziğin yerini almıştır. Bilhassa Türkiye'nin NATO'ya kabul edilmesinden sonra Batılılaşmanın tamamlandığı ve Türkiye'nin Batıya kabul edildiği algısının etkisiyle devlet politikaları da iyice yumuşamış, müzikte alaturka-alafranga tartışması merkezi önemini kaybetmiştir. Bu dönemde Osmanlı müziğinin uzantıları daha geniş bir özgürlükten faydalanmakla birlikte, artık merkezdeki yerini yitirmiş müziklerden bir müzik haline gelmiştir. Popüler zevkin bölünmesi bu sürecin en çarpıcı sonucudur. Dolayısıyla 1950'lerden sonraki müzik serüvenimiz bambaşka analiz araçlarıyla değerlendirilmelidir. Bu ise başka bir çalışmanın konusudur.

KAYNAKÇA

- Abacı, Tahir: **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik**, İstanbul, İkaros, 2013.
- Ağaoğlu, Ahmed: **Üç Medeniyet**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012.
- Ahıska, Meltem: **Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting**, London, I.B.Tauris, 2010.
- Ak, Ahmet Şahin: **Türk Mûsikîsi Tarihi**, Ankara, Akçağ Yay, 2002.
- Akçura, Yusuf: **Yeni Türk Devletinin Öncüleri-1928 Yılı Yazıları**, Ankara, 1981.
- Aksoy, Bülent: "Tanzimat'tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim, 1985, s. 1216-1224.
- Aksoy, Bülent: **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul, Pan, 2003.
- Aksoy, Bülent:
(Oturum Başkanı) "Musikinın Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri-Türk Musikisinde Modernleşme", Panel, 29 Nisan 2001, Katılımcılar (Bülent Aksoy, Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil), **Musikişinas Dergisi**, Sayı: 8, özel ek, 2006.
- Aksoy, Bülent: **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan, 2008.
- Aksüt, Sadun: **Dillerdeki Şarkılar Türk Musikisi Güfteleri**, İstanbul, İnkılap, 2003.
- Althusser, Louis: **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim, 2002.
- Altun, Fahrettin: **Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, İstanbul, Küre, 2005.
- Arel, H. Sadettin: "Türk Musikisi Nasıl İlerler", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 1, 1 Mart 1948.
- Arel, H. Sadettin: "Türk Musikisinin Tarihi", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 3, 1 Mayıs 1948.

- Arel, H. Sadettin: “Yeni Türk Musikisinin Tarihine Dair”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 4, 1 Haziran 1948.
- Arel, H. Sadettin: “Niçin Türk Musikisine Taraftarım”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 11, 1 Ocak 1949.
- Arel, H. Sadettin: “Sümerliler ve Sümer Musikisi II”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 14, 1 Nisan 1949.
- Arel, H. Sadettin: “Sümerliler ve Sümer Musikisi III”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 15, 1 Mayıs 1949.
- Arel, H. Sadettin: “Sümerliler ve Sümer Musikisi IV”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 16, 1 Haziran 1949.
- Arel, H. Sadettin: “Sümerliler ve Sümer Musikisi”, **Musiki Mecmuası**, Sayı: 13, 1 Mart 1949.
- Arel, H. Sadettin: **Prozodi Dersleri**, İstanbul, Pan, 1997.
- Arel, H. Sadettin: **Türk Musikisi Kimindir?**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Arel, H. Sadettin: **Türk Musikisi Üzerine İki Konferans**, İstanbul İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, 1964.
- Arlı, Alim: **Oryantalizm, Oksidentalizm ve Şerif Mardin**, İstanbul, Küre, 2009.
- Arslan, Fazlı: **Başmuharririn Musikişinaslığı: Ahmet Mithat ve Müzik**, Ankara, Yayınevi, 2009.
- Arslan, Fazlı: “Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Musikisi Siyasetinde Necip Asım”, **Doğu Araştırmaları-Journal of Oriental Studies**, Sayı:3, 2009, s. 35-58.
- Arslan, Fazlı: “İ. H. Baltacıoğlu’nun Türk Musikisinin Terakkisi Üstüne Fikirleri”, **Darülfünun İlahiyat Sempozyumu Tebliğleri**, İstanbul, Kasım 2009.
- Arslan, Fazlı: “Hasan Ali Yücel’in Musiki Dünyası, Türk Musikisine Bakışı ve Milli Musiki Tartışmalarındaki Yeri”, **Turkish Studies**, Cilt VII, Sayı 4, 2012, s. 297-308.

- Arslan, Fazlı: “Zühdi Rıza’nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları”, **Türkiyat Mecmuası**, Cilt XXI, Bahar 2011, s. 97-112.
- Ataman, Sadi Yaver: “Anadolu Musikisinin İki Karakteristiği ve ‘Dem Tutmak’ Meselesi”, **Müzik ve Sanat Hareketleri**, sayı: 4-5, 1935.
- Ataman, Sadi Yaver: **Atatürk ve Türk Musikisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1991.
- Atasoy, Cahit: “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, **Yeni Türkiye**, Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme, Sayı 23-24, 1998, s. 2996-3000.
- Atatürk, M. Kemal: **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959.
- Atay, Falih Rıfkı: “Mesela Musiki”, **Ar**, sayı 22-23, Kasım 1938.
- Atay, Falih Rıfkı: **Çankaya**, İstanbul, Pozitif Yayınları, 2004.
- Atiker, Erhan: **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Ankara, Vadi, 1998.
- Avni, Ali Rıza: “Anıların Işığında Atatürk ve Musikimiz”, **Yeni Asır**, 17 Kasım 1984.
- Ayan, Dursun: **Bela Bartok’un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar**, İstanbul, Kitabevi, 2011.
- Ayangil, Ruhi: “Cumhuriyetin Müzik Devrimi”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998, 2984-2995.
- Ayangil, Ruhi: “Western Notation in Turkish Music”, **Journal of the Royal Asiatic Society** (Third Series), 18, 2008, s. 401-447.
- Ayas, Güneş: “Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altınçağ Söylemleri”, **Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi**, sayı 3, 2013, s. 149-159.
- Ayas, Güneş: “Edirne’de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler”, **Edirne İçin**, Ed. Yeliz Okay, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2013, s. 63-74.

- Ayas, Güneş: “Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: H. Sadettin Arel Örneği”, **Uluslararası Medeniyet Kongresi**, 17-19 Ocak 2014 (Bilim kurulu tarafından kabul edilen, ancak henüz sunulmamış olan bildiri.)
- Ayomak, M. Niyazi: **Ülkümüz Tahakkuk Ediyor**, İstanbul, Numune Matbaası, 1934.
- Ayvazoğlu, Beşir: “Cumhuriyet’in Estetik Macerası”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998, s. 2947-2970.
- Ayvazoğlu, Beşir: **Ateş Denizi**, İstanbul, Kapı, 2013.
- Balcı, Ergun: **Nevzat Atlığ Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı, 2005.
- Balkılıç, Özgür: **Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan, 2009.
- Baltacan, Mehmet: **Ahmet Adnan Saygun’un “Özsoy” Operasının İncelenmesi, Reji Çalışması Ve Sahnelenmesi**, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2006.
- Bardakçı, Murat: “Rauf Yektâ Bey’in Hayatı ve Eserleri”, **Türk Mûsikîsi**, Rauf Yektâ, çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.
- Bardakçı, Murat: **Refik Bey Refik Fersan ve Hatıraları**, İstanbul, Pan, 1995.
- Barkçin, Savaş: **Ahmed Avni Konuk Görünmeyen Umman**, İstanbul, Klasik, 2011.
- Bascom, William: “The Main Problems of Stability and Change in Tradition”, **Journal of International Folk Music Council**, Cilt XI, 1959, s. 7-12.
- Bauman, Zygmunt: **Modernity and Ambivalence**, Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Bayram, Recayi: **Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2007.

- Behar, Cem: **Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler**, İstanbul, Bağlam, 1987.
- Behar, Cem: **Ali Ufki ve Mezmurlar**, İstanbul, Pan, 1990.
- Behar, Cem: **Zaman Mekân Müzik**, İstanbul, Afa, 1992.
- Behar, Cem: “Müzik ve Cumhuriyet Dosyası”, Katılımcılar (Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen), **Defter**, sayı 22, 1994, s. 7-27.
- Behar, Cem: **Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik**, İstanbul, Yapı Kredi, 2005.
- Behar, Cem: “Ottoman Musical Tradition”, **Cambridge History of Turkey**, Cilt III, Ed. Suraiya Faroqi, UK: Cambridge University Press, 2006, s. 393-407.
- Behar, Cem: **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006.
- Behar, Cem: **Saklı Mecmua**, İstanbul, Yapı Kredi, 2008.
- Behar, Cem: **Şeyhülislam’ın Müziği, 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin Atrab’ül Asar’ı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Beken, M. Nurettin: “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino”, **Music and Anthropology**, sayı 8, 2003.
- Belge, Burhan Asaf: “Türk Musikisi”, **Hakimiyeti Milliye**, 7 Kasım 1934.
- Belge, Murat: “Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s. 260-264.
- Belge, Murat: “Kültür,” **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983, s.1288-1304.
- Belge, Murat: “Türkiye’de Günlük Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt III, İstanbul, İletişim, 1983, s. 836-876.
- Belge, Murat: **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İstanbul, İletişim, 2009.

- Berktaş, Halil: **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1983.
- Borel, Eugene: “Şark ve Garp Musikisi 1”, çev: Mahmut Ragıp, **Milli Mecmua**, sayı 92, 1927.
- Borel, Eugene: “Türk Musikisi”, çev. Mahmut Ragıp, **Milli Mecmua**, sayı 111, 1928.
- Bourdieu, Pierre & Passeron, Jan Claude: **Reproduction in Education, Society and Culture**, Londra, Sage, 1977.
- Bourdieu, Pierre: **Outline of a Theory of Practice**, Çev. Richard Nice, Cambridge University Press, 1977.
- Bourdieu, Pierre: **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, Çev. R. Nice, Londra, Routledge, 1982.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic: **Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar**, çev. Nazlı Ökten, İstanbul, İletişim, 2004.
- Bourdieu, Pierre: **Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı**, Çev. N. Kamil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi, 2006.
- Bourdieu, Pierre: **Toplumbilim Sorunları**, çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kesit, 1997.
- Bulut, Yücel: “Edward W. Said’e ve Oryantalizme Dair”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi 8. Sayı, 2004, s. 113-159.
- Bulut, Yücel: **Oryantalizmin Kısa Tarihi**, İstanbul, Küre, 2004.
- Cantek, Levent: **Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar**, A.Ü. Gazetecilik Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, 2005.
- Cehri, A: “Musiki Üstadları 3, Ehl-i Hibre”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, 5 Nisan 1928.
- Cengiz, Halil Erdoğan (Yay. Haz.): **Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1993.
- Citino, Nathan J.: “The Ottoman Legacy in Cold War Modernization,” **IJMES** Cilt XL, sayı 4, 2008, s. 579-597.

- Coplan, David B: “Ethnomusicology and the Meaning of Tradition”, **Ethnomusicology and Modern Music History**, Ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1993, s. 35-48.
- Çağatay, Ali Rıfat: “Gamin mucidi Türkler olduğu halde bunu neden kullanmayalım?”, **Akşam**, 8 Teşrinisani 1934.
- Çakar, Şeref: **Türk Müziğinde Usul**, İstanbul, MEB, 1996.
- Çelik, Celaleddin: “Şerif Muhittin Targan Musikimiz Hakkında Ne Düşünürdü?”, **Kadem**, Sayı 9, Sonbahar 2012.
- Çetinkaya, Yalçın: “Müziğin Değişimi Değişimin Müziği”, **Yeni Türkiye**, “Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme”, Sayı 23-24, 1998.
- Çetinkaya, Yalçın: **Müzik Yazıları**, İstanbul, Kaknüs, 1999.
- Çiğdem, Ahmet: “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce, Cilt III, Modernleşme ve Batıcılık**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 68-81.
- Çoruk, Ali Şükrü (Haz.): **Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey: Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı**, İstanbul, Kitabevi, 2001.
- Delice, Serkan: “Yanılgıların Kuşattığı Yüzyıl II”, **Musikişinas**, Sayı 6, Bahar 2003.
- Demirhan, Pertev: “Türk Musikisi Hakkında”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 6, 1948.
- Deren, Seçil: “Kültürel Batılılaşma”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt III Modernleşme ve Batıcılık**, ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim, 2007, s. 382-402.
- Dikici, Radi: **Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar Türk Musikisinin 75 Yıllık Hikayesi**, İstanbul, Everest, 2011.
- Donbay, Ali: “Tanzimat Dönemi Tenkit Anlayışı Çerçevesinde: Ziya Paşa’nın Şiir ve İnşa Makalesi”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 10, Güz 2001, s. 181-188.

- Duran, Mehmet Hadi: **Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi ile İlgili Makaleler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001.
- Durgun, Şenol: **Devletçi Gelenek ve Müzik**, Ankara, Alter, 2005.
- Eğribel, Ertan: **Niçin Arabesk Değil**, İstanbul, Süreç, 1984.
- Eğribel, Ertan: **Resim Sanatı ve Türk Resminde Batılılaşma Eğilimleri**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, 1990.
- Eğribel, Ertan-Sezer Baykan: **Türk Müziği**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, İstanbul, Çantay, 1993.
- Eğribel, Ertan: “Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması”, **Sosyoloji Yıllığı 18, Türkiye’de Toplum Bilimlerinin Gelişimi**, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2009, s. 385-398.
- Eğribel, Ertan: “Türk Romanı ve Düşüncesinin Oryantalizm ve Garbiyatçılığı İçselleştirme Biçiminden Kopmasının Önemi: Kemal Tahir ve Doğu-Batı Çatışması”, **Kemal Tahir 100 Yaşında**, Ed. Ertan Eğribel-Fatih Anlı, Ankara, Kültür Bakanlığı, 2010, s. 481-504.
- Eğribel, Ertan: “Türkiye’nin Toplumsal Yapısı Çalışmalarına Giriş I”, **Türk Sosyologları ve Eserleri I, Sosyoloji Yıllığı 20**, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2010, s. 292-358.
- Eğribel, Ertan: **Debates On Music in Turkey**, İstanbul, Kızılelma, 2006.
- Eğribel, Ertan: “Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkaməsi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012, s. 239-249.
- Eldem, Ethem: “Ottoman and Turkish Orientalism”, **Architectural Design**, Cilt LXXX, Sayı 1, Ocak-Şubat 2010, s. 26-31.
- Emre, Ahmet Cevat: **Atatürk’ün İnkılap Hedefi ve Tarih Tezi**, İstanbul, Ekin, 1956.
- Ergin, Osman Nuri: **Türk Maarif Tarihi**, 5 cilt, Eser Kültür Yayınları, İstanbul, 1977.

- Ergöz, Hatice Selen: “Meşk Geleneğinin Karakteristik Temsilcisi Olan *Üsküdar Mûsikî Cemiyetinin* Türk Kültürüne Katkıları”, Coşkun Yılmaz (ed.), **Üsküdar Uluslararası Sempozyumu VI Bildiriler**, 6-9 Kasım 2008.
- Erguner, Kudsi: **Ayrılık Çeşmesi**, İstanbul, İletişim, 2005.
- Erguner, Süleyman: **Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr**, İstanbul, Kitabevi, 2003.
- Ergur, Ali ve Aydın Yiğit: “Patterns of Modernization in Turkish Music As Indicators of s Changing Society.” **Musicae Scientiae**, Özel Sayı, 2005/2006.
- Ergur, Ali: **Müzikli Aklın Defteri**, İstanbul, Pan, 2009.
- Ergür, Cumhuriyet Enes: **Zakirbaşı-Kıyam Reisi-Bestekâr Salahi Dede Salahaddin Demirtaş Hayatı ve Eserleri**, İstanbul, Kitabevi, 2011.
- Erol, Ayhan: “Müziksel Meşruluk ve Musiki İnkılabı”, Feza Tansuğ, Ersin Antep, Vural Yıldırım, **Müzikoloji Derneği Sempozyumu Bildirileri 27-28 Kasım 1999/20-21 Ekim 2000**, İstanbul, 2001.
- Erol, Ayhan: “Music, power and symbolic violence: The Turkish state’s music policies during the early republican period”, **European Journal of Cultural Studies**, 15(1), 2012, s. 35–52.
- Ersoy, Tolga: **Prokopius’un Yapıtlarında Perslerin Temsili**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler, 2009.
- Ersoy, Tolga: “İlahi Bir Ceza: Hülagu Han’ın Mektubu Bağlamında Gregorius Bar Hebraus’un Yapıtlarında Moğolların Tasviri”, **Erdoğan Merçil’e Armağan**, Ed. Emine Uyumaz, Muharrem Kesik, Aydın Usta, Cihan Piyadeoğlu, İstanbul, Bilge Kültür Sanat, 2013, s. 362-377.
- Feridun, Hikmet: “Musiki Değişimi Başlarken”, **Akşam**, 13 Teşrinisani 1934.
- Findley, Carter V: **Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik 1789-2007**, çev. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş, 2011.

- Fonton, Charles: **18.Yüzyılda Türk Müziği Avrupa Müziği İle Karşılaştırmalı Bir Deneme**, çev. Cem Behar, İstanbul, Pan, 1987.
- Foucault, Michel: “Truth and Power”, **Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972-1977**, Ed. Colin Gordon, New York, Pantheon Book, 1980.
- Gans, Herbert J: **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, İstanbul, YKY, 2012.
- Gartman, David: “Bourdieu’s Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique”, **Sociological Theory**, C. XX, No: 2, 2002, s. 255-277.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut **Türkiye-Avrupa Mûsikî Münasebetleri**, İstanbul, Nümûne Mat, 1939.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut **Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz**, İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2006.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Bugünkü Alaturka”, **Milli Mecmua**, Sayı 130-131, 1932, s. 228-230.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Anadolu Musikileri ve Armonize Edilmeleri Meselesi (1)”, **Milli Mecmua**, sayı 73, 1926, s. 1181-1183.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır”, **Milli Mecmua**, sayı 127, 1932, s. 196-197.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Musiki Halkiyyatı”, **Milli Mecmua**, Sayı 104, 1928, s. 1677-1679.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Musiki İnkılabı Şenlikleri”, **Varlık**, sayı 35, 1934.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut Musiki ve Cumhuriyet (1), **Milli Mecmua**, sayı 97, 1927, s.1565-7.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Musiki ve Cumhuriyet (3)”, **Milli Mecmua**, Sayı 99, 1928, s. 1598-1600.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Musiki ve Ziya Gökalp”, **Milli Mecmua**, sayı 24, 1925, s. 383-5.
- Gazimihal, Ragıp: Mahmut “Polifonik Türkülerimiz Meselesi”, **Milli Mecmua**, sayı 142-3, 1933, s. 315-6.

- Gellner, Ernest: **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı Behar-Günay Göksu Özdoğan, İstanbul, İnsan Yay, 1992.
- Gencer, Bedri: **Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmed Cevdet**, İstanbul, Kapı, 2011.
- Gencer, Bedri: **İslam'da Modernleşme 1839-1939**, Ankara, Doğu Batı, 2012.
- Gezgin, Hakkı Süha: “Musikimiz”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 1, 1928.
- Gezgin, Hakkı Süha: “Musikimizde Zümreler”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 2, 1928.
- Gezgin, Hakkı Süha: “Musikimizin Sakaryası”, **Vakit**, 30 Temmuz 1927.
- Gezgin, Hakkı Süha: “Oktav Münakaşası Sebebiyle”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, Sayı 10, 1928.
- Giddens, Anthony: “Living in a Post-Traditional Society”, Ulrich Beck-Anthony Giddens-Scott Lash, **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**, UK, Polity Press, 1994.
- Gökalp, Ziya: “Bedii Türkçülük”, **Yeni Mecmua**, s. 83, 30 Ağustos 1923.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, Ankara, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339 (1923).
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, MEB, 1970.
- Gökyay, Orhan Şaik: “Yahya Kemal ve Türk Musikisi”, **Seçme Makaleler 1 Eski, Yeni ve Ötesi**, İstanbul, İletişim, 1995.
- Göyünç, Nejat: “Bazı Osmanlı Tarih Eserlerine Göre ve Arşiv Belgelerine Göre Türk, Kürt ve Arap Deyimleri Hakkında”, **Anadolu Dil, Tarih ve Kültür Araştırmaları Dergisi**, Sayı 1, Afyon, 1996, s. 1-5.
- Gramsci, Antonio: **Selections from the Prison Notebooks**, Londra, Lawrence and Wishart, 1971.
- Gusfield, Joseph R: “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, **American Journal of Sociology** Cilt LXXII, Sayı 4, 1967, s. 351-362.

- Güngör, Necati: **Safiye Ayla'nın Anıları**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996.
- Güntekin, Mehmet: **Nevzat Atlığ'ın Tanıklığında**, İstanbul, 21. Asır Yayınevi, 2012.
- Güntekin, Mehmet: **Üniversite Korosu Kitabı**, İstanbul, Türk Musikisi Vakfı Yayını, 2005.
- Hanioğlu, Şükrü: **Atatürk: An Intellectual Biography**, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- Hatherly, Stephen Georgeson: **A Treatise on Byzantine Music**, Paisley, Alexander Gardner, 1892.
- Hesse, Hermann: **Bozkırkurdu**, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul, YKY, 2010.
- Hindemith, Paul: **Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler**, İzmir, Çev. Gültekin Oransay, 1983.
- Hobsbawn, Eric-Ranger, Terence: **The Invention of Tradition**, Cambridge University Press, 1983.
- Hodgson, Marshall: **The Venture of Islam III, The Gunpowder Empires and Modern Times**, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin: "Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası", **Doğu Batı**, sayı: 25, 2003, s. 41-58.
- İmece, Mustafa Selim: **Atatürk'ün Devriminde Kastamonu ve İnebolu Seyahatleri**, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1959.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal: **Hoş Sada Son Asır Türk Musikişinasları**, İstanbul, İş Bankası, 1958.
- İnan, Afet: **Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler**, Ankara, 1969.
- İnançer, Ömer Tuğrul: "Osmanlı Tarihinde Dini Musiki," **Musiki Mecmuası**, Sayı 465, 1999.
- Kahraman, Bahattin & Tebiş, Cansevil: **Halil Bedi Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası**, Ankara, Müzik Eğitimi Yay, 2012.
- Kahraman, Hasan Bülent: "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm", **Doğu Batı**, sayı: 20, 2002, s. 159-188.

- Kahraman, Hasan Bülent & Keyman, Fuat: “Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite”, **Doğu Batı**, Sayı 2, 1998, s. 75-88.
- Kanar, Yüksel: **Batının Doğusu Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi**, İstanbul, Kitabevi, 2006.
- Kaplan, Sefa: “Türk Müziğinde Nevzat Atlığ İpoteği mi?” **Tarih Tereddütten İbarettir**, İstanbul, Endülüs, 1990.
- Kara, İsmail: **Cumhuriyet Türkiye’sinde Bir Mesele Olarak İslam**, İstanbul, Dergah, 2010.
- Karabay, Muammer: “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, Gönül Paçacı (Haz.), **Cumhuriyet’in Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Karabay, Muammer: “Taş Plak Olmasaydı Cemil Bey’i Kaybederdik”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, sayı 393, Temmuz 2006.
- Karabey, Laika: **Garplı Gözüyle Türk Musikisi**, İstanbul, Doğan Güneş Yay., 1963.
- Karakayalı, Nedim: “An Introduction To The History Of Music Debates in Turkey.”, **Sufism, Music and Society in Turkey and The Middle East**, Hammarlund, Olson And Ozdalga (Eds.), İstanbul, Swedish Research Institute, 2001, s. 114-24.
- Karakayalı, Nedim: “Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe”, **Journal of Historical Sociology**, cilt XXIII, sayı 3, 2010, s. 343-71.
- Karakoyunlu, Yılmaz: “Cumhuriyetin Türk Müziği Politikası”, **Yeni Türkiye**, Cumhuriyet Özel Sayısı, sayı 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 2975-2982.
- Karpat, Kemal: “The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey: 1931- 1951”, **Die Welt des Islams**, New Series, Vol. 15, Issue 1/4, 1974.
- Karpat, Kemal: “Tarihsel Süreklilik, Kimlik Değişimi ya da Yenilikçi, Müslüman, Osmanlı ve Türk Olmak”, **Osmanlı Geçmişi ve Günümüz Türkiye’si**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004.

- Karpat, Kemal: **Kimlik ve İdeoloji**, Çev. ve Ed. Güneş Ayas, İstanbul, Timaş Yayınları, 2009.
- Kartomi, Margaret J: “The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts”, **Ethnomusicology**, 25/2, 1981.
- Kartomi, Margaret J. ve BLUM, Stephen: **Music-Cultures in Contact, Convergences and Collisions**, Basel 1994.
- Kasaba, Reşat: “Kemalist Certainties and Modern Ambiguities”, **Rethinking Modernity and National Identity in Turkey**, ed. Sibel Bozdoğan-Reşat, Kasaba, University of Washinton Press, 1997, s. 15-36.
- Kaya, Ali: “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, **Pierre Bourdieu Derlemesi Ocak ve Zanaat** (ed.Çeğin-Göker-Arlı-Tatlıcan), İstanbul, İletişim, 2010.
- Keammer, J. E: **Music in Human Life, Anthropological Perspective on Music**, Austin: University of Texas Press, 1993.
- Kocabaşoğlu, Uygur: **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**, Ankara, SBF Yayınları, 1980.
- Koçak, Orhan: “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt 2 Kemalizm**, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim, 2009, s. 370-418.
- Kolluoğlu, Poyraz: **Modernism in Ottoman-Turkish Music and the Years of 1930’s and 1940’s**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi,2010.
- Kolluoğlu, Poyraz: “Türk Müzik Devriminden Popüler Kültür Müziğine Çok Seslilik Gündüşleri: Türk Müzik İnkılabında Garbiyatçı Endişeler ve Fanteziler”, **Doğu Batı**, Sayı 62, 2012, s. 199-224.
- Kosal, Vedat: **Western Classical Music in the Ottoman Empire**, trans. Ender Gürol, İstanbul, İstanbul Stock Exchange, 1999.
- Kozanoğlu, Cevdet: **Radyo Hatıralarım**, Ankara, TRT Yayını, 1988.

- Köker, Levent: “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt: 2 Kemalizm** (Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 97-112.
- Köprülü, Fuat: **Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2003.
- Köse, Ali Salih: **Akşam Gazetesinde (1929-1940) Yer Alan Müzik Yazıları Açıklamalı Bibliyografyası**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2010.
- Kulin, Ayşe: **Bir Tatlı Huzur**, İstanbul, Everest, 2006.
- Kuyaş, Ahmet: “Yeni Osmanlılar’dan 1930’lara Anti-Emperyalist Düşünce”, **Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce Cilt: 2 Kemalizm** (Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 247-252.
- Kütükçü, Tamer: **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, İstanbul, Ötüken, 2012.
- Lav, Ercüment Behzat: “Ankete Cevap Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp”, **Nota**, sayı 29, 15 Haziran 1934.
- Lewis, Bernard: **The Emergence of Modern Turkey**, 2. baskı, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- Lewis, Geoffrey: **The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success**, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Mardin, Şerif: “Center-periphery Relations: A Key to Turkish politics”, **Daedalus**, Cilt 102, 1973, s. 169-190.
- Mardin, Şerif: **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, der. Mümtaz’er Türköne - Tuncay Önder, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi Makaleler IV**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991.
- Mardin, Şerif: **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.
- McCants, William F.: **Kültür Mitleri Tanrıları Yaratmak Ulusları İcat Etmek**, Çev. Merve Tabur, İstanbul, İthaki, 2012.

- McLuhan, Marshall: **Understanding Media: The Extensions of Man**, McGrawhill, 1964.
- Merton, Robert K: “The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action”, **American Sociological Review**, Cilt I, Sayı 6, Aralık 1936, s. 894-904.
- Middleton, Richard: “Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other”, **Western Music and Its Others Difference, Representation, and Appropriation in Music**, Ed. Georgina Born and David Hesmondhalgh, University of California Press, 2000.
- Musa Süreyya (Zeki Üngör ile birlikte): “Konservatuar Teşkilî Hakkında Rapor”, **Maarif Vekâleti Mecmuası**, Cilt 2, Sayı 7, 1 Mayıs 1926.
- Musa Süreyya: “Garp Musikisinde Şark Nağmeleri”, **Milli Mecmua**, sayı 2, 15 Teşrinisani 1339 (1923).
- Musa Süreyya: “Mehtep Musikisinde Teceddüd İhtiyacı”, **Darülelhan Mecmuası**, Cilt 1, Sayı 4, 1 Ağustos 1340 (1926).
- Nettl, Bruno: “Persian Classical Music in Tahrân Process of Change”, **Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change**, Ed. Nettl, Londra, 1978.
- Nettl, Bruno: “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”, **Acta Musicologica**, Cilt LVIII, Fasikül 2, 1986.
- Nettl, Bruno: “The Universal Language”, **The Study of Ethnomusicology Twenty Nine Issues and Concepts**, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1983, s.36-43.
- Nettl, Bruno: **The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival**, New York, Shirmer Books, 1985.
- O’Connel, J. Morgan: “Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926”, **Yearbook for Traditional Music**, Cilt XXXII, 2000, s. 117-142.
- O’Connel, J. Morgan: “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse”, **Ethnomusicology**, Cilt XLIX, Sayı 2, 2005, s. 177-205.

- O'Connel, J. Morgan: "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay", **Ethnomusicology**, Cilt XLVII, s. 3, Güz 2003, s. 399-414.
- Okay, Orhan: **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi**, Ankara, 1975.
- Okur, Yaşar: "Atatürk ve Türk Mûsikîsi'ne Ait Bilinmeyen Hatıralar", **20. Asır Dergisi**, sayı:158, 25 Ağustos 1955.
- Onay, Ahmet Talat: "Açık Mektup", **Çankırı'da Duygu** dergisi, 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936.
- Oransay, Gültekin: **Divan Küğü Tarihi Ders Notları**, İzmir, Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Musiki Bölümü, 1982.
- Oransay, Gültekin: "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt VI, İstanbul, İletişim, 1983, s. 1496-1509.
- Oransay, Gültekin: **Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler**, İzmir, Küğ Yayını, 1985.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar Atatürk İmtihan Ediyor", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:3, 1948, s. 4.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar III", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı: 4, 1948, s. 4, 20.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar VI Atatürk'ün Vazife Hakkında Verdiği Bir Ders", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:7, 1948, s. 8, 15.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar VIII Atatürk İstanbul'da", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:9, 1947, s. 6, 18.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar IX Atatürk Yeni Harflerden Heyeti İmtihan Ediyor", **Türk Mûsikîsi Dergisi**, sayı:10, 1948, s. 8, 24.
- Ökte, Burhaneddin: "Atatürk'ten Hatıralar XII, Atatürk'ün Musikimizle Meşguliyeti", **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 13, 1948, s. 8-23.

- Ökte, Burhaneddin: “Atatürk’ten Hatıralar XIV Atatürk’ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 15, 1949, s. 8-23.
- Ökte, Burhaneddin: “Atatürk’ten Hatıralar XV”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 16, 1949, s. 8.
- Özalp, Nazmi: **Türk Musikisi Tarihi**, 2 cilt, İstanbul, MEB, 2000.
- Özbek, Meral: **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim, 1991.
- Özbek, Meral: “Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity”, **Rethinking Modernity and National Identity in Turkey**, ed. Sibel Bozdoğan-Reşat, Kasaba, University of Washinton Press, 1997, s. 211-232.
- Özcan, Nuri & Çetinkaya, Yalçın: “Musiki”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt XXXI, İstanbul, TDV Yayınları, 2006.
- Özcan, Nuri: “Rauf Yektâ”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt XXXIV, İstanbul, TDV Yayınları, 2007.
- Özcan, Ufuk: “Türk Sosyolojisinin Özgünlüğüne Dair Düşünceler”, **Türk Sosyologları ve Eserleri I Temel Tartışmalar**, Sosyoloji Yıllığı 20, Ed. Ertan Eğribel-Ufuk Özcan, İstanbul, Kitabevi, 2010, s. 154-163.
- Özdemir, Hüseyin: **Rauf Yekta Bey’in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İlahiyat, İstanbul, 2010.
- Özdemir, Sinem: **Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Sadettin Kaynak**, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2009.
- Özer, İhsan: **Türk Müziği İcrasında Yönetim**, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi, İstanbul 1995.
- Özkahraman, Hikmet (ed.): **Basında Nevzat Atlığ 1949’dan Günümüze**, İstanbul, BMKV, 2010.
- Özkan, İsmail Hakkı: **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri**, İstanbul, Ötüken, 2003.

- Öztuna, Yılmaz: **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, İstanbul, MEB, 1969.
- Öztuna, Yılmaz: **Sadettin Arel**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.
- Öztuna, Yılmaz: **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt II, İstanbul, MEB, 1974.
- Özükan, Bülent: **Bugünün Bilgileriyle Kemal'in Türkiye'si**, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2012.
- Paçacı, Gönül: Paçacı, Gönül: "Kuruluşunun 77. Yılında Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi I", **Tarih ve Toplum**, sayı 121, Ocak 1994.
- Paçacı, Gönül: "Darülelhan ve Türk Musikisinin Gelişimi II", **Tarih ve Toplum**, Sayı 122, Şubat 1994.
- Paçacı, Gönül: **Cumhuriyet'in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yay., 1998.
- Picken, Laurence: "Bir İngiliz Müsteşrikinin Musikimiz Hakkındaki Görüşleri", **Musiki Mecmuası**, Sayı 48, 1 Şubat 1951.
- Popescu-Judet, Eugenia: **Meanings in Turkish Musical Culture**, İstanbul, Pan, 1996.
- Popescu-Judet, Eugenia: **Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.
- Qureshi, Regula Burckhardt: "Sufi Music and the Historicity of Oral Tradition", **Ethnomusicology and Modern Music History**, Ed. Stephen Blum, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman, Urbana ve Chicago, University of Illinois Press, 1993 s. 103-120.
- Racy, A. J: **Arap Dünyasında Müzik Tarab Kültürü ve Sanatı**, çev. Serdar Aygün, İstanbul, Ayrıntı, 2007.
- Rado, Şevket: "Garbın romanı, tiyatrosu, mimarlığı, resmi bize şimdiden yabancı gelmiyor: musikisi ne zamana kadar yabancı gelecek?", **Akşam**, 5 Aralık 1945.
- Rauf Yekta: "Bir Münekkîd-i Nev Peydâ-yı Mûsikî", **Vakit**, 23 Ağustos 1923 (M), 10 Muharrem 1342 (H).
- Rauf Yekta: **Türk Musikisi Nazariyatı**, İstanbul, Mahmut Bey Mat.,

1343 (1924).

- Rauf Yekta: “Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri (I)” **Servet-i Fünun**, Sayı 1480, 1925.
- Rauf Yekta: “Musikimizin Tedrisi Kaldırılabilir mi?”, **Vakit**, 1 Teşrin-i Evvel, 1926.
- Rauf Yekta: “Alaturka–Alafranga Mûsikî Mes’alesi-Millî Mûsikîmize Karşı Yanlış Telakkîler”, **Yeni Ses**, Sayı 232, 1926.
- Rauf Yekta: “Mûsikîmiz Lehinde Yanlış Fikirler”, **Vakit**, 11 Nisan 1926.
- Rauf Yekta: “Nâmık İsmail Bey’e Cevap”, **Vakit**, 9 Teşrînievvel 1926.
- Rauf Yekta: “Rauf Yektâ Bey’den Garpcılara şiddetli Bir Hücum”, **Vakit**, 25 Rebûlevvel 1345 (H), 3 Teşrînievvel 1926 (R).
- Rauf Yekta: “Türk Mûsikîsi Müzeye Kaldırılmaz”, **Vakit**, 24 Mart 1926 (M), 10 Ramazan 1344 (H).
- Rauf Yekta: “Musiki Tarihinde Türklerin Mevkisi”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 2, 1928.
- Rauf Yekta: “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, Sayı 9, 1928.
- Rauf Yekta: “Türkiye’de Musiki Hareketleri”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 8, 1928.
- Rauf Yekta: “Yeni Türk Beste Mektebi”, **Tiyatro ve Musiki Mecmuası**, sayı 5, 1928.
- Rauf Yekta: **İlahiler**, Cilt I, İstanbul, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, 1931.
- Rauf Yekta: **Türk Musikisi**, Çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, Pan, 1985.
- Rauf Yekta: **Esatiz-i Elhan**, Yay. Haz. Nuri Akbayan, İstanbul, Pan, 2000.
- Redfield, Robert: **Little Community and Peasant Society and Culture**, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

- Redfield, Robert: **The Little Community**, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- Rey, Cemal Reşit: Cemal Reşit Rey'in Anıları", **Cumhuriyet**, 11 Kasım 1963.
- Right, Owen: "Klasik Türk Mûsikîsi'nde Çârgâh: Tarih-Teori Çelişkisi", (çev. Ahmet Hakkı Turabi), **M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, sayı 21, 2001/2, s. 81-104.
- Sachs, Carl: **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul, MEB, 1965.
- Safa, Peyami: "Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi", **Cumhuriyet**, 14 Nisan 1932.
- Safa, Peyami: "Musikimiz Hangi Yola Girmeli" Yazı Dizisi, "Konservatuar Müdürü Ziya Bey'in Düşünceleri", **Cumhuriyet**, 8 Kanunuevvel, 1932.
- Safa, Peyami: Musikimiz Hangi Yola Girmeli Yazı Dizisi, "Falih Rıfkı Bey'e Göre", **Cumhuriyet**, 25 Aralık 1932.
- Safa, Peyami: "Musikimiz Hangi Yola Girmeli Yazı Dizisi", "Nadir Nadi Bey'e Göre", **Cumhuriyet**, 17 Aralık 1932.
- Safa, Peyami: "Meyhaneye Düşen Musiki", **Cumhuriyet**, 5 Eylül 1937.
- Safa, Peyami: **Türk İnkılabına Bakışlar**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.
- Sağlam, Atilla: **Türk Musiki/Müzik Devrimi**, İstanbul, Alfa Aktüel, 2009.
- Said, Edward: **Orientalism**, New York, Vintage Books, 1978.
- Said, Edward: "East isn't East: The Impending Age of Orientalism", **Time Literature Supplement**, 3 Şubat 1995, s. 3-5.
- Said, Edward: **Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları**, çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis, 1999.
- Salcı, Vahit Lütfü: "Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları" I, **Milli Mecmua**, Sayı 140-141, s. 298-99.

- Salcı, Vahit Lütfü: “Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları II”, **Milli Mecmua**, Sayı 142-143, s. 311-313.
- Salcı, Vahit Lütfü: **Türk Dini Oyunları**, İstanbul, Numune Matbaası, 1941.
- Salgar, Fatih: **Dede Efendi: Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, İstanbul, Ötüken, 2010.
- Salgar, Fatih: **Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri**, İstanbul, BMKV, 2012.
- Sanal, Haydar: “Batılılaşma-Musiki”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt V, İstanbul, TDV Yayınları, 1992.
- Say, Ahmet: **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.
- Sayan, Erol: **Müziğimize Dair**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı, 2004.
- Saygun, Adnan: **Atatürk ve Musiki O’nunla Birlikte O’ndan Sonra**, Ankara, Sevdâ Cenab-And Müzik Vakfı Yayınları, 1987.
- Selçuk, M. Nurettin: “Ses Musikimiz”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 2, 1947.
- Selim, Orhan (Nazım Hikmet Ran): “Müziğin İki Çeşidi”, **Akşam**, 20 Haziran 1935.
- Sezer, Baykan: “Müzik ve Batıcılılaşma”, **Türk Müziği**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilimdalı Çalışma Günleri, Ed. Ertan Eğribel-Baykan Sezer, İstanbul, 1993.
- Sezer, Baykan: “Batıcılılaşma Seminer Notları”, **Türkiye’de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi**, Sosyoloji Yıllığı 22, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2013.
- Sezer, Baykan: **Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları**, İstanbul, Kızıl Elma, 2006.
- Shiloah, Amnon & Cohen, Eric: “The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel”, **Ethnomusicology**, sayı 27, 1983.
- Shiloah, Amnon: **Music in The World of Islam. A Socio-Cultural Study** Detroit: Wayne State University Press, 1995.
- Shils, Edward: “Gelenek”, Çev. Hüsamettin Arslan, **Doğu Batı**, Sayı 25, 2003-2004, s. 101-134.

- Shils, Edward: “Merkez-Çevre”, Çev. Y. Ziya Çelikkaya, **Türkiye Günlüğü**, Sayı 70.
- Shiner, Larry: **Invention of Art: A Cultural History**, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı, 2004.
- Signell, Karl: “The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese”, **Asian Music**, Cilt VII, sayı 2, 1976.
- Shiner, Larry: **Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması**, Çev. İlhami Gökçen, İstanbul, YKY, 2006.
- Sipahi, Sinan (ed): **Alaeddin Yavaşca**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2011.
- Sorokin, Pitirim A: **Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri**, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, Salyangoz, 2008.
- Sorokin, Pitirim A: **Social And Cultural Dynamics: A Study Of Change In Major System Of Art, Truth, Ethics, Law And Social Relations**, New York, American Book, 1937.
- Stokes, Martin: **The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey**, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Sunar, Mustafa (Kemani): “Atatürk’ten Hatıralara Ait Bir Mektup”, **Türk Musikisi Dergisi**, Sayı 18, 1949, s. 18, 24.
- Sünder, Kemal: “Çoksesliliğe Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler”, Gönül Paçacı, **Cumhuriyet’in Sesleri**, İstanbul, Tarih Vakfı, 1998.
- Swartz, David: **Culture and Power-The Sociology of Pierre Bourdieu**, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Şakir, Ziya: “Abdülhamid’in Son Günleri,” tefrika no. 63, **Son Posta**, 1 Eylül 1931.
- Şen, Hasan Oral: **Sadeddin Kaynak**, Ankara, TRT Yayınları, 2009.
- Şenozan, Şükrü: “Heyecanlı Bir Hatıra”, **Türk Musikisi Dergisi**, sayı 20, 1949, s. 8-17.

- Tanpınar, A. Hamdi: **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi, 2006.
- Tanpınar, A. Hamdi: **Yaşadığım Gibi**, İstanbul, Dergâh, 2006.
- Tanrıkorur, Cinuçen: “Alaturka”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt II, İstanbul, 1989.
- Tanrıkorur, Cinuçen: “Osmanlı Musikisi”, **Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi**, Cilt 2, Editör: Ekmeleddin İhsanoğlu, İstanbul, IRCICA, 1998.
- Tanrıkorur, Cinuçen: **Müzik Kültür Dil**, İstanbul, Dergah, 2003.
- Tanrıkorur, Cinuçen: **Türk Müzik Kimliği**, İstanbul, Dergah, 2004.
- Tanrıkorur, Cinuçen: **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, İstanbul, Dergâh, 2005.
- TBMM Ceridesi:** **Zabıt** Devre IV, Cilt 25, İçtima 4, 1 Kasım 1934.
- TBMM Ceridesi:** **Zabıt** Devre IV, Cilt 11, İçtima 1, 13 Mayıs 1940.
- TBMM Ceridesi:** **Zabıt** Devre VII, Cilt 20, İçtima 3, 19 Aralık 1945.
- Tekelioğlu, Orhan: “Modernizing Reforms and Turkish Music in 1990’s”, **Turkish Studies**, Cilt II, Sayı 1, 2001, s. 93-108.
- Tekelioğlu, Orhan: “The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music”, **Middle Eastern Studies**, Cilt XXXII, Sayı 2, 1996, s. 194-215.
- Tekelioğlu, Orhan: “Türk Musiki İnkılabının İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, **Toplumbilim**, sayı 9, Mart 1999, s. 15-24.
- Tekelioğlu, Orhan: **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”**, İstanbul, Telos, 2006.
- Tel, Mesut Cemil: “Musiki Davamızda Bir Hesaplaşma”, **Hep Bu Topraktan**, Sayı 4, 1944.
- Tel, Mesut Cemil: **Tanburi Cemil Bey’in Hayatı**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2012.

- Tokaç, Murat Salim (Osman Öksüzöğlu ve Cenk Güray ile birlikte): “İstanbul, Müzik ve Türk Musikisi”, **Kadem**, Sayı 3, s. 4-9.
- Tombul, Enis (Haz.): **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, 8 Kasım 1978 Tarihli Açık Oturum, Katılımcılar (Murat Belge,ERCÜMENT BERKER, CİNUÇEN TANRIKORUR, HİLMİ YAVUZ, MUAMMER SUN, FARUK YENER), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, 1980.
- Tonkinson, Robert: “Tradition”, **The Blackwell Encyclopedia of Sociology**, Ed. George Ritzer, USA, Blackwell, 2007, s. 5034-6.
- Torun, Mutlu: **Ud Metodu Gelenekle Geleceğe**, İstanbul, Çağlar, 2000.
- Toynbee, Arnold: **Tarih Bilinci**, Çev. Murat Belge, İstanbul, Bates, 1978.
- Toynbee, Arnold: **Uygarlık Yargılanıyor**, İstanbul, Örgün, 2004.
- Tör, Vedat Nedim: “Radyonun Büyüsü”, **Radyo Dergisi**, Cilt I, Sayı 4. Ankara, 1945.
- Tunaya, Tarık Zafer: “Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983.
- Tura, Yalçın: **Türk Musikisinin Meseleleri**, İstanbul, Pan, 1988.
- Turley, Alan C: “Max Weber and the Sociology of Music”, **Sociological Forum**, Cilt XVI, sayı 4, Aralık 2001, s. 633-653.
- Tüfekçioğlu, Hayati: “Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını (Hakimiyet-i Milliye 1.12.1928-31.12.1929)” **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi 3. Sayı, 1992.
- Tüfekçioğlu, Hayati: **Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını Hakimiyet-i Milliye 1 Aralık 1928-31 Aralık 1929**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji, 1988.
- Türk, H. Bahadır: “Sihirden Nefret Eden Bir İllüzyonist”: Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji”, **Pierre Bourdieu Derlemesi: Ocak ve Zanaat**, 2010.
- Ufki, Ali: **Mecmua-i Saz ü Söz**, (haz. Şükrü Elçin), İstanbul, Kültür Bakanlığı, 1976.

- Uludağ, Süleyman: **İslam Açısından Müzik ve Sema**, İstanbul, Kabalcı, 2005.
- Ulukütük, Mehmet: “Gelenek”, **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt VII, Ed. Ahmet Cevizci, ty. (yayımlanacak).
- Uysal, Sermet Sami: **Baki Kalan Bu Kubbede Türk Sanat Musikisinin Altın Yılları**, İstanbul, Timaş, 2011.
- Ün, Ekrem Zeki: **Liselerde Müzik**, İstanbul, MEB, 1963.
- Üner, Ayşe Melda: **Roman ve Musiki: Tanzimat ve Serveti Fünun Romanında Musiki Teması**, İstanbul, Simurg, 2006.
- Üstel, Füsün: “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, **Tarih ve Toplum**, Cilt XIX, Sayı 113, Mayıs 1993, s. 38-46.
- Üstel, Füsün: “1920’li ve 30’lu yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı”, **Defter**, Sayı 22, 1994, s. 41-53.
- Vassaf, Osmanzade Hüseyin: **İbnülemin Mahmut Kemal İnal-Kemal’ül Kemal Bir Eski Zaman Efendisi**, haz. İsmail Kara-Fatih Şeker, İstanbul, Dergah, 2009.
- Weber, Max: **The Rational and Social Foundations of Music**, Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth, Southern Illinois University Press, 1958.
- Yarman, Ozan: “Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme”, **Saz ve Söz İnternet Dergisi**, Sayı 9, Şubat 2010, www.sazvesoz.net. Son giriş tarihi 27 Eylül 2013.
- Yavaşca, Alaeddin: “Evlerdeki Musiki Toplantıları I-II”, **Sanat ve Kültürde Kök**, C. I, s. 3-4, Nisan-Mayıs 1981.
- Yıldırım, Ergün: **Hayali Modernlik Türk Modernliğinin İcadı**, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012.
- Yıldırım, Faruk: “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 30, 2011/1, s. 129-143.
- Yıldızeli, İrem Ela: **Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ**, İstanbul, Pan, 2009.

- Yönetken, Halil Bedii: “Bugünkü Musikimiz”, **Dergah**, 5 Ocak 1922, Cilt II, Sayı 18, s. 93-4.
- Yönetken, Halil Bedii: “Alaturka Musikide Son Tezahürlerin Kıymeti”, **Hayat**, Cilt IV, Sayı 83, 28 Haziran 1928, s. 16-17.
- Yönetken, Halil Bedii: “Musiki ve Hayat”, **Milli Mecmua**, sayı 75, 1926, s. 1290-10.
- Yönetken, Halil Bedii: “Musikide Teknik ve Orijinalite”, **Hayat**, Cilt I, Sayı 5, 30 Kanun-ı Evvel 1926 (30 Aralık 1926), s. 15-16.
- Yönetken, Halil Bedii: “Yarınki Musikimiz”, **Yarın**, Cilt II, Sayı 27, 20 Nisan 1922, s. 37-8.
- Zobu, Vasfı Rıza: “Yanlış Anladılar”, **Görüşler ve Hatıralarla Atatürk**, İstanbul, İ.Ü. Tıp Fakültesi Talebe Cemiyeti Yayınları, 1962.

Gazete ve Dergiler

Cumhuriyet (1929, 1934-1936, 1963)

Akşam (1929-1940, 1948)

Müzik ve Sanat Hareketleri (1934-1935)

Tiyatro ve Musiki (1928)

Musiki Mecmuası (1948-1950)

Türk Musikisi Dergisi (1947-1950)

Nota Musiki Mecmuası (1933-1935)

Kişisel Görüşmeler

Alaeddin Yavaşca (9 Şubat 2013)

Fatih Salgar (20 Şubat 2013)

Mehmet Güntekin (21 Kasım 2012)

ÖZGEÇMİŞ

1981 Edirne doğumluyum. 1999 yılında Edirne Anadolu Lisesi'nden, 2005 yılında İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun oldum. Yüksek lisansına aynı üniversitenin sosyoloji bölümünde devam ettim ve 2010 yılında “Dostoyevski’de Batı Sorunu: Rus İdesi ve Evrensellik” başlıklı tezimle mezun oldum. Alaeddin Yavaşca, Arif Sami Toker ve Erol Sayan gibi üstatların meşk halkasına dahil olan Sinan Sipahi’den Türk müziği ve ud dersleri aldım. 2010 yılında Bakırköy Türk Musikisi Vakfı Konservatuvarı’ndan mezun oldum. 2012 yılından beri Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde çalışmaktayım. Evli ve bir çocuk babasıyım. 2001 yılından itibaren çeşitli yayınevlerinde editör, yayın yönetmeni ve çevirmen olarak çalıştım. Kemal H. Karpat’ın daha önce Türkçe’de yayınlanmamış makalelerini altı kitap halinde derledim, çevirdim ve yayına hazırladım. Editörlüğünü yaptığım birçok kitabın yanı sıra, sosyal bilimlerin farklı dallarında yirmi civarında kitap tercüme ettim. Bunlar arasında Daniel Goffman, Virginia Aksan, Carter Findley, Arnaldo Momigliano, Werner Jaeger, Asin Palacios gibi önemli tarihçi ve sosyal bilimcilerin kitapları yer almaktadır. Aimé Césaire’in post-kolonyal literatürü başlatan eserler arasında yer alan *Sömürgecilik Üzerine Söylev*’iyle birlikte aynı konudaki yayınlanmamış makalelerini derledim ve çevirdim. Uzun bir giriş yazısıyla yayına hazırladım. Kitabın ikinci baskısı 2007 yılında Césaire hakkında yapılmış değerlendirmeler de eklenerek *Barbar Batı: Sömürgecilik Üzerine Söylev* ismiyle yayınlandı. Türk ve Rus modernleşmesi, Batı sorunu, edebiyat ve müzik sosyolojisi gibi alanlarda ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde çeşitli makaleler ve kitap bölümleri kaleme aldım. 2010 yılında yüksek lisans tezimin gözden geçirilmiş hali olan *Dostoyevski’de Batı Sorunu: Rus Ruhu ve Evrensellik* adlı kitabım yayınlandı. Üniversitedeki akademik görevlerimin yanı sıra editörlük ve çevirmenlikle ilgilenmeye devam etmekteyim.