

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK İNKILABINA KARŞI BİR DİRENİŞ ALANI OLARAK OSMANLI-
TÜRK MÜZİĞİ TAŞ PLAKLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif ÖZKAN

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Özlem GÜÇLÜ

OCAK 2021

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK İNKILABINA KARŞI BİR DİRENİŞ ALANI OLARAK OSMANLI-
TÜRK MÜZİĞİ TAŞ PLAKLARI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Elif ÖZKAN

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Özlem GÜÇLÜ

OCAK 2021

Hazırlanan Müzik İnkılabına Karşı Bir Direniş Alanı Olarak Osmanlı-Türk Müziği
Taş Plakları adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak
kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım
kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Elif ÖZKAN



MÜZİK İNKILABINA KARŞI BİR DİRENİŞ ALANI OLARAK OSMANLI- TÜRK MÜZİĞİ TAŞ PLAKLARI

ÖZET

Bu tez çalışması, Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikaları karşısında Osmanlı-Türk müziği geleneğinin uyum ve direniş pratiklerini taş plaklar üzerinden incelemektedir. Arşiv taraması ve söylem analizi yöntemleri kullanarak, dönemin günlük gazetelerinden ve dergilerinden elde edilen malzeme, popüler kültür ürünlerini uyum ve direncin birlikteliğinde bir mücadele alanı olarak kavrayan İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünün sunmuş olduğu kuramsal çerçeve ile analiz edilmektedir. Cumhuriyet'in ulus kimlik tahayyülü ve bununla ilişkili olarak ortaya koyduğu ulusal müzik tahayyülü çerçevesinde, eski rejimin sesini hatırlattığı düşüncesiyle, geleneksel müziğin icrası ve aktarımına yönelik kurumsal kısıtlamalar ve yasaklamalar söz konusu olmuştur. Bunun yanında, geleneksel müzik, resmi söylemde “öteki” olarak tarif edilmiş ve “idealize” edilen ulusal müziğin karşısında konumlandırılmıştır. Bu söylem ve uygulamalara rağmen, Osmanlı-Türk müziği geleneği, gündelik eğlence pratiklerinde dinlenilmeye ve icra edilmeye devam etmiştir. Taş plaklar aracılığıyla dinleyicisine daha kolay ve daha hızlı ulaşabilme imkanına sahip olmuş, bu sayede popülerleşerek kendini yeniden inşa etmiş ve dönemin müzik politikaları içinde kendine bir mücadele alanı açmıştır. Bu anlamda, sözlü bir gelenek olan ve meşk sistemiyle aktarılan geleneksel müzik, bu yeni kayıt teknolojisi sayesinde kendine yeni bir hafıza mekanı oluşturmuştur.

Anahtar kelimeler: Erken Cumhuriyet dönemi, Osmanlı-Türk müziği, taş plaklar, müzik inkılabı, popüler kültür, hafıza mekanı.



OTTOMAN-TURKISH MUSIC GRAMOPHONE RECORDS AS A SPACE OF RESISTANCE AGAINST THE MUSIC REVOLUTION

ABSTRACT

This thesis explores the acceptance and resistance practices of the Ottoman-Turkish music tradition in the face of the music policies of the Early Republican period through gramophone records. archival research scanning and discourse analysis methods, the material, obtained from the daily newspapers and magazines of the period is analyzed the theoretical framework presented by the British Cultural Studies School, which understands popular culture products as a field of struggle in the combination constant movement of and resistance. Within the frame of the public imagination of nation identity and its associated national music, institutional restrictions and prohibitions were imposed on the performance and transmission of the traditional music on the grounds that it was the voice of the old regime. Moreover, traditional music was defined and positioned as the Other and in opposition to the “ideal” national music. Despite these discourses and practices, the Ottoman-Turkish music tradition continued to be heard and performed in everyday life, in entertainment practices. Through gramophone records, it had the opportunity to reach its audience more easily and faster, thus became popular, rebuilt itself and created a field of struggle within the music politics of the period. In this respect, traditional music, which is an oral tradition and transferred by the **meslek system**, created a new memory space for itself due to this new recording technology.

Keywords: Early Republican period, Ottoman-Turkish music, gramophone records, music revolution, popular culture, memory space.



ÖNSÖZ

Hikmet Münir Ebicioğlu'nun *Radyo* dergisinde 1944 yılında yazmış olduğu bir köşe yazısında plakları, “cansız sanatkârlar”a benzetmiş yazının akabinde benzetişinin temellerini şu şekilde yapmıştır:

Plaklara cansız sanatkârlar demekte tereddüt ederken, onlara bir radyo evinde gösterilen itinaı hatırlamıştım. Bir plak yahut mesela meşhur bir orkestra tarafından çalınmış tam bir operayı ihtiva eden plaklar serisi, müzik sanatkârlarının kendisi kadar gözetilmekte, herhangi bir tehlikeli hale maruz bırakılmaktan büyük bir titizlikle korunmaktadır... Artist insanlar gibi onların da elbiseleri vardır. Kâğıttan roblar ve bazen büyük ciltlerden yapılmış “Kürk mantolar” içinde saklanır. Ve tıpkı mikrofon önüne çıkacak müzik sanatkârı gibi provaya tabi tutulurlar.¹

Benim için de plaklar üzerine araştırma yapmak bir sanatkarın müzikal yolculuğunu, hikayesini, anılarını, yaşadığı dönemin siyasi-kültürel dünyasını daha doğrusu aktardığı müziğin-sesin hafızasını kendi dilinden dinlemek gibi. Bu sebeple neredeyse yedi senedir almış olduğum müzik eğitimi boyunca bu hafızanın kaynaklarından yararlanıyor olmak, her ne kadar biraz önce cansız sanatkar betimlemesini yapsak dahi bugüne kadar Tanburi Cemil'den Neyzen Tevfik'e, Hafız Burhan'dan Münir Nurettin Selçuk'a, Safiye Ayla'dan Müzeyyen Senar'a kadar pek çok sanatkarın sesini, mızrabını, nefesini canlı bir şekilde ileten taş plakların hikayesini, bir sadanüvis olarak aktardıklarını araştırmamda önemli bir etken olduğunu söyleyebilirim. Hem almakta olduğum naçizane müzik eğitiminin verdiği bu duygusal bağdan hem de lisans tezimi “Müzik İnkılabı Sonrası Meşk Alanları” üzerine yazarken müziği sosyolojik bağlamda okuyabilmenin keyfinden dolayı böylesi bir araştırmanın cezbine kapıldım. Amacım, bir dokunup kâse-i fağfurdan bin ah dinleyebilmek, yıllar önce titizlikle plaklara kondurulan iğne gibi geçmişin tanıklıklarına dokunarak belki bir gazelden belki de bir klarnetten yükselecek ahları duyabilmektir.

Amacım doğrultusunda yürümeye, yol amaya çalışırken ise yalnız değildim, her aşamada desteklerini hissettiğim hocalarım, dostlarım ve ailem olmasaydı muhtemelen bocaladığım anlarda ayağa kalkmam kolay olmayacaktı. Bu yüzden

¹ Hikmet Münir Ebicioğlu. “Plakların Hayatı”, *Radyo* 2(1944),14.

öncelikle bir melodiyi gerçekleştirmenin, daha doğrusu kendi kişisel yaratımın içinde hissedebilmenin imkanını sunduğu ve bu melodilerin var oluş serüveninin peşinden gitmeyi sağladığı için hocam Prof. Dr. Ali TAN'a; bu tez çalışmasının bir fikirden çıkıp araştırmaya dönüşmesi sürecinde emeği geçen ve yazma halimin kaosuna eşlik edip bana yol gösteren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Özlem GÜÇLÜ'ye; kıymetli görüşlerini paylaşarak çalışmama katkı sağlayan Dr. Öğr. Üyesi Ebru AYKUT TÜRKER'e ve Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AVCI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yalnız akademik kaygılarıma değil hayatımın tüm zorlu evrelerinde desteklerini hiç esirgemeyen sevgili dostlarım Betül YAVUZ'a ve Meltem ÇİÇEK'e bana olan güvenleri ve sabırları için ne kadar minnet etsem az. Tüm sağlık sorunlarına rağmen maddi manevi yanımda olan, eğitimim için elinden gelen fedakarlığı yapan güzel aileme; anneme ve babama; başarı namına nitelendirebileceğim gerek iyi bir insan gerekse sosyal bilim içinde üretmeye açık bir çalışmacı olmaya yönelik bütün çabamı onlara ithaf ediyorum.

Çalışmanın okuma seyrine bir melodi sığdırabildiysem ne mutlu...

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİ VE TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ	10
2.1 Osmanlı Türk Müziğinin Hafızası: Meşk Geleneği	13
2.2 Osmanlı Modernleşmesi ve Müzik	27
2.3 Osmanlı Türk Müziğinin Yeni Mekanı: Taş Plaklar	50
3. ERKEN CUMHURİYET MODERNLEŞMESİ VE MÜZİK POLİTİKALARI	64
3.1 Türkiye’de Ulusal Müzik ve Resmi Müzik Tahayyülü	77
3.2 Cumhuriyet’in Osmanlı-Türk Müziğine Yönelik Politikaları	96
3.3 Müzik İnkılabı’na Karşı Osmanlı-Türk Müziğinin Uyum ve Direnç Pratikleri	108
4. OSMANLI TÜRK MÜZİĞİNİN POPÜLERLEŞME SÜRECİ VE TAŞ PLAKLAR	122
4.1 Popüler Kültür ve Popüler Müzik Tartışmaları	125
4.2 Erken Cumhuriyet Döneminde Osmanlı-Türk Müziğinin Popülerleşme Süreci	137
4.3 Bir Direniş Alanı Olarak Taş Plaklar	149
5. SONUÇ	174
KAYNAKÇA	177
ÖZGEÇMİŞ	188



1. GİRİŞ

Müzik, tıpkı “söz sanatları” gibi ana malzemesi ses olan ve ancak işitme duyusuyla algılanan bir “zaman sanatı”dır. Dolayısıyla müzik eserleri diğer sanat eserleri gibi mekân bölümleri içinde değil, zaman kesimleri içinde yer almakta ve bulundukları zaman kesiminin sona ermesiyle birlikte de yok olmaktadır.² Ana malzemesi ses olan sanat eserlerinin yeniden dinlenebilmesi için yeni bir zaman içinde yinelenmesi, bunun için de akılda tutulması ve yinelenme anında doğru olarak anımsanmasını gerektirmektedir. Bu gereklilik, yüzyıllar boyunca insan belleği ve anımsanma gücüyle karşılaşmaya çalışılmışsa da kazanılan deneyimler; bu tür eserleri unutmamak ve gerektiğinde doğru anımsayabilmek için insan belleğinin ve anımsama gücünün yeterli olmadığını, zamanın birçok şeyi silip unutturduğunu ya da doğru anımsanamayacağını göstermiştir. Müzik eserlerinin unutulmasını önlemek ve gerektiğinde anımsanmasını kolaylaştırmak hususunda insan belleğinden daha güçlü ve daha uzun ömürlü bir saptama ve anımsatma aracı olarak değişik kültür ve çağlarda birbirinden çok farklı müzik yazıları icat edilip geliştirilmiştir.³

“Saptama” ve “seslendirme” özelliklerinin esas alındığı nota gibi birçok müzik yazımı, bestecinin tasarımıdaki müziği kağıt üzerine aktarmak ve kağıt üzerindeki saptamanın başkaları tarafından seslendirilebilmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Ancak 1877’de Thomas Edison fonografı icat edip, üzerinde ince bir kalay levha olan silindiri çevirerek çelik iğne ile sesi zaptettiğinde ses; artık kâğıt dışında kendini muhafaza edebileceği yeni bir alan bulmuştur. Fonografin icadı ve sonraki yüzyılda gramofon, radyo gibi teknolojik aletlerin yaygınlaşmasıyla birlikte yeni bir (elektronik) müzik yazımı söz konusu olmuştur. Sesin plaklara ya da kovanlara aktarılıp çoğaltılması müzikal anlamda yeni bir hafıza ve algı biçimi oluşturmuş, dinleme-aktarım ve üretme pratiklerini dönüştürmüştür.

Bu tez çalışması Osmanlı-Türk müziği geleneğinin taş plaklar sayesinde “hafıza alanı”na, dönüşen aktarım ve üretim pratiklerine, gündelik eğlence hayatındaki yerine ve popüler müziğin oluşumundaki rolüne odaklanmaktadır. Bu araştırma

² Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi* (Ankara: Başkent Yayınevi,1992), 890.

³ Say, *Müzik Ansiklopedisi*, 890.

Osmanlı-Türk müziği geleneğinin Erken Cumhuriyet döneminin Batılılaşma politikaları karşısında gösterdiği uyum ve direnç örüntülerini analiz etmeyi ve bu politikalara direnen bir popüler müzik olarak kendini inşa etme sürecini taş plaklar üzerinden okumayı amaçlamaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi kültür politikaları neticesinde “ideal müzik” tanımlamalarının ve ulusal müzik tariflerinin dışında tutulan, radyolarda yayınları kısıtlanan ve hatta bir süre durdurulan, eğitim kurumlarında öğrenimi yasaklanan Osmanlı-Türk müziği, hem müzik politikalarına karşı dinleyicilerinin direniş göstererek bu müziğe sahip çıkması hem de plak sektörünün etkisi sayesinde bir popüler kültür ürünü olarak kendini yeniden inşa etmiştir. Dolayısıyla popülerleşerek kendini yeniden üreten Osmanlı-Türk müziğinin, kültür endüstrisinin bir metası olarak tanımlamaktan ziyade mücadele alanı olarak incelenmesi bu yeniden inşa sürecini anlamlandırmamızı sağlayacaktır. Nitekim Erken Cumhuriyet politikalarına karşı Osmanlı-Türk müziğinin kendisini taş plak piyasası sayesinde bir popüler kültür olarak yeniden inşa etme sürecini incelediğimiz bu tez çalışmasında da, müzik inkılâbına karşı geleneksel müziğin bütün söylemsel, icrasal, aktarımsal mücadelesi, uyum ve direnç pratikleriyle beraber ele alınıp, İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünün kuramsal çerçevesinden yararlanılarak analiz edilmiştir.

Sözlü bir gelenek olan ve “meşk” sistemine göre aktarımı sağlanan Osmanlı-Türk müziğinin modernizm sürecinde notasyonun dışında kayıt teknolojisiyle kendine yeni bir hafıza alanı oluşturmuştur. Aynı zamanda bu kayıt teknolojisi müziğin yeniden üretimiyle beraber dinleme-üretim ve aktarım pratiklerini dönüştürerek dinleyicilerin müziğe kolay ulaşabilmelerini ve her yerde dinleyebilmelerini sağlamıştır. Müziğin bir meta olarak üretim-dağıtım-tüketim sirkülasyonunun içine dâhil olması; Osmanlı-Türk müziğinde standartlaşmaya, daha basit formlarda eserler üretmeye, klasik geleneğin dışında popülerleşen bir müzik “tavrı”na yöneltmiştir. Fakat aynı zamanda dönemin kültür politikaları kapsamında uygulanan çeşitli kısıtlamalar ve yasaklarla beraber kamusal alanda kendi müziğini dinleme imkanını pek bulamayan dinleyici için kolay ulaşılabilirliği nedeniyle taş plaklar Osmanlı-Türk müziğinin popüler müzik olarak kendini yeniden kurmasında etkili olmuştur. Bahsettiğimiz yeniden-üretim, yeniden inşa süreçleri; Erken Cumhuriyet dönemindeki iktidar ilişkilerini, hegemonya mücadelelerini anlamamız açısından bizlere farklı bir okuma olanağı tanımaktadır. Dolayısıyla da bu tez çalışması salt bir

müzik tarihi ya da modernleşme tarihi anlatısı sunmaktan ziyade dönemin iktidar mekanizmalarını, hegemonya mücadelesinin bizzat yaşandığı alan olan popüler müziğin oluşum evreleriyle aktarması açısından farklı bir perspektif sağlamaktadır. Nitekim disiplinlerarası bir bakış açısı ile taş plakları incelemeyi amaçlayan bu çalışma; sosyoloji, tarih ve müzikoloji disiplinleri arasında bir ağ kurarak Türkiye modernleşmesi sürecindeki müzikal dönüşümü anlamaya çalışmaktadır. Bu minvalde üç disiplinin de kavramlarından ve terminolojisinden yararlanılmış ve kullanılan kavramların çalışmanın bağlamına göre seçilmesine özen gösterilmiştir. Öyle ki bazı kavramların seçimleri çalışmanın temel tartışmalarını da yansıttığı olmasından oldukça önemlidir.

İçinde bulunduğu toplumun ona yüklemiş olduğu anlam ve değerlerle müzik, günümüze kadar farklı bakış açılarıyla değerlendirilip tanımlanmaya, adlandırmaya çalışılmıştır. Türkiye’de geleneksel müziğin adlandırılması ve tanımlanması üzerine yirminci yüzyılın başından günümüze kadar süren kısır bir tartışma dizisi söz konusudur. Bu tartışmalar içinde örneğin “Geleneksel Türk Müziği”, “Osmanlı Saray Müziği”, “Fasıl Müziği”, “Divan Müziği”, “Makam Müziği”, “Türk Müziği”, “Tarihi Türk Musikisi”, “Osmanlı Musikisi”, “Türk Sanat Müziği” gibi aynı müzik türünü ifade etmek için sayısız terim kullanılmış ve terminoloji açısından bir birlik hâlâ sağlanamamıştır.⁴ Bu tartışmalardan en önde gelenlerden biri de “müzik mi, musiki mi?” problemidir. Söyleyiş biçiminin dışında aslında aynı kavramı ifade etseler de içine yüklenen anlam, neredeyse karşıtlık belirtir niteliktedir.

İnsanla yaşıt olan ve dünyanın hemen hemen her dilinde benzer isimlerle anılan “müzik”in etimolojik kökeni, Yunancada “peri” anlamına gelen “mousa” (mûsa) kelimesine “konuşulan dil” anlamını kazandıran “-ike” ekinin getirilmesiyle oluşmuş “mûsike”ye yani “perilerin konuştuğu dile” dayanır. “Ta mûsike” Romalılara Latince olarak “musica” şeklinde geçmiş, neolatin dillerle Anglosakson ve Slav dillerinden başka Arapça ve Farsça da kelimeyi bu ikinci asıldan referans alıp kendi telaffuzlarına göre kullanmışlardır. Osmanlı coğrafyasında ise Arapça’dan alınan “mûsîkî” kelimesi yüzyıllarca kullanılmıştır. Batı müziği ile etkileşim içinde olduğu modernleşme sürecinde İtalyanca “musica” kavramını dönüştürüp “mızıkâ”

⁴ Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015), 19.

kavramını her ne kadar kullanmış olsa da Osmanlı, Batı müziğine ya da kendi müziğine “mûsikî” demeye devam etmiştir.⁵

İstenirse musiki istenirse de müzik denilsin her iki sözcük de görüldüğü gibi aslında aynı kökten gelmektedir. Sorun “müzik” kelimesinin modernleşmeyle birlikte - özellikle de Erken Cumhuriyet modernleşmesiyle birlikte- Batılı bir sistemle, çağdaşlıkla, medeniyetle; “musiki” kelimesinin ise Doğulu bir sistemle, yeni medeniyeti reddetmeyle ve gericilikle ilişkilendirilmesi üzerinedir.⁶ Yıllarca ideolojik düzlemde tartışılan bu kavram karmaşası - ideolojik taraflılıktan uzak durmak adına- bu çalışmada geride bırakılarak bağlama göre her iki kavram da kullanılmıştır. Çalışmanın içerisinde zaman zaman bahsedilen müzik geleneğinin içinden zaman zamansa dönemin hakim ideolojisinin içinden konuşularak bu “söylemsel” mücadele alanı daha görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Adlandırma-tanımlama sorunu kapsamında dile getirilen önemli tartışmalardan ikincisi ise bu müziğin “Türk Musikisi” mi yoksa “Osmanlı Musikisi” mi olduğu üzerinedir. Bülent Aksoy’un da belirtmiş olduğu gibi, Türkiye’nin ulusallaşma sürecinde geçmişten gelen kültürün en çok sıkıntı çeken kolu müzik olmuştur. Eski müziğe dair sorunlar, sorular, şüpheler veyahut özlemler hep “Türk Musikisi” sözüne yansıtılmış ve bu terimin içi boşaltılıp, farklı ideolojilerle doldurulmuştur.⁷ “Türk Musikisi” sözcüğü ilk önce etnik milliyetçi kimselerin hedefi olmuştur. Ziya Gökalp ve Necip Asım gibi ideologlar için “Türk Musikisi” kökü Orta Asya’ya dayanan, diğer kültürlerden pek etkilenmeyen Anadolu’daki halkın müziğidir. Osmanlı’ya dair hiçbir tını bu müziğin içerisinde yer bulamaz; nitekim “Osmanlı Musikisi” Acemlerin, Arapların ve Bizanslıların müziğidir.⁸ Diğer taraftan bu görüşe karşı çıkarak söz konusu geleneğin içerisinden yetişmiş aydınlar tartışmanın ikinci kutbunu oluşturmaktadırlar. Bu aydınlardan biri Hüseyin Saadettin Arel’dir. *Türk Musikisi Kimindir?* adlı kitabında bu teze yer veren Arel, bu müziğin Arapların ve Acemlerin değil Türklerin olduğunu, Türklerin müziklerini Orta Asya’dan getirmiş ve Anadolu’da geliştirmiş olduklarını hatta Ortadoğu’daki müziklerin de Türk müziği olduğunu ileri sürmüştür.⁹ Arel, bu karşı çıkışında Türk Tarih Tezi’nin

⁵ Çinuçen Tanrıkorur, *Türk Müziği Kimliği* (İstanbul: Dergah, 2014), 12.

⁶ Atilla Sağlam, *Türk Musiki/Müzik Devrimi* (Bursa: Alfa Aktüel Yayınları, 2009), 1.

⁷ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008), 133.

⁸ Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, 133.

⁹ Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, 150.

aktarmış olduğu ulusal kronotopu geleneksel müziği içerisine dahil ederek kendi argümanlarıyla yeniden inşa etmiş, Ziya Gökalp'ın görüşüne yine Gökalpçı bir görüşle karşı çıkmıştır. Bu iki bakış açısı da bir yandan dönemin milliyetçi tahayyüllerini yansıtırken diğeryandan müzik kültürü içerisindeki yeni oluşumları, etkileşimleri ve müzikal zenginlikleri reddetmektedir. Öncelikle Osmanlı müziğine “Türk Musikisi” denilerek bu sanat bir etnik kökene atfedilmiş olur. Oysaki Osmanlı müziği sadece Türklerin ürettiği, icra ettiği bir sanat değildir. Bu müzik de diğeryanatlarda olduğu gibi Osmanlı'nın çok etnili, çok dinli kozmopolit yapısını taşımaktadır. Zira sadece Türk musikisi olarak adlandıırırsak bu müziği, bu sanata pek çok katkı sağlamış Türk ve Müslüman olmayan bestekârı, icracıları ve müzikal ürünleri dışlamış oluruz. Nitekim bahsettiğimiz bu müzik dünyasından sinagoglardaki maftirim¹⁰ ilahilerini, Ali Ufki Bey'i (Albertus Bobovius), Dimitrius Cantemir'i, Zaharya Efendi'yi, Leon Hancıyan'ı, Vasilaki Bey'i göz ardı etmek, tanımlamanın dışında bırakmak mümkün değildir. Bu sebeple bu tez çalışmasında “Osmanlı-Türk Müziği” teriminin kullanılması daha uygun bulunmuştur.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan ve kavramsal çerçevesini sunan tartışmalardan bir diğeryi de araştırdığımız müziğin “klasik” mi yoksa “sanat müziği” mi olduğudur. Popescu-Jeduetz müziğin Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında engelleri aşan, önemli bir eğlence olduğunu söylemektedir.¹¹ Halkın da katıldığı saray şenliklerinden kahvehanelere, saray meşkhanesinden ev ve konaklara kadar çok farklı toplum katmanlarının bulunduğu farklı mekânlarda çok benzer bir müzik icra edilir. Cem Behar'a göre “Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzade sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur.”¹² Dolayısıyla da üretilen eserler farklı sınıflara, etnik yapılara, inanç sistemlerine mensup toplumsal grupların ortak müzikal hafızasını oluşturmuştur. Bu birliktelik onu bir zümre müziği nitelendirmesinden çıkarması

¹⁰ Cumartesi günleri ve bazı bayram günlerinde sinagogda Tevrat okunurken ilgili bölümün sona erdiğini belirten “Maftirim” ilahileri, Osmanlı coğrafyasında Osmanlı müziğinin makamsal formlarıyla üretilmiş ve bu müziğin bir parçası olarak görülmüştür. Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü:İdeolojinin Kısılcacısındaki “Musiki”* (İstanbul:İthaki,2018), 69.

¹¹ Eugenia Popescu-Judet, *Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekârı ve Nazariyatçısı* Çev. Selçuk Alimdar (İstanbul: Pan, 2000), 57.

¹² Cem Behar, *Osmanlı Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: YKY, 2019), 23.

sebebiyle “sanat müziği” ya da “klasik müzik” tanımlamalarının dışında değerlendirilmelidir. Ayrıca bugün “klasik müzik” repertuarı içinde görülen birçok şarkı, örneğin Hacı Arif Bey’in ya da Şevki Bey’in şarkıları aynı zamanda dönemin popüler müziğinin bir parçasıdır. Nitekim “yüksek müzik”le “popüler müzik” arasındaki sınırlar Osmanlı müzik geleneğinde oldukça esnektir ve popüler müzikle gelenek iç içe geçmiş durumdadır.¹³ Erken Cumhuriyet dönemindeki gazetelerde ve dergilerde yer alan plak ilanlarından gördüğümüz kadarıyla Safiye Ayla, Münir Nurettin Selçuk, Müzeyyen Senar, Hafız Burhan gibi dönem sanatkarları plaklara klasik besteler kadar yeni popüler şarkılar, tangolar, gazeller ve türküler de okumuşlar, gazino ve radyo programlarında klasik eserlerle popüler eserleri bir arada icra etmişlerdir. Bu icrasal birliktelik düşünüldüğünde “klasik” müzikle “popüler” müzik arasındaki sınırların son derece esnek olduğu görülebilmektedir. Dolayısıyla da literatürde sıkça karşılaşılan “klasik” tanımlaması müziği bir düzeyde sınıflandırmamak ve esnek yapısını göz önünde tutarak değerlendirmek adına bu çalışmada kullanılmamıştır. Bütün bu belirtilen seçimler aslında tezin Erken Cumhuriyet döneminin modernleşme sürecine, kültür ve müzik politikalarına olan bakışını ve kuramsal çerçevesini yansıtmaktadır.

Osmanlı-Türk müziğinin taş plaklar aracılığıyla popülerleşme sürecinin ele alındığı bu çalışmada yöntem olarak arşiv taraması ve söylem analizi yapılmış; Erken Cumhuriyet döneminin ulusal müzik tartışmaları, geleneksel müzik üzerinden yapılan söylem pratikleri, günlük eğlence hayatına dair bilgiler 1930’lu yılların *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Tan* ve *Son Posta* gibi günlük gazetelerde yayınlanan röportajların, köşe yazılarının, çeşitli konser, radyo, gazino program ilanlarının, plak reklamlarının sunduğu izlerden yararlanılarak analiz edilmiştir. Aynı zamanda müzik tartışmalarının diğer bir kutbu olan geleneksel müzik çevrelerinin yürütmüş olduğu, çeşitli metodolojik ve teorik gelişmeleri, hakim söyleme karşı geliştirilen söylem pratiklerini aktaran *Musiki Mecmuası* ve *Türk Musikisi Dergisi*’nin muhtelif sayıları taranmış; Erken Cumhuriyet döneminde geleneksel müziğin uyum ve direnç pratikleri gözlemlenmiştir. Bununla birlikte *Yıldız* ve *Radyo Haftası* gibi dönemin popüler kültürünü, popüler müziğini yansıtan yayınlardaki okuyucu mektuplarından, sanatkarların röportajlarından, anılardan, müzikal ürünlerin içeriklerine dair

¹³ Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar* (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015), 180.

ilanlardan yararlanılmıştır. Bu gazete ve dergilerde taş plaklara dair ise dönemin müzikal eserlerinin tanıtıldığı reklamlara, taş plak yıldızlarının popülerleşme süreçlerini aktardıkları anılara, teknik bilgilere, üretimin yapıldığı mekanlara ve kayıt pratiklerinin nasıl gerçekleştiği üzerine çeşitli tanıklıklara rastlanmıştır. Bunun yanında dönemin geleneksel müzik sanatkarlarının yine anılarının ve hayat hikayelerinin derlendiği biyografi çalışmaları da incelenerek gazete ve dergilerde karşılaşılan verilerle birlikte değerlendirilmiştir. Ayrıca arşivde taranan tüm bu kaynaklar, taş plaklarla radyo ve eğlence mekanları arasındaki ilişkilerin de ortaya konulmasında önemli ipuçları sağlamış; popüler müzik alanına daha bütünlüklü bakılmasına olanak tanımıştır. Çalışmaya başlamadan önce incelenmesi hedeflenen ve aslında önemli katkılar sunacağı düşünülen çeşitli firmaların taş plak kataloglarına ise maalesef ulaşılammış, koleksiyonerlerle iletişim kurmada zorluklar yaşanmıştır. Bu sebeple daha önce taş plaklar hakkında çalışma yapmış araştırmacıların yayınlarından kataloglara dair bilgiler elde edilerek analiz sürecine dahil edilmiştir. Arşivde ve arşiv dışında bulunan tüm bu kaynaklar çalışma boyunca Pierre Nora'nın "hafıza mekanları" kavramsallaştırması üzerinden değerlendirilerek dönemin müzikal hafızasına odaklanılmış; aynı zamanda geleneksel müziğin hafızasının aktarıldığı bu yeni mekan, Erken Cumhuriyet'in modernist politikalarına karşı Osmanlı-Türk müziğinin uyum ve direnç mekanizmalarının örgütlendiği bir alan olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla Walter Benjamin'in, Raymond Williams'ın, Stuart Hall ve John Fiske'nin popüler kültür alanına dair kuramlarından yararlanılmış; bu kavramsal açılımlar neticesinde de taş plaklar bir mücadele alanı olarak incelenmiştir.

İzlenilen bu yöntemle beraber, bir bütün olarak değerlendirildiğinde bu çalışma her ne kadar Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde uygulanan müzik politikalarına dair eleştirel bir bakış ortaya koymasıyla öne çıkıyor gibi görünse de temelde, hegemonya mücadelesinin iki yönünü de yansıtmayı, iktidar ilişkilerinin kaygan yapısını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Nitekim taş plaklar da dönemin ikiliklerinden, kutuplaşmalarından uzak; etkileşimlere, dönüşümlere açık bir alan olarak ortaya karşımıza çıkmaktadır. Sıfatların ve tanımlamaların siyasal alandaki anlamlarının popüler müzik alanında eridiğini göstermekte, pek çok müzik kültürünün birbirine eklemlenerek bu ikiliklerin geçerliliğini yok ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu

Çalışma bir modernizm anlatısından ziyade popüler kültürün açmış olduğu hat üzerinden bir hafıza aktarımı sunduğu için ayrıca önemli görülmektedir.

Üç ana bölümden oluşan bu tez çalışmasında ilk olarak takip eden Osmanlı-Türk Müziği Geleneği ve Türkiye Modernleşmesi başlıklı bölümde Osmanlı-Türk müziği geleneğinden, bu müzikal yapının pratiklerinden, katılımcılarından, icra alanlarından, modernizm sürecinde yaşadığı dönüşüm serüveninden, resmi müziğin bir “gelenek icadı” olarak ortaya çıkışından, ses kayıt teknolojisinin Osmanlı topraklarına girdiği 19. yüzyılın müzik dünyasından bahsedilmiştir. Bilhassa da modernleşmenin gündelik hayattaki eğlene pratiklerinin bir parçasını oluşturan ve son dönem Osmanlı dünyasının müzikal hafızasını aktaran gramofon ve taş plak teknolojisinin Türkiye topraklarına nasıl girdiği, nasıl kullanıldığı, ne tür bir etki yarattığı o dönemin müzikal yaşantısıyla birlikte araştırılmıştır.

Erken Cumhuriyet Modernleşmesi ve Müzik Politikaları başlıklı bölümde ise Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte modernleşme ve Batılılaşma serüveninde politik düzlemde yaşanan dönüşümler, kırılmalar ve sreklielikler aktarılmış; ulus kimlik tahayyülünün bir “hayali cemaat” olarak nasıl inşa edildiği, bu inşa sürecinde ulusal müzik tasavvurlarının nasıl şekillendiği kültür politikaları özelinde tartışılmış; bir önceki rejimin sesini anımsattığı düşünülen Osmanlı-Türk müziğinin ulusal kronotopa dahil edilmeyip resmi söylemden ve kurumlardan dışlanma süreçleri incelenmiştir. Özellikle ulusal kimlik ve ulusal müzik tahayyüllerinin oluşum aşamaları ise Benedict Anderson’ın “hayali cemaat” kavramı ve Mihail Bahtin’in “yol kronotopu” kavramları dn alınarak analiz edilmiştir. Bölümün devamında ayrıca müzik üzerine uygulanan politikalara ve söylem üretimine karşı geleneksel müziğin aydınlarının gösterdikleri çift yönlü reaksiyondan da bahsedilmiş; bu reaksiyonun basındaki, kurumlardaki, metodolojik ve teorik alandaki yansımaları çeşitli örneklerle açıklanmıştır.

Erken Cumhuriyet’in müzik politikalarının hegemonya mücadelesinin en görünür olduğu popüler müzik alanına ise en son bölümde yer verilmiştir. Kavramsal çerçevenin ve kuram tartışmalarının yürütülmüş olduğu Osmanlı-Türk Müziğinin Popülerleşme Süreci ve Taş Plaklar başlıklı bu bölümde öncelikle dönemin müzik tartışmaları bir hegemonya mücadelesi çerçevesinde ortaya konmuş, aydınların rolü vurgulanmıştır. Ardından popüler kültür tartışmalarına özellikle de Frankfurt Okulu ile Birmingham Okulu’nun yaklaşımları arasındaki farklara değinilerek Osmanlı-

Türk müziğinin popülerleşme süreci dönemin gündelik eğlence alanlarıyla birlikte taş plaklar üzerinden analiz edilmiştir. Böylelikle Osmanlı-Türk müziğinin modernleşme ve Batılılaşma sürecinde yaşamış olduğu dönüşümler, etkileşimler, uyum ve direniş pratikleri aktarılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda taş plaklarla oluşan bu mücadele alanını Pierre Nora'nın "hafıza mekanları" tanımlamasıyla olan ilişkisi ortaya konulmuş, geleneksel müziğin hafızasının aktarımını sağlayan yeni bir mekan olarak taş plakların önemi vurgulanmıştır.



2. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİ VE TÜRKİYE MODERNLEŞMESİ

Bir dönemin estetiğinin yankısı olmaktan öte, günceli aşan ve geleceğini bildiren müzik, Jacques Attali'ye göre bir ayna, bir kristal küre, toplumun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir ütopya parçası, dinleyicinin duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soy ağaçlarının ortak hafızasıdır.¹⁴ Zamana (sesler arası uzunluklara, ritim ve ölçüye) bağımlı bir sanat olan müzik, zamanı kendisinde hapseden bir mekân, kolektif hafıza ve bir bellektir. Bu sebeple bir müzik geleneğini, eşlik ettiği toplumsal süreçler üzerinden incelemek, müziğin tarihteki ritmini duymaya çalışmak ve aktardığı hem müzikal hem de toplumsal hafızayı anlamaya çalışmak oldukça önemlidir. Fakat müziğin zamandaki yaratımı ve müziğin zamandaki karmaşık yolculuğu, özellikle 19.yüzyılla birlikte “müzik tarihi” anlatılarında sosyo-politik olarak kurgulanmış, müzikal belleğin anlaşılmasından ziyade bu tarihsel tahayyüllerin meşruiyetleri ön plana çıkmıştır.

Müzik tarihi yazımının Avrupa’da 19.yüzyıldan itibaren önem kazanmaya başlaması, Osmanlı’nın müzik adamlarını da etkilemiş, milliyetçilik akımının etkisiyle beraber Osmanlı’nın son dönemlerinde ve erken Cumhuriyet döneminde, yüzyıllardır Türkiye coğrafyasında yaşamakta olan “musiki”ye bir köken bulma arayışını doğurmuştur. Bulunan köken, bir görüşe göre Orta Asya’dır. Bu anlayış nazarında Türkler, “musikiyi” Orta Asya’dan getirmişler, Anadolu’ya gelirken geçen yüzlerce yıllık süre içinde karşılaştıkları uygarlıklardan etkilenmemişler, Anadolu’da kendilerinden önce var olan kültürle hiç etkileşim yaşamamışlardır. Dolayısıyla da Türklerin “musikilerini” bin yıldır hiç bozulmadan korumuş oldukları düşünülmüştür.¹⁵ Müziğin kökenine dair diğer bir görüş ise Cumhuriyet’le birlikte ortaya çıkan resmî görüştür. Bu görüşe göre Anadolu’daki uygarlıkların, Sümerler’in, Hititler’in Türk olduğu, buna bağlı olarak da Türk musıkisinin binlerce yıllık geçmişinin bulunduğu ileri sürülür.¹⁶

¹⁴ Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe* (İstanbul: Ayrıntı, 2014), 15.

¹⁵ Ersu Pekin, “Osmanlı Dünyasındaki Musikiye Bir Daha Bakmak”, *Toplumbilim* 9, (1999): 10.

¹⁶ Pekin, “Osmanlı Dünyasındaki Musikiye Bir Daha Bakmak”, 10.

Müziğine köken arayan bu iki görüş Osmanlı-Türk müziğini icat ettikleri müzikal “kronotopun”¹⁷ içine dahil ettikleri ya da kronotopun tümüyle dışarısında bıraktıkları başka görüşleri de doğurmuştur. Batılaşmanın ve modernleşmenin etkileri sebebiyle kamusal alanda ikinci plana atılmış geleneğin, yitirilme korkusuyla nostaljik, hamasi ve “muhafazakar” anlamda içe dönük bir tavırla kendisini korumaya çalıştığı ya da estetik kaygılardan ziyade siyasi ve ideolojik saiklerle, olumsuz yargılarla yüklenerek, onu yok saydığı birçok tarihsel müzik anlatısı, kurgusu oluşturulmuştur.

Müzik dünyasında şekillenen farklı tarih anlatıları, Osmanlı’nın son dönemlerinden ve keskin olarak Cumhuriyet’in ilk elli yılından itibaren sürdürülen sert ve kısır tartışmalar üzerinden kurgulanmıştır. Özellikle alaturka-alafranga, Doğu-Batı, ileri-geri, çağdaş-çağdışı, uygar-ilkel, havas-avam gibi ikilikler içinde üretilen bu tartışmalarda Osmanlı-Türk müziği; çağdışı, ilkel, geride kalmış, eski olarak değerlendirilerek, hiyerarşik beğeni sisteminde “aşağı-öteki” olarak konumlandırılmıştır.¹⁸ Türk müziği tarihi kurgularında ve tanımlamalarında da bu konumlandırma esas alınmıştır. Bu anlatılara göre, Osmanlı-Türk müziği, Bizans kökenli, Arap ve Acem kırması bir müziktir, dolayısıyla Türk “hars”ına ait değildir, “gayrimilli”dir ve bu çağa ait değildir.¹⁹ Milli olan Orta Asya’dan bugüne kendi özünü koruyabilmiş halk müziğiymiş çağdaş olan ise medeniyet olarak da en “ileride” olan Batı’nın müziği, Batı müziğinin tekniğidir.²⁰ Çağdaş ve ulusal olan müzikse ancak halk müziği ile Batı müziğinin sentezinden oluşacaktır.²¹ Bu düşünce çerçevesinde hem yeni bir tarihsel kurgu -Orta Asya’dan Anadolu’ya kendinden hiçbir şey kaybetmeden yaşayıp giden bir halk müziğinin tarihi- hem de ulusal ve çağdaş olabilecek yeni bir müzik tahayyülü -bir gelecek- icat edilmiştir.

Her ne kadar Osmanlı Türk müziği geleneği içerisinde de Batı müziğiyle temaların başlamasından çok önce de müzikal tarih kurguları, köken atfedişler, efsaneleştirmeler ve mitleştirmeler var olsa da modernizm sürecinde geleneksel

¹⁷ Kronotop, zaman ve mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümüdür. Kronotop aracılığıyla edebiyatta zaman, ete kemiğe bürünürken mekân da tarih tarafından anlamlandırılır. Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, Çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı, 2017), 29.

M. Bahtin’in edebiyat alanında kullanmış olduğu bu kavram, burada müzik üzerinden düşünülmüş; zaman ve mekan arasındaki çeşitli toplumsal deneyimlerin müzikal görünümleri bu kavramsal bakış ile ifade edilmiştir. İkinci bölümde kavramsal çerçeve sunulurken yeniden değinilecektir.

¹⁸ Güneş Ayas, *Müzik İnkılabı’nın Sosyolojisi* (İstanbul: Doğu Kitapevi, 2015), 132.

¹⁹ Cem Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam, 1987), 93.

²⁰ Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 93.

²¹ Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 94.

müzik, kendi meşruiyetini sağlamak amacıyla yeni tarihsel kurgularla ve kökensel dayandırılmalarla yeniden yaratılmıştır. Yeni geleneksel anlatıda Osmanlı-Türk müziği tarihinin kökleri genellikle Türklerin Anadolu'ya yerleşmesinden öncesine, İslamiyet'ten ve hatta milattan öncesine Eflatun'a kadar uzanan bir geçmişe dayandırılmıştır.²² Bu dayandırmalar ve atıflar, bir bakıma hem tarihsel belge niteliği taşıyabilecek yazılı metinlerin; bilhassa da notaların yokluğunda geleneğin sürekli olarak kendine mitolojik, efsanevi bir köken, uzun ve köklü bir geçmiş icat etmeye, daha doğrusu “kendisini” icat etmeye çalışmasından hem de geleneği yok sayan, onu reddeden söyleme dair bir karşı-söylem üretmeye ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Bir sözlü kültür ürünü olarak icrası, aktarımı ve öğrenimi meşk sistemiyle sağlanan Osmanlı-Türk müziğinin repertuarını, yazılı kaynakların azlığı sebebiyle 16. yüzyılın ikinci yarısından öncesinde aramanın pek mümkün gözükmediğini, bahsettiğimiz tarihsel köken arayışlarının ideolojik kaygılar taşıyarak üretilmiş olduklarını söyleyebiliriz. Bu sebeple tarihsel anlatılar ile hafıza arasındaki ayrım gözetilerek ideolojik kaygıların ardı görülebilmeli, müziğin alanı kendi hafızası üzerinden okunabilmelidir. Nitekim tarih ile hafızanın birbirinden farklı olduğunu söyleyen Pierre Nora'nın da belirttiği gibi:

Hafıza, her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir. Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir.²³

Osmanlı-Türk müziği geleneğinde repertuara, müziğin tekniğine, makam ve usullere ya da enstrüman öğrenimine dair aktarımlar, yalnız sözlü kültür pratikleri vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Nesilden nesile intikal eden müzik kendi hafızasını oluşturmakta;

²² Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 54- 55.

²³ Pierre Nora, *Hafıza Mekanları*, Çev. Mehmet Emin Özcan (Ankara, Dost Kitapevi, 2006), 19.

geçmişteki ve gelecekteki repertuarını, icrasını, öğrenimini bu hafızada üretmektedir. Nora'nın tarif etmiş olduğu "hafıza" gibi meşk sistemi de unutmaları ve hatırlamalara açıktır. Herhangi bir müzik yazımı veya nota kullanılmaması sebebiyle sadece dinlenilerek zihinde kalan tahayyülle birlikte aktarılmaktadır. Bu sebeple aktarım esnasında yeni yaratımlar oluşmakta, hafıza her an genişlemektedir. Geleneksel müzik, içinde bulunduğu toplum tarafından üretilen müzikal ürünleri kapsamaktadır. Dolayısıyla da toplumun duygularından ve hislerinden doğmaktadır; acısını, neşesini, eğlencesini, cenazesini bu müzik eşliğinde yaşamaktadır. Bu sebeple de toplumun hatıralarından beslenmektedir. Nora'nın dediği gibi hafıza, hatırayı kutsallaştırmaktadır.²⁴ Geleneksel müzik de toplumun gündelik hayatında, eğlence pratiklerinde hafızasını oluşturmakta; toplumun dönüşüm süreçlerini ve bu süreçler içerisinde farklı ürünlerle zenginleşen müzikal hayatı hatırlanması ve aktarılması gereken bir hatıra gibi içerisine almaktadır. Bunun tam tersi olarak tarihsel anlatılar ise bu tür hatıraları, Nora'nın dediği üzere kapı dışarı etmekte ve artık var olmayan şeylerin yeniden üretilmesini ifade etmektedir.²⁵ Nitekim yeni bir kurguyla inşa edilen bu anlatılarda kutsal olan artık hatıra değil tarihin bizzat kendisidir.²⁶ Osmanlı-Türk müziğini içine alan ya da dışında tutan tüm tarihsel anlatılarda da bu yok sayışlar söz konusudur. Müzik tarihi anlatılarına bakıldığında da geleneğin beslendiği kaynaklar, üretilen eserler ya da toplumsal açıdan ifade ettiği anlamlardan ziyade tahayyülün veya tasavvurun amacıyla ilgilenilmektedir. Bu sebeple de Osmanlı-Türk müziği geleneği tarihsel tahayyüllerin ve tasavvurların dışında, içerisinde barındırdığı duygulara, hatıralara kulak verilerek hafızanın kendisine odaklanarak değerlendirilmelidir.

2.1 Osmanlı Türk Müziğinin Hafızası: Meşk Geleneği

Arapça bir kelime olan "meşk", Osmanlı sanatında, bir hocanın talebeye, taklit ederek öğrenmesi için verdiği "ders" ve "örnekler"²⁷ anlamında kullanılan bir terimdir. Osmanlı-Türk müziğinde ise meşk, bir üstad tarafından müzik eserinin

²⁴ Nora, *Hafıza Mekanları*, 19.

²⁵ Nora, *Hafıza Mekanları*, 19.

²⁶ Nora, *Hafıza Mekanları*, 22.

²⁷ Muhittin Serin, "Meşk", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 29, (Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2004), 372.

tedricen tekrar tekrar çalınması veya okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi²⁸ olarak anlaşılmaktadır.

Hat sanatında “yazı örneği”, “yazı alıştırması” ya da “yazı karalaması” anlamında kullanılan bu terim, geleneksel usul ve kaidelere bağlı kalınarak usta-çırak ilişkisi içerisinde yürütülen eğitim ve öğretim sürecini ifade etmektedir. Süreç içerisinde ise hat hocasından “meşk alan” (temeşşuk eden) talebeden, hocası tarafından kendisine verilen yazı örneğini beğenilip, öğrenildiğine kanaat getirilinceye kadar tekrar tekrar yazması, yazı örneğini aynen taklit etmesi beklenmektedir.²⁹ Sanatta birincil koşul “eslâfın âsârını tedkik ve taklid eylemek”³⁰ olarak görülmektedir.

Hat sanatında olduğu gibi müzikte de meşk sistemi, esas itibariyle taklit ve tekrar esası üzerine kuruludur. Meşkte amaç; hoca tarafından bir müzik eserinin talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilerek geçilen eserin hafızada yer etmesi, aynı zamanda müziğin teorisinin, enstrüman tekniğinin, hoca'nın üslubunun, icrasının, yorumunun ve mevcut müzik dağarcığının öğretilmesidir.³¹ Meşkin uygulama pratiğinde, geçilecek eserde güftesi talebeye yazdırılır veya bir güfte mecmuasından yararlanılır, eserin usulü esere başlamadan önce hatırlatma adına vurulur (herhangi bir ritim sazı yoksa usul sağ ve sol ellerle dizlere vurulup ritim tutulur), nihayet eser kısım kısım (zemin, meyan, nakarat, terennüm,..) ve bir bütün olarak öğrenciye hoca tarafından aktarılır ve eksiksiz olarak icra ettirilir.³² Bu süreç, repertuarın öğrencinin hafızasına iyice nakşoluncaya kadar devam eder.

Müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı, icat edilen nota yazılarının da itibar görmeyip dışlandığı bir müzik geleneği olan meşkte hafıza oldukça önemli bir aktarım yöntemi olarak kullanılmaktadır.³³ Müzik öğretiminin esası, kolektif mevzuatı, eski ve yeni üstatların eserlerini yeni kuşaklara nakletmek olduğu için yeni eserler, yeni besteler de ancak bu hafızanın içinde üretilebilmektedir. Öyle ki hafıza, eğitim açısından bakıldığında “mahfuzat”ın genişletilmesi için gerekli zaman süresi, öğrencinin geleneksel repertuarı “hıfz” edip gelecek kuşaklara intikal ettirebilecek düzeye geldiği süreç olarak düşünülmekte, bu hafızaya sahip olunmadan yeni bir

²⁸ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt 2, (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974), 27.

²⁹ Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (İstanbul: YKY, 2014), 16.

³⁰ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Hattatlar* (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 169.

³¹ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 16-17.

³² Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 19.

³³ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 32.

bestenin üretilmesi pek uygun karşılanmamaktadır.³⁴ Dolayısıyla sistem içinde müzikten öte hafızanın üretiminin daha önemli görüldüğü ileri sürülebilir. Meşakkatli, zor, uzun olan bu süreçte ayrıca notanın ya da diğer müzik yazılarının kullanılması da kolaycılık, acelecilik ve hatta hırsızlık olarak nitelendirilmektedir.³⁵ Fakat yine de bu geleneğin hafızası sadece soyut bir bellekte kalmamış, edvarlara, güfte mecmualarına, notalara, edebiyata, seyahatnamelere ileriki dönemlerde fonograf kovanlarına ve gramofon plaklarına izlerini bırakmış, müzik kendine başka hafıza alanları oluşturmuştur.

Osmanlı evreninde müzikolojik belge niteliği taşıyan belgelerin az olmasına ve bütün aktarımın hafızayla, meşkle gerçekleşmesine rağmen müziğin teorisiyle, gündelik pratiğiyle, kullanılan enstrümanlarla ve icracılarıyla ilgili bilgi veren ikincil kaynaklar bize Osmanlı Türk müziği geleneğine dair önemli bilgiler sunmaktadır. Dolayısıyla genellikle Klasik Türk müziğinin tarihine ilişkin başvuru kaynakları; seyahatnameler, anılar, mecmualar, güfte mecmuaları, edvarlar, tezkereler, biyografiler, edebi eserler gibi genellikle müzik dışında yazılan ikincil metinler olmaktadır. Yine de nota ve teknik bilgilerin, metotların yer aldığı birincil kaynaklar da yok değildir.

Nitekim, İslam dünyasında müzik üzerindeki kuramsal çalışmalar 9. yüzyılda başlayıp, 15. yüzyılın sonlarına kadar sürmüş ve son iki yüzyılı Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan sonrasına da tekabül eden bu uzun dönemde müzik bilimiyle ilgili çalışmaların son halkalarını Osmanlı kaynakları oluşturmuştur. *Risale fî Hubr Ta'lif el-Elhan*, *Risale fî Ecza' Habariyye el-Musîka* ve *Risale fî'l Luhûn* gibi Doğu müziğinin nazariyatı ile ilgili önemli çalışmaları yapan Yakup El-Kindî'nin, *Kitabü'l-Mûsikî ül-Kebîr* ve *El-Methal Fi'l-Mûsikî* eserlerini veren Fârâbî'nin, *Cevâm'ilmi'l-Mûsikî* siyle İbn-i Sina'nın, *Risâlât-ı Şerefiyya fî'l-Nisab al Tâlifiya* ve *Kitabü'l-Edvâr* adlı eserlerinde ses fiziğinden, sazların tekniğinden ve makam bilgilerinden bahseden Safiyüddin Urmevî'nin, *Dürretü't-Taç* adında ansiklopedik bir eser yazan Kutbeddin Şirazî'nin³⁶ miras olarak bıraktıkları teknik birikim Osmanlı müzik dünyasında önemli referans kaynakları olmuştur. Bu ilk dönem kaynaklarda El-Kindî'den itibaren Arap alfabesinin sayısal karşılıklarını kullanarak

³⁴ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 32.

³⁵ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 77.

³⁶ Ahmet Şahin Ak, *Türk Musikisi Tarihi* (Ankara: Akçağ, 2014), 53-62.

“ebced” notasıyla pek çok eser kaydedilmiş; âvâze, şube, terkeb gibi makam kavramının prototiplerinden, usûllerden, ses fiziğinden, müzik aletlerinin teknik özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu eserlerin ışığında 13. yüzyıl nazariyatçılarından Kutbuddin Şirazi ve Safiuddin Urmevi ile 14. yüzyılda Abdülkadir Merâgî bu teorik sistemi ve harf notasını kullanmış;³⁷ Abdülkadir Merâgî *Camiül-Elhan* adlı kitabında sesin, ezginin tarifine, aralıkların oranına, birbirlerinden farklarına yer vermiş³⁸ ve var olan teknik bilgilerin geliştirilmesinde önemli katkısı olmuştur. Fakat 17. yüzyıla kadarki süreçte müziğin kullandığı seslerin, makamların ve usûllerin uzun uzun açıklandığı. Osmanlı-Türk müziğinin teorisine dair bilgi alabileceğimiz müziğin yazılı hafızalarından biri olan edvarların dışında teknik bilgilerin olduğu, notasyon içeren metinlerin varlığından bahsetmemiz oldukça zordur. Müziğin teorisinin ve metodolojisinin açıklandığı metinler olan edvarlarda dahi edinilen bilgilerle müziğin öğrenilemeyeceği ancak üstad-ı kamilden- fem-i muhsin bir üstattan- meşk edilerek mükemmel bir biçimde anlaşılabilmesi vurgulanmış, esas aktarım metodu olan meşk ön plana çıkarılmıştır. Nitekim yazılı hafıza var olsa bile sözlü aktarımın yerini tutamayacağı hep göz önünde bulundurulmuş, üretimler de geleneğin bu özelliği üzerinden devam etmiştir.

17. yüzyılda ise Tatarlar tarafından esir alınıp İstanbul’a getirilen ve yeteneklerinden dolayı Saray-ı Enderun’da içöğlanı, müzisyen ve müzik hocası olarak 19 yıl hizmet vermiş bir Leh Yahudisi olan Albert Bobowski (Osmanlı’da bilinen adıyla Ali Ufkî Bey), *Mecmua-yı Saz u Söz* adlı mecmuasında 16. ve 17. yüzyıllara ait 500’den fazla saz ve söz eserinin güftesi ve notasını kaydetmesi, döneminin müzikal dünyasına dair bilgiler vermesi açısından Osmanlı-Türk müziği geleneğinde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Geleneksel Osmanlı-Türk müziği içerisinde kaleme alınmış ilk nota koleksiyonu olma özelliğine sahip bu eserde; 200’ü aşkın peşrev ve saz semaisinin, 60 kadar murabba bestenin 35 kadar nakış ve semainin, 120 civarında türkû ve varsağının, ilahinin, tevhid ve tesbihlerin notaları yer almaktadır.³⁹ Bu notalar, Batı notasyonuna göre, fakat yönü Osmanlıcaya uygun olarak sağdan sola çevrilerek ve gerçek yerlerinde yazılmış olması da⁴⁰ ayrıca önem taşımaktadır.

³⁷ Gönül Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak* (İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 2010), 22.

³⁸ Ak, *Türk Musikisi Tarihi*, 65.

³⁹ Cem Behar, *Musikiden Müziğe* (İstanbul: YKY, 2017), 47.

⁴⁰ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 23.

Ali Ufki, yayınladığı eserlerde sadece notasyona yer vermemiş; müzik geleneğinin işleyişine, notaya karşı tutumlara dair de detaylandırmalarda bulunmuştur. Örneğin *Saray-ı Enderun* adlı eserindeki şu sözleri bize geleneğin notasyona hem mucizevi bir olgu olarak baktığını ve garipsediğini hem de hafızalarını tazeleyici bir etkisi olduğu için daha ılıman yaklaştığını göstermektedir:

Musıki hep ezbere öğrenilir; yazılabilmesiye neredeyse bir mucize gibi görülür. Bense ders görürken öğrendiklerimi unutmamak için kapar, hemen notaya alırdım. Bu yeteneğimi gören bir çok müzik üstadı da beni takdir ederdi. Bunun üzerine erbaşı, yani içoğlanları korosunun başı tayin edildim. Bunlar, öğrendikleri saz ve söz eserlerini sık sık unuturlar, hafızalarını tazelemem için bana başvururlar ve müteşekkir kalırlardı.⁴¹

17. yüzyılın ikinci yarısı sonrasında da Nâyî Osman Dede'nin, perde isimlerinin baş harflerinden hareketle bir harf notası icad ettiği bilinmekle beraber onunla aynı tarihlerde Boğdan Prensi Dimitrius Cantemir (bilinen adıyla Kantemiroğlu) da bir harf notası icad ederek, bu notasyon sistemini *Kitab-ı İlmu'l-Musıkî alâ Vechi'l-Hurûfat* adlı nazariyat kitabında detaylı bir şekilde açıklamıştır.⁴² İcad ettiği bu notasyon ile Cantemir, döneminin repertuarına ait 350 kadar peşrev ve saz semaisini kayda geçirerek, bu eserlerin günümüze kadar gelmesinde önemli rol oynamıştır. Aynı zamanda bestekar da olan Cantemir'in eserleri Osmanlı-Türk müziği geleneğinin aktarım zincirleri içine dahil olup, yayılsa da notaya itibar etmeyen, sözlü aktarımla icraya önem veren gelenek içerisinde icat ettiği nota sistemi tutunamamış, unutulup gitmiştir. Bu hususa ilişkin 1780'li yıllarda İstanbul'da bulunmuş olan Toderini'nin aktarımı, Osmanlı müzik çevresinin icat edilen bu notayı benimsemek yerine meşk sistemine devam ettiğini gösterir niteliktedir: “Kantemiroğlu ilk kez notayı Türk havalarına tatbik etmektedir... Ancak, Türk musikisinin teorisi çok zor olduğundan Türkler bu notaları terk etmiş olup eski usûl üzere ezberden beste yapıp icra etmektedirler.”⁴³

Aynı zamanda bir süre Osmanlı İmparatorluğu'nda bulunmuş olan birçok Avrupalı seyyah ve diplomatlar 17. ve 18. yüzyılda Osmanlı'nın müzik dünyasına dair görüşlerini eserlerinde yer vermişler; müziğin notayla kayıt edilmemesine oldukça şaşırmış ve müzisyenlerin eserleri hafızalarına almalarını hayranlıkla

⁴¹ Behar, *Musikiden Müziğe*, 18.

⁴² Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 23.

⁴³ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 23.

karşılamışlardır. Osmanlı müziğinin icra ve aktarım geleneğine ilişkin en eski dışsal kaynaklardan biri olan 17. yüzyıl gezgini Antoine Galland'ın şu anlatımı dönemin müzik pratiklerini öğrenmemizi sağlaması açısından örnek teşkil etmektedir:

Türkler musıkiyi bizim gibi yazılı kurallar ve notaya alınmış ezgiler ile öğretmezler; her şey hafıza gücüyle, ustanın ağzından öğrenilir. Bu yöntem gereğince, öğrenci ustanın söylediği ezgiyi tekrarlar. Bizim aceleci mizacımız bu kadar büyük bir zahmete katlanmak için gerekli olan sabrı bize vermez. Ama Türkler bundan sıkılmayacak kadar soğukkanlıdır.⁴⁴

Yine 17. yüzyılda İstanbul'da bulunmuş olan Venedik Elçisi Giovanni Battista Donado 1688 yılında Venedik'te yayınladığı *Della Letteratura De' Turchi* kitabında aynı şekilde: “Türklerin... musikilerinin yazıldığını ve yazıdan icra edildiğini görmedim. Onların bizim gibi yazılı müzikleri olmayıp, eserlerini hafıza ve gelenek yoluyla aktarırlar.”⁴⁵ ifadesi ve Donado'dan neredeyse bir yüzyıl kadar sonra 1770'li yıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yörelerini gezmiş olan Niebuhr'un *Travels Through Arabia and Other Countries in the East* eserindeki şu cümleleri Osmanlı müzik geleneğinin hafızaya dayalı yapısını ve gelenek içinde notanın yer almadığı belirten anlatımlardır:

Şarklılar nota bilmeyip kulaktan okur ve çalarlar. Anadolu'dayken, İstanbul'da birtakım gizli işaretlerle nağmeleri yazabilen musikişinaslar bulunduğunu duymuştum. Ancak İstanbul'a döndüğümde tüm araştırmalarım bana müzik notasının ne olduğunu dahi bilen kimsenin olmadığını gösterdi. Türkiye'nin en iyi müzisyenleri oldukları söylenen Mevlevî dervişleri bile bundan habersizdiler.⁴⁶

Gelenek üzerine fikir edinebileceğimiz ikincil kaynaklar olsalar bile alıntılanmış olduğumuz ifadelerde Osmanlı-Türk müziğinin hafızasının meşk olduğunun, seslerin, ezgilerin ve nağmelerin bir kağıda yazınsal ifadelerle kayıt edilmeksizin meşakkatli bir yolculuk sürecinde bellekten belleğe aktarıldığının belirtilmesi geleneğin hafıza ile olan ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Osman Dede ve Kevserî gibi müzik insanlarının notaya aldıkları yüzlerce eserin neden yapraklarda kalmış olduğunu, kendi icat ettikleri notaların neden kullanımının yayılmadığını o dönemlerdeki ikincil kaynaklardaki

⁴⁴ Aktaran: Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (İstanbul: Pan, 2003), 57.

⁴⁵ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 27.

⁴⁶ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 26.

tanıklıklardan anlaşılabilmektedir. Osmanlı-Türk müziği meşk halkalarıyla icrası, öğrenimi, aktarımı birkaç notasyon teşebbüsüne rağmen sözlü olarak devam ettirilmiş ve notaya alınan eserler de ancak yine meşk halkaları vasıtasıyla kolektif hafızada varlığını sürdürmüştür.

Nota ve nazariyat çalışmalarının yanı sıra güfte mecmuaları da eserlerin mevcudiyetinden haberdar olabileceğimiz, makam ve usûllerini öğrenebileceğimiz önemli kaynaklardan biridir.⁴⁷ Güfte mecmualarında, usûl kalıplarının üzerine güftelerin yazılmasıyla bir ritmik yapı meydana getirilmiş olmasının ve oluşan bu melodik yapının hatırlatıcı bir etki yaratıyor olmasının güfte mecmualarının meşk sistemi dâhilinde kullanılmasında ve notasyona ihtiyaç duyulmamasında etkili olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber 18. yüzyılın ortalarında Şeyhülislam Esad Efendi'nin yazmış olduğu *Atrâbu'l-Asâr* adındaki kitap gibi ünlü müzisyenleri, bestekârları ve meşhur eserleri zikreden tezkireler de müzikal hafızaya ve repertuara dair bilgi edinebildiğimiz, günümüze ulaşmış önemli kaynaklardır.⁴⁸

Modernleşme döneminin başlangıcı olarak değerlendirilen III. Selim döneminde müziğin notasyonuna ve eserlerin notaya alınmasına dair mevzular bizzat kendisi de bestekar olan padişah tarafından gündeme getirilmiş, çeşitli notasyon çalışmaları geliştirilmiştir. Bunlardan biri Nâyî Osman Dede'nin icat ettiği nota yazısını geliştirip, yeni bir nota sistemi oluşturan Abdülbaki Nâsır Dede'nin çalışmalarıdır.⁴⁹ Bu notasyon çalışmasıyla üçü III.Selim'e ait olan suzidilara makamındaki eserler olmak üzere dört eser kayda geçirilmiştir. Fakat diğer müzik yazılarında olduğu gibi Abdülbaki Nâsır Dede'nin de nota icadı sadece *Tahririye* adlı el yazmasında kalmış, geleneksel müzik sistemi içinde tutunamamış ve kabul görülüp kullanılmamıştır.⁵⁰

III. Selim'in teşvikiyle tertip edilen diğer notasyon çalışması ise Hampartzum Limoncuyan'ın Ermeni kilise müziğinin notasyonunda kullanılan “khaz” adı verilen birtakım sembollerden esinlenerek icat ettiği “Hampartzum notası”dır.⁵¹ Bu nota formülasyonu diğerlerine göre daha fazla yaygınlaşmış, etkisi sadece 19. yüzyıl ile sınırlı kalmamış aynı zamanda 20. yüzyılda da kullanımı devam etmiştir. Hampartzum notası önceleri Hampartzum'un talebeleri olan bazı Ermeni

⁴⁷ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*. 24.

⁴⁸ Cem Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019), 22.

⁴⁹ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 26.

⁵⁰ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 26-27.

⁵¹ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 27.

müzişyenler, İstanbul'daki bazı kilise müzişyenleri ve birkaç mevlevi müzişyen tarafından ilgiyle karşılanmış,⁵² 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de daha geniş bir müzişyen çevresince yaygın olarak kullanılmıştır. Bu dönemde de pek çok eser notaya alınmış, Osmanlı-Türk müziğine kağıt üzerinde açılan bir aktarım alanı söz konusu olmuştur.

Müziğin yazılması ve müzik yazımının yayılmasından sonraki aşama bu müzikal malzemenin basılması ise Osmanlı müzik geleneği içinde nota ya da herhangi bir müzik yazımının pek kabul görmemesi sebebiyle nota basımları ve bunların yayımı da matbaanın kurulmasından oldukça uzun bir süre- neredeyse bir buçuk asır kadar- sonra söz konusu olabilmektedir. Bu ilk yayınlar da ancak çok kısıtlı çevrelerde yayılmıştır.

II. Mahmut'un Yeniçeri ocağı ile birlikte ocağa bağlı Mehterhane'yi de lağvetmesi ve Batı modelinde kurulan yeni orduya eşlik edecek bir bandonun oluşturulmasını desteklemesi Batı müziğiyle yaşanacak etkileşimlerin önemli bir sürecini başlatmıştır. Batı müziğinin öğrenimi açısından bando için İtalya'dan getirtilen müzik hocaları ile şekillenen bir pedagojik dönem söz konusudur. Birbirinden farklı iki müzik sisteminin birlikte var olmaya çalıştığı bu süre içinde geleneksel müzik dünyası üzerinde çeşitli etkileşimler yaşanmış, müziğin dili, kavramları ve formları açısından dönüşümler vuku bulmuştur.⁵³ Örneğin Batı'nın porteli notasının Osmanlı'nın müzik dünyasına girmesi ve kullanılmaya başlanması bu süreçte gerçekleşen dönüşümlerden biridir. Mızıka-yı Hümayun'un kurucu şefi Donizetti'nin saraydaki müzişyenlere nota öğretmek ve yerli müziği anlayabilmek için Hampartzum notası çalıştığı ve Türkçe perde adlarının Batı müziğindeki karşılıklarını liste haline getirerek porte üzerine uygulayıp bunları yayınladığı bilinmektedir.⁵⁴ 19.yüzyılın son çeyreğinde "notacı" diye anılan Hacı Emin Efendi'nin porteli, Batı partiyonuyla notalar yazması ve 1875 yılı civarında taş baskılı bir nota matbaası kurması da bu hususta oldukça önemli bir atılım olmuştur. Ayrıca *Malûmat* ve *Servet-i Fünûn* gibi mecmualarda da ek olarak yayınlanan bu

⁵² Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. 27.

⁵³ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*. 29.

⁵⁴ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 29.

notalarda Osmanlı-Türk müziği tek sesli olarak değil “piyano partili” olarak kaydedilmiştir.⁵⁵

Bilinen matbu olarak nota haricinde müziğe dair basılan en eski eserlerden biri de 1852 tarihli *Mecmu'a-i Şarkı*'dır. Güfte mecmuası olan bu mecmuada sadece şarkı formundan seçilen 43 makamın tertip edildiği eserlerin güfteleri yer almaktadır.⁵⁶ Aynı yıllarda Osmanlı-Türk müziğinin önemli bestekarlarından Haşim Bey'in döneminde en çok tanınmış ve istifade edilmiş güfte mecmualarından biri olan *Mecmu'a-i Kârîhâ ve Nakşhâ ve Şarkıyyat* adlı eseri yayınlanmıştır. Bu eserin yayınlanmasından yaklaşık on yıl kadar sonra yeni bir güfte mecmuasına duyulan ihtiyaç itibariyle 19.yüzyılın meşhur neyzen ve hanendelerinden Bolahenk Mehmed Nuri Bey bu eseri yeniden tertip etmiştir. Haşim Bey ve sonrasında Bolahenk Nuri Bey'in mecmualarıyla yaygınlaşan muktedit müzisyenlerin güfte mecmuası tertip edip bastırma faaliyetinin Hacı Arif Bey ile ivme kazandığı söylenebilir.⁵⁷ Modernleşme sürecinde şarkı formunun popülerleşmesinde önemli bir rolü olan Hacı Arif Bey'in 1873-74 yılında tertip ettiği, içerisinde şarkı, köçekçe, dağî, koşma, mâni, kıt'a, gazel gibi pek çok formda eserin güftelerini paylaştığı *Mecmu'a-i Arifî* eseri de döneminin bilinen yayınlarından biridir. Bu esere benzer döneminin şarkı, gazel, kanto, koşma, divan, rubai, mani gibi hem klasik, hem halk, hem de popüler formdaki eserlerin basıldığı *Lezzet-i Şevkyâb*, *Negamât-ı Aşk*, *Nevzuhur Şarkılar*, *Hânende/ Müntehab ve Mükemmel Şarkı Mecmuası*, *Gülizar-ı Musıkî*, *Neş'e-i Dil/ Yeni Şarkı ve Kanto Mecmuası*, *Hadika-i Musiki*, *Nevzâd-ı Musıkî/Mükemmel Şarkı ve Kanto Mecmu'ası* olarak sayabileceğimiz daha pek çok güfte yayınından bahsedilebilir.⁵⁸ Bu yayınlar işlevsel olarak hem icracı tarafından meşk sırasında hatırlatıcı bir unsur olarak kullanılmış hem de yeni bestelenen eserlerin tanıtılmasında ve yayılmasında etkili bir rol oynamıştır. Bu özelliği bakımından güfte mecmuaları, notadan sonra müziğin, üretilen müzik formlarının yazılı-basılı hafızasını oluşturmakta ve dolayısıyla da dönemin müzikal üretimine, geçmişten bugüne olan aktarımına, müzikal yapıya dair bir hafıza alanı sunmaktadır.

Batı notasıyla Osmanlı-Türk müziğinin kayda alındığı, nazariyatının ve metodolojisinin kaleme alındığı, güftelerin tertip edildiği pek çok yayın 1870'lerden

⁵⁵ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 29.

⁵⁶ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 44.

⁵⁷ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 46-52.

⁵⁸ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*, 58-105.

itibaren artmış, ikinci meşrutiyetten sonra iyice gelişmiş ve birçok alanında uzmanlaşmış yayıncı ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Batı notasyonuna dair sistemsel tartışmalar söz konusu olmuş, metodolojik yayınlar yayınlanmaya başlanmış, farklı görüşler ve formülasyonlar ortaya çıkmıştır. Ayrıca nota yayıncılığına dair çoğalan talebe paralel olarak meselenin ticari boyutu da gelişmiş, nota yayıncıları ve müzik mağazaları artmıştır: Beyoğlu Caddesi'nde Muzıkacı Komendinger Mağazası, Galatasaray karşısında Notacı Kereller Mağazası, Mercan Yokuşu'nda Çalgıcı Ağa Efendi Dükkanı, Bab-ı Âli Caddesinde Şarkiyye ve Dersaadet Kütüphaneleri, Çemberlitaş'ta Musullu Hafız Osman Efendi Kütüphanesi, Sirkeci'de Gülistan Fonografhanesi, Bağçekapusu'nda Andelib Fonografhanesi, Çarşı-yı Kebir'de Memduh Efendi'nin Dükkanı, Çarşı-yı Kebir'de Kalpakçular kapısında Çalgıcı "Nikolaki Efendi"nin Dükkanı, Koska Caddesi'nde Hüseyin Usta'nın Dükkanı, Divan Yolu'nda Çalgıcı Gabriel Efendi, Direklerarası'nda Gazeteci Hasan Hakkı Efendi'nin Dükkanı, Üsküdar'da Kağıtçı Hacı Hsüeyin Efendi, Bab-ı Âli Caddesi'nde Şafak Kitabhanesi, Galata'da Hamidiye Caddesi'nde Latifyan Efendi Mağazası, Eski Zaptiye Caddesi'nde Safâ Fonografhanesi, Beşiktaş'ta İskele Caddesi'nde Usta Andon Efendi'nin Dükkanı bu mağazalardan ve yayıncılardan bazılarıdır.⁵⁹ Fonografhaneler; sesin-Osmanlı-Türk müziğinin sesinin- notalardan başka kayıt teknolojisiyle zapt edildiği önemli bir icat olan fonografların ve fonograf silindirlerinin satıldığı dükkanlar olması münasebetiyle diğer dükkanlardan daha önemli bir konuma sahiptir. Özellikle de Hafız Aşir Bey'in Sirkeci'deki "Gülistan" adlı dükkanında hem fonograf silindirlerinin satışının hem de dükkanın arka odasında ses kayıtlarının yapılması, müziğin canlı ve donmuş vaziyetlerinin bir mekanda vücut bulması açısından özel bir detay taşımaktadır. Bölümün ilerleyen sayfalarında daha detaylı olarak aktaracağımız fonograflar ve ileriki dönemlerde gramofonlar bahsettiğimiz müzik hafızasının izlerini taşıyan, aynı zamanda da modernizm sürecinde müziğin bu sürece karşı uyum ve direniş pratiklerini yansıtan mücadele alanı olarak düşünülebilir.

Müziğin yazılıp yayınlanmaya ve kayıt teknolojisiyle silindirlere veya plaklara kayıt edilmeye başlanması elbetteki modernleşen bir Osmanlı dünyasının deneyimleridir. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin aktarımı her ne kadar notasyona ya da kayıt teknolojisine karşı bir uyum göstererek hafızasını kağıda veya plağa dökülmesini

⁵⁹ Paçacı, *Osmanlı Müziğini Okumak*. 32.

sağlasa da sistemselsel olarak meşk pratikleri gelenek içinde devam etmiştir. Sözlü aktarımın esas alındığı Osmanlı-Türk müziği evreninde notasyona -daha genel bir tavır olarak müziğin kaydedilmesine- dair tutumlarda nota ya muhafazakar bir şekilde geleneğin sözlü aktarımına sadık kalınıp dışlanmış ya Batılılaşmanın ve modernleşmenin etkisiyle ılıman yaklaşıp hatırlatıcı olması sebebiyle meşk sistemine dahil edilerek kullanılmış ya da sistemsel farklılıkların olmasına rağmen Osmanlı-Türk müziği Batı formülasyonuna indirgenerek tamamiyle notasyona geçilmesi savunulmuştur.

Geleneksel icra ve eğitimi sözlü aktarım ile sürdüren ve esas pratiklere sadık kalan kimselerce nota meşkin özüne aykırı bulunduğu için kolaycılık, hırsızlık, sahtekarlık olarak nitelendirilmiştir. Örneğin, kendisinden meşk almak istediğini söyleyip eserleri notaya alan öğrencisine büyük tepkiler gösterdiği bilinen Bolahenk Nuri Bey gibi geleneksel meşk sistemi içinde yetişmiş ve geleneğe sadık müzik insanları için meşakkat ve sabır gerektiren bu uzun yolda eserlerin hafızaya kaydedilmesinden ziyade on dakika gibi sürede notaya alınmasının tercih edilmesi verilen emeğin yağma edilmesidir.⁶⁰ Bu kimselerce müzik, zaman ve emek harcanarak, sabırla meşakkatlere katlanılarak öğrenilebilecek seviyede bir müziktir, dolayısıyla bunu göze alamayacakların ulaşması hoş karşılanmamaktadır. Örneğin; 19. yüzyılın ikinci yarısının önemli bestekarlarından Dellâlzade İsmail Efendi, Hacı Arif Bey, Zekai Dede gibi pek çok bestekar Batı notasını kabul edip öğrenmemişlerdir.⁶¹ Aynı şekilde Aziz Dede'nin talebesi olan Emin Dede'yi cebinde taşıdığı notalardan dolayı tokatlaması ve nota öğrenmenin “musiki edebini bozacağını” düşünen Ahmed Avni Konuk'un nota öğrenmesini teklif eden Emin Dede'ye bir günah işlemiş gibi “estağfirullahi- Azim ve etubu ileyh” diye cevap vermesi⁶² notaya olan daha sert ve dışlayıcı tutuma birer örnektir. Bu kaygıların altında geleneğin bizzat kendisi olan meşkten vazgeçilip başka bir yola-notaya- başvurulmasının geleneğe zarar vereceği, temel dinamiklerini ve adabını bozacağı, yozlaştıracığı düşüncesi yer almaktadır.

Bu denli sert duruştan ziyade notaya daha ılıman yaklaşan, modernizmin etkisiyle müziği kayıt altına alma ve modern tekniklerle müzik nazariyatı oluşturma arzusu hisseden bazı müzisyenler notasyon çalışmalarına yönelmişlerdir. Bu müzisyenler

⁶⁰ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 46.

⁶¹ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 87.

⁶² Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi* (İstanbul: Doğu Kitapevi, 2014), 332.

notayı meşke yardımcı, hafıza için hatırlatıcı bir ibare, repertuarı kayıt etmeye yarayacak pratik bir araç olarak görmüşlerdir. Notanın, onlar için sadece hatırlatıcı bir işlevi vardır, meşkin yerine asla geçemeyeceği her zaman bir ön kabuldür. Bu sebeple de geleneksel fonksiyonları yok edecek unsurları geride bırakarak ihtiyaç dahilindeki teknik özellikleri dönüştürerek notasyon çalışmalarında bulunmuşlardır.

Sözlü kültür olarak müziğin üretiliyor olması, müziğin icrasında icracıya bir özgürlük tanımaktadır. Standart bir metnin kullanılmaması müzik eserlerinin farklı varyasyonların ortaya çıkmasını sağlamış, gelenek içerisinde de bu tür yeniden üretimler bir nevi zenginlik olarak görülmüştür. Meşk halkaları içerisinde bir eserin farklı versiyonları da sürekli bir yeniden yaratım sürecine girerek müzikal hafızaya dahil edilmiştir. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin dinamiklerinde notanın uzun bir süre tutunamayışındaki temel sebeplerden biri de bu yaratımdaki “özgürlük alanı”dır.⁶³ Orijinal-standardize edilmiş kaynak ve bu kaynağın bozulup unutululacağına dair kaygı ise modernizmle birlikte gelenek içerisinde duyulmaya başlanmıştır.

Nota kullanılmasıyla eserlerin unutulmaktan kurtulabileceğine ilişkin ilk yazılı şikayet, alafranga ve Hampartzum notalarının Osmanlı-Türk müziğini hakkıyla kavramaya ve kapsamaya yeterli olmaması gerekçesiyle 1894 yılında Mehmed Veled tarafından yapılmıştır. Ona göre yalnız alafranga notasına bazı işaretlerin eklenmesiyle Osmanlı-Türk müziğini ihtiva edecek bir nota yazımı mümkün olabilecektir.⁶⁴ Bu gibi şikayetlerle ve tartışmalarla şekillenmeye başlayan bir teorik sistem temelinde notasyon 1900’lü yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlamıştır. Fakat yine de nota kaydedilen eserin bizzat kendisi olarak görülmemiş, aktarımda esas pratik olan meşke devam edilmiş, Batı müzik sistemine uygun bir nota yazısının Osmanlı-Türk müziğinin ses ve aralık inceliklerini ifade etmede yetersiz kalacağı düşüncesinden dolayı da nota sadece icranın çerçevesini çizen hatırlatıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.⁶⁵ Osmanlı-Türk müziğinin Batı notasına nazariyat açısından adapte etme çalışmaları Darülelhan’da Rauf Yekta Bey, Mızıkay-ı Hümayun’da İsmail Hakkı Bey gibi önemli müzik insanları tarafından gerçekleştirilmeye başlanmıştır.⁶⁶ Notasyona dair bu teknik çalışmalar ile birlikte geleneksel müzik

⁶³ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 66.

⁶⁴ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 62-63.

⁶⁵ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 71.

⁶⁶ Behar, *Klasik Türk Müziği Üzerine Denemeler*, 43.

aktarım pratiklerinde notanın da bazı müzisyenlerce heyecanla kullanılmaya başlandığını, meşkle uyum sağladığını söyleyebiliriz. Nitekim yukarıda da bahsettiğimiz üzere nota yayıncılığının gelişmesi, nota yayıncılığı yapan müzisyenlerin yaygınlaşması gelenek içerisinde notanın yerleşmeye başladığını bize göstermektedir.

Hem geleneğe bağlı hem de modernist olan, notayı gelenek içerisinde kullanan müzisyenlerin başında Hacı Emin Dede ve Tanburi Cemil Bey gelmektedir. “Notacı” olarak bilinen Hacı Emin Efendi müzikte porteli Batı notasının kullanımının faziletlerini anlattığı *Nota Muallimi* risalesinin yanı sıra çeşitli nota yayınlarında da bulunmuştur⁶⁷. Aynı şekilde Tanburi Cemil Bey de porteli Batı notasını ve solfejini öğreten, bu nota yazısıyla da Osmanlı-Türk müziği makamlarından ve usûllerinden örnekler verdiği *Rehber-i Musiki* adlı kitabı kaleme aldığı, sadece Batı notasını değil aynı zamanda Hampartzum notasını da bilip kullandığı bilinmektedir. Ayrıca her zaman yanında taşıdığı içerisinde peşrevlerin, saz semailerinin, fasıl şarkılarının notalarının yazılı olduğu iki adet defterini de müzik meclislerine gittiği zaman beraberinde getirdiği söylenmektedir.⁶⁸ Hacı Emin Dede, Tanburi Cemil Bey gibi Osmanlı-Türk müziği geleneğinden kopmadan döneminin modernist tavrından etkilenip notayı ve arkasındaki teknikleri adapte edip gelenek içinde kullanmış olan, hatta nota yayınları yapan Udî Ali Galib Bey, İsmail Hakkı Bey, Udî İsmail Sami Bey, Ali Rıfat Bey, Selanikli Udi Ahmed Bey, Udi Arşak Efendi gibi diğer müzisyenler de bu hususta birer örnek teşkil etmektedirler.

Batı notasının Osmanlı-Türk müziği geleneğine uygulanışı pratik ve kuramsal sorunlarla beraber Batı müzik sistemine uygun bir nazariyat geliştirme gereksinimini de beraberinde getirmiştir. Kazım Bey (Uz), Mehmed Zâti Bey (Arca), Muallim İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey’den başlayarak sonrasında Erken Cumhuriyet döneminde Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek gibi isimler geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin Batı notasına uyumlu hale getirebilecek bir nazariyat geliştirmeye çalışmışlardır.⁶⁹ Bu durum birbirinden farklı iki müzikal sistemin pozitivist bir tavırla birinin diğerine indirgenmesine sebebiyet vermiştir. Osmanlı-Türk müziği, Batı müziği sistemine indirgenip standartlaştırılmasıyla gelenek içinde

⁶⁷ Cem Behar, “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?”, *Tanburi Cemil Bey- Sempozyum Bildirileri* (İstanbul: Küre, 2017), 18.

⁶⁸ Behar, “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?”, 18-19.

⁶⁹ Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 339.

bu hiyerarşiye bir tür uyum ve direnç gösterilmiştir.⁷⁰ Hem Batılılaşma politikalarına direnmek için pratik bir araç olarak kullanılmış hem de yeni rejimin diz üzerinde usûl vurarak meşk etmeyi Şarklılıkla ya da ilkellikle, notayı ise muasır medeniyetlerle özdeşirmesi sebebiyle Batılılaşma politikalarına ve diline uyum sağlanmıştır.⁷¹

Müziğin kolektif hafızası, bahsedildiği üzere sınırlı boyutta yazıya aktarılsa da meşk geleneğinin özelliklerini ve iç yapısını yansıtan icra mekanlarında bu hafızanın şekillenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim meşk edilen yer anlamına gelen “meşkhane” de geleneğin “açık” ve “özgür” yapısı gereği sınırları esnek bir mekan tarifini ihtiva eder. Saraydan tekkeye, kahvehaneden eve, camiiden mehterhaneye, meyhaneden mesire alanlarına kadar müziğin geleneksel pratiklerle icra edildiği-aktarıldığı her yer, meşkhanedir. Enderûn-i Hümayûn’da müzik eğitiminin yapıldığı “Seferli Odası”, askeri müziğin icra edildiği, öğrenildiği “Mehterhane”, mehterin günde üç-dört kere nevbet vurup fasıl ettiği İstanbul’un çeşitli semtlerindeki “Nevbethaneler”, tekkeler (Mevlevi, Halveti, Gülşeni, Kadiri, Cerrahi, Bektaşî dergahları), hem İstanbul’da “Bezm-i işret”, “meclis-i melâhî”, Anadolu’da ise “sıra gecesi”, “yaran meclisi”, “gezek” gibi adlarla anılan müzik meclislerinin yapıldığı hem de müzisyenlerin ders verdikleri ev ve konaklar, halkın müzik dinleyerek hoşça vakit geçirdiği “semai kahveleri”, kentin dört bir yanında bulunan meyhaneler ve bozahaneler, mesireler, mehtap meclislerinin yapıldığı Boğaziçi Osmanlı İmparatorluğu’nun çeşitli müzik mekanlarıdır. 19. yüzyılda askeri bir bando kurumu olan Muzika-yı Hümayun, 20. yüzyılın ilk yıllarında kurulan konservatuar niteliğindeki Darül Elhan, hem tiyatro hem de müzik eğitiminin verildiği “Darül Bedayi” ve müzik cemiyetleri de modernleşme süreciyle beraber Osmanlı-Türk müziği dünyasında oluşan yeni kurumlardır.

P. Nora’nın “sürekliliğin kökü mekandadır”⁷² sözünde de ifade bulduğu üzere Osmanlı-Türk müziği geleneğinin üretildiği, sürekliliğinin sağlandığı notalar, mecmualar, hatıratlar, plaklar, icra mekanları ve bizzat müzisyenlerin bellekleri aracılığıyla geleneğin müzikal hafızası canlı tutulmuştur. Modernleşme ve Batılılaşmanın Osmanlı-Türk müziğinde yarattığı dönüşümlere ve mekânsal farklılaşmalara karşı olarak geleneğin geliştirdiği uyum ve direnç pratikleri müzikal

⁷⁰ Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 333.

⁷¹ Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 333.

⁷² Nora, *Hafıza Mekanları*, 17.

hafızanın sürekliliğinde, yeniden yaratımında etkin rol oynamıştır. Hafızanın aktarım biçimi değişmiş, yeni kurumsal yapılar oluşmuş, dinleme pratikleri dönüşmüş olsa da üretim ve canlılık müziğin hafızasını oluşturan bütün mekanlarda varlığını korumuştur.

2.2. Osmanlı Modernleşmesi ve Müzik

Osmanlı Devleti'nin Batı'yla ticari, siyasi ve diplomatik alanlarda sürekli iletişim halinde olması kültürel etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Bu etkileşimler özellikle de diplomatik ilişkileri güçlendirmek adına gönderilen hediyelerle, yapılan ziyaretlerle ve bu ziyaretler neticesinde edinilen gözlemlerle gerçekleşmiş; özellikle de 16. yüzyılda İstanbul, İzmir gibi şehirlerdeki elçiliklerle düzenlenen şenliklerde ve eğlencelerde bale, pandomim, opera gibi gösteri ve sahne sanatları vasıtasıyla kültürel karşılaşmalar yaşanmıştır.⁷³ Osmanlı müzik kültürünün Batı müziğiyle bu türdeki ilk karşılaşma anlarından biri Fransa Kralı I. François'ın Sultan II. Süleyman'a iki ülke arasındaki ilişkileri pekiştirmek amacıyla 1543 yılında hediye olarak göndermiş olduğu orkestradır.⁷⁴ Bir diğeri ise 1599'da İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth tarafından III. Mehmed'e Levant Tüccarları Kumpanyası çalışmalarına kolaylık sağlamak ve padişahın dostluğunu kazanmak amacıyla hediye olarak gönderilen mekanik bir orgdur.⁷⁵ Batı müziği enstrümanlarıyla ve müziğiyle olan karşılaşma anlarını hazırlayan bu iki hediye de her ne kadar takdir ve teşekkürle kabul edilmiş olsa da org -üzerinde insan sureti olması gerekçesiyle yakılmış, orkestra ise kötü tesirlere sebebiyet vereceği düşüncesiyle dağıtılmış ve enstrümanları kırdırılmıştır.⁷⁶ Bu tepkiden farklı olarak 17. yüzyılda operanın gelişip yayılması Osmanlı sarayında bir merak uyandırmış, IV. Mehmed'in şehzadelerinin sünnetiyle kızı Hatice'nin Mustafa Paşa'yla evlenmesi sebebiyle 1675'te Edirne'de düzenlenecek şenlikte bir opera takımının da yer alması istenmiş ve bunun için Sadrazam Köprülü Fazıl Paşa tarafından Venedik Balyosu'na başvurulmuştur.⁷⁷ Her ne kadar vakit yetersizliği sebebiyle opera takımı yollanamamış olsa da Batı müziğine dair bir ilginin oluşmuş olması önemli bir gelişme olarak gözükmektedir. Yine aynı yüzyılda gezdiği Avrupa şehirlerinde çok çeşitli müzik türlerini dinleme

⁷³ Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 2.

⁷⁴ Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 2.

⁷⁵ Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 2.

⁷⁶ Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 2.

⁷⁷ Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:5 (İstanbul: İletişim, 1985), 1214.

fırsatı bulan ve bu deneyimlerini “Seyahatname”sinde yer veren Evliya Çelebi de eserinde o dönem İstanbul’unda kullanılan sazlara dair bilgiler verirken bu sazlardan çeşitli yollarla (şenlikler, devletler arası hediyeleşmeler, savaşlar) Osmanlı topraklarına girmiş olan Avrupa sazlara da değinmiş olması⁷⁸ müzikal karşılaşmalar anında yaşanan etkileşimleri gösterir niteliktedir.

Batı müziğiyle fiilen karşılaşma anları, 18. yüzyılın ilk yıllarıyla beraber bu kadar belirsiz (Batı müziğine karşı alınacak tavrın belirsizliği) kalmamış; Batı’yla kurulan askeri, diplomatik ve kültürel ilişkilerin dönüşmeye başlamasıyla Osmanlı müzik dünyası Batı müziğiyle olan etkileşimlere daha açık hale gelmiştir. “Lale Devri” olarak adlandırılan III. Ahmet ve İbrahim Paşa döneminde Avrupa’nın askeri kurumlarının ve silah gücünün imparatorluğa nasıl getirilebileceği önemli bir devlet sorunu olmuş; Avrupa’nın askeri eğitimi ve teknolojisi konusundaki bilgilere önem vermeye başlanmıştır.⁷⁹ Dolayısıyla bu yıllarda Avrupa’nın ahvalini öğrenmek için çeşitli başkentlere Yirmisekiz Mehmed Çelebi, Nişli Mehmed Ağa gibi önemli devlet adamları elçi olarak gönderilerek⁸⁰ elde edilen bilgiler ve gözlemler aracılığıyla “Batı” tanımlanmaya ve kavranmaya çalışılmıştır. Paris’e elçilik görevi sebebiyle gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi’nin döndüğünde sefaretnamesinde diplomatik ve politik gözlemlerinin yanı sıra Fransız yaşam tarzına dair anlattıkları, özellikle de Paris’te katıldığı konser ve opera temsillerini en ince ayrıntılarına kadar tarif etmesi oldukça dikkat çekmiştir.⁸¹ Aynı yüzyılda benzer şekilde Avusturya elçisi Hattî Mustafa Efendi Viyana’da, Giritli Ahmed Resmî Efendi Viyana’da ve Berlin’de, Mustafa Rasih Paşa Petersburg’da izlemiş oldukları opera temsillerini sefaretnamelerinde anlatmışlar ve aktarmış oldukları bu sanatsal deneyimler Osmanlı yöneticileri tarafından ilgiyle karşılanmıştır, hatta bu ilgi zamanla daha da ilerlemiştir. Örneğin ilk kez kardeşi Hatice Sultan’ın sarayında dinlediği opera parçalarından çok etkilenen III.Selim’in arzusuyla Topkapı Sarayında ilk kez opera, bale, dans gibi Batı müziği formları sahnelenmiştir.⁸²

Zürhcher’in belirttiği gibi Fransız Devrimi’nden 1830’lara kadar olan dönemde Osmanlı İmparatorluğu’nda Avrupa’yla gelişen ilişkilerinin de etkisiyle yönetim,

⁷⁸ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1214

⁷⁹ Şerif Mardin, *Türkiye Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim, 2015), 10.

⁸⁰ Mardin, *Türkiye Modernleşmesi*, 10.

⁸¹ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1214.

⁸² Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1214.

ekonomi, ideoloji ve kültürel alanlarda pek çok hızlı dönüşümler gerçekleşmeye başlanmıştır.⁸³ Bu hızlı dönüşümler yaşanırken ise Osmanlı yönetiminde bulunan III. Selim, sarayın dışındaki dünyayla, bilhassa da Avrupa'yla kurulan ilişkileri geliştirmiş, bunun sonucunda da yaşanacak etkileşimlere açık bir tutum sergilemiştir.⁸⁴ Nitekim henüz şehzadeyken dahi örnek almış olduğu Fransa Kralı XVI. Louis ile mektuplaşan padişah, Avrupa'ya dair ilgisini ve merakını birlikte paylaştığı dost ve hizmetkarlarını etkin mevkilere atayarak yönetim kadrosunu dönemi yenilikçi reformlarına hazırlayacak bürokratlarla oluşturmuştur.⁸⁵ Avrupa'ya olan ilginin sadece siyasi alanda gerçekleşmemiş olduğunu, kültürel, sanatsal ve müzik alanlarında da oldukça dikkat çekici karşılaşmaların yaşandığını biraz önce de dile getirmiştik. III. Selim'in opera ve bale gibi Batı müziği formlarını büyük bir merakla takip etmiş, sarayda veya özel toplantılarda dinleme fırsatı bulduğu bu müziğin müzikal yapısından etkilenecek dönemin sanatkarlarını bir notasyon sistemi geliştirmelerini istemiştir. Bütün bunlarla birlikte düşünüldüğünde Zürcher'in de belirttiği gibi onu ilginç kılan şey; 17. yüzyıl ortasında merkezi otoriteyi yeniden kurmak adına reform teşebbüslerinde bulunan Köprülü vezirleriyle 19. yüzyıl Tanzimat reformları arasında gerçekleşen Batılılaşma ve modernleşme sürecinde Avrupa'nın usullerini kabule istekli olmasıdır.⁸⁶

Londra, Viyana, Berlin ve Paris gibi şehirlerde daimi elçilikler kurularak Avrupa ile kurulan ilişkiler güçlendirilmeye çalışıldığı bu dönemde askeri alanda Batı'nın modern ve merkezi ordusundan esinlenerek "Nizam-ı Cedid" adlı yeni bir ordu düzeni oluşturulmuş ve bu yeni ordunun talim ve eğitimi için Avrupalı subayların danışmanlıklarından yararlanılmıştır. Aynı zamanda modern anlamda bir sağlık örgütünün kurulması ve tıp, mühendislik gibi alanlarda okulların açılması ile birlikte modern kurumlar ortaya çıkmaya başlamıştır.⁸⁷ Avrupa'nın askeri ve kurumsal yapısı haricinde Avrupa'daki kültür, sanat ve özellikle de müziğe ilişkin gelişmeleri de elçilikler vasıtasıyla yakından takip eden III. Selim, bu ilgi neticesinde yeni oluşturulmaya çalışılan Nizam-ı Cedid ordusuna eşlik etmek üzere bir trampet takımı

⁸³ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev. Yasemin Saner (İstanbul: İletişim, 2015), 43.

⁸⁴ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 43.

⁸⁵ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 43.

⁸⁶ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 44.

⁸⁷ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 46-47.

meydana getirilmiştir.⁸⁸ Aynı zamanda Osmanlı-Türk müziğine katkı sağlayan ve destekleyen padişahlardan biri olan III. Selim -daha önce de belirtildiği ve bu noktada tekrar hatırlatılması gerektiği üzere- Osmanlı müziğinin notasyonu üzerine de çalışmaların başlatılmasını sağlamış, Batı müziği ile oluşabilecek teknik etkileşimlerin yolunu açmıştır.

III. Selim ayrıca -daha önce bahsettiğimiz üzere- Osmanlı müziğinin gelişmesinde rol oynayan, yüzyıla damgasını vurmuş bir ekolün ortaya çıkmasını sağlayan, Hammamizade İsmail Dede Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Suyolcuzaade Salih Efendi, Dellalzade İsmail Dede Efendi gibi pek çok bestekâra destek verdiği bilinen müziksever ve bestekârlığıyla da tanınan bir padişaktır. Avrupa ile ilişkisi ve bağı sebebiyle ara ara sanat anlayışında hafif Batı esintisi yaşansa da Osmanlı müziğinin geleneksel üslubundan ayrılmamış, dönemin önemli bestekârları olan Kırımlı Ahmet Kamil Efendi ve Tanburi İzak'tan meşk almıştır. Neyzen ve tanburi olan III. Selim nazariyat çalışmalarında da bulunmuş; “İsfahanek-i Cedit”, “Hicâzeyn”, “Şevk-i Dil”, “Arazbar- Bûselik”, “Hüseyini Zemzeme”, “Rast-ı Cedit”, “Pesendîde”, “Neva-Kürdi”, “Gerdaniye-Kürdi”, “Suzidilârâ”, “Şevkefzâ” makamlarını icat etmiş olduğu bilinmektedir.⁸⁹ Ayrıca sarayında içoğlanlarına ders vermek için görevlendirdiği ve destek verdiği Hamamizade İsmail Dede Efendi gibi üstatlarca bu makamlar kullanılarak birçok eser bestelenmiştir. Saray, bu dönemden itibaren hem Batı müziğine duyulan merakın hem de Osmanlı müziği geleneğine olan bağlılığın kesiştiği önemli bir mekan olmuş, iki müzik kültürünün etkileşimlerine son derece açık, kültürel açıdan “esnek” hale gelmeye başlamıştır. II. Mahmud dönemi de böyle bir kültürel etkileşime tanıklık etmiş, siyasi-ekonomik-askeri pek çok gelişmelerin yanı sıra canlı bir müzikal dünyanın oluşmasında etkili olacak dönüşümler yaşanmıştır.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri, ekonomik, eğitim, haberleşme sistemlerindeki gelişmelerde olduğu gibi mimari, edebiyat ve özellikle de müzik gibi alanlarda yaşanan dönüşümler, modernleşme sürecinin sembolleri olarak bir anlamda “geleneğin icadı”nı gerçekleştirmiştir.⁹⁰ Eric Hobsbawm'un kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve sembolik bir özellik gösteren, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır

⁸⁸ Aksoy, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma,” 1214.

⁸⁹ Ak, Ahmet Şahin. *Türk Musikisi Tarihi* (Ankara: Akçağ, 2014), 138.

⁹⁰ Namık Sinan Turan, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Gelenek İcadı ve Müzik,” *Evrensel Kültür* 237 (2011): 21.

şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında kullandığı “icat edilmiş gelenek”⁹¹ kavramı, modernleşme ve Batılılaşma sürecindeki söz konusu askeri-politik-kültürel dönüşümleri açıklar niteliktedir. Bu geleneklerin yaratılma süreçleri Hobsbawm’un belirttiği üzere; devletler, siyasi örgütlenmeler gibi resmi topluluklar ya da örgütlenmemiş olan gayri resmi topluluklar tarafından gerçekleştirilmektedir.⁹² Ona göre, özellikle hızlı dönüşümlerin yaşandığı 19. yüzyılda üretilen gelenekler dikkat çekicidir. Nitekim dönüşüm halindeki toplumsal yapıda devletlerin geleneksel yönetim mekanizmalarını sürdürmekte zorluk çekmesi, toplumsal ilişkileri ve sadakat bağlarını yeniden kurmayı gerektirmiş; yeni geleneklerin üretilmesi ise bu gerekliliği karşılaması adına gerçekleştirilmiştir.⁹³ Hobsbawm’a göre bu şekilde devletler, kendi tebaalarının itaatini, sadakatini ve onlar tarafından tanınan meşruiyetini sağlamanın yollarını aramışlardır.⁹⁴ 19. yüzyıl monarşilerinin neredeyse ortak sorunu olan bu meşruiyet bunalımı, Osmanlı’da da hissedilmiş, tüm yönleriyle olmasa bile Osmanlı monarşisinde de benzer arayışların ve yeni gelenek icatlarına olan ihtiyaçların görüldüğünü söyleyebiliriz. Nitekim modernleşme süreci ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu’nda icat edilen ulusal marşlar, armalar, bayraklar, festivaller, merasim alayları gibi gelenekler; yeniden yorumlanıp yönetimin iktidar meşruiyetini sağlamada araç olarak kullanılmıştır. Bahsedilen bu araçlar özellikle de müzik açısından önemli değişimlerin yaşanmasında etkili olmuş; Batı müziğine olan ilginin yüksek sınıflar arasında artmasıyla yaşanan etkileşimle beraber Osmanlı modernleşmesinin temelini oluşturan orduda ve askeri müzikte Batı müziğinin etkisi daha fazla hissedilmeye başlanmıştır.⁹⁵

III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ordusuyla başlayan süreç, daha radikal reformlar ile birlikte II. Mahmut döneminde 1826’da Yeniçeri ocağının ve ardından Mehterhanenin de kapatılmasıyla devam etmiş; yerine batılı anlamda bir ordu olan “Asakir-i Mansure-i Muhammediyye”⁹⁶ ve ona eşlik edecek bir bando olan “Muzika-i Hümayun”⁹⁷ kurulmuştur. Batıyla yakınlaşmanın hız kazandığı II. Mahmut’un

⁹¹ Eric Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, Çev. Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora, 2005), 2.

⁹² Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 306.

⁹³ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 306.

⁹⁴ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 308.

⁹⁵ Turan, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelenek İcadı ve Müzik,” 22.

⁹⁶ Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, 68.

⁹⁷ Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi* (Ankara: TRT, 1986), 19.

saltanatı sırasında hem askeri düzende hem de bürokratik ve kültürel yaşamda değişimler yaşanmıştır. II. Mahmut'un siyaseti modern bir ordunun kurulması yoluyla merkezi devleti güçlendirmeye yöneliktir.⁹⁸ Aslında onun tüm reformlarının bu amaca giden araçsal yöntemler olduğunu söyleyebiliriz. Yeni bir ordunun kurulması para gerektirmekte; para daha etkin bir vergilendirmeye sağlanmak zorundadır ve etkin vergilendirme de ancak modern bir merkez ve bürokrasi sayesinde başarılabilir. Devlet denetimini yaymak için daha iyi iletişim araçlarına ve sultanın muhtaç olduğu yeni usuldeki asker ve sivil memurları yetiştirmek için yeni eğitim biçimlerine gereksinimi vardır.⁹⁹ Bu gereksinimler neticesinde eğitim alanında modern tıbbın öğretildiği askeri bir tıp okulu ve bir harp okulu- buna binaen de bir askeri müzik okulu kurulmuş, iletişim ağını güçlendirmek için bir posta teşkilatı oluşturulup ilk resmi gazete olan *Takvim-i Vakâyi* çıkartılmış ve aynı amaçla yol yapımlarına başlanmıştır.¹⁰⁰ Merkezi otoriteyi hedefleyen II. Mahmut'un yerleşik düzenin kurumları olan Yeniçeri Ocağı'nı ve Mehterhane'yi ortadan kaldırması da bu reformların kapsamında gerçekleşmiştir. Aynı zamanda bu dönemde dönüşen yapılar ve yeni düzen içerisinde birtakım yeni semboller ve gelenekler üretilmiş; bir Osmanlı arması sipariş edilmiş, kılık kıyafet düzenlemeleri yapılmış, resmi müzik alanında ise “milli marş”lar bestelenmeye başlanmıştır. Osmanlı'nın değişen siyasi yapısını “temsil” eden müzik artık mehter takımlarından yükselen peşrev ya da saz semaisi değil, bu yeni “marş”lar olmuştur.

Milli marşların ve resmi müziğin oluşumunda Müzika-i Hümayun'un rolü oldukça önemlidir. İlk olarak Ahmed Ağa'nın, daha sonra da Fransa'dan getirtilen M. Manguel'in idaresinde çalışmalar yürütülse de yeterli bulunmamış, II. Mahmut tarafından İstanbul'a davet edilen Giuseppe Donizetti'nin kuruma gelişi ile bando çalışmalarında gelişim görülmeye başlanmıştır. Batı müziğinin benimsenmesinde, repertuvarın, notasyonun ve enstrümanların öğretilmesinde Donizetti'nin önemli katkıları olmuş, Osmanlı'ya özel çoksesli bir müzik repertuvarının oluşturulması için eserler bestelemiştir.¹⁰¹ Aynı zamanda bu bestelere ek olarak padişaha ithafen “Mahmudiye Marşı”nı besteleyerek Osmanlı'nın milli marş literatürünü oluşturan ilk adımları atmıştır. Donizetti'nin çabalarıyla kısa süre içerisinde Rossini'nin

⁹⁸ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 67.

⁹⁹ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 73-74.

¹⁰⁰ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 73-74.

¹⁰¹ Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 88.

parçalarından İtalyan operatik uvertürlerine, İngiliz bestelerinden Fransız marşlarına kadar pek çok çoksesli eserler çalmayı öğrenmiş olan bando, “çağdaş bir monarşinin hükümdarı” imajını vermeye çalışan II. Mahmut tarafından diplomatik törenlerde, padişahın halkla karşı karşıya geldiği alaylarda ya da selamlıklarda, resmi şenliklerde, kır gezintilerinde kendisine eşlik etmek üzere görevlendirilmiştir.¹⁰² Bu tür törenler sırasında halk hem Batı müziğiyle ve Batı müziği formunda bestelenmiş “milli marş”larla devletin yeni müziğini tanımakta hem de devletin değişen yenilikçi politik duruşuna tanıklık etmektedir. Halkın iktidar tasavvurunu biçimlendirmeye dair etkili bir meşruiyet aracı olan törenden biri olan cuma selamlıklarında bandonun padişahın camide bulunduğu yirmi dakikalık süre boyunca Mozart ve Rossini’den parçalar çaldığını o dönem İstanbul’da bulunan Lamartin’in aktardıklarından öğrenmekteyiz.¹⁰³ Aynı şekilde kır gezintileri de bu türden karşılaşma anlarından bir diğeridir. 28 Aralık 1829 tarihinde Hekimbaşı Abdülhak Molla’nın anlatımlarından elde edilen bilgilere göre Çekmece’ye avlanmaya giden padişahın huzurunda akşam mızıka bandosu klarnet soloları icra etmiş ve bu sırada kasabanın kadınları toplanarak uzaktan gelen mızıkanın çaldığı melodileri dinlemiştir.¹⁰⁴ Dolayısıyla artık hem saray çevresinde hem de şehrin her an her yerinde duyulabilen Batı müziği ile toplum tanışmaya başlamış, Osmanlı Türk müziği geleneğine de bu kültürel diyalogun etkileri yansımıştır.

Bütün bu dönüşümlerin yaşandığı II. Mahmut döneminde saray içerisinde Osmanlı-Türk müziği icrası ve aktarımı devam etmiştir. Çoğu III. Selim sarayının ortamında yetişmiş besteciler ve onların öğrencileri olan Hamamizade İsmail Dede Efendi, Dellalzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi, Kemanî Ali Ağa, Numan Ağa gibi “klasik” üslubun önemli temsilcileri II. Mahmut saltanatında da himaye edilmiştir.¹⁰⁵ Sarayda ve Muzika-i Hümayun’da iki müziğin de icrası ve öğrenimi devam etmiştir. Sarayda “küme fasılları”nın icrasına öncesinde olduğu gibi önem verilmiş, bir bando kurumu olan Muzika-i Hümayun’da ise müezzinlerin ve hanendelerin bulunduğu bir fasıl heyeti yer almıştır.¹⁰⁶ Bu beraberlik Osmanlı Türk

¹⁰² Selim Deringil, “19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Resmi Müzik,” *Defter* 22 (1994):32.

¹⁰³ Namık Sinan Turan, “19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik,” *Bilgi ve Bellek* 1 (2004): 91.

¹⁰⁴ Refik Ahmet Sevengil, *Saray Tiyatrosu* (İstanbul: MEB, 1962), 7.

¹⁰⁵ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1217.

¹⁰⁶ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1217.

müziği formları içerisinde de etkileşimler yaratmıştır. En popüler formlardan biri olan “fasıl”, “fasl-ı atık” ve “fasl-ı Cedit” olmak üzere ikiye ayrılmış, klasik üsluptan ayrı olarak yeni bir üslup geliştirilmiştir. “Fasl-ı cedit” olan bu yeni icrada ney, ud, lavta, kanun gibi Osmanlı Türk müziği enstrümanlarına baget, viyolonsel, keman, trombon gibi Batı enstrümanları da eşlik etmeye başlamıştır.¹⁰⁷ Ayrıca bu fasl-ı Cedit heyeti için Batı müziğinin majör ve minör dizilerine yakın Osmanlı müziği makamlarından peşrev, saz semaisi, köçekçe, oyun havası ve şarkı gibi türler armonize edilerek “çok sesli” bir repertuar oluşturulmuş, daha sonrasında bu tür denemeler devam etmiş ve klasik eserler üzerinde de çok seslendirme çalışmaları yapılmıştır.¹⁰⁸ Bu çalışmalar zaman zaman bando tarafından da resmi törenlerde icra edilerek kamusal alanlarda halkın da bu icraları duyması sağlanmıştır.

Müzikte de fazlaca hissedilen bu modernleşme ve Batılılaşma hareketleri, diğer kültürel alanlarda olduğu gibi Tanzimat’ta iyice belirginleşecek olan Doğu-Batı; “alaturka”-“alafranga” ikiliğini besleyen gelişmelere olanak sağlamıştır. Kültürel hayatta önemli kırılmaların yaşandığı Tanzimat dönemi 1839’da Gülhane Hatt-ı Hümayun’un ilan edilmesi ile başlamış 1876’da sona ermiştir. Bu dönemde II.Mahmut’un reformcu politikaları devam ettirilmiş; hatt-ı hümayunda; tebaanın can ve malının güvence altına alınacağı, iltizam sistemi yerine aylıklı memurlar ile tebaadan doğrudan alınacak vergi sisteminin yerleştirileceği ve dini ne olursa olsun tüm tebaanın hukuksal olarak eşit olacağına dair maddeler yer almış, bu maddeler gereğince de siyasal, ekonomik, hukuksal, kültürel değişimler vuku bulmuştur.¹⁰⁹

Quataert’a göre Tanzimat dönemi, ekonomik açıdan Yeniçeri Ocağının kaldırılması ile yani “lonca teşkilatının imtiyazlarına sahip silahlı grubu ezmeye yönelik” verdiği “ekonomik tepki” ile başlamış ve dış borçların tavan yaptığı, mali politikaların yol açtığı krizlerin denk geldiği 1870’lerin ortalarına kadar sürmüştür. Mısır ve gelirleri üzerindeki kontrolün kaybedilmesi, Balkanlar’daki büyük toprak kayıpları, Kırım Savaşı ile dış borçlanmaya başlanması, Osmanlı tebaasının çıkarları ile Avrupa’nın çıkarlarının çatışması, İngiltere ile imzalanan serbest ticaret anlaşması ile yerli zanaatkârlara rekabet imkânının tanınmaması gibi sebeplerle Osmanlı ekonomisinin

¹⁰⁷ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1217.

¹⁰⁸ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1218.

¹⁰⁹ Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, 84.

fiilen neredeyse iflas ettiği bu süreçte¹¹⁰ vergilendirmede sistem değişikliğine gidilmiş, iltizam sistemi kaldırılarak yerine merkezden atanmış memurlarla çalışan merkezi vergi sistemi oturtulmaya çalışılmıştır. Ayrıca kağıt para bu dönem içerisinde basılmaya başlanmış ve banka oluşumuna dair ilk adımlar atılmıştır.¹¹¹ Ekonomik reformların yanı sıra adli sistem üzerine yapılan reformlar da Tanzimat döneminin önemli siyasi gelişmelerinden biri olmuş, milliyetçilik akımlarının etkisini Osmanlı İmparatorluğu'nda bir nebze durdurabilmek amacıyla Gayrimüslimleri ikinci sınıf vatandaş hükmünden çıkarmaya yönelik çeşitli hukuksal düzenlemeler yapılmıştır.¹¹² Tanzimat döneminin askeri, ekonomi, hukuk ve kurumsal alanlarında gerçekleşen bu tür kapsamlı reformları adli teşkilat kadar eğitim kurumlarını da etkilemiştir. Devletin güç merkezinin saraydan Babıâli'nin bürokratlarına kaydığı bu süreçte devlet, yönetimde merkezileşmeye gidip Avrupa modeline göre bakanlıklar kurmuş ve bu bakanlıklar için yetenekli bürokratlara daha çok ihtiyaç duymuştur.¹¹³ Ayrıca buradaki bürokratların yükselebilmeleri için Avrupa'yı ve Avrupa dillerini iyi bilmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla yönetici kadroda yer alacak bürokratların yetiştirilmeleri büyük önem arz etmiş; bunun için de hem modern eğitim kurumları açılmaya hem de Avrupa'ya öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Avrupa'yla iletişim kültürel etkileşimlere sebep olmuş, bu etkileşim kendini eğitimde, kültürel alanda, sanatta da göstermiştir.

Tanzimat döneminin bu canlılığını ve hızlı dönüşümlerini, İmparatorluk insanın halet-i ruhiyesini yansıtan gündelik yaşam ve eğlence pratiklerinde, popüler kültürde, özellikle tiyatro ve müzik gibi kültürel üretimlerde gözlemlememiz mümkündür. Bu süreçte Batı müziği artık askeri alandan, saraydan; kente, halka, halkın kültürel alanına yayılmıştır. Bu yaşanan etkileşimle ve hem hukuksal hem de kültürel gelişmelerle beraber gündelik yaşamı kapsayan bir çok alanda Batı modelini örnek alan pratikler ekseninde değişimler görünmeye başlamıştır.

Bandoların halka açık mekanlarda, törenlerde, şenliklerde, cuma selamlıklarında bir nevi konserler verdiği ve toplumun Batı müziğiyle tanışmaya başladığı bu sürece

¹¹⁰ Donald Quataert, "Tanzimat Döneminde Ekonominin Temel Problemleri", *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Hazırlayanlar: Halil İnancık ve Mehmet Seyitdanlıoğlu (İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 736.

¹¹¹ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 105.

¹¹² Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 99.

¹¹³ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 106.

İstanbul'da açılan tiyatrolara verilecek destek ve önem de eklenmiştir.¹¹⁴ Nitekim Batı müziği ve operanın topluma aktarılması Tanzimat döneminde açılan tiyatro ve opera salonları ile sağlanmıştır. İstanbul'un ilk tiyatro binası olan "Fransız Tiyatrosu"nda sahnelenmeye başlayan müzikli oyunlar, operetler, opera parçaları Tanzimat'ın ilk yıllarında, Osmanlı'nın ileri gelenleri tarafından ilgiyle takip edilmiştir.¹¹⁵ Fransız Tiyatrosu'nu takiben Abdülmecid'in izniyle 1840'ta "Bosco Tiyatrosu" kurulmuştur.¹¹⁶ Tiyatro ve müziğin bir birleşimi olan operaya ağırlık veren Bosco Tiyatrosu'nda pek çok temsiller verilmiş, bu temsillerin yanı sıra Muzika-i Hümayun'un eğitim kadrosunun başında yer alan Donizetti'nin "Belisario" adlı eseri de sahnelenmiştir.¹¹⁷ Donizetti daha sonra operanın ve müziğin gördüğü ilgiden memnun kalan Abdülmecid tarafından bu müzikli sahne sanatının Türk gençlerine de öğretilmesi için görevlendirilmiş, bunun üzerine öğrencilerine birkaç opera parçası öğretme girişimlerinde bulunmuştur.¹¹⁸

Bosco Tiyatrosu'nun M. Naum'a satılmasıyla İstanbul'da yeni bir opera hareketi başlamıştır. 1842-43 mevsiminden itibaren zamanının gözde operalarıyla tanınmış sanatçılar İstanbul'a getirilir, operalar ve operetler artık bestelenişinden çok kısa bir süre sonra İstanbul'da temsil edilir olmuştur.¹¹⁹ Özel hayatında da Batı müziğiyle ilgilenen Abdülmecid, Naum Tiyatrosu'ndaki bu operalara büyük ilgi göstermiş, sık sık temsillere katılmış ayrıca maddi ve manevi desteğini de esirgememiştir.¹²⁰ Padişahın bu tutkusunun sonucunda Dolmabahçe'de bir tiyatro salonu yapılmış, yurtdışından gelen opera kumpanyaları artık yeni inşa edilen "Dolmabahçe Tiyatrosu"nda da oynamaya başlamıştır.¹²¹ Sarayın ve saray çevresinin Batı müziğine gösterdiği bu ilgi ve merak, Turan'ın da belirttiği gibi müziğin Batı ile kurulan ilişki kapsamında şekillenen ve oluşturulmaya çalışılan yeni "imaj"ın bir parçası olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır.¹²²

Bu bağlamda tekrar düşünüldüğünde Batı ile ilişkilerin yoğunlaştığı, siyasi-ekonomik ve sosyal yapıda merkezileşmeye ve modernleşmeye gidildiği bu dönemde

¹¹⁴ Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," 1218.

¹¹⁵ Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," 1218.

¹¹⁶ Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik," 93.

¹¹⁷ Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik," 93.

¹¹⁸ Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik," 93.

¹¹⁹ Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," 1218.

¹²⁰ Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," 1219.

¹²¹ Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma," 1219.

¹²² Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik," 93.

devletin değişen yüzünü temsilen meşruiyet araçlarından müziğin daha etkin bir şekilde kullanılmış olduğunu görmekteyiz. Sahnelenen operaların yaygınlaşmasının ve saray tarafından destekleniyor olmasının yanısıra II. Mahmut saltanatında olduğu gibi Abdülmecid döneminde de padişaha ithafen marşlar bestelenmiştir. Yine Donizetti tarafından Abdülmecid için bestelenen “Mecidiye Marşı” milli marş olarak bu dönemde resmi törenlerde, kamusal alanlarda icra edilmiştir.¹²³ Padişaha takdim edilen ve çoğu padişaha övgüler içeren marşların dışında o dönemde gerçekleşen savaşlar üzerine de çeşitli marşlar bestelenmiştir. Silistre kuşatması hatırasına bestelenen “Silistria Marşı”, Kırım Savaşı sırasında cephe ve cephe gerisinde bando tarafından çalınması için bestelenen “Constantinople Quadrille”, “The Dardanelles”, “Besika Bay”, “Adrianople”, “Omar Pasha’s March”, “The Omar Pacha Polka”, “The City of the Sultan Polka”¹²⁴ marşlar askeri alanda da “yeni imaj”ın sergilenmesinde işlevsel olarak kullanılmıştır. Bu marşlar arasında Rıfat Bey’in “Sivastopol Marşı” Osmanlı coğrafyasında ayrıca oldukça ilgi görmüş, büyük vilayetler ve Rumeli’de okula başlama törenlerinde söylenmesi adet haline gelmiştir.¹²⁵

Tanzimat dönemi padişahı olan Abdülmecid’in vefatı üzerine tahta çıkan Abdülaziz daha çok geleneksel Osmanlı müziğiyle ilgilenmiş, hatta bir neyzen olarak geleneksel formlarda çeşitli besteler yapmıştır. Bir bakıma kültürel reformların devam etmesine rağmen geleneksel müzik üretiminin sarayda devam etmesi, önem hiyerarşisinin padişahın zevkine göre şekillendiğini gösteren bir durumdur. Batılılaşma politikalarının devam ettiği bu süreçte her ne kadar Abdülaziz tarafından eskisi kadar Batı müziği temsillerine önem verilmemiş olsa da müzikal anlamda Batılı “temsili”, imajı sergilenmeye devam edilmiştir. 1867’de Abdülaziz Paris, Londra ve Viyana’yı kapsayan bir geziye çıkmış ve buralardaki çeşitli balolara, balelere, konserlere katılmasıyla birlikte Batı sanatlarına olan tutumu değişmeye başlamıştır.¹²⁶ Ayrıca Richard Wagner’in Bayreuth’taki Festival Tiyatrosu’nun inşa fonuna baęıřlar¹²⁷ yapmış olan padişah, katıldığı bu konserlerle ve bağışlarla hem Batılı bir devlet imajı oluşturmaya çalışarak meşruiyetini sağlamayı hem de

¹²³ Emre Aracı, *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestro’su* (İstanbul: YKY, 2014), 99.

¹²⁴ Aracı, *Donizetti Paşa*, 203-206.

¹²⁵ Selçuk Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 483.

¹²⁶ Turan, “19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik,” 97.

¹²⁷ Aracı, *Donizetti Paşa*, 169.

oryantalist bakış açısıyla oluşturulan “Doğu” imgelerini kırmayı amaçlamıştır. İleride Erken Cumhuriyet Batılılaşması incelenirken de değinileceği üzere Batı’nın içselleştirilmesinin bir yansıması olan bu “görünüş”ler, Cumhuriyet döneminde yaşanan Batılılaşma tecrübesiyle benzeşen en önemli noktalardan biridir.

Abdülaziz seyahatlerde izlemiş olduğu opera ve müzikli oyunların etkisiyle Donizetti’nin vefatı sonrasında Muzika-i Hümayun’daki görevini devralan Callisto Guatelli’nin orkestra çalışmalarında bulunmasını istemiş, buna istinaden Guatelli İtalya’dan değerli bandocular getirterek orkestrayı yeniden düzenlemiştir.¹²⁸ Bandoculuğu iyi bir düzeye getirmek için önemli çalışmalarda bulunmasının dışında çeşitli marşlar besteleyip, birçok Osmanlı müziği eserini de çok sesli hale getirmiş, ayrıca padişaha ithafen “Osmaniye Marşı”nı ve resmi marş olarak “Aziziye Marşı”nı bestelemiştir.¹²⁹

Resmi müzik, marşlar üzerinden Muzika-i Hümayun vasıtasıyla üretilmeye devam ederken opera ve tiyatro toplumun belli kesimi için kültürel yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Bosco ve Naum Tiyatrosu’nu takiben Güllü Agop (Gedikpaşa) Tiyatrosu, Şark Tiyatrosu ve Rumeli Tiyatrosu gibi tiyatro salonları açılmış, Türkçe ve pek çok dilde temsiller verilmiştir.¹³⁰ Operaya karşı oluşan yoğun ilgi, opera çalışmalarını da arttırmış; eğitim görmesi için padişah tarafından Milano Konservatuari’na gönderilen Dikran Cuhacıyan, imparatorluğun ilk opera ve operetini besteleyip ilk opera topluluğunu kurmuştur.¹³¹ Aynı dönemde geleneksel sanatlar, fasıl heyetleri, kantolar, ortaoyunları, cambazlık ve hokkabazlıklar kültürel yaşamda yeniden canlandırılmış, böylelikle hem geleneksel kültürün hem de Batı kültürünün dokuları birbirine karışmıştır.¹³² Birbiriyle etkileşim halinde olan iki müzik türü arasında Batılılaşma politikaları sebebiyle alaturka-alafranga ayrımı üzerinden bir beğeni hiyerarşisi oluşturulmuş olsa da temsil edilen oyunlarda, operalarda, bestelenen marşlarda zaman zaman geleneksel müziğin tınıları işitilmiş, geleneksel Osmanlı-Türk müziği eserlerinde Batı müziği formlarının ve ritimlerinin esintileri hissedilmiştir.

¹²⁸ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1222.

¹²⁹ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, 92.

¹³⁰ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1222.

¹³¹ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1222.

¹³² Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1221-1222.

Osmanlı müziği hem aktarım ve icra pratikleri anlamda hem de formlar anlamda gelenek çerçevesinde kalmak için dirense de Tanzimat ile birlikte dönüşen müzikal atmosfere tepkisiz kalmamıştır. Batı müziğine verilen önem, bazı Enderun’lu müzisyenleri ve bestekarları küstürmüş ve gücendirmiştir. Tanzimat’tan önce henüz II. Mahmud’un saltanat yıllarında geleneksel Osmanlı müziği bestekarlarından Tanburi Numan Ağa’nın bir şarkısında “Kasr-ı şitâ’da daima/ Alafranga havâ/ Muzikalar versin sadâ/ Olsun safâlar ülfetin”¹³³ diyerek padişahın Batı müziğine olan yönelişine serzenişte bulunması, Dede Efendi’nin saraydaki görevini bırakıp ileri yaşına rağmen acele ile hacca gitmesi ve rivayete göre hacca gitmeden önce “Artık bu oyunun tadı kaçtı” demesi bu küskünlüğü gösteren örneklerdir.¹³⁴ III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde büyük destek gören ve desteklenen Dede Efendi’nin bu ifadesi Tanzimat’ın yaşandığı Abdülmecid döneminde yani Osmanlı müziğinin sarayda ikinci plana düştüğü süreçte geleneksel çevrenin yaşamış olduğu kırılgınlığın bir yansımasıdır. Fakat değişen, modernleşen müzik dünyasına her ne kadar tepkisini belli etse de kamusal alanda sürekli karşılaştığı bu müzikten etkilenmiş, bu sürece müzikal açıdan gelenek içinden uyum göstermiştir. Nitekim, Avrupalı müzisyenler, Dede Efendi gibi bestekarların Batı üslubunda eserler bestelemesinde kültürler arası iletişim bağlamında oldukça etkili olmuştur. Müzikal üretim noktasında yaşanan etkileşim pek çok sanatkarın eserlerinde görüldüğü gibi Dede Efendi’nin Batı müziğinin dinamiklerini hissettirdiği vals ritimleri taşıyan “Yine bir gülnihal..” adlı şarkısı, yine sengin ve yürük semaiyi hatırlatan üçlü ritimlerle bestelediği yeni kâr demek olan “Kâr-ı Nev” eseri önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.¹³⁵ Aynı şekilde Şakir Ağa’nın da bestelerinde özellikle de rast makamındaki “Hiç bulunmaz böyle dilbaz”, müstear makamındaki “Evvel benim nazlı yârim”, bûselik makamındaki “Dün gece sende ben derdi-mende” eserlerinde Batı müziğinin ritmik özellikleri hissedilmektedir.¹³⁶ Emin Ağa’nın “Acemaşiran Peşrev”i, Şakir Ağa’nın “Ferahnak Yürük Nev”i, Kemanî Rıza Efendi’nin “Tahirbuselik Peşrev”i ve “Tahirbuselik Saz Semaisi” gibi saz eserleri de sözlü eserlerde olduğu gibi Batı müziği etkisinin görüldüğü geleneksel formlarda üretilmiş önemli klasik eserlerdir.¹³⁷

¹³³ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 193.

¹³⁴ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1227.

¹³⁵ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 194.

¹³⁶ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 214.

¹³⁷ Aksoy, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma,” 1230.

Batı müziği, görüldüğü üzere sadece resmi alanda bir dönüşüm yaratmamış, aynı zamanda dolaylı olarak geleneksel müzik çevresini de etkilemiştir. Kamusal alanda Osmanlı müziğinin ikinci plana atılması ile birlikte dönemin bestekarları daha çok halk zevkine yönelik formlarda eserler vermişlerdir. Özellikle de şarkı bu süreçte popülerleşen ve dolayısıyla da halk zevkini yansıtan önemli bir beste formudur.¹³⁸ Hacı Arif Bey ve Şevki Bey başta olmak üzere Rıfat Bey, Hacı Faik Bey, Şevki Bey, Medenî Aziz Efendi gibi bestekarlar besteledikleri şarkılarla dönemin popüler müzik dünyasını şekillendirmişlerdir.¹³⁹

Devlet himayesinin azalmasıyla Osmanlı müziği toplumun koruması altında yaşamaya devam etmiştir. “Meşkhane”ler, Osmanlı-Türk müziğinin hem hafızasının aktarıldığı, üretildiği hem de modernleşme sürecinde bir mücadele alanı olarak kendini var ettiği korunaklı alanlarıdır. Müzikseverlerin konakları, kahvehaneler ve tekkeler bu dönemde Osmanlı müziğinin önemli meşkhaneleri sayılmıştır.¹⁴⁰ Nitekim kurumsal açıdan bir müzik okulunun yokluğunda Mevlevihanelerin yanı sıra Hidiv İsmail Paşa’nın, Prens Halim Paşa’nın, Mısırlı Fazıl Paşa’nın konakları, o dönemin ünlü müzik insanlarının (Dellalzade İsmail Efendi, Yağlıkçızade Ahmed Efendi, Tanburi Büyük Osman Bey, Zekai Dede, Mutaftzade Ahmed Efendi,...) bu konaklarda toplanarak dönemin nadir, önemli eserlerini oluşturdukları meşk halkalarında aktardıkları için bir okul olarak nitelendirilmiştir.¹⁴¹ Öğrenim mekanlarından daha ziyade gündelik eğlence pratiklerinin sürdürüldüğü kahvehaneler, kıraathaneler, mesire alanları, meyhaneler popüler müziğin üretildiği, müzik dünyasını canlı tutan önemli üretim mekanlarıdır.

19. yüzyılda Osmanlı müziğinin icra edildiği önemli mekanlardan olan kıraathaneler ve semai kahveleri, toplumun gündelik eğlence pratiklerini, müzikle olan mekânsal bağlılığını yansıtmaktadır. Modernleşme sürecinde yaygınlaşmaya başlayıp, Tanzimat’tan itibaren programlı bir işleyiş takip eden semai kahveleri daha çok Laleli ve Şehzadebaşı gibi semtlerde toplanmıştır.¹⁴² Semai, koşma, divan ve mani gibi türlerin icra edildiği bu kahvelerden farklı olarak kıraathanelerde daha çeşitli

¹³⁸ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 44.

¹³⁹ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 44.

¹⁴⁰ Aksoy, Bülent. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma*, 1228.

¹⁴¹ Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*, 194.

¹⁴² İncila Bertuğ, “Çalgılı Kahveler ve Diğer Musiki Mekanları,” *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, Cilt 7 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş., Yayınları, 2015), 55.

sahne sanatları (karagöz, kukla, meddah, tiyatro ve fasıllar) düzenlenmektedir.¹⁴³ Beyazıt'taki Sarafim Kıraathanesi, Vezneciler'de Şems, Divanyolu'nda Arif'in Kıraathanesi, Beyazıt'ta Merkez Kıraathanesi, Şehzadebaşı'nda Fevziye Kıraathanesi İstanbul'un önemli müzik mekanları haline gelmiş; Kanuni Şemsi, Tanburi Ovakim, Lavtacı Ovrik, Hanende Karakaş, Kemani Tatyos, Kemençeci Visilaki gibi devrin tanınan müzisyenleri de bu kıraathanelerde düzenlenen incesaz fasıllarında yer almışlardır.¹⁴⁴ Ayrıca bahsettiğimiz müzisyenler yazları Göksu, Çırpıcı Çayırı, Kuşdili Çayırı, Küçüksu, Küçük Çamlıca, Libade ve Setbaşı Mesiresi gibi mesire yerlerinde düzenlenen eğlencelerde müzik icra etmişlerdir.¹⁴⁵ Bu tür gündelik eğlence mekanları müziğin icra edilmesi ve müzikal hafızanın aktarılması açısından toplumun popüler kültürünü yansıtmakta, böylelikle devletin "idealize" edilmiş resmi müzik kurgusuna karşı geleneksel müziğe bir mücadele alanı açmaktadır.

1876'da Sultan Abdülaziz'in tahttan indirildikten sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk anayasası ilan edilmiş ve 19 Mart 1877'de parlamento açılmıştır.¹⁴⁶ Ancak üç ay sonra Abdülaziz'in halefi Sultan II. Abdülhamid anayasayı kaldırmış, literatürde "istibdad dönemi" olarak adlandırılan yeni bir süreç başlamıştır.¹⁴⁷ Her ne kadar devlet baskıcı ve despotik bir iktidar biçimiyle yönetilmiş olsa da Batılılaşma politikalarının en yoğun yaşandığı, merkezileşmenin devam ettiği bu dönemde; haberleşme ağlarında gelişmeler kat edilmiş, telgraf ağları hızla yayılmış, pek çok kente ulaşımı sağlayacak olan tren yolları inşa edilmiştir. Modern okulların sayısı artmaya, Osmanlı basını genişlemeye başlamıştır.¹⁴⁸ Fakat aynı zamanda çıkan gazete ve dergilere sansür uygulanmış; siyasi konulara ilişkin özellikle de meşrutiyetçilik, milliyetçilik, liberalizme dair yazıların yayınlanması yasaklanmıştır.¹⁴⁹ II. Abdülhamid milliyetçiliği ve liberalizmi yıkıcı ideolojiler olarak görmüş, bunların yıkıcı etkilerini azaltmak için halifelik makamını ve sembollerini kullanarak İslamcılık politikasına başvurmuştur.¹⁵⁰ Dönemin çelişkilerle ve çatışmalarla dolu politik havası bir meşruiyet krizini aşmada kullanılan müziğe de

¹⁴³ Bertuğ, "Çalgılı Kahveler ve Diğer Musiki Mekanları," 55.

¹⁴⁴ Bertuğ, "Çalgılı Kahveler ve Diğer Musiki Mekanları," 55.

¹⁴⁵ Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, 388.

¹⁴⁶ Şerif Mardin, *Türkiye Modernleşmesi* (İstanbul: İletişim, 2015), 91.

¹⁴⁷ Mehmet Ali Kılıçbay, "Osmanlı Batılılaşması", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* Cilt: 1 (İstanbul: İletişim, 1985), 152.

¹⁴⁸ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 122-124.

¹⁴⁹ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 124.

¹⁵⁰ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 125.

yansımıştır. Devletin politikaları ile göstermek istediği Avrupalı imaj arasındaki çelişki müzik üzerinden açıkça görülebilmektedir.

Kendi meşruiyetini din üzerinden halka kabul ettirmek isteyen Abdülhamid'in sadece diplomatik törenlerde değil aynı zamanda dinsel törenlerde, bayramlarda, dini günlerde de bilhassa Batı müziğini kullanmış olması ve milli marş olarak kabul edilen Callisto Guatelli'nin bestelediği "Hamidiye Marşı"nın Müzika-i Hümayun nezaretinde cuma selamlıklarında çalınması, bu açıdan oldukça dikkat çekicidir.¹⁵¹ Nitekim bu durum, padişahın bir yandan hilafet makamını kullanarak İslam siyaseti uygulayıp bir yandan da dış siyaset içerisinde Batılı modern bir devlet imajını oluşturmaya çalışmasından doğan bir çelişkiyi yansıtmaktadır.¹⁵² 1893 Chicago Sergisi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun "milli marş" olarak Hamidiye Marşı Müzika-i Hümayun Nezareti tarafından çalınması ve 1901'de Alman İmparatoru'nun Sultanahmet Meydanı'nda Abdülhamid'e armağan ettiği Alman Çeşmesi'nin açılış merasiminde Alman ve Osmanlı müzik heyetlerinin karşılıklı hünelerini sergilemeleri gibi Avrupa ile karşılaşılan protokol görüşmelerinde modern devlet imajını korumaya yönelik sergilenen müzikal tutum oldukça önemli görülmüştür.¹⁵³

Gençlik yıllarında Fransız Alexandre Efendi'den piyano dersleri almış, müzik bilgisini Guatelli ve Paul Dussoppe'den yararlanarak geliştirmiş ve çocuklarına da Batı müziği eğitimleri verdiren Abdülhamid; Batı müziğine daha sembolik bakmaktadır ve İmparatorluk'un imajı sorunu açısından önem arz ettiği görüşündedir.¹⁵⁴ Dolayısıyla hem sembolik olarak müziği kullanmış hem de zevk olarak Batı müziğine bağlıdır. Dolmabahçe'den Yıldız'a taşındıktan sonra burada küçük bir tiyatro inşa ettirdiği bilinmekte,¹⁵⁵ hatta Abdülhamid sarayının Batı müziği açısından özellikle ses, orkestra ve bale alanlarında bir cins konservatuar niteliğine sahip olduğunu söyleyen kaynaklar mevcuttur. Bu kaynaklardan en önemlilerinden biri ise dönemin önemli kadın bestekarlarından Leyla Hanım (Saz)'ın kaleme aldığı hatıralarıdır. Leyla Hanım, hatıralarında Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının zemin katlarının meşkhane olduğunu, saray kızlarının buralara derse yollandıklarını, kadınlardan oluşan saz takımları ve orkestraların olduğunu ve bu orkestra

¹⁵¹ Turan, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Geleneğin İcadı ve Müzik", 23.

¹⁵² Selim Deringil, "19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Resmi Müzik", *Defter* 22 (1994): 33-34.

¹⁵³ Deringil, "19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Resmi Müzik", 33-34.

¹⁵⁴ Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma ve Müzik", 98.

¹⁵⁵ Turan, "19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma ve Müzik", 98.

takımlarında keman, viyolonsel, kontrbas çalan kızların bando takımlarında da çaldığını belirtmiştir.¹⁵⁶

Her ne kadar İslamcı ve Ümmetçi bir çizgi çizmeye çalışmış ve bu yönde politikalarda bulunmuş olsa da Abdülhamid'in özellikle de müzik alanındaki görüşlerinde dönemin Türkçülük tartışmalarının etkilerini gözlemleyebiliriz. Kendisiyle 1918 yılında yapılan bir mülakatta müzik zevki ile ilgili sorulan bir soruya verdiği şu cevaptan Abdülhamid'in hem Batı müziğine hem de Osmanlı müziğine bakış açısı hem de bir bakıma Erken Cumhuriyet'teki ötekileştirici söylemlerin temelini oluşturan ideolojilerin işaretleri fark edilebilir:

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 dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır derler ya: bundan 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.¹⁵⁷

Abdülhamid'in bu cümleleriyle sansür uyguladığı, yasakladığı bir görüşün içinden konuşması oldukça ilginç görünmekle birlikte bir bakıma da dönemin düşünce dünyasındaki çatışmaların ve çelişkilerin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Nitekim yasaklara ve sansüre rağmen liberalist, meşrutiyetçi ve milliyetçi görüşler Abdülhamid'in merkezileştirmeye ve modernize etmeye çalıştığı eğitim kurumlarında hızla yayılmaya başlamıştır. Mülkiye ve Harbiye gibi okullarda eğitim gören yeni kuşaklar, hem liberal hem meşrutiyetçi düşüncelerin hem de basından takip ettikleri Yeni Osmanlılar'ın Osmanlı "yurtseverliliğinden" etkilenmiş,¹⁵⁸ sarayın geleneksel pederşahi, usta-çırak, pîr-mürşid, yaşlı-genç, padişah-kul eksenli bir dünya görüşünü sürdürmesini çağ dışı bularak harekete geçmişlerdir.¹⁵⁹ İlk örgütlü muhalefet topluluğu olan İttihat ve Terakki Cemiyeti böylelikle 1889'da

¹⁵⁶ Mesut Cemil, *Tanburi Cemil'in Hayatı* (İstanbul:Kubbealtı,2012), 94.

¹⁵⁷ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*(İstanbul, Pan, 2008), 142.

¹⁵⁸ Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, 135.

¹⁵⁹ Mardin, *Türkiye Modernleşmesi*, 97.

Askerî Tıbbiye’de kurulmuş, 1908 devriminden bir süre sonra da siyasi parti olarak varlığını sürdürmüştür.

Şerif Mardin’in de ifade ettiği üzere birçok siyasi ideolojinin yayılım gösterdiği bu süreçte milliyetçilik akımı da şekillenmeye başlamıştır.¹⁶⁰ Osmanlı’nın çok etnili, dinli yapısının korunması, her grubun ayrı bir devlet olmasından ziyade Osmanlı Devleti’ne bağlanması idealine dayanan “Osmanlıcılık” fikri Namık Kemal tarafından ortaya atılmış, “vatan” bu görüşe göre Türk, Arap, Arnavut, Ulah ve Rum, Müslüman, Gregoryen, Katolik ve Yahudi’den teşekkül eden Osmanlı camiası olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla Batı Avrupa’da 19. yüzyılın başından itibaren her “millet”in kendi “devlet”ine sahip olması gerektiği fikriyle gelişmeye başlayan Batı milliyetçiliğini farklı etnik kimlik, din ve dil gruplarını bünyesinde toplaması sebebiyle Osmanlı’nın benimsemesi oldukça geç olmuştur.¹⁶¹ Nitekim Tanıl Bora’nın da belirttiği gibi Türk milliyetçiliği de ulusal bağımsızlık kazanmak amacından çok imparatorluğu yitirme kaygısını taşımıştır. Beka sorunu ile birlikte Oryantalizmin Doğu üzerinden Batı tanımlamasından ilhamla etno-kültürel bir Türklük tarifinin ortaya çıktığı, Türkçülüğün mayalanmaya başladığı bir süreç ortaya çıkmıştır.¹⁶² II. Meşrutiyet ile birlikte diğer düşünce akımlarında olduğu gibi Türkçülük ideolojisi de Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ahmed Agayef, Mehmet Fuat gibi dönemin pek çok aydınları tarafından çokça gündeme gelmeye, tartışılmaya başlanmıştır.¹⁶³ Türkçülük akımının artan etkisi sadece Osmanlı basınında değil, aynı zamanda birçok kültürel alanda ve müzikte de yansımaları görülmüş, hatta “ulusal müzik” oluşturma fikri de bu dönemde filizlenmiştir.

Erken Cumhuriyet’te de önemli tartışmalar yaratacak bu ulusal müzik olgusunun mimarlarından biri olan Ziya Gökalp’e göre Şark ve Garp müziklerinin de kökenleri Yunan medeniyeti olmakla beraber Garp müziği tamperaman düzene geçerek armoni ile birlikte çok sesli hale gelip gelişmiş, Şark müziği ise bu hususta “geri” kalmıştır. Ayrıca şark müziğini Osmanlı’nın çeşitli kimliklerini bünyesinde barındıran bir üst kimlik müziği olarak tanımlayıp “Osmanlı İttihad-ı Anâsır Musıkisi” olarak adlandırarak, bu müziğin Türk milletine ait olmadığını, Türk müziğinin ancak halk

¹⁶⁰ Mardin, *Türkiye Modernleşmesi*, 94.

¹⁶¹ Mardin, *Türkiye Modernleşmesi*, 94.

¹⁶² Tanıl Bora, *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler* (İstanbul: İletişim, 2018), 196.

¹⁶³ Şükrü Hanoğlu, “Türkçülük,” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* Cilt 5 (İstanbul: İletişim, 1985), 1397.

müziğinde aranabileceğini ve ulusal müziğe de halk müziğinin Avrupa'nın müzik tekniklerini kullanarak geliştirilmesiyle ulaşılabileceğini belirtmiştir.¹⁶⁴ Ziya Gökalp'den önce bu fikrin ateşli savunucusu olan Necip Asım (Yazıksız) da yazılarında Anadolu halk türkülerini ve şarkılarını toplayarak milli operalar yaratmak gerektiğini vurgular.¹⁶⁵ Ziya Gökalp ile hemen hemen aynı dönemde *Darüelhan Mecmuası*'nda yazmış olduğu yazılarla ulusal müzik tartışmalarında etkin rol oynayan Halil Bedi (Yönetken) ise fikirlerini oryantalist (aslında içe dönük bir oryantalizm, bir nevi self-oryantalizm burada söz konusu) bir yaklaşım dile getirmiştir:

... 'Evcara, Nühüft 'gibi makamatla 'darbı fetih, berefsan, devri hindi, katakofti' gibi düm tek usûllerinden ve 'kâr, nakıs, semai...' gibi formlardan ve malum sazlardan mürekkep şark musikisi milli değil eskidir. Çünkü dünkü medeniyetin dünkü eski sanatıdır. Asrı ve milli olması için milli ruhu asrın en kudretli vasıtasıyla terennüm etmesi lazımdır. (...) Binaenaleyh mesele basittir. Yapılacak şey Garp sanatını elde etmek, Garb'ın teknik zevkine varmak, sonra orijinalite menba ve zemini olan halka inip halk zevkiyle mütezevvik olarak ecnebi tesirleri görmemiş halk motiflerini, Garp tekniğiyle terennüm etmektir.¹⁶⁶

Osmanlı-Türk müziğini dışlayan, ulusal müzik kronotopunun dışında bırakan görüşlerin aksine yine bu görüşlerden beslenerek aynı söylem mekanizmasının içinden konuşan Mahmud Ragıp (Gazimihal) ve Hüseyin Sadettin (Arel) daha esnek bir ulusal müzik anlayışı sergilemişler, Türk müziği kimliğinin içerisine Osmanlı müziğini dahil etmişlerdir. Gazimihal'e göre sadece halk müziğinden yapılacak olan armonizasyon ulusal müziğin yaratımında ilham ufuklarını daraltabileceğinden "incesaz musıkisi"nden de yararlanılması gerekmektedir: "Elyevm, iki türlü milli musikiye malik bulunuyoruz: 1. Anadolu musıkisi, 2. Şehirlere mahsus olan eski havas musıkisinin mâbâdı yani 'incesaz musıkisi'dir... her ikisi de millidir çünkü milli hayatlarımızın ihtiyaçları ve nev'ilerinin eserleridirler, bizim ruhumuzdan doğmuşlardır."¹⁶⁷

Burada her ne kadar yararlanılması gereken bir kaynak olarak Osmanlı müziğini göstermiş olsa da Gazimihal, Gökalp'in dogmatizmine bilimsel dayanaklar

¹⁶⁴ Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, 97.

¹⁶⁵ Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, 94.

¹⁶⁶ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, 110.

¹⁶⁷ Aktaran: Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*, 101.

yaratmaktan geri kalmayıp “ileri-geri” ikiliği üzerinden teknik bir hiyerarşi inşasına destek vermiştir.¹⁶⁸ Ulusal müzik üzerinden dönen tartışmalar Erken Cumhuriyet döneminde hızla devam edip daha karmaşık hale geleceğinden dolayı detaylı analizleri bir sonraki bölüme bırakılmış olsa dahi Erken Cumhuriyet’teki müzik politikalarının ikinci meşrutiyetin ve hatta daha öncesinin düşün dünyasında yeşeren müzik tasavvuruyla şekillendiğini göstermek açısından bir başlangıç yapmış bulunuyoruz. Tüm bu tartışma alanları Erken Cumhuriyet’te de şekillenecek olan mücadele alanlarının temelini oluşturduğu için değinilmesi gereken önemli hususlardır.

Bütün bu tartışmalarla paralel olarak Osmanlı müziğinde özellikle de icra-üretim ve dinleme pratiklerinde dönüşümler hızla devam etmiş, teknik çalışmalara önem verilmiştir. Öncelikle aktarım pratikleri modernleşme ve merkezileşme sürecinin etkisiyle yeni oluşmaya başlayan kurumlarda modern eğitim metotlarıyla gerçekleşmeye başlamıştır. II. Meşrutiyet’ten itibaren başta Darülfeyz-i Musıki, Darülmusiki-i Osmanî ve Darüttalim-i Musıki olmak üzere özel teşebbüsler olarak çeşitli isimlerde ve İstanbul’un çeşitli semtlerinde faaliyet gösteren müzik cemiyetlerinde eğitim vermeye başlanmıştır.¹⁶⁹ Dönemin bu ihtiyacına uygun olarak 1912 yılında “Darül Bedâyi-i Osmanî” açılmıştır. Fransız asıllı ünlü bir tiyatro ustası olan André Antoine’nin idaresinde açılan bu kurum tiyatro ve müzik sanatlarının öğretiliceği ve halka açık temsillerin verileceği bir okul olarak Şehzadebaşı’ndaki Letafet Apartmanı’nda hizmet vermeye başlamıştır.¹⁷⁰ Darül Bedâyi’nin müzik bölümü ise 1916 yılında “Darül Elhan” (nağmelerin evi), ayrı bir kurum olarak yeniden yapılandırılmıştır.¹⁷¹ Dönemin önemli bir müzikoloğu olan Rauf Yekta Bey’in ve dönemin önde gelen diğer müzik insanlarının da katkısıyla iki ayrı bölümde fakat aynı çatı altında hem Osmanlı müziğinin hem de Batı müziğinin öğreniminin sağlandığı Darülelhan, Türkiye’nin konservatuar niteliği taşıyan ilk modern müzik kuruluşudur. Bu kurumun öğretim kadrosunda; Ali Rıfat Çağatay, Zati Arca, Ahmed Irsoy, Tanburi Cemil Bey, İsmail Hakkı Bey, Sadeddin Arel, Suphi Ezgi, Leon Hancıyan, Zeki Üngör, Rauf Yekta Bey, Neyzen Emin Dede

¹⁶⁸ Behar, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, 103.

¹⁶⁹ Gönül Paçacı Tuncay, “Cumhuriyet’in Müziği ve İstanbul,” *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi/Müzik ve Kültürü* cilt 7 (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2015), 77.

¹⁷⁰ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 82.

¹⁷¹ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 84.

(Yazıcı), Refik Fersan, Ruşen Ferit Kam ve Kevser Hanım gibi Osmanlı müzik dünyasının birçok önemli ismi yer almıştır.¹⁷²

Dört yıllık bir eğitim planını kapsayan bu okulda Batı müziği ve Osmanlı müziğinin eğitimi birlikte devam etmiş; nazariyat, solfej, dini müzik, Osmanlı müziği sazları, şan gibi modern ve geleneksel dersler aynı kurum altında verilmiş, bu dersler içerisinde hem modern eğitim metotları hem de meşk geleneği pratikleri kullanılmıştır.¹⁷³ Nitekim meşk sisteminin de eğitim pratikleri içinde devam ettiği Ziya Paşa ve “Şark Musikisi Tarih ve Nazariyatı” hocası olan Rauf Yekta Bey tarafından birlikte hazırlanan eğitim programında açıkça görülmektedir. Örneğin bu konservatuarın Osmanlı müziğini icra eden bölümünün ilk üç sınıfında öğrencilere zorunlu ders olarak “İlahiler ve Mevlevi ayinleri meşk edileceği” ders müfredatında açık olarak belirtilmiştir. Bu dersi de Osmanlı müziğinin önemli bestekarlarından biri olan Zekai Dede’nin oğlu Zekaizade Ahmet Efendi vermiştir.¹⁷⁴

Müzik eğitimi veren ciddi kurumlara olan ihtiyacın artması sebebiyle Daarülbedayi ve Darülelhan gibi kurumların dışında da birçok müzisyenin ve bestekarın özel teşebbüsleriyle Osmanlı müziğinin öğretilebileceği kurumların açılması için çaba harcanmıştır. Bu amaca yönelik ilk atılım 1908’de İstanbul’un Koska semtinde Şehzade Ziyaeddin Efendi himayesinde bir “cemiyet” olarak kurulan “Dar’ül-Musiki Osmani” ile olmuştur.¹⁷⁵ Bu cemiyet 1912 yılında okul durumuna getirilmiş, öğretim kadrosunda da Kemani Aleksan Ağa, Kemani Kirkor, Leon Hancıyan, Neyzen Tevfik, Hacı Kırani Efendi gibi musikişinaslar yer almıştır. Düzenli olarak konserler verdiği bilinen bu kurum Balkan Savaşları sırasında kapanmış ve bünyesinde barındırdığı kimseler ise ya İstanbul Opereti’ne geçmişler ya da daha sonraları “Darüttalim-i Musiki”nin temelini oluşturmuşlardır.¹⁷⁶ Bir diğer önemli özel kuruluş olan Üsküdar Musiki Cemiyeti ise, 1908 yılında musikişinas Ata Bey tarafından, kendi evinin bir bölümünde “Anadolu Musiki Mektebi” olarak kurulmuş ve Darü’l Feyz-i Musiki ile birleştikten ve çeşitli dönüşümler yaşadıktan sonra “Üsküdar Musiki Cemiyeti” adını almıştır. Kuruluşundan varlığını hala sürdürdüğü bugüne kadar Ali Rıfat Çağatay, Hoca Ziya Bey, Udi Sami Bey, Klarnet İbrahim Efendi,

¹⁷² Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 86.

¹⁷³ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 178.

¹⁷⁴ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 178.

¹⁷⁵ Özalp, Nazmi. *Türk Musiki Tarihi*, 89.

¹⁷⁶ Özalp, Nazmi. *Türk Musiki Tarihi*, 89.

Fuat Sorgu, Besim erif Bey, Selahaddin Pınar, Zühtü Bardakoğlu, Osman Güvenir, Emin Ongan, Necati Tokyay, Halil Can gibi müzisyenler bu kurumda ders vermişlerdir.¹⁷⁷ Bunun gibi birçok musiki cemiyetleri Osmanlı’da sarayın korumasından kopan ve yeni rejimle de dışlanan müziğin örgütlenme mekânı, icra edildiği ve öğrenildiği yerler olmuşlardır.¹⁷⁸ Aynı şekilde Ali Şamil Paşa’nın konağında 1915 yılında Edhem Bey tarafından kurulan ve daha sonraları Üsküdar Musiki Cemiyeti’ne eklenmiş olan “Darü’l Feyz-i Musiki” de öğretim kadrosunda Udi Sami Bey, Lavtacı Hacı Tahsin, Kemani Naim Bey, Neyzen ve Nısfıyezen Cemil Bey, Edhem Nuri Bey, Selahattin Pınar, Ata Bey, Kadıköylü Tanburi Fuat Sargu’un yer aldığı önemli bir öğrenim mekanı olmuştur.¹⁷⁹ Bu bahsettiğimiz cemiyetlerdeki eğitimlerde hem modern hem de geleneksel metotlar kullanılmış, modern yenilikler gelenekle birlikte bu mekânlarda müziğe işlemiştir.

Müzik öğreniminin yapıldığı özel kuruluşlarından en uzun ömürlü olanlarından bir diğeri de “Darüttalim-i Musiki”dir.¹⁸⁰ 1916’da Şehzadebaşı’nda kurulan Darüttalim-i Musiki ayrıca bir dernek olup, bu dernek bünyesinde Vezneciler’de nota ve müzik aletleri satılan ve tamir edilen bir mağaza açılmış, yurtdışında birkaç konser gezisi düzenlenmiş, yurt içinde de düzenli olarak konserler verilmiş ve plaklar doldurulmuştur.¹⁸¹ Konserler ayrıca Beyazıt’ta, Şehzadebaşı’nda Şems Kırathaneleri’nde her akşam gerçekleşmiştir. Bu cemiyette Fahri Kopuz, Reşat Erer, Âmâ Nazım Bey, Neyzen İhsan Aziz Bey, belli bir süre de H.Sadeddin Arel ve Dr. Suphi Ezgi dersler vermişler, arıca Cevdet Çağla, Ferit Alnar, Naime ve Nebile Hanımlar gibi sanatkârlar da burada görevde bulunmuşlardır.¹⁸² Nota basımlarıyla daha çok gündeme gelmiş ve bu hususta da büyük katkılar sunmuş olan bu kurum 1925’te talebeleri için bastırdığı nota defterlerinin arkasında yazdıkları şu cümlelerle niçin nota yayımcılığına giriştiklerini açıklar niteliktedir:

Şimdiye kadar saha-yı intişara [yayın alanına] çıkarılan notaların Heyetin [Darüttalim-i Musiki İcra Heyeti] çaldıklarına âdem-i mutabakatından [ayrı olmamasından] şikâyet

¹⁷⁷ Özalp, *Türk Musiki Tarihi*, 89.

¹⁷⁸ Ayas, *Musiki İnkılâbının Sosyolojisi*, 314.

¹⁷⁹ Özalp, *Türk Musiki Tarihi*, 89.

¹⁸⁰ Özalp, *Türk Musiki Tarihi*, 88

¹⁸¹ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 102.

¹⁸² Özalp, *Türk Musiki Tarihi*, 88.

edilmekteydi. Heyet bundan böyle bir külliyyat neşrine teşebbüs etmiştir... Peşrev ve beste, semai ve şarkıları heyet-i musikimizin çaldığı gibi neşre karar verdiği arz ve tebşir olunur.¹⁸³

Osmanlı müzik geleneğinin yazıya dayanmıyor oluşu besteye ve icraya yönelik çeşitlilik sağlaması açısından bir zenginlik sağlamaktadır. İcracıya özgürlük alanı tanıyan ve hocasından meşk ettiği gibi eseri hafızasına almak üzere temelleri olan Osmanlı müzik geleneğinin bestecisinden çıktığı gibi orijinal bir kayıtn varlığını beklemek ve bu farklılıkları zenginlik olarak görmekten ziyade bir kusur ya da yanlışlık nazarında değerlendirmek bu döneme özgü bir kaygıyı yansıtmaktadır. Bu söylemle de meşk farklılıkların getirdiği birçok varyantların olması sebebiyle bir standartlaşmaya gittiklerini açıklamış bulunmaktadırlar. Nitekim bir başka yayınlarda ise bu farklılıkları bir “kötü alışkanlık” olarak gördüklerini beyan etmişlerdir:

Asar-ı kadime [eski eserler] musikişinaslarımızın geçtikleri asarı az çok zevk-i bediilerine [estetik zevklerine] göre tebdil ve tağyir etmek [değiştirmek ve farklılaştırmak] itiyad-ı sakiminden [kötü alışkanlığından] kurtulamadıkları notacılığın pek geri olduğu bir zamanda kayıt ve zapt ettikleri cihette hangileri doğru hangileri yanlış bunu tefkir etmek [ayrıştırmak] mümkün değildir.¹⁸⁴

Bu durum bir bakıma gelenek içerisindeki anlayış değişikliğini ve eğitim-aktarım-icra pratiklerindeki dönüşümü göstermektedir. Geleneğin Batı müziğiyle olan yakınlık sebebiyle notasyonda, nazariyatta ve dolayısıyla öğrenim metodunda Batı’nın müzik teorisi ve metodundan etkilenerek dönüşümler yaşaması dinleme pratiklerine de sirayet etmiştir. Salonlu, programlı, biletli, sahneli, şefli icra düzeni Osmanlı-Türk müziğinde olmayan, Avrupaî koral ve orkestral bir dinleti düzeni hızla yayılarak II. Meşrutiyet’ten sonra görülmeye başlamıştır.¹⁸⁵ Yukarıda bahsedilen amatör ya da yarı profesyonel müzik cemiyetlerinin fasıl heyetleri Tepebaşı Tiyatrosu, Millet Tiyatrosu, İhsaniye Sineması gibi salonlarda düzenli olarak halka açık konserler verilmiş; dönemin önemli icracıları olan Tanburi Cemil Bey, Hafız

¹⁸³ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 104.

¹⁸⁴ Aktaran: Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, 102.

¹⁸⁵ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 54.

Yusuf Efendi, Udî Fahri (Kopuz), Neyzen İhsan Aziz Bey ve pek çok müzisyen bu konserlerde sahne almışlardır.¹⁸⁶

Meşk geleneğinin icracı ile dinleyicinin samimi birlikteliği sahneli, programlı, biletli konser icraları ile bir “ciddiyet”e bürünmesi, dinlemenin ve icranın yapısını değiştirmiştir. Bu dinleme edimini değiştiren bir diğer gelişme ise yeni bir icat olan fonografların Osmanlı topraklarına girmesiyle gerçekleşmiştir. Konser icralarının yaygınlaşmasıyla Osmanlı-Türk müziği profesyonelleşmeye başlamış, müzisyenlik profesyonel bir meslek haline gelmiştir. Böylelikle kitlesel bir müzik piyasasının temelleri atılmış, fonograf ve gramofon gibi teknolojilerin gelişmesiyle de hali hazırda bekleyen bir müzik piyasası oluşmuştur. Oluşmaya başlayan müzik piyasası da geniş kitleler tarafından müziğin tüketilmesine olanak sağlamış ve toplumsal pek çok grubun dahil olduğu bir “tüketici kitlesi” meydana getirmiştir. Aynı zamanda alternatif bir dinleme mekanı yaratan gramofon ve fonograflar, icracı ile dinleyici arasında farklı bir karşılaşma imkanı tanımış; bir araya gelmeden müziğin her yerde ve mekanda dinlenilmesini sağlayarak yeni dinleme pratikleri oluşturmuştur. Popüler müziğin oluşmasına katkıda bulunmasına ek olarak fonograf ve gramofonlar, notasyon gibi yazılı müzik hafızasının dışında yeni bir müzikal hafıza alanı yaratmıştır. Müziğin kendisini ve müzikte yaşanan tüm süreçleri kayıt altına alan bir tanık olarak nitelendirebileceğimiz bu ses kayıt makineleri, modernizmin gündelik hayattaki işleyişini takip etmek açısından da ayrıca önem teşkil etmektedir.

2.3 Osmanlı-Türk Müziğinin Yeni Mekanı: Taş Plaklar

İlk ses kayıt cihazı 1855’te Fransa’da yaşayan bir İrlandalı olan Léon Scott de Martinville tarafından icat edilmiştir. “Phonautograph” adı verilen bu cihaz sayesinde üzeri isle kaplanmış bir kağıda ses kaydedilebilmiş fakat kayıt yeniden sese dönüşmemiştir.¹⁸⁷ Bu icat, daha sonra Edison fonografı geliştirmesinde ilham kaynağı olmuştur. Graham Bell ve Thomas Watson’un 1876’da telefonu icat etmelerinden kısa bir süre sonra 1877’de Edison fonografı icat etmiş, ilk ses kaydını bu cihazla üzerinde ince bir kalay levha olan silindiri çevirerek çelik iğne ile “Mary Had a Little Lamb” şarkısını zapt ederek gerçekleştirmiştir.¹⁸⁸ Patentini aldıktan sonra Edison fonografin kullanım amaçlarına dair on maddelik bir manifesto

¹⁸⁶ Behar, *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*, 54.

¹⁸⁷ M. Muammer Karabey, “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı,” *Cumhuriyet’in Sesleri* (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999), 168.

¹⁸⁸ Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman* (İstanbul: Pan, 2016), 20-25.

yayınlanmıştır. Bu manifestoya göre müzik kaydı, müzikli kutular, oyuncaklar, görmeyenler için işitsel kitaplar, eğitim, mektup yazma ve not tutma amacıyla kullanılabilecek olan fonograf, piyasaya sunulmuş fakat beklenen ilgiyle karşılanmayınca Edison karamsarlığa kapılıp diğer icatlarıyla ilgilenmeye başlamıştır.¹⁸⁹ Bu sırada Graham Bell arkadaşlarıyla birlikte 1881’de fonografi geliştirerek “grafofon”u (graphophone) ortaya çıkarmış ve 1886’da da patentini almıştır. Aynı zamanda “The American Graphophone Company” ile “The Columbia Phonograph” şirketlerinin bünyeleri altında tanıtım kampanyalarına girişmiştir. Bu girişimler başarıyla sonuçlanmış ve böylelikle Bell ile Edison arasında yaşanacak olan patent krizi patlak vermiştir. Fakat arabulucular sayesinde 1888’de kurulan “North American Phonograph” adındaki şirketin altında buluşturulup rekabet ortaklığı dönüştürülmüştür. Ortak çalışmalarla artık seri üretime hazır bulunan fonograf, 1889 yılında Paris Fuarı’nda Avrupa’ya tanıtılmıştır.¹⁹⁰

Fonografla ilk müzik kayıtları da aynı yıllarda Edison’un laboratuvarında 12 yaşında bir piyanist olan Josef Hofmann’ın iki dakikalık silindir kaydı ile gerçekleştirilmiştir. Ardından 1889’da Johannes Brahms’ın Macar danslarından biri kaydedilmiş, aynı yıl Metropolitan Operası’nda ilk orkestra ve senfoni kayıtları silindirlere alınmıştır.¹⁹¹ Ticari olarak ilk silindir kayıtlarına ise Frank Goede ve John Mitterer gibi sanatçılarla başlanmış, orkestra kayıtları için de Ed Issler Orkestrası ile çalışılmıştır. Yapılan ticari kayıtlar 1892’de piyasaya sürülmüş, kayıtlara dair ilk katalog ise Columbia Phonograph Company of Washington D. C. tarafından yayınlanmıştır.¹⁹²

1890’dan itibaren Amerika’da, İngiltere’de, Almanya’da ve Fransa’da yaygınlaşan fonograf birkaç yıl içinde İstanbul’da da görülmeye başlanmış fakat ilk tanışma basın yoluyla gerçekleşmiştir. Fonografi konu eden ilk yayın Ahmet Rasim tarafından 1887’de Fransızca’dan çevrilen “Bedâyi Keşfiyât ve İhtirâat-i Beşeriyye” adlı bir tanıtım kitapçığıdır. 16 sayfadan oluşan bu kitapçıkta “Fonograf: Sadâyı Tahrir ve İade Eden Alet” başlığı altında hem Ahmet Rasim’in kendi görüşleri hem de asıl metnin çevirisi yer almaktadır. Fonografin icat süreci, yapısı, çalışma teorisi ve

¹⁸⁹ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 28-30.

¹⁹⁰ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 30-33.

¹⁹¹ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 33-34.

¹⁹² Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 34-35.

teknîği üzerine ayrıntılı ve resimli açıklamalarla bu kitapçıkta anlatılmıştır.¹⁹³ Aynı zamanda tanıtım yazıları günlük basında da yer bulmuş, 9 Ağustos 1888 tarihli “Tarık” gazetesinin “Fenni” başlığı altında fonografa dair bir haber yayınlanmıştır:

Amerika’da fonograf nâm nâkil-i sadâ âletinin mucidi Mösyö Edison Paris’teki adamı (Mösyö Gorö)’ye yeni bir fonograf irsal etmiştir. İngiliz ve sair muharrirler işbu fonografi ziyaret ve muayene etmişlerdir. Yeni fonograf bir adamın sesini tamamiyle taklid eylediğinden söylenilen sözler bu âlet ile nakl olmaktadır. Bu suretle yazıya hâcet kalmayıp fonograf ile mükâleme ve muhâbere olunacaktır. Yeni fonografin tanesi 125 franktır. İşbu yeni fonografi imâl etmek üzere New York’ta elli milyon frank sermayeyle bir şirket teşkil olunup günde iki bin fonograf imâl edilecektir.¹⁹⁴

Bu haberden iki gün sonra Rusya’nın Petersburg şehrindeki resmî bir gazetede fonograf hakkında tanıtıcı bir makale yayınlanmış, bu makale de Ahmed Nazmi tarafından tercüme edilip Osmanlı dünyasına sunulmuştur. Metinde “sadayı yazan” anlamındaki “sadanüvis” kelimesiyle tanımlanan fonografin özelliklerine ve kısa olan tarihçesine yer verilmiştir.¹⁹⁵

Bu tür haber ya da tanıtım yazıları bize fonograftan ilk ne zaman haberdar olduğuna dair fikir verebilmekte, fakat Osmanlı topraklarında ilk ne zaman görülmeye başlandığı tam olarak bilinmemektedir. Vechi Saygun’un Osmanlı-Türk müziğinin önemli bestekarlarından biri olan Santurî Ethem Efendi için 1948’de kaleme aldığı yazısında fonografin 1895 yılında İstanbul’a geldiğini belirtmiştir. Saygun’un yazısı sadece tarihlendirme açısından değil aynı zamanda fonografla gerçekleşmeye başlayacak olan yeni üretim pratiklerine dair tanıklıklar sunması bakımından da oldukça önemlidir:

Weinberg, fonografi İstanbul’a ilk getirdiği zamanlarda (1311-1313...1895) Hafız Âşir Efendi’nin ısrarı ile birkaç arkadaşın müştereken Bahçekapı’da açtıkları Gülistan mağazası, fonograf kovanlarının satış yeri idi. Kazancılar’da oturdukları sıralarda çok seviştikleri Udi Nevres Bey, zamanın meşhur sazandeleri ve hanendelerinden Üsküdarlı Fuat Beyler, bir stüdyo halini alan Ethem Bey’in evinde Pazar günü toplanıp kovan doldururlardı. Teksir

¹⁹³ Ahmet Rasim, *Bedayi-i Keşfiyât ve İhtirâat-ı Beşerîyye’den Fonograf* (İstanbul: Matba-i K. Bağdatlıyan, 1302(1887)).

¹⁹⁴ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 102-103.

¹⁹⁵ Alimdar, Selçuk. *Osmanlı’da Batı Müziği*, 300.

ettikleri kovanlar evde kutular içinde muhafaza edilir, sonra mağazaya gönderilirdi. Bu arada Ethem Bey'in birçok santur taksimleri doldurduğunu maalesef elimizde fikir edinmek için tek numunesi bulunmadığından ancak oğlunun naklettiği hatıra ile öğreniyoruz. Gramofonun taammümü [yaygınlaşması] üzerine Hafız Âşir diğer arkadaşlarının hisselerini vererek mağazayı satın almış, plak devri başladığı vakit yapılan teklifler Ethem Bey'in şartlarına uymadığından kendisi plağa çalmaktan sarfi nazar etmiştir.¹⁹⁶

İstanbul'a fonografı ilk olarak Pathé Freres fonograf firmasının İstanbul temsilcisi olan Sigmund Weinberg getirmiştir. Aynı zamanda Weinberg Pathé firmasının sinema alanına da el atması sebebiyle film gösterimi faaliyetlerinde de bulunmuş, İstanbul'un çeşitli mekanlarında sinema etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Aynı yıllarda İstanbul halkını da fonografla tanıştırmış, ilk olarak eczanelerde, kırlarda yapılan şenliklerde sergilenen fonograf daha sonra Weinberg'in Beyoğlu'ndaki mağazasında satışa sunulmaya başlanmıştır. Sinema ve fonografa dair ilk deneyimleri aktaran yazar Ercüment Ekrem Talu, Pera Caddesi'ndeki Büyük Della Sudda Eczanesi'nde fonografla karşılaşma anını şu cümlelerle anlatmıştır:

Benim dinlediğim alet borusuzdu ve diyafram üzerinden uzatılmış olup uçları kulaklara sokulan çifte lastik ile sadâyı naklederdi. Plak yerine balmumundan, hususi tarzda yapılmış üstüvâni kovanlar kullanılırdı. Yine hususi bir dispozitif sayesinde kovanları silmek ve yeniden doldurmak kabildi. Bu suretle dinlediğiniz sazende veya hanendeyi davet eder, sevdiğiniz havalarla bizzat kovan doldurabilirdiniz. Hiç unutmam ben, Fransız edibi Emile Zola'nın güç anlaşılır bir nutku ve bir de Enclume adlı bir polkayı ilk olarak dinlemiştim.¹⁹⁷

Gazeteci Burhan Felek'in aktardıklarından öğrenildiği üzere kısa bir müddet sonra eczane gibi yerlerin dışında kırılık ve mesirelerde düzenlenen panayırlarda da fonograf dinlenir hale gelmiş, toplumsal hayatın içine dahil olmuştur: "Fonografin ilk numunesini Üsküdar Bitlikhâne-i Harmanlık meydanında bir hıdrellez günü iki kulağıma ince lastik boru ile vızlayan bir aletle dinlemiştim. Boru yoktu ve kovan (üstüvane) şeklinde mum silindirlerle çalınırdı."¹⁹⁸

Bir müddet sonra gazinolar, eğlence yerleri, tiyatrolar, cambazhaneler, müzik aletlerinin ve notalarının satıldığı dükkanların yanında artık fonografhaneler de yer

¹⁹⁶ Vecdi Saygun, "Santuri Ethem Bey Hayatı ve Eserleri," *Türk Musikisi Dergisi* 2, (1948): 9.

¹⁹⁷ Aktaran: Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 89.

¹⁹⁸ Aktaran: Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 90.

almaya başlamıştır. Fonograf silindirlerinin kapaklarından tespit edilen G&C Parma, Grand Rue de Pera 272; Magasin-Gulustan, Keupru Bachi, Eminonu 56; Phonographie Hadikai Mousiquie, Chehzade Bachi, Vis a Vis de Brindiji Daire; A Lehner, Maison de pianos, musique et intruments, Grand Rue Passage d'Europe, No:13; Phographie Nedjati, Stamboul Veznedjiler no:5-7; Andelib Magasin d'instruments De Musique, Stamboul, Baktché-Kapou, Rue Hamidié, No: 52 gibi adreslerde fonograf ve silindir satışlarının yapılmış olduğu çıkarılmaktadır.¹⁹⁹ Bu dükkanlar ve fonografhaneler ile birlikte eğlence kültürünün içerisinde fonograflar kendine bir alan açmaya başlamış; hatta müzik üretiminin ve tüketiminin bu dükkanlar aracılığıyla gerçekleşmesi müziğin kendisine de yeni alanlar sunmuştur.

Nitekim fonograf kullanımının kolay olması, hemen her yerde kayıt yapabilmek olanağı sağlamış; sessiz herhangi bir mekanda fonograf silindirleri doldurulabilmiştir. Özel bir kayıt stüdyosunun bulunmadığı bu dönemde kayda elverişli sessiz bir ortam oluşturularak Kemani Zafıraki Efendi'nin Vezneciler'deki "Meşkhane-i Osmanî" dükkanı, Hafız Âşir'in Gülistan Mağazası ya da yukarıda bahsedildiği üzere Santuri Ethem Bey'in evi gibi zaten müziğin üretilmekte olduğu mekanlarda kayıtlar gerçekleştirilmiştir.²⁰⁰

Fonografin en parlak dönemi olan 1880-1903 yılları arasındaki süreçte Hafız Sami, Hafız Osman, Hafız Âşir, Tanburi Cemil, Neyzen Tevfik, Kemani Memduh gibi pek çok sanatkar tarafından çok sayıda silindire kayıt doldurulmuş ve bu kayıtlar yukarıda bahsettiğimiz dükkanlarda satışa sunulmuştur. Bu dükkanlardan en bilinenlerden biri olan Gülistan Mağazası'nın bir ilanında sanatkarların doldurmuş oldukları silindirlerin satışına dair çalışmaları şu şekilde duyurulmuştur:

Her cinsten olmak üzere en mükemmel Amerikan fonograf makineleri... Fenn-i musıkide fonograftan bi hakkın istifade etmek yani hanendegâhın nagamat ve evsât-ı ruhnevâzını aynıyle tekrar edecek surette kovanlar ihzâr eylemek hususunu san'at ve melekinde terakkiye en güzel bir vasıta ad eden Gülistan Mağazası, birçok senelerden beri bu yolda sarf ettiği mesai neticesinde şu neticeyi istihsal etmiş ve bunu da mezkûr mağazayı teşrife rağbet buyuracak zevk-cuyan sahibi musiki nazarında ispata amade bulunmuştur. Gerek kadın ve

¹⁹⁹ Karabey, "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı", 168.

²⁰⁰ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 105-107.

gerek erkek fen aşnayan musiki tarafından söylenmiş beste ve semai ve nefes ve kâr gibi parçalarla imlâ edilmiş kovanların en mükemmelleri mezkûr mağazada yapılmaktadır.²⁰¹

Yapılan kayıtların çoğu da aslında tek bir kopyadan ibaret olup ayrı ayrı doldurulan silindir kovanlarından oluşmaktadır. Nitekim o sırada kovandan kovana çoğaltma işlemi henüz yaygınlaşmamıştır. Bu sebeple seri üretim tam anlamıyla gerçekleşmemiş, ancak gramofonun ve gramofon plaklarının geliştirilmesiyle bu mümkün olabilmıştır.

Fonografin icadından yaklaşık on yıl kadar sonra Emile Berliner fonograftan yola çıkarak yeni bir ses kayıt cihazı icat etmiş, 26 Eylül 1887’de de “gramophone” adıyla tescil ettirip patentini almıştır.²⁰² Bell ve Edison kayıt malzemesi olarak balmumundan yapılmış silindirler kullanırken Berliner düz yüzeyli yuvarlak plaklar kullanmış, böylelikle yüzey üzerindeki ses çizgilerinin yansal (lateral) düzende kaydını sağlayıp iğnenin geçtiği yolun iki yanına ses izlerinin geçirilmesi yöntemini geliştirmiştir. Fonograf silindirlerin ses izlerinin dikey iniş ve çıkışlar halinde kaydedildiği kayıt düzeninin dışında yeni bir sistem oluşturmalarının yanı sıra plak çoğaltımının önündeki engelleri de aşmış, sesin kaydedildiği kalıptan istenilen kadar plak basımının yapılmasını sağlamıştır.²⁰³ Gramofonun fonograftan daha gelişmiş olması ve plaklarının sınırsız sayıda çoğaltılabilmesi bir satış strateji olarak sunulmuş, plakların seri üretimi ise 1899’da Berliner’in Hanover’deki fabrikasında başlamıştır.²⁰⁴ 1900 yılında *Gramophone Company*’nin firma teknisyenleri, Hindistan’dan İspanya’ya pek çok ülkeye derleme kayıtlar yapmak üzere taşınabilir gramofonlarla yola çıkmışlar, gittikleri bölgelerin müzik zevklerine ve geleneklerine dair bilgi toplamışlardır. 1898-1921 yılları arasında yaklaşık 200.000 kayıt yapan firma için Hanover fabrikasının kapasitesi yetersiz kalınca İngiltere, Fransa, Rusya, Avusturya-Macaristan, İspanya ve Hindistan gibi ülkelere de fabrikalar açılmıştır.²⁰⁵ Büyüyen gramofon piyasası içerisinde dünyanın pek çok yerinde bir sermayedar grup oluşmaya başlamış; Amerika’da *Viktor*, *Red Seal*, *Columbia* firmaları, Avrupa’da *Carl Lindstorm Ag.*, *The Gramophone C.*, *Favorit*, *Zonophone*, *His Master’s Voice*, *Lyrophon*, *Pathé*, *Homophon*, *Columbia*, *Odeon*, *Homokord*, *Beka*,

²⁰¹ Aktaran: Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 109.

²⁰² Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 42.

²⁰³ İlhan Mimaroğlu, *Musiki Tarihi* (İstanbul: Varlık, 1995), 303.

²⁰⁴ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, 234.

²⁰⁵ Alimdar, *Osmanlı’da Batı Müziği*, 234.

Parlophon isimli firmalar kurulmuştur.²⁰⁶ Osmanlı İmparatorluğu'na ise ilk önce *Favorit* ve *Zonophone* firmaları, onları takiben de *Gramofon Concert Record* gelmiş, tek yüzlü Türkçe, Arnavutça, Ermenice, Arapça, Rumca pek çok plak doldurmuşlardır.²⁰⁷

İstanbul'da ilk gramofon kayıtları 1900 yılında *The Gramophone Company* Ses mühendisleri tarafından yapılmış, bu plaklara Astikzade Boğos, Sarrı Onnik, Ağopos Efendi, Kemanî İhsan, Kemeñçeci Anastas ve Visilaki Efendi gibi müzisyenlerin icraları aktarılmıştır.²⁰⁸ Kalıplara alınan kayıtlar önce Almanya ve İngiltere'deki basım fabrikalarına gönderilmekte, plaklar basıldıktan sonra da başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın diğer pek çok şehirlerine dağıtımı yapılmaktadır. Firma bu kayıtların dışındaki Beyrut, Kahire, Selanik, Edirne, Atina ve İzmir'de gerçekleştirdiği kayıtları da *Gramophone Record and Typewriter Record*, *Gramophone Concert Record*, *Gramophone Monarch Record*, *Disque Pour Zonophone*, *Polyphone*, *Victor* etiketleriyle yayınlamıştır.²⁰⁹

Taş plaklar ve gramofonun yeni yeni Osmanlı kültürel hayatına yerleşmeye başladığı sırada şarkı formu popülerleşmiş, Batı müziğiyle yaşanan etkileşim ile birlikte ritim ve form özellikleri değişime uğramış, “piyasa musıkisi” ya da “eğlence musıkisi” olarak tanımlanan kahvehanelerde ve gazinolarda icra edilen müzik toplumun popüler kültürünü şekillendirmeye başlamış, kanto gibi farklı kültürlere ait müzikal ürünler Osmanlı-Türk müziği formlarına ve melodik yapısına adapte edilerek yerleşmiştir. Ses kayıt cihazları da oldukça canlı olan bu müzik dünyasında kendine bir yer edinmiştir. İlk dönem kayıtları da toplumun günlük eğlence hayatını yansıtan plaklardan oluşmaktadır. Kahvehanelerde, mesirelik alanlarında, panayır ve eğlencelerde, gazinolarda, sokaklarda, tekkelerde, fasıllarda duyulan melodiler artık plaklardan duyulmaya başlanmıştır. Nitekim *The Gramophone Company*'nin 1905 yılında seri halde yayınladığı üç katalog incelendiğinde dönemin müzikal dünyasını yansıtan kayıtların yapıldığı anlaşılmakta; zaten çeşitli müzik meclislerinde icrada bulunan ve toplum tarafından büyük bir beğeniyle takip edilen müzisyenlerin plak sektöründe de önemli bir rol üstlendikleri görülmektedir.²¹⁰ Bu kataloglarda Ovrık

²⁰⁶ Karabey, “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı,” 169.

²⁰⁷ Karabey, “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı,” 169.

²⁰⁸ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 142.

²⁰⁹ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 142.

²¹⁰ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 150.

Efendi, Ahmet Bey, Karakaş, Ali Bey, Civan, Hafız Efendi, Nâfi Efendi, Hafız Osman gibi hanendelerinin okuduğu gazeller, kantolar, şarkılar ve türküler ile Kemani İhsan, Kemani Ağa, Kemani Memduh, Kemeñçeci Anastas, Tanburi Cemil Bey gibi sazandelerin solo icralarına yer verilmiş;²¹¹ benzer şekilde 1906 yılı Zonophone kayıtlarına bakıldığında da plak sektöründe aynı isimlerle birlikte Hafız Sami, Hafız Osman, Hanende Karakaş, Hafız Âşir, Bahriyeli Sehap, Udi Nasip Hanım, Kanuni Karakin Efendi, Kanuni Hacı Arif Bey gibi dönemin popüler müzik dünyasına yön veren sanatkarların bulunduğu görülmüştür.²¹²

Hem Abdülhamid yönetiminde hem de II. Meşrutiyet sürecinde fonograf ve gramofon devletin ideolojik bir aygıtı olarak da işlev görmüş; şiirler, nutuklar ve marşlar kayıt altına alınarak piyasaya sürülmüştür. Muzika-i Hümayun'un seslendirdiği “Hamidiye Marche”, “Pri re de Sultan”, “Marche Militaire”, “Marche Parade”, “Marche Gueuksouyou” gibi eserler *Favorite* ve *Gramophone Concert Record* firmaları tarafından gramofon plaklarına doldurulmuş,²¹³ devletin resmi müziğı bu plaklar üzerinden yayınlanmıştır. II. Meşrutiyet'in düşün dünyası da “Vatan”, “Sevastopol”, “Hareket Ordusu Marşı”, “Osmanlılar”, “Amalimiz Efk rımız”, “Hürriyet Şarkısı”, “Mazlumların Feryadı”, “Hürriyet Sancağını Almış”²¹⁴ gibi marş ve vatan şarkılarının popüler olmasını sağlamış; plaklara marş çalma veya okuma bir moda haline gelmeye başlamıştır. Bu da plak sektörleri arasında yaşanan rekabeti arttırmış, milliyetçilik akımının etkisiyle yabancı sermayeden ziyade yerel temsilcilere ve firmalara ilgi daha çok yoğunlaşmıştır.

O sırada *Favorite Record* kataloğunda firmanın Türkiye umum vekili olarak tanıtılan Ahmet Şükrü Bey de *Favorite* firmasının “milli” bir kuruluş olduğunu vurgulayarak piyasada yerini almaya başlamış, sanatçılarla iyi bir ilişki kurarak onların tercihlerini kazanmayı başarmıştır. Yayınlamış olduğı ilanda da bunu açıkça belirtmiştir:

Gramofon fenni icad olunup da Avrupa'ya nakl olduğı zaman bazı ecanip [yabancılar] bunu memleketimize getirdiler. Kendi menfaatlerinden başka bir şey düşünmeyen bu adamlar esasen bizim  deti milliye ve sairimize  demi vukuflarından [bilgisizlik] yaptıkları plakların muhtevi olduğı ahviye katalogların m talaasından dahi anlaşılabacağı üzere bir takım n hoş

²¹¹  nl , *Git Zaman Gel Zaman*, 150.

²¹²  nl , *Git Zaman Gel Zaman*, 150-151.

²¹³ Alimdar, *Osmanlı'da Batı M ziğı*, 618.

²¹⁴  nl , *Git Zaman Gel Zaman*, 152.

sadâli ve nâ-ehl adamlar tarafından okunmuş olduğundan bu fen Avrupa’da gördüğü rağbeti memleketimizde göremedi. Az zamanda ahalimiz gramofondan bıktı. Artık öyle bir hale geldi ki bir yerde çalınsa oradan kaçmak istedi. İşte bunu nazarı dikkate alarak bu fenni memleketimizde tekrar inkişâr [yayma, dağıtma] ettirmek ve âhal-i kiramımıza milli ve saire şarkı ve gazelleri kemali lezzetle dinletmek üzere bu kere Avrupa’nın en büyük fabrikalarından olan Favorite nam fabrikadan celb ettiğimiz mühendis marifetiyle, memleketimizin vücudu ile iftihar ettiği en meşhur hanende ve sazendelerinden gerek müctemian [toplucu] ve gerekse ayrı ayrı aldığımız güzel şarkıları, gazel ve milli havaları Hanover’de kâin fabrikamızda bilhassa Türkiye için imal ettirilip celb ediyoruz. Sıtkı ifademizin sıhhati için müşterin-i kirâm huzzaratından yalnız kataloglarımız mündericatını gözden geçirmelerini rica ediyoruz.²¹⁵

Hakikaten de 1907-1908 yıllarındaki Favorite Record katalogları incelendiğinde o dönemin pek çok tanınmış ismine rastlanmakta; Hafız Osman, Bahriyeli Şahap, Karakaş, Kemeñçeci Anastas, Hafız Âşir, İbrahim Efendi, Gülistan Hanım, Matmazel Viktorya, Tanburi Cemil Bey gibi sanatkarların icraları özellikle göze çarpmaktadır.²¹⁶ 1910-1912 yılları arasındaki kataloglarda da aynı şekilde Hafız Osman, Hafız Âşir, Hafız Sami, Hafız Yaşar’ın okudukları gazeller, kantolar ve marşların yer aldığı görülmekte; Muzıka-i Hümayun’un ve Ertuğrul Yatı Orkestrası’nın icra ettiği marşlar, Benliyan’ın Leblebici Horhor Opereti’nden okuduğu şarkıların da bulunması dikkat çekmektedir.²¹⁷

Favorite’de olduğu gibi Osmanlı vatandaşı olan Blumenthal Biraderler tarafından temsilciliği yürütölen Odeon da büyük bir yükselişe geçmiştir. Özellikle de Blumenthal biraderler döneminde (1906-1911/12) Tanburi Cemil, Hafız Âşir, Haim Efendi, Hanende İbrahim, Nasibe Hanım, Hafız Sami, Bahriyeli Şahap ve Nafi Bey ile çalışılmış, pek çok plak doldurulmuştur. Dönemin diğör firmalarında olduğu gibi bu plaklar da çoğunlukla İstanbul’da doldurulmuş ve Almanya’daki fabrikalarda basılmıştır. Fakat Blumenthal biraderlerin Odeon’dan ayrılıp 1912’de Feriköy’de Türkiye’nin ilk plak fabrikasını kurmasıyla artık basım için yurtdışındaki fabrikalara gerek kalmamış, böylelikle Blumenthal biraderlere ait Orfeon ve Orfeos markaları

²¹⁵ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 160.

²¹⁶ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 165.

²¹⁷ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 165.

adı altında Osmanlı'nın ilk yerel üretim plakları basılmıştır. Dolayısıyla Orfeon ve Orfeos pek çok sanatkarın kayıt için tercih ettiği firma haline gelmiştir. Dönemin en popüler sanatkarlarının plaklarının bu firmalar aracılığıyla basılması, dinleyicilerin de tercihi Orfeon ve Orfeos'tan yana yapmasına sebep olmuştur. Ayrıca bu tercihteki bir diğer önemli etken de daha önce Columbia'nın kaydetmiş olduğu Darülelhan kayıtlarını yayınlanması ve Tanburi Cemil Bey'in plaklarının doldurulmasıdır.²¹⁸ Daha önce Gramophone Company ve Favorite Record'a kayıt dolduran Tanburi Cemil Bey, Odeon hesabına plak kaydı yapılmasına ikna edilememiş, Blumenthal biraderlerin 1908'den beri peşinde oldukları sanatçıyı Şevket Dilmenışık'ın aracılık yapmasıyla razı edilebilmiştir. O dönem Blumenthal biraderlerin yanında genç bir memur ve rejisörü olan Jak Beresi, Tanburi Cemil Bey'i ikna sürecini şu şekilde aktarmıştır:

1908 senesinde Odeon plak firması hesabına bu müessesenin Türkiye acentası olan Blumenthal biraderlerle Tanburi Cemil Bey 100 Napolyon altını mukâbilinde plak doldurmak üzere anlaştılar. Para, Kredi Liyone Bankası'na depozit edildi. Fakat ertesi gün Cemil Bey büroya gelerek çalamayacağını ve paranın bankadan çekilmesini, derin hayret ve teessüfümüz karşısında kat'i bir lisanla söyledi, gitti. Ancak birkaç sene sonra, tanıdığınızı zannettiğim ziraat mühendisi Şevket Bey, Tanburi Cemil Bey'i plak çalmaya ikna ettiğini bildirdi. Bir mukâvele yaptık ve bu suretle bildiğiniz Orfeon plakları, 1914 Harbi'ne kadar yavaş yavaş meydana geldi.²¹⁹

Tanburi Cemil Bey'in plak kayıtları Orfeon Record markasıyla 1912'de gerçekleşmeye başlamıştır. 1912-14 arası gerçekleşen bu kayıtlar, Cemil Bey'in 1916'da hayatını kaybetmesi üzerine Orfeon'un yayınlamış olduğu özel katalogda iki taraflı kaydedilmiş yaklaşık 68 adet plak yer almıştır.²²⁰ Solo tanbur, yaylı tanbur, kemençe, lavta, viyolonsel taksimlerinin yanı sıra Kadı Fuat Efendi, Kemani Bülbül Salih, Udi Nevres Bey, Hafız Âşir, Hafız Osman, Hafız Sabri Efendi, Hafız Yakup Efendi gibi sanatkarlara enstrümanlarıyla eşlik ettiği icraları da sadece döneminde değil günümüzde dahi oldukça değerli bulunmaktadır. Bu sebeple *Orfeon*'un bu kayıtları hem dönemin popüler müzik ürünlerinin yansıtılması hem de müzikal hafızanın aktarılması adına önemli bir alan sunmuştur.

²¹⁸ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 175-183.

²¹⁹ Mesut Cemil, *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı* (İstanbul: Kubbealtı, 2012), 205.

²²⁰ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 184.

Tanburi Cemil Bey'in bir müddet plak doldurmaya direnmiş olmasının pek çok nedeni vardır. Bunlardan biri artık sadece özel bir mekanda belli bir dinleyici topluluğuna hitap etmekten çıkıp, gramofonların ve plakların popüler olmasıyla kahvehanelerde, eğlence yerlerinde, evlerin pencerelerinde, Kağıthane kayıklarında daha doğrusu gramofonun taşınabildiği her yerde herkes tarafından dinlenilebilir olmasıdır. Bu durumdan; yani “hünerli parmaklarından ziyade, gizli ruh kıvrımlarının sırlarından taşan nağmelerinin böyle orta malı halinde sokaklara dökülmesinden”²²¹ Cemil Bey, eza ve üzüntü duymuştur. Bir diğer sebep de ilk dönem kayıtlarının özellikle de fonograf kayıtlarının zor, meşakkatli ve istenilen ses kalitesinden uzak oluşudur. Bu sebeple de plak doldururken oldukça dikkatli ve titiz davranmış, doldurduğu plakları kalitesine göre ayırdığı bir defter tutmuştur. Oğlu Mesut Cemil bu husustaki anılarını şöyle anlatmıştır:

Bu plak çalışmalarında en canlı hatıralarımın birincisi, plak doldurmaya gideceği günlerde babamın buhran derecesinde düştüğü sinirlilik halidir. İstemeyerek yaptığı, bundan daha üstün hiçbir iş yoktur sanırım. Her seferinde Şevket Bey'in bin dereden su getiren, yumuşak, kandırıcı talâkatiyle sakinleştirilmesi icab eder, nihayet sararmış yüzünün gergin çizgileriyle küçük evden çıkar, anahtarı hiddetle büyük evin taşılığına fırlatır, her an geri dönmeye hazır bulunduğu halde çıkar giderdi. Julius Blumenthal ve Jak Beresi'nin söylediklerine göre stüdyoda da bin bir titizlik gösterir, bazen bütün bir gün hiç plak doldurmadan dönermiş.

İkinci kuvvetli hatıram da plaklar yavaş yavaş meydana çıktıktan sonra, eve -o zamana kadar bu derecede güzelini hiç görmediğim- bir gramofon makinesinin gelmesidir. Sonradan öğrendim ki bu makine -mukavelenin bir maddesi gereğince- Cemil Bey'in doldurduğu plakların provalarını dinleyerek, gerekirse tekrar çalmayı istemesini sağlamak üzere, Blumenthal kardeşler tarafından gönderilmiştir. Onları dikkatle dinlerken hep yanımdaydım. İşin bu kısmı onu da eğlendiriyordu. Bâzan gülümser, bâzan sinirlenir ve üst üste sigara içerek bir deftere bir şeyler yazardı.(...) Bu deftere Cemil her plağın numarasını ve adını yazmış ve hizalarına eser hakkındaki kritiğini gösteren *iyi, daha az iyi ve fena* işaretleriyle bazı kısa cümleler ilave etmiştir.²²²

²²¹ Cemil, *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*, 204.

²²² Cemil, *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*, 205-208.

Benzer tepkiyi Hafız Sami de göstermektedir. Döneminin en beğenilen güçlü seslerinden biri olan Hafız Sami kovanların ve plakların sanatını iyi aktaramadığını düşünmüş olacak ki bir müddet sonra plaklara okumayı reddetmiş ve yoğun istek olmasına rağmen tekrar kayıt yapmaya ikna olmamıştır. Hafız Sami'nin hayatını kaleme alan Ali Rıza Sağman da o yıllara dair Hafız Sami'nin bu hayal kırıklığını ifade eder:

O plakları ki, hiçbir zaman Sâmî'yi temsil etmek kudretini gösterememişlerdir. (...) Ne zalim bir tesadüftür ki, onun okumak aşkıyla yanıp tüttüğü sıralarda plaklar beceriksiz, başarısız şeylerdi. Zaman geçti, plaklar büyüdüler, olgunlaştılar. Sesin sahibine tam manasıyla tercümanlık yapacak çağa eriştiler. Ancak ne yazıktır ki, bu defa koca Sami, okumamak aşkıyla yanıp tütmeğe başlamıştı.²²³

Udi Şekerci Cemil Bey'in de ses kaydına olumlu yaklaşmamasında Tanburi Cemil Bey'deki gibi bir hassasiyet söz konusu olduğu bilinmektedir.²²⁴ Torunu Saffet Cemilzade'den aktaran Osman Nuri Özpekel'in belirttiğine göre, Tanburi Cemil Bey ile Udi Şekerci Cemil Bey birlikte bir eğlence mekanına uğradıklarında rastladıkları durum karşısında böyle bir tutum gerçekleştirmiştir. Özpekel şöyle anlatmaktadır:

Tanburi Cemil Bey'in o sıralarda doldurduğu bir taş plak gittikleri yerde çalınır. Orada bulunanlar, eğlencenin ve safanın tesiriye hasıl olan gürültüden dolayı Tanburi Cemil Bey'in çalmakta olan taş plağının farkında bile olmazlar. Bu hale çok üzülen Şekerci Cemil Bey, Tanburi Cemil Bey'e dönerek: 'Ben bu akşam, ömrüm boyunca plak kaydı yapmamaya karar verdim. Benim çalacağım plaklar kim bilir nerelerde, nasıl, kimler tarafından dinlenecek, bunun vebalini ben taşıyamam' diyerek hiçbir şekilde taş plaklara kayıt yapmamıştır.²²⁵

Dinleyici ile sanatkarın birlikteliğinin daha soyut bir mekana taşınması ve sanatın biricikliğinden ziyade standartlaştırılan icraların ön plana çıkmış olması her ne kadar sanatkarları bu endüstriye karşı mesafelendirse de ekonomik açıdan sağlanan gelir onların plak sektöründen uzaklaşmalarını engellemiştir. Modernleşme sürecinde devletin patronajından sıyrılıp kurumsallaşmaya başlayan müzik, artık profesyonel bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Gelişmeye başlayan müzik sektörü de bu

²²³ Ali Rıza Sağman, *Meşhur Hafız Sami Merhum* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011), 20.

²²⁴ Deniz Seltuğ, "Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğinde Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak", *Tanburi Cemil Bey: Sempozyum Bildirileri*, Haz. Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu (İstanbul: Küre, 2017), 182.

²²⁵ Osman Nuri Özpekel, "Cumhuriyet Döneminde Klasik Türk Musikisi", *Yeni Türkiye* 57 (2014), 844.

profesyonelleşmeyi besleyen önemli role sahiptir. Osmanlı-Türk müziği geleneğinde müzik öğrenimi ve aktarımı ekonomik bir karşılık olmaksızın ve mesleki bir örgütlenmenin dışında gerçekleşirken modernleşmeyle birlikte kurumsal bir kimlik kazanmaya, ekonomik bir döngünün içerisine girmeye başlamıştır. Modern eğitim kurumları, biletli konser ve sahne icraları, nota basımlarını takip eden süreçte ses kayıt piyasası, müziğin ekonomik bir faaliyet olarak yeniden kurulmasını, “meta” olarak yeniden üretilmesini sağlamıştır. Bu yeniden üretimin ana malzemesi olan plakların canlı bir müzikal karşılaşma anından kopuk, dondurulmuş, konserve edilmiş kısa bir zaman parçasına ait olması (Tanburi Cemil Bey ve Hafız Sami bey gibi) sanatkarların eserlerine karşı “yabancılaşma” yaşamalarına neden olmuştur.

Dolayısıyla müzikal eserin yeni bir üretim döngüsüne girmesi hem üretim-tüketim pratiklerini ve dinleyici-icracı ilişkisini hem de sanatkar ile eseri arasındaki bağı dönüştürmüştür. Özel bir alana sıkışmaksızın gramofon sayesinde artık müzik her yerde dinlenebilir, sanatkar her an ulaşılabilir. Bu ulaşılabilirlik neticesinde de sanatkar ile somut bir mekanda karşılaşmaya gerek kalmadan plaklar vasıtasıyla herhangi bir müzikal ortam kolaylıkla elde edilebilir. Plakların bu özelliği, yani müziğe ulaşılabilirliği kolaylaştırması; müzikal ürünlerin yayılmasına katkı sağlaması açısından oldukça önemlidir. Nitekim, devletin idealize ettiği “resmi müzik”in dışında kalan; kurumları, yapısal özellikleri, icra mekanları değişen Osmanlı-Türk müziğinin toplumsal aktarımı ve yayılımı plaklar sayesinde yeniden kurgulanmaya başlamıştır. Kahvehanelerde, salonlarda, çayırılarda, ev meclislerinde yapılan fasılların yanında gramofon plakları yer alırken bu durum sadece mekânsal değişimi yansıtmamakta; aynı zamanda müziğin dinleme ve alımlama biçimlerinde yaşanan dönüşüme de ayna tutmaktadır. O âna özel icranın bellekte, hafızada yer edebilmesi için gösterilen çabanın aksine artık bu çabaya gerek duyulmadan bir müzikal ürün, plaklardan dinlenerek kolayca popüler müziğin toplumsal ağına ve hafızasına dahil olmaktadır. Ayrıca modernleşme sürecinde yaşanan tüm dönüşümler de bu popüler müzik alanına aktarılmakta; marşlar, solo icralar, korolar, taksimler, gazeller, şarkılar, kantolar, türküler, fasıllar, operetler iç içe geçmekte ve birbiriyle etkileşim içinde yeniden yaratılmaktadır. Hem salt geleneksel hem de modernist dönüşümler yaşayan müzik ürünlerinin modernizm ile uyum ve direniş ilişkileri içerisinde aynı alana aktarılması ise bu alanı bir mücadele alanı olarak değerlendirilebilmesini sağlamaktadır.

Öte yandan sözlü kültür olarak varlığını devam ettiren Osmanlı-Türk müziği repertuarı da bu mücadele alanı içinde aktarılmaktadır. Nota, güfte mecmuaları, nazariyat ve metot kitapları, edvarlar aracılığıyla oluşan yazılı hafızanın dışında, plaklar üzerine de bir repertuar aktararak, müzikal sisteme ait yeni bir hafıza alanı oluşturulmuştur. Müzika-i Hümayun, Darülelhan, Darüttalim-i Musiki'nin arşiv niteliğindeki kayıtlarının yanı sıra Hafız Sami, Hafız Yaşar, Tanburi Cemil Bey gibi müzisyenlerin kayıtları meşk sisteminde bir yer edinmiş, plaklardaki icralar bir nevi okul olarak nitelendirilmiş ve gelenek içerisinde bu güne uzanan bir ekolleşme sağlamıştır. Dolayısıyla tüm bu süreç boyunca plaklar; hem modernizm karşısında Osmanlı-Türk müziğinin tepki örüntülerini yansıtmış hem de hafıza esasına dayanan bir aktarım metoduna sahip geleneğe yeni bir hafıza alanı sunmuştur.



3. ERKEN CUMHURİYET MODERNLEŞMESİ VE MÜZİK POLİTİKALARI

Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme ve Batılılaşma sürecinde geleneksel müzik, kurumsallaşmayla beraber yeni alanlarda eğitim ve aktarımı gerçekleşmiş; eğitim geleneksel pratiklerle iç içe olarak modern metotlarla verilmiş; Batı müziğinin notasyon sisteminden etkilenerek müzik yazımına önem vermeye, dolayısıyla da metodolojik arayışlara ve bu hususta çeşitli çalışmalara başlanmıştır. Sadece resmi alanda değil aynı zamanda gündelik eğlence hayatında da Batı müziğiyle karşılaşılması geleneksel müziğin formsal ve içeriksel yapısının dönüşmesinde ve bu dönüşüm neticesinde yeni müzikal ürünlerin yaratılmasında çeşitli etkileşim alanları açmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde yaşanan ve aslında bir devam niteliği de taşıyan modernleşme sürecinde ise ulus kimlik inşasıyla beraber modernleşme politikalarında kırılmalar yaşanmış, daha radikal kararlar alınmıştır. Ulus kimlik tahayyülü ulusal müziğin yaratılması adına da önemli gelişmelerin ve dönüşümlerin yaşanmasına sebep olmuş, özellikle de geleneksel müziğin resmi kurumlardan dışlanması, “ideal” müzik tanımlarının karşısında konumlanması söz konusu olmuştur.

“Modernleşme” kavramı, “geleneksel toplum”dan “modern toplum”a doğru ilerleyen bir değişim sürecini anlatmakta ve bu anlatı belirli ikili ayrımlar (geleneksel-modern, geçmiş-gelecek, vs.) üzerinden kurulmaktadır. Marshall Berman'ın belirttiği üzere bu kavram, pozitif bilimlerin gerçekleştirdiği keşifler ile birlikte teknolojinin ilerlediği, sanayileşmenin, hızlı kentleşmenin, demografik altüst oluşların ve göçlerin yaşandığı; ulus devletlerin güçlerini arttırdığı, insanları birbirine bağlayan kitle iletişim araçlarının geliştiği, kapitalist sistemin keskin dalgalanmalar içinde insanları ve kurumları bir araya getirdiği bir süreci adlandırmak için kullanılmaktadır.²²⁶ Dolayısıyla Batı Avrupa'da gelişen ve Kuzey Amerika'da kendini belli eden bu süreç, sanayileşmeyi, “evrensel geçerlilik iddiasında olan bir bireysellik ve rasyonalite kültürünün” yerleşmesini ve “demokratik yönetim sistemiyle yönetilen bir toplum tipi”ne doğru dönüşümü ifade etmektedir.²²⁷ Bu dönüşüm anlatısının

²²⁶ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (İstanbul: İletişim, 2014), 28.

²²⁷ Levent Köker, “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi,” *Modern Türkiyede Siyasi Düşünce* 2, (İstanbul: İletişim, 2011), 102.

temelinde yer alan ve lineer bir zaman anlayışı üzerinde bir “ilerleyişi” ifade eden pozitivist düşünceye göre geleneksel toplumlar geri, modern toplumlar ise ileri olarak tasavvur edilmiş; bu tasavvur kapsamında Rönesans’la başlayan ekonomik, bilimsel ve düşünsel alandaki tüm dönüşüm, Batı dünyasına mal edilmiş ve bahsedilen dönüşüm aşamalarını yaşamamış diğer toplumların nezdinde Batı ulaşılması gereken bir hedef olarak sunulmuştur.²²⁸ Böylelikle de ileri sayılan, modern, pozitif bir toplum olan Avrupa toplumuna göre daha “geri” sayılan geleneksel Avrupa dışı toplumlarda bu süreç kendini “telafi edici” bir ideoloji olarak kurmuş, vurgulanan “tarihsel gecikmişliğin” giderilmesi adına sarf edilen bütün düşünsel, politik, ekonomik ve kültürel çabalar Batılılaşma olarak tezahür etmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda da Batılılaşma ve modernleşme- temelleri daha önceki askeri, siyasi ve kültürel karşılaşma anlarına dayanıyor olsa da- esasen Avrupa’da pozitivistizmin yayılmasıyla eş zamanlı olarak gerçekleşmiş, pozitivistizmin epistemolojik ve politik düşünüş tarzıyla Tanzimat döneminde tanışılmıştır.²²⁹ “Devleti kurtarmak” ve bu uğur adına ona yeni bir “nizam” vermek gerektiğini düşünen Osmanlı aydınları, özellikle Aydınlanma’nın ve pozitif düşüncenin siyaset öğretisiyle ilgilenmiş, bunun neticesinde -Doğan Özlem’in “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset” adlı makalesinde belirttiği gibi- Osmanlı aydınında “Batı’yı ileri kılan koşullar Osmanlı’da da yaratılarak Osmanlı’nın geleceğinin, Batı ülkelerinin geleceğiyle aynı olacağı inancını” doğurmuştur.²³⁰ Bir önceki bölümde değinildiği üzere modernleşme sürecinde Osmanlı’da yaşanan askeri-siyasi-ekonomik ve kültürel dönüşümün temelinde de bu inanç yer almış, devletin kurtuluşu ve bekası amaç olarak görülmüştür.

Osmanlı’nın Birinci Dünya Savaşı sonrasında yıkılması ve 1923’te Cumhuriyet’in ilan edilmesi ile birlikte Batılılaşma, devleti kurtarma projesinden ayrılarak bizzat Batı ailesine dahil olmayı hedefleyen bir ideoloji halini almıştır.²³¹ Batılılaşmanın bir sonucu olarak Osmanlı’nın geliştirdiği “üç tarz-ı siyaset”i de yeni kurulan ulus devlet tarafından radikal bir şekilde yıkılarak, İslamcılık ve Osmanlıcılık siyasetine resmi politikalarla ve söylemlerle siyasal zeminleri kaybettirilmiş, Batılılaşma ulusal yeni

²²⁸ Doğan Özlem, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset,” *Modern Türkiyede Siyasi Düşünce 3*, (İstanbul: İletişim, 2009), 458.

²²⁹ Özlem, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset,” 457.

²³⁰ Özlem, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset,” 458.

²³¹ Alper Kaliber, “Türk Modernleşmesini Sorunlaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 3* (İstanbul: İletişim, 2009), 107.

kimliğin kurulmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Osmanlı'nın modernist politikalarının aksine -hem kopuş hem de süreklilik ilişkisinin bulunmasıyla birlikte- Erken Cumhuriyet döneminde zor-rıza temelinde şekillenen hegemonik yaklaşımlar ile Batılı ulusal bir devlet hayalinin gerçekleştirilmeye çalışıldığı modernist politikaların daha yoğun ve daha keskin yaşanmış olduğu söylenebilir.

Erken Cumhuriyet döneminde modernleşme ve Batılılaşma, Osmanlı'da olduğu gibi sadece “belli kurumların ve teknolojilerin uyarlanması” olarak anlaşılmamış, Batılı bir dünya görüşünün topluma kazandırılması biçiminde tezahür etmiştir; dolayısıyla da uygulanan politikalar ve reformlar daha kapsamlı ve bütüncül olarak gerçekleştirilmiştir.²³² Fakat aynı zamanda yapılan ve yapılması amaçlanan reformların kuramsal kaynağında II. Meşrutiyet döneminde Osmanlı aydınlarını da etkisi altına almış olan pozitivist düşünce bulunmaktadır. Bu düşünceyle birlikte Erken Cumhuriyet seçkinlerince çağdaş uygarlık idealinin asli ögesi olarak bilim ve teknoloji esas alınmış; böylelikle muasır medeniyete ulaşmak, iktisadi açıdan kalkınmak ve sanayileşmeyi gerçekleştirmek -dolayısıyla da Batı'yı yakalamak/ya da Batılı olmak- idealine ancak pozitif bilimin ve teknolojinin sağlayacağı araçlarla gerçekleşeceği düşünülmüştür.²³³ Aynı teorik yaklaşımla kültürel açıdan da bu ideale ulaşmanın tek yolu “boş inançlara dayalı dinsel dünya görüşü”nün ve geleneksel kültürün egemen olduğu bir topluma “hayatta en hakiki mürşit” olan ilimin öğretilmesi olarak görülmüştür.²³⁴ Bu görüşler doğrultusunda 1930'lu yılların radikal reformlarının yönetim kadrolarından yönetilenlere doğru dayatılan bir süreçle gerçekleştiğini ve halktan gelen ve gelebilecek direnmelerin bu noktada engellenmeye çalışıldığını, bu çabanın da “halk için halka rağmen” biçimiyle ifade bulunduğunu söyleyebiliriz.

Akılsallığın, pozitivist-otoriter bir zeminde gelenek karşıtlığı üzerinden anlaşılması Toker ve Tekin'in belirttikleri üzere siyasi düşünce temelinde bir takım sonuçlar doğurmuştur. Bu sonuçlardan ilki, gelişen pozitivist ideoloji neticesinde Erken Cumhuriyet döneminde siyasetin; toplum üzerinde uygulanan ve “belli bir sosyal düzeni imal etmeye ve denetlemeye yarayan bir sosyal teknik” olarak kavranmış olmasıdır. Yazarlara göre bu kavrayış biçimi, aynı zamanda Cumhuriyet'in tahayyül

²³² Seçil Deren, “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 3*, (İstanbul: İletişim, 2009), 382.

²³³ Levent Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi* (İstanbul: İletişim, 1990), 223.

²³⁴ Köker, *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, 224.

ettiği ve devletçi bir çizgide birbirine eklemlediği yeni bir toplumun yaratılmasına dair talepleri de içermekte, dolayısıyla da tahayyülün hedefinde bulunan Batı modellerine göre “toplumu imal etme” ve “denetleme” gibi işlevleri yerine getirmektedir.²³⁵ İkincil olarak belirtilen sonuç ise modernleşen Türkiye’deki siyasi düşüncenin “modernliğin özgürleştirici boyutları”ndan uzak kalarak gelişmiş olmasıdır. Nitekim “halk için halka rağmen” formülü de halkın demokratik katılımını ya da temsilini gerçekleştirmekten ziyade devlet iktidarını pekiştirmenin bir aracı olarak benimsenmiş, yurttaşlık fikri özgürleştirici bir karakter taşımamakla birlikte otoriter bir anlama bürünmüştür.²³⁶ Bununla beraber siyasal meşruiyetini toplumdan alamayan ve siyasal meşruiyetini toplum tarafından tartışmaya açamayan Cumhuriyet, toplumsal ve iktisadi alanları devletleştirme yoluyla kendi meşruiyetini sağlamaya çalışmıştır. Dolayısıyla pozitivist düşüncenin akılsallık vurgusuyla geleneği dışlaması -üçüncü bir sonuca- Türkiye’de de topyekun Batılılaşma programını ikili bir meşruiyet krizine sürüklemiştir. Böylelikle bir yandan eski meşruiyet kaynağı olan geleneği saf dışı bırakmış, geleneğe karşı akli, sürekliliğe karşı kopuşu tercih etmiş; diğer yandan da akıl kavramı pozitivist temelde yorumlandığından “halk egemenliği” gibi yeni bir meşruiyet temeline dayanmamıştır.²³⁷ Buradaki amacın da toplumun kendini anlamlandırmasında ve tanımlamasında referans olarak devleti alması, devletin aynasında “makbul vatandaş” olarak kendini tanıması; dolayısıyla da devletin, meşruiyetini sorgulamayan bir toplum yaratma arzusu olduğu ileri sürülebilir.

Yeni yaratılan toplum ya da tahayyül edilen yeni cemaat, bu meşruiyet zemininde inşa edilmeye çalışılmış, eskiye/geriye/geleneğe ait olduğu düşünülen her şey bu zeminin dışına itilmiştir. Nitekim yeni rejimin ulus-devlet tahayyülü, başka bir deyişle, oluşturulmak istenen milli kimlik “Batılılık” imgesi üzerinden kurgulanmıştır. Böylelikle, ulaşılması gereken bir hedef olarak konumlandırılan Batı, Cumhuriyet’in bu yeni toplumsal kimlik kurgusunun içerisine dahil edilmiş; imparatorluk geçmişi, içerde kurgulanan bir “öteki” haline getirilerek bu geçmişe dair her şey yaratılan ulusal kimliğin dışarısına atılmıştır. Toplumun dinamiklerinde

²³⁵ Nilgün Toker ve Serdar Tekin, “Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasi’ye,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3, (İstanbul: İletişim, 2009), 84-86.

²³⁶ Toker ve Tekin, “Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasi’ye,” 84.

²³⁷ Toker ve Tekin, “Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasi’ye,” 84-87.

hala işlemekte olan yerli kültür ise dolaylı ve dolaysız olarak ötekileştirmeye maruz kalmıştır.

Edward Shils'in belirttiği üzere aydınlanmacı ve pozitivist düşüncenin geleneği bilim ve akılın karşısında bir tezat olarak konumlandırması modern dönemde geleneğin cehalet, hurafe ve dogma ile özdeşleştirilmesine sebep olmuş; dolayısıyla “cehaletin, sosyal hiyerarşinin, servet dağılımındaki eşitsizliğin, dini toleranssızlığın nedeni ve sonucu” olarak düşünülmesine yol açmıştır.²³⁸ Bu nitelendirme ile gelenek, Avrupa'nın eski rejime dair eleştirilerinin odağında yer alan “her yerde hazır ve nazır bir düşmana” dönüştürülmüş; ancak imha edilmesiyle geleneğin yaşamasını sağlayan bütün kötülüklerin de ancak imha edilmesiyle yok olacağı düşünülmüştür.²³⁹ Geleneği (*traditum*) aslında en yalın şekilde Shils'in tanımıyla ifade edecek olursak, düşünce ve muhayyile aracılığıyla bir kuşaktan diğerine intikal ettirilen ya da miras bırakılan insan eylemleri olarak belirtebiliriz.²⁴⁰ Yazara göre gelenek; nesilden nesile intikal ettirilen ya da geçmişte var olduğuna, icra edildiğine inanılmış olunan her şeydir. Bu anlamda nesilden nesile belli pratiklerle intikal ettirilen bir şey olarak gelenek, nesneleri, her türlü şeye olan inancı, kişi ve olay imajlarını, pratikleri ve kurumları içermekte; “binaları, abideleri, bahçeleri, heykelleri, resimleri, şarkıları, kitapları, alet ve makineleri” içine almaktadır.²⁴¹ Bu tanım içerisinde yer alsın ya da almasın Aydınlanmanın ve pozitif düşüncenin geleneğe dair her şeyi, eski rejimin hatırlatıcısı ya da nüvesi olarak görüp bir anlamda düşmanlaştırması pozitif düşüncenin etkisinde olan ve ideolojik temelini bu düşünce çerçevesinde kurmaya çalışan yeni Cumhuriyet'in politikalarında da etkili olmuş ve eski rejime dair var olan her şeyi yeni rejimin tahayyül ettiği toplum tanımının dışına itmiştir.

Batı'yı alımlama biçimi de bu doğrultuda pozitivism ve Avrupa-merkezci bakış açısıyla şekillenmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında Batı, savaşılan bir düşman tanımı içerisinde görülürken Cumhuriyet yönetimince siyasi, ekonomik, kültürel alnlarda alınması gereken bir model olarak anlaşılmıştır. Yapılan politikaların temelinde de yer alan ve modernist ve pozitivist çerçevede inşa edilen ulus-devlet düşüncesi, Batı'nın içselleştirilmesinde ve bir Batılı olarak milli kimliğin kurulmasında etkin olarak kullanılmıştır. Böylelikle bu ideoloji doğrultusunda Batının özelliklerini

²³⁸ Edward Shils, “Gelenek,” *Doğu-Batı Dergisi* 25, (2003): 104.

²³⁹ Shils, “Gelenek,” 104-105.

²⁴⁰ Shils, “Gelenek,” 110.

²⁴¹ Shils, “Gelenek,” 110-111.

taşımadığı için Doğu kültürüne ait -dolayısıyla “ilkel” ya da “hastalıklı” addedilen- Osmanlı’nın kültürel varlığının dışlanması belli eksenler üzerinde kendini kurmuş, çift yönlü işleyen düaliteler ile uygulanan kültür politikalarının meşruiyeti sağlanmaya çalışılmıştır. İleri-geri, ilkel-çağdaş, alaturka-alafranga, medeniyet-kültür, milli-gayrimilli gibi ayrımlar ile inşa edilmiş zıtlıklar; modernist-pozitivist, Kemalist oryantalist ve Türkçü paradigmalara dayandırılarak kurulmuştur. Harf ve dil inkılabı, Güneş Dil Teorisi’nin ve Türk Tarih Tezi’nin yaratılması, takvimlerin ve ölçü birimlerinin değiştirilmesi, kılık-kıyafet kanunu, müzik inkılabı gibi politikalar ile toplumun belleğinin, günlük yaşamının, kültürel varlığının ve üretiminin geleneğe ait öğeleri yeni ulusal ve modern kurgularla yeniden inşa etmeye çalışılırken bu ayrımlar meşruiyet krizinin çözümü olarak düşünülmüştür.

İç içe geçmiş ve birbiriyle bağlantılı kültürel politikaların ve bu politikaların temelinde var olan düşünsel yapının (modernist, pozitivist, oryantalist, nasyonalist yapının) tinsel düzlemdeki görüntüsünün Kemalist düşünce olduğu söylenebilir. Nitekim Orhan Koçak’ın da vurguladığı üzere Kemalist siyasal sistem ile uygulamış olduğu kültürel politikalar hem birbirini tamamlamakta hem de aralarında bir temsil ilişkisi bulunmaktadır.²⁴² Bu ilişki düzleminde her ne kadar birbiriyle çelişen unsurları olsa da siyasal sistemin kendini düşünme, hissetme ve sunma biçimlerinde uyguladığı kültürel politikalar etkili olmuştur denilebilir.²⁴³ Kemalist proje, büyük ölçüde Ziya Gökalp’in sentezci formülünü takip etmiş, hars-medeniyet çerçevesinde kurduğu muasırlaşma kuramını milliyetçi bir Batılılaşma noktasında algılamıştır. Güneş Dil Teorisi, Türk Tarih Tezi gibi söylem ve tarih üretimi de bu algılama biçimiyle gerçekleşmiş, kültürel Batılılaşma politikaların temelinde yatan dinamikler de “asıl Batılı biziz” iddiası üzerinden kurulmuştur. Daha doğrusu Gökalp’in ve onu takip eden Kemalist düşüncenin formülleştirmeleri ve arayışları Taha Parla’nın da vurguladığı gibi “Batı gibi olmak” ile “kendimiz olmak” arasında sancılı bir uyum ihtiyacına cevap verme biçimi ya da bir çözüm olarak ortaya konulmuştur.²⁴⁴

Gökalp’e göre “hars” milli, “medeniyet” ise milletlerarası olarak nitelendirilmektedir. Harsı bu çerçevede yalnızca bir toplumsal grubun ortak paylaştıkları dilin, inançların, sanatın, ekonomik yapıların ve düşünme tarzlarının

²⁴² Orhan Kocak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce 2* (İstanbul: İletişim, 2011), 370.

²⁴³ Kocak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, 370.

²⁴⁴ Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm* (İstanbul: İletişim, 1993), 38.

uyumluluğu üzerinden tanımlarken, medeniyeti ise birçok toplumsal yapının müşterek bir hayat biçiminde birleştikleri bir bütün olarak değerlendirmektedir.²⁴⁵ Kurduğu kavramsal çerçevede medeniyeti, çeşitli yöntemlerin, teorilerin, bilgilerin vasıtasıyla ve bireylerin iradeleri neticesinde şekillenmesi sebebiyle yapay; harsı ise bitkilerin ve hayvanların hayatları gibi kendiliğinden meydana geldiği, bireylerin iradeleriyle ya da uyguladıkları yöntemlerle oluşmadığı için “tabii” bulunmaktadır.²⁴⁶ Onun için medeniyet sadece bilgilerden ve yöntemlerden; hars ise başka milletlerden alınamayacak ya da taklit edilemeyecek olan duygulardan oluşmaktadır.²⁴⁷ Dolayısıyla Gökalp’e göre milletler gelişmişlik düzeyini işaret eden medeniyette bütünleşirken, toplumun özgün kimliğini oluşturan ve koruyan kültür düzeyinde de farklılaşmaktadırlar.

Erken Cumhuriyet’in reformist yönetim kadrosu, Gökalp’in yapmış olduğu ayrım ekseninde bir toplum tahayyülü ortaya koymuş, kendi harsına sadık kalma iddiasıyla -Avrupa merkezietçi bir lineerlikte- ileri olan Batı medeniyetine dönük, Batılı, laik ve “dil, kültür ve ülkü biligi”nde ortaklaşan bir ulusal kimlik projesini gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Bu noktada da Osmanlı’nın modernleşme sürecinde toplumdaki etnik ve dinsel çeşitliliği kapsayarak muhayyilesinde şekillendirdiği millet fikrinden farklı olarak Cumhuriyet’in kurguladığı bu kimlik tarifi, yönetici kadronun halkla kurduğu “halk için halka rağmen” ilkesiyle gerçekleştirdiği için iktidar ilişkilerini daha dayatmacı ve zorlayıcı yapmıştır.²⁴⁸ Osmanlı ile yaşanan kültürel ayrışmanın en keskin işaretinin de bu şekilde verilmiş olduğu söylenebilir.

Reşat Kasaba’nın “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Moderizm” adlı makalesinde de belirttiği üzere; yeni rejim tarafından hedeflenen yeni toplum tahayyülüne göre Türkiye’nin toplumsal, ekonomik ve siyasal sorunlarının sebebi, toplumun eski kurum ve alışkanlıklardan kopmadaki isteksizliği olarak görülmektedir.²⁴⁹ Böylelikle modern dünyada kendini var etmek ve modern toplumlar içinde varlığını kabul ettirmek adına Türk ulusunun özellikle de yakın geçmişinden koparılması gerekli bulunmaktadır. Artık yeni olarak oluşturulan-yaratılan her şey geçmişten devralınandan ve eski olarak tanımlananlardan mutlaka

²⁴⁵ Ziya Gökalp, “Hars ve Medeniyet”, *Türkçülüğün Esasları* (İstanbul: Ötüken, 2015), 46.

²⁴⁶ Gökalp, “Hars ve Medeniyet”, 47.

²⁴⁷ Gökalp, “Hars ve Medeniyet”, 56.

²⁴⁸ Doğan, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”, 462.

²⁴⁹ Reşat Kasaba, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014), 21.

daha üstün ve makbul olarak kabul edilmektedir.²⁵⁰ Dolayısıyla milli kimliğin modernleşmenin ve Batılılaşmanın sağladığı esnek sınırlarının içerisinde eski rejimi hatırlatan Osmanlı’ya ait hiçbir şey kendine yer edinememiştir.

Her milli kimlik kendini başarılarla ve ululamalarla dolu bir tarih anlatısı içerisinde kurar, kendi ulusal kronotopunu yaratır. Yeni oluşan Türkiye Cumhuriyeti yönetimi de Gökalp’in sentez fikri doğrultusunda Osmanlı tecrübesini ,“Arap ve Acem etkisi altında kalan”, “Türklerle kendi ve Batılı özelliklerini unutturan” yabancı/gayrimilli bir karaktere sahip medeniyete mensup olmasını sebep göstererek inşa etmeye çalıştığı milli kimliğin sınırlarının dışına itmiştir. Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi’yle oluşturulması istenen yeni Türk kimliğine bir milli benlik kaynağı sunulmuştur. Bu yeni kimlik Osmanlı’nın ve İslam’ın kültürel etkilerinden soyutlanarak oluşturulmuştur ve kaynağı Batı’yla ortak olabilecek uzak ve hayali bir geçmişte aranmıştır. Hatta yeni rejimin Batı’yla ortak bir geçmiş arayışı daha da ileri bir noktaya varmış, Batı’nın kimliğini de kendi ürettiği geçmişe dayandırmıştır.²⁵¹ Böylelikle -çalışmanın ilerleyen bölümlerinde daha detaylı olarak yer verileceği üzere- Batı’nın coğrafi imleri ve tanımlamalarına dayalı modernist tarih anlatısının içselleştirildiği Cumhuriyet’in geçmiş yaratımlarıyla aslında uyguladığı kültürel politikalarına bir meşruiyet zemini açmaya çalıştığı söylenebilir.

Çağdar Keyder’in de belirttiği üzere yaratılan Türkiye tarihi, söylemi halkınkinden farklılaşan, modernleştirici aydın kesim ile itaat eden “sessiz” kitleler arasındaki uçurumu daha derin hale getirmiştir.²⁵² Nitekim söylem üretimi ile hegemonya kurmak isteyen aydınların idealize edilmiş “makbul vatandaş” tarifleri ile halkın yaşayış biçimi arasında ortak noktaların pek olmayışı toplumun modernizme karşı farklı alanlarda farklı direnç mekanizmaları geliştirmesine olanak sağlamıştır. Bu direnç mekanizmalarının en görünür olanları ise günlük hayata ait kültürel ürünlerdir. Henri Lefebvre’nin *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı çalışmasında yapmış olduğu gündelik hayata dair açılımları burada hatırlatmak yerinde olabilir. Gündelik hayat, Lefebvre’ye göre bir anlam küresi, üretici-yaratıcı etkinliğin yeni yaratımları olanaklı kılacak bir biçimde hazır tutulduğu; sadece giyecekler, yiyecekler,

²⁵⁰ Kasaba, “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, 21.

²⁵¹ Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (İstanbul: Doğu Kitapevi, 2014), 54.

²⁵² Çağdar Keyder. “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014), 48.

mobilyalar gibi kategoriler halinde sınıflanmış ürünlerin betimlenmesi olarak özetlenemeyecek bir zemin, bir alandır. Yazar için bu alan, “anlardan (gereksinimler, iş, zevk; ürünler ve yapıtlar; edilgenlik ve yaratıcılık; araçlar ve amaçlar, vs.) oluşan bir an, bir ara istasyon, bir atlama tahtası, bir aşamadır.”²⁵³ Gündelik hayat toplum içindeki çatışmaları gösteren bir karşılaşma mekanı sunar, insanların toplumsal varoluşunun üretilme biçimlerini belirtir. Buradaki “üretim” kavramı Lefebvre tarafından daha çok insanın kendi hayatını üretmesi olarak kullanılmakta; “tüketim” ise üretime paralel olarak ideoloji, kültür kurumları ve örgütleri gibi dolayimler ile anlaşılmaktadır.²⁵⁴ Nitekim Lefebvre’nin belirttiği üzere üretim ile tüketim arasında bilgi ve teknoloji arasında belirlenen ilişkiler içinde bir geri beslenme, anlık ve geçici bir denge ve dengesizlik söz konusudur. Dolayısıyla da gündelik hayat bu geri beslenmenin toplumsal zemini-yeri olarak, toplumsal bütünün ürünü olarak tanımlanır.²⁵⁵ Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme serüveninde gündelik hayatın bu geri beslenimleri, denge ve dengesizlikleri, çelişkileri ve modern olanla çatışmaları görülebilmektedir. Radikal politikalar bu hususta ekonomik-politik ya da ideolojik zeminin ötesinde -Lefebvre’nin bahsettiği anlamda- gündelik hayatın ortadan kaldırılmasını, reddedilmesini, eritilerek dönüştürülmesini amaçlamıştır. Nitekim uygulanan politikalar da toplumun gündeliğine ait olan kültürel üretim ve tüketim mekanizmalarını; yani dinlediği müziği, giydiği kıyafeti, okuma ya da yazma pratiklerini, zamana dair ya da ağırlığa dair algılamalarını, iş ve tatil (boş zaman) düzenini, dini ritüelini ve mekanlarını dönüştürmeye yönelik gerçekleşmiştir.

Kültür politikaları ve gündelik hayata olan etkileri elbette ki dönemin diğer siyasi-ekonomik ve ideolojik yaptırımları ile birbirine bağlı ve iç içe geçmiş haldedir. 1922’de saltanat, 1924’te hilafet ortadan kaldırılmış, hanedan üyeleri yurt dışına sürülmüş, ardından medreseler ve şeriat mahkemeleri gibi eğitim ve yargıdaki dini kurumlar yasaklanmış, 1925 başlarında yaşanan Şeyh Sait ayaklanması üzerine Takrir-i Sükûn Kanunu çıkartılıp tarikatlar yasaklanmıştır. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından şapka ve giyim kuşam inkılapları birbirini izlemiş, 1925’in sonlarında da hicri ve muaddel rumî takvimlerinin yerine uluslararası takvimin ve alafranga saatin kabulü gerçekleşmiş, 1926 yılında Şeriat hükümleri kaldırılarak yerine Medeni Kanun getirilmiştir. Bütün bunlar gerçekleşirken toplumun kültürel ve

²⁵³ Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz (İstanbul: Metis, 2016), 24.

²⁵⁴ Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, 44.

²⁵⁵ Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, 44.

gündelik hayatı büyük bir dönüşüme uğramaya, bu dönüşüme “zorlayan” politikalarla karşı da uyum ve direnç pratiklerini aynı uygulama alanında -kültürel ve gündelik hayatta- göstermeye başlamıştır.

Cumhuriyet döneminde halkı hem fiziksel olarak hem de düşünce dünyası bakımından etkileyen kültür politikalarından bir diğeri ise alfabe ve dil inkılaplarıdır. Arapça ve Farsça öğelerle süslü şehirli ve aydın dilinin karşısında sade halk Türkçesi savunulmuş, ilerlemeci pozitivist Türk aydınlarınca ulusal kimliğin oluşma sürecinin bir parçası sayılmıştır. Dilde “öze dönüş” ümmetten millete geçişi ve demokratikleşmeyi simgeleyen bir araç olarak görülmüştür.²⁵⁶ Öncelikle 3 Kasım 1928 tarihinde “Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki Kanun”, 1 Ocak 1929 tarihinden itibaren Arap harfleriyle hiçbir şeyin basılamayacağına dair yasa yayınlanmıştır. Bu kanunlar ile birlikte yeni alfabenin öğretilmesi için büyük bir eğitim seferberliği başlatılmış, bu amaç için kurulan Millet Mektepleri 16-45 yaş arasındaki tüm yurttaşlara ders vermek üzere 1950 yılına kadar faaliyet göstermiştir.²⁵⁷ Latin alfabesine geçişin toplumun çeşitli kesimlerince tepkiyle karşılanması “öze dönüş” fikrinin meşruiyetine sığınmayı gerektirmiş; Latin alfabesinin -bazı harflerin eklenmiş olmasından dolayı- bir “Türk alfabesi” olduğu bile öne sürülmüştür. Ayrıca Türk Tarih Tezi’nin bir türevi olarak ortaya atılan Güneş Dil Teorisi; Türk ırkının “kök ırk” olarak gören önermeden yola çıkarak Türkçe’nin de bütün dillerin anası olduğuna, dolayısıyla da bütün dillerin -“kök dil” olan- Türkçe’den türediğine dair bir önerme sunarak “öze dönüş” fikrine “bilimsel” bir meşruiyet kazandırmayı amaçlamıştır.²⁵⁸ Teorik olarak Arapça’nın ve Farsça’nın da Türkçe’den türemiş olduğu kabul edilse bile bu dillerin “geriliği” ve “Şarklılığı” temsil ettiği düşünüldüğü için Türkçe’den çıkartılması gerektiği savunulmuş;²⁵⁹ bu da doğal olarak çıkartılan-kovulan Arapça ve Farsça kökenli kelimeler yerine yeni bir dil ikame etme ve yaratma çabasını doğurmuştur. Harf inkılabının etkileri bir yana yeni geliştirilen bir dil olan “Öztürkçe”, resmi yayınlarda ve gazetelerde halka tanıtılmış, altında sözlük mahiyetinde kelime açıklamaları bulunan özel metinler hazırlanmıştır.

²⁵⁶ Seçil Deren, “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce* 3, (İstanbul: İletişim, 2009), 391.

²⁵⁷ Deren, “Kültürel Batılılaşma”, 394.

²⁵⁸ Ahmet Yıldız, “Kemalist Milliyetçilik”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2 (İstanbul: İletişim 2011), 229.

²⁵⁹ Yıldız, “Kemalist Milliyetçilik”, 229.

Öztürkçe hareketiyle paralel olarak toplumun ibadet dili de Türkçeleştirilmeye çalışılmış; ilk defa 1926'da Türkçe namaz kıldırma denemeleri yapılmış, reformistlerce o dönem bu tür zorlamalardan vazgeçilse de ilerleyen yıllarda Türkçe ezan ve kamet okunmaya başlanmış ve bu uygulama 1932'den 1950'deki Demokrat Parti'nin iktidarına kadar yürürlükte kalmıştır. Bu süre zarfında halk sadece kendi özel alanlarında değil kamusal alanda da tepkisini dile getirmek istemiş; nitekim 1933 yılında ezanın Arapça olarak okunmasına devam edilmesi için protesto yürüyüşleri yapmıştır.²⁶⁰ Aynı zamanda Kur'an'ın Türkçe'ye çevrilerek ibadette Arapça olan özgün metnin yerine kullanılması da önerilmiş, hatta daha ileriye gidilerek ibadet düzenin değiştirilmesi üzerine dahi tartışılmıştır. Fakat gelen yoğun hoşnutsuz tepkiler sebebiyle zamanın ve zeminin henüz uygun olmadığı gerekçesiyle bu reform fikri rafa kaldırılmıştır.²⁶¹

“Milli” ve “medeni” idealini taşıyan yeni kültürün yaratımı açısından bir bütün olarak değerlendirilmesi gereken bu kültür politikaları içerisinde en keskin politikalara ve söylemlere maruz kalan alanlardan biri de müzik olmuştur. Müzik politikalarının temelinde diğer kültür politikalarında olduğu gibi Gökalp'in sentez formülü yer almakta ve bu formül üzerinden bir ulusal müzik arzusu yaratılmaktadır. Gökalp'e göre mevcut durumda üç müzik türüyle karşı karşıya kalınmıştır: “Şark musıkisi”, “Garp musıkisi” ve “halk musıkisi”. Şark müziği hem hasta hem de gayri millidir; halk müziği ise Türk ulusunun harsını, Garp müziği de medeniyetini oluşturduğu için ikisi de ulusal kültüre “yabancı” değildir.²⁶² Dolayısıyla milli müzik halk melodilerinin toplanıp Garp müziğinin teknikleri kullanılarak armonize edildiğinde ortaya konulmuş olacak; böylelikle hem “milli” hem de Avrupalı karaktere sahip bir müzik yaratılmış olacaktır.²⁶³ Gökalp'in ortaya koyduğu ve ileride pek çok aydının da destekleyerek farklı versiyonlarla zenginleştirdikleri bu idea adına Anadolu'ya keşif gezileri düzenlenmiş ve halk türkülerini derleme, kayda (notaya ve plaklara) alma çalışmaları yapılmış, ardından da toplanılan melodilerin çok sesli hale getirilmesi için yurt dışından getirtilen müzikologların incelemesine sunulmuştur. Ayrıca Avrupa'ya konservatuvar eğitimi için yollanan (özellikle de

²⁶⁰ Şerafettin Dönmez, *Atatürk'ün Çağdaş Toplum ve Din Anlayışı* (İstanbul: Ayışığı Kitaplığı, 1998), 177.

²⁶¹ Mete Tuncay, “İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)”, *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce* 2 (İstanbul: İletişim, 2009), 94-95.

²⁶² Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 161.

²⁶³ Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 161.

Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Necip Kazım Akses'den oluşan ve Rus Beşlerinden esinlenilerek Türk Beşleri olarak nitelendirilen) müzisyenlerin geri döndüklerinde bu ideayı gerçekleştirmeleri beklenmiş; halk müziklerini armonileştirerek milli müzik yapıtlarını yaratmaları arzu edilmiştir. Dil ve harf inkılaplarında uygulanan yaptırımlar nasıl “öze dönüş” fikriyle meşrulaştırılmaya çalışıldıysa aynı şekilde milli müzik yaratımı sürecinde de halkın geçmişine-özüne ait olduğu ileri sürülen melodilerin çok sesli yeni formu, yerelleşerek “Batılılaşma” arzusuna meşruiyet kazandırmak adına kullanılmıştır. “Biz zaten Batılıyız” tutumu neticesinde halk müziğine dönüş, temeli Orta Asya’ya bağlansa bile aslında Batı’ya da dönüşü temsil etmekte; kültürel politikalar temelinde oluşturulan savunma mekanizmaları burada da kullanılmakta; böylelikle de Batı müziğinin armoni tekniğinin halk müziği üzerinde kullanılmasına dair gelebilecek tepkilerin önü kesilmeye çalışılmaktadır. Nitekim halk türkülerinin şehir müziği tesirinden uzakta kalan halk arasında yaşadığını tespit ettiği iddiasında bulunan Muzeffer Sarısözen; “Bugün hayran olduğumuz çok sesli Avrupa musıkisinin başlangıçlarındaki büyük hissemizi elimizle kendi tarihimize yazmış bulunuyoruz”²⁶⁴ diye belirtmesi ulusal kronotopun müzikal seyrinin de Avrupa üzerinden kurulmuş olduğunu ifade eden örneklerden biridir. Bu örnek gibi pek çok müzikal kimlik yaratımları ve söylem üretimleri söz konusu olup bölümün ilerleyen kısımlarında bu tür söylem üretimlerine yeniden yer verilecektir.

Cumhuriyet yönetimi tarafından yaratılan ulusal müzik tahayyüllerinde -diğer kültürel politikalarda da görüldüğü gibi- Osmanlı’nın müzikal hafızası ve geleneği dışlanmış; “hastalıklı”, “gayrimilli”, “ilkel” ve “irticai” bulunarak ulusallığın içine dahil edilmemiştir. Doğu kültürünün bir parçası olarak nitelendirilen geleneksel müzik, Türklere ait olarak kabul edilmemiş; İranlıların, Arapların ve Bizanslıların müziğinin bir karışımı olduğu iddia edilmiş; armonisiz tek sesli yapısı sebebiyle de ruhları atıl bırakan, miskinleştiren, insan hayatına hesapsız hüznler çökerten bir sazlar safsatası olarak görülmeye başlanmıştır.²⁶⁵ Bu görüşler neticesinde de 1926’da okullarda, 1927’de de konservatuvardan ardında sadece bir tespit ve tasnif heyeti bırakılarak Osmanlı-Türk müziğinin eğitime, icrasına ve aktarımına son verilmiş; bir söylem hegemonyası oluşturularak itibarsızlaştırılmaya çalışılmış, nihayet 1934-

²⁶⁴ Muzeffer Sarısözen, “İki Sesli Halk Müziği”, *Ülkü Dergisi* 3/ 115, (1946): 15.

²⁶⁵ Deren, “Kültürel Batılılaşma”, 397.

36 yılları arasında radyolarda yayınları durdurulmuştur. “Saray musıkisi”, “Enderun musıkisi” veya -kamusal alanda kendine yer bulamasa da toplumun gündelik eğlence pratiklerini meyhanelerde yeniden üretebildiği için- “meyhane müziği” gibi adlandırmalar sunulmuş, oluşturulan beğeni hiyerarşisinin “aşağı-ötekisi” olarak konumlandırılmıştır.

Resmi ideolojinin dışlayıcı ve aşağılayıcı tutumuna karşı toplum kendi müzik kültürünü diğer kültür alanlarında olduğu gibi korumuş, müzik politikalarına karşı rıza ve direnç mekanizmaları geliştirmiş; üretim ve tüketim pratiklerini dönüştürerek devam ettirmiştir. Evlerde, kahvehanelerde, meyhanelerde, müzik cemiyetlerinde ve derneklerinde eğitim-icra-aktarım pratikleri meşk sistemi içerisinde (metodolojik açıdan modernleştirerek) devam ettirilmiş; üretim mekanları canlı tutulmuştur. Gazetelerde ve mecmualarda resmi ideolojinin hegemonyasına karşı söylem geliştirilmiş- dışlamalara ve aşağılamalara cevaplar verilmiş, ulusal kronotopa geleneğin dahil edilmesiyle kimlik tartışmaları karşı tezlerle devam ettirilmiştir. Radyolarda Osmanlı-Türk müziği (ve yine ilkel bulunduğu için halk müziği) yayınlarının yasaklandığı ve kısıtlandığı dönemlerde de bu müziğin dinleyicileri, radyo frekanslarını Mısır, Bağdat, Tebriz radyoları gibi kendi müziğine yakın bulduğu melodileri yayınlayan radyo kanallarına ayarlamış; devletin ideal olarak sunduğu Batı’nın armonik yapısıyla kurulmuş olan ulusal müziğin duyulması adına radyoda geleneksel müziğe karşı uyguladığı kısıtlamalara karşı dinleme pratikleriyle bir direnç mekanizması geliştirmiştir. Hatta çeşitli gazetelere ve dergilere tepki mektupları yollayıp kendi müziklerini dinlemek istediklerini dile getirmiş, böylelikle sadece tahakkümü yok sayarak direnmemiş aynı zamanda tepkisini yayın organları aracılığıyla da göstermiştir. Hegemonik politikalara karşı en büyük direnci de popüler müzik sağlamış, taş plaklar aracılığıyla toplum kendi müziğini yeni bir icra-dinleme biçimleri içerisinde yeniden üretmiştir. Aynı zamanda yasaklanıp reddedilen, yok olması istenilen, arşive kaldırılıp unutulması arzulanan “Osmanlı/Şark/alaturka/incesaz” müziği, bu çalışmanın da iddia ettiği üzere, taş plaklar aracılığıyla kendine bir hafıza mekanı oluşturmuş, kendini tekrar tekrar üreten canlı bir mekan yaratarak yok olmaya, yok sayılmaya direnmiş, toplumun gündelik hayatının ritminde kendi melodik seyrini duyurmaya devam etmiştir.

Görüldüğü üzere Erken Cumhuriyet döneminin bütün kültürel politikaları, laik, modern ve Batılı yeni bir Türk kimliğinin tahayyülüne göre şekillenmiş, ulaşılacak

istenen ulus fikrinin temsili adına bu kültürel yaptırımlar uygulanmaya konulmuştur. Eğitim reformları, dinsel etkinlikler üzerindeki katı denetim mekanizmaları, kültürel ve etnik farklılıkların denetlenmesi yoluyla siyasal ve toplumsal pratiğin yönetimi ve gözetimi; bu ideal toplumun (laik, modern, rasyonel) kurulması için tepeden bir hamleyle gerçekleşmiştir.²⁶⁶ Radikal ve tepeden uygulanan politik hamleler çerçevesinde de Erken Cumhuriyet yönetimi kendini bu toplumsal mit üzerinden tanımlayarak; kendisiyle vaat ettiği toplum arasındaki açıklığı yok saymıştır.²⁶⁷ Böylelikle yönetimin ürettiği tüm kurgusal söylemler ve stratejiler bir hegemonya mücadelesini temsil eder hale gelmiştir. Zor ve rıza ile meşruiyeti oluşturulmaya çalışılan hegemonyaya karşı toplum direnç ve uyum pratikleri geliştirmiş; toplumun gündeliğine ait olan kültürel üretim ve tüketim mekanizmaları bu uyum ve direnç pratikleri sayesinde kendi mücadele alanlarını üretebilmiş; gündelik hayata dair her şeyi, kıyafetleri, eğlence alanlarını, okuma-yazma pratiklerini, müziği birer mücadele alanına dönüştürebilmiştir.

3.1 Türkiye’de Ulusal Müzik ve Resmi Müzik Tahayyülü

Yukarıda bahsedilen tüm bu politikalar bir ulus tahayyül etme ve bir ulus kimlik inşa etme sürecini yansıtmaktadır. Erken Cumhuriyet’te yeni oluşmuş olan bu tahayyül yukarıda bahsedildiği gibi modernist ve pozitivist bir çerçevede şekillenmekte, kültürel politikalar da bu doğrultuda gerçekleşmektedir. Bu hususta değerlendirildiğinde müziğe ulusun birlikteliğini sağlaması adına önemli bir rol yüklenmekte, bir iktidar aracı ve simgesel güç olarak görülmektedir. Böylece ulusal müziğin yaratımı Erken Cumhuriyet yöneticileri tarafından bireylere kimliğini hatırlatan, onlara ulus bilincini hissettiren elzem bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Bahsedilen bu ulus ve ulusal müzik muhayyilesi Benedict Anderson’un kavramsallaştırması üzerinden düşünülebilir. Nitekim Anderson “ulus” kavramını, “hayal edilmiş bir siyasi topluluk”, “bir cemaat” olarak tanımlamakta; bu hayalin de sınırlı ve egemen olarak kurulduğunu belirtmektedir.²⁶⁸ Anderson’a göre ulus, derin

²⁶⁶ Nur Betül Çelik, “Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2* (İstanbul: İletişim, 2011), 88.

²⁶⁷ Çelik, Nur Betül. “Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem”, 89.

²⁶⁸ Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Çev. İskender Savaşır (İstanbul: Metis, 2015), 20.

bağlarla kurulmuş bir yoldaşlık ve kardeşlik fikriyle tasarlanarak her bir üyesinin zihninde kendilerini bir bütün olarak hayal etmelerini sağlamakta ve bu yüzden de hayal edilen bir topluluğu işaret etmektedir.²⁶⁹ Aynı zamanda birbirini tanımayan, işitmeyen, birbiri hakkında bir fikirleri olmayan fakat ortak bir hayalin içinde buluşan bir ulusun üyeleri şiir ve müzik gibi biçimlerle bir “eş zamanlı topluluk” hissini yaşatmaları söz konusu olmaktadır.²⁷⁰ Nitekim bu hissi uyandıran ulusal müzikler, milli marşlar da ulus üyelerini eş zamanlılık deneyimi içinde birleştirmekte, aynı şarkının bölümlerini okumak, aynı ezginin melodilerine eşlik etmek birbirini görmeyen ve tanımayan bireylerin “hayali cemaatin fiziksel yankısını” hissetmesini sağlamaktadır.²⁷¹ Bu buluşma tek bir “tını”da gerçekleşmekte; bireyler aralarındaki o yoldaşlık bağı bu tınıyla yeniden kurulmaktadır.²⁷² Anderson’un bahsettiği anlamda bölümün girişinde anlatmış olduğumuz süreç yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin inşa ettiği ulus hayalini yansıtmakta ve bu hayalin kültürel alanda, özellikle de müzik alanındaki görünümünü belirtmektedir. Erken Cumhuriyet’in uygar, Batılı, laik bir Türk kimliği üzerinden şekillendirdiği ulus tahayyülü, onun birleştirici bir araç olarak kullanmak istediği müzik için de kurulmuştur denilebilir. Nitekim bölümün devamında da belirtileceği üzere Türk ulusunu, Anderson’ın kavramsallaştırmasıyla, “hayali bir seste” birleştirecek olan ulusal müzik, tahayyül edilen ulusun tarifine uymaktadır. Hem Orta Asya’nın kökensel yapısına sahip olması hem de Batılı teknik unsurlarını içinde barındırması istenen ve bu istek üzerine yaratılması hedeflenen “ulusun hayali sesi” dönemin müzik politikalarını da şekillendiren bir unsur olmuştur. Erken Cumhuriyet yönetimi bilhassa ulusun yankılanacak olan sesine, onun yaratılmasına, yaygınlaştırılmasına ve kamusal alanda duyurulmasına önem vermiş, aynı zamanda ulus-devletin resmi müziği olarak sunularak ulusun bireyleri tek bir ses çevresinde toplanılacağı düşünülmüştür.²⁷³

Aynı zamanda resmi kurumlar ve kamusal alanlar vasıtasıyla -Erken Cumhuriyet döneminde de görüldüğü üzere- milli bayram ve kutlamalarda, spor

²⁶⁹ Anderson, *Hayali Cemaatler*, 20-22.

²⁷⁰ Anderson, *Hayali Cemaatler*, 162-163.

²⁷¹ Anderson, *Hayali Cemaatler*, 162-163.

²⁷² Anderson, *Hayali Cemaatler*, 163.

²⁷³ Anderson’ın kavramsallaştırmasının önemli bir yer tuttuğu, “milletin sesi olarak radyo” üzerine önemli bir çalışma için bkz. Meltem Ahıska Radyo’nun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik (İstanbul: Metis, 2005).

müsabakalarında, resmi tören ve geçitlerde, radyo yayınlarında ulusun hayali sesi bireylere duyurulmakta ve bu sayede bahsettiğimiz eş zamanlılık deneyimi gerçekleşerek aidiyet duygusunun yaratılması söz konusu olmaktadır. Burada önemli olan bir başka husus da ortak duygulanmayı, ulusa duyulan aidiyet hissini ve bu eş zamanlılık biçimini oluşturacak olan anların ve mekanların “icat edilmiş gelenek”le olan ilgisidir. Nitekim Hobsbawm’un da belirttiği gibi “icat edilmiş gelenekler” ulusla, onunla ilintili olarak milliyetçilikle, ulus-devletle, ulusal semboller ve tarihlerle yakından ilgili olmakta ve üzerine düşünüşmüş olan “toplumsal mühendislikteki uygulamalara” dayanmaktadır.²⁷⁴ İcat edilmiş gelenek, Hobsbawm’un tanımıyla: “alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendiren ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaya çalışan bir pratikler kümesini” ifade etmektedir.²⁷⁵ Ona göre gelenek icat etmek, geçmişe dair atıflar vererek bir “formelleştirme ve rutinleştirme süreci” ile gerçekleşmektedir.²⁷⁶ Nitekim Hobsbawm için ilginç olan da geçmişe dair atıfların ve malzemelerin yeni amaçlara ya da yeni icat edilecek olan geleneklerin yaratılmasına yönelik kullanılmasıdır. Zira toplumda geçmişe dair bu tür malzemeler oldukça fazladır ve yeni gelenekler zaman zaman eski geleneklerle birleşerek ya da ona atıf yaparak oluşmaktadır.²⁷⁷ Aynı zamanda yeni icat edilen bu gelenekler resmi ritüellerden, sembolizm ve ahlaki nasihatlerden ödünç alınarak da düzenlenebilmektedir.²⁷⁸ Var olan, alışılmış geleneksel pratikler (halk şarkıları, fiziksel güce dayalı yarışmalar, nişancılık) yeni ulusal amaçlar doğrultusunda değiştirilmekte, ritüelleştirilmekte ve kurumsallaştırılmaktadır.²⁷⁹ Bu durum da güçlü bir ritüel kompleksin (festival çadırları, bayrakların sergilenmesi için iskeleler, adak yerleri-mabetler, merasim alayları, marşlar, yek ahenk söylenen halk şarkıları, heykeller, tablolar, top atışları, söylevler ve bando gibi) oluşturulmasını sağlamıştır.²⁸⁰

²⁷⁴ Eric Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, Çev. Mehmet Murat Şahin (İstanbul: Agora, 2006), 17.

²⁷⁵ Hobsbawm, Eric. *Geleneğin İcadı*, 2.

²⁷⁶ Hobsbawm, Eric. *Geleneğin İcadı*, 5.

²⁷⁷ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 7.

²⁷⁸ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 7.

²⁷⁹ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 7.

²⁸⁰ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 8.

Hobsbawm bu ritüel komplekslerin icat edilerek bir gelenekselliğe dönüştüklerini belirterek, modern dönemde icat edilmiş gelenekleri üçe ayırmaktadır: gerçek veya yapay cemaatlerde toplumsal birlik-beraberliği ya da grup aidiyetini oluşturan, “sembolize eden gelenekler; kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan, meşrulaştıran gelenekler ve ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının, davranış teamüllerinin aşılınıp aktarılması olan gelenekler.”²⁸¹ Toplumsal hareketlilik, sınıf çatışması ve egemen ideoloji, cemaatlerdeki belirgin eşitsizliği birleştirmeye çalışan geleneklerin uygulanmasını zorlaştırsa da bu icat edilmiş gelenekler, “bir toplumsal sözleşme dünyasına, statüyü; yasal eşitlik dünyasına astı ve üstü yeniden soktuğundan bunu doğrudan yapamaz.”²⁸² Cemaatçiliğe dayalı geleneklerde yer alan kabul, terfi, ölüm gibi geçiş ritleri bazı grupların geleneklerinde doğal olarak belirginken, bu belirginlik ulus ya da vatan gibi hayali cemaatler için söz konusu değildir. Yeni siyasi rejimler ve yenilikçi hareketler, dinle iç içe geçmiş olan resmi nikâh, cenaze töreni gibi geleneksel geçiş ritlerine karşılık bulma çabasında olmuşlar; “duygusal” ve “sembolik” olarak yüklü güçlü göstergeler (ulusal marş, ulusal bayrak, ulusal arma, ulusal seremoniler, ulusal müzik, vb.) icat etmişlerdir.²⁸³ Bunun yanında “ulusal kimliğin meşruiyetini sağlamak amacıyla icat edilen gelenekler ve semboller de tarihe başvurmakta ve halkın hafızasında saklananlardan ziyade tahayyül edilen toplumu inşa etmeye çalışan yöneticiler ve aydınlar tarafından yazılan, resmedilen ve kurumsallaştırılan tarihten yararlanmaktadır.”²⁸⁴ Böylelikle ulusal tarih anlatıları ve kimlik tahayyülleri etnik bir geçmişte yarattıkları kökeni; simgeler ve gelenekler üzerinden filoloji, tarih ve arkeoloji vasıtasıyla “kolektif kendi”ni²⁸⁵ yeniden keşfetmekte ve yeniden kurgulamaktadırlar. Törenler, ritüeller gibi bu gelenekler de bu geleneklere eşlik eden müzikler, bayraklar, armalar, heykeller gibi simgeler de böylelikle; fiilen eşitsiz olan bir toplumsal örgütlenmeye sembolik bir “rıza” ile gizlice sokulmuş²⁸⁶ ulusal kimliğin kabul ettirilip meşruiyet kazandırılabilmesi ve bu kimliğin içinde toplumun kendini herkesle “eşit” ve “bir” hissettirilmesi noktasında araçsallaştırılmış olduğu ileri sürülebilir.

²⁸¹ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 12.

²⁸² Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 12.

²⁸³ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 13.

²⁸⁴ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 16.

²⁸⁵ Anthony D. Smith, *Milli Kimlik*, Çev. Bahadır Sina Şener (İstanbul: İletişim, 2017), 123.

²⁸⁶ Hobsbawm, *Geleneğin İcadı*, 12-13.

Nitekim yukarıda sözü edildiği gibi resmi törenlere, ritüellere eşlik eden “ulusal” müzik de bu şekilde, bir yandan yeni yaratılan kimliğin oluşumunu yurttaşlar arsında ortak duygulanım sağlayarak ve bir köken icadıyla ortaya sürülen ulusal geçmişte yaşadığı düşünülen atalara, kahramanlara duyulması istenilen sevgiyi, saygıyı, özlemi üretmektedir. Diğer yandan da yurttaşların toplumsal örgütlenme içinde kendini diğer yurttaşlara “eşit” ve “bir” hayal edebilmesini sağlamaktadır. Bu noktada Mihail Bahtin’in “kronotop” kavramında ifade bulan bir durumun ortaya çıktığını söyleyebilir; devletin halkıyla diyalog kurma çabalarında belki de en belirgin karşılaşma ya da çarpışma mekanlarına ve anlarına (törenler, kutlamalar, şöenler, yayınlar, vs.) eşlik eden ulus-devletin resmi müziğini “yol kronotopu” kavramı üzerinden değerlendirebiliriz.²⁸⁷ Nitekim kronotop kavramını Bahtin, edebiyat ve diğer sanat biçimlerini analiz etmek için ödünç almakta; edebiyat ve sanat alanında ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkileri ve aralarındaki bağıntıları tanımlamak için kullanmaktadır.²⁸⁸ Onun bu kavramsallaştırmasına göre, edebiyatta ve sanatta mekan ve zaman birbirine bağlı olmakla beraber duyguların, değerlerin izlerini taşımaktadır. Özellikle de bu duygu ve değerlerin izleri zamansallık unsurunun ağır bastığı “karşılaşma kronotopu”nda ve “yol kronotopunda” yoğun bir biçimde belirlemektedir.²⁸⁹ Öyle ki bu yol, Bahtin’in belirttiği üzere, rastlantısal karşılaşmaların yaşandığı bir yer olarak “toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcisi olan insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar”dır.²⁹⁰ Böylelikle mekânsal ve zamansal açıdan ayrı düşen insanlar bu yolda karşılaşmakta, aralarındaki mesafelerin kaybolmasıyla ya yazgıları farklı biçimlerle birleşmekte ya da birbiriyle karşıt bir konuma düşebilmektedirler.²⁹¹ Ayrıca bahsettiğimiz bu yol krontopu -Bahtin tarafından olayların başladığı ve sonuçlandığı, zamanın mekanla iç içe geçerek aktığı bir yer olarak düşünülmekte; bir yaşamın, olayın ve tarihin seyrinin ana eksenini oluşturduğu belirtilmektedir.²⁹² Bahtin’in bu kavramsal çerçevesinden yararlanarak ulusal kimlik ile birlikte ulusal müzik tahayyüllerindeki tarih anlatılarını, kimlik söylemlerini yol kronotopuyla

²⁸⁷ Benzer bir değerlendirmeye askeri müzikleri “yol kronotopu” ile inceleyen başka bir çalışma için bkz. Orhan Baba, “Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik”, (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009), 95.

²⁸⁸ Bahtin, Mihail. *Karnavaladan Romana*, Çev. Cem Soydemir (İstanbul: Ayrıntı, 2017), 296.

²⁸⁹ Bahtin, *Karnavaladan Romana*, 296.

²⁹⁰ Bahtin, *Karnavaladan Romana*, 297.

²⁹¹ Bahtin, *Karnavaladan Romana*, 297.

²⁹² Bahtin, *Karnavaladan Romana*, 297.

ilişkilendirebiliriz.²⁹³ Nitekim icat edilen törenler, marşlar, kutlamalar ya da cenaze merasimleri gibi gelenekler vasıtasıyla ulus üyelerinin hem birbiriyle hem de ulus-devletle karşılaşması, diyalog kurması mümkün olmaktadır. Bu kesişim alanları ve anları bir yol üzerinden kurulurken işitilen ulusal müzikler ve şarkılar da yurttaşların yeniden kurgulanan tarihsel olayların hatırlanmasını, aynı müziğin ritminde kendilerini ulus-devletin kimliği içinde hissetmesini sağlamaktadır. Böylelikle farklı zaman ve mekanlarda bulunan yurttaşlar dahi ulusal müziğin seyri sırasında birbiriyle karşılaşmakta, aralarındaki zaman-mekan farkları kaybolmakta ve bu “hayali ses”in sağladığı müzikal “yol”da birleşmektedirler. Dolayısıyla da Erken Cumhuriyet döneminde hem yönetim kadrosu hem de aydınlar tarafından ortak duygulanımları ve birlikteliği oluşturacak olan ulusal müziğin işlevi oldukça önemli görülmektedir. Özellikle de radyoyla, halkevleriyle, halka açık konserlerle milli marşlar, şarkılar ve armonize edilmiş halk ezgileri gibi ulusal müzik formlarının halk tarafından duyulması, öğretilmesi ve eşlik edilmesi beklenmekte ve halkın bu müziklerin eşliğinde ulusun tahayyülünde birleşerek “ileri”ye yürüyeceği düşünülmektedir.

Erken Cumhuriyet’in imal ve icat ettiği yeni, Batılı ve laik Türk kimliğinin sesi olacağı umulan milli müzik tahayyülü “eski, şarklı, Müslüman Osmanlı” kimliğinden ayrı bir kökene dayanan ve “yeni dahil olunan medeniyet”in müzikal tekniklerine, fennine, göre işlenen ve böylelikle asrî, millî, beynelmilel, cihanşümul hale gelecek olan bir “Türk musıkisi” ütopyasına dayanmaktadır. Bu sebeple ulusal kimlik ve ulusal müzik ütopyasının kronotopu Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan bir geçmiş “ortak geçmiş” olarak üretirken Osmanlı-Türk müziği şarklılığı ve eski rejimi anımsatması münasebetiyle bu zamansal ve mekânsal düzlemin sınırlarının dışarısında bırakılmıştır. Zaman ve mekan artık medeniyetten uzak kalıp kendini koruyabilmiş saf, temiz, yozlaşmamış Anadolu’nun müziğinde, edebiyatında

²⁹³ Resmi ve ulusal müzik sınırlarının siyasal düzlemdeki esnekliğinin konu alındığı ve açılan müzikal alanın Bahtin’in kronotop kavramı üzerinden değerlendirildiği yeni yayınlanmış bir çalışma için bkz. Elif Özkan, “Chopin’den İtrî’ye; Türkiye’de Resmi Müziğin Dönüşümü” *Toplumsal Değişim* 3 (2021). Bu makale, tezin yeni yeni şekillenmeye başladığı bir dönemde yazılmış; benzer kavramsal tartışmalarla birlikte odağına resmi müzik ve ulusal müzik tasavvurunda yaşanan dönüşümü almıştır. Makalede, 2017 yılı itibarıyla değiştirilen cenaze marşları özelinde resmi müzik-ulusal müzik tahayyüllerinin ulus kimliği ve makbul vatandaş tanımlamaları ile ilişkileri tezde yürütülen benzer sorularla tartışmaya açılmıştır. Tez yazım süreci içerisinde yaşanan müzikal dönüşümlerin de buradaki kavramsal açılımlarla yeniden düşünme imkanını sağlaması önemlidir.

birleştirilmiş, ortak ve milli bir kültür, geçmiş algısı bu birleşimin tahayyülünde oluşturulmuştur.

Bununla beraber, Erken Cumhuriyet'in müzik politikalarının temelinde bir kaynak olarak düşünülen halk müziğinin keşfi ve icadının aslında daha önce son dönem Osmanlı aydınları tarafından tartışılmış olduğu ve milli müziğe dair fikirlerin ortaya atılmış olduğu görülmektedir. Jön Türk hareketinin önde gelen isimlerinden olan Ziya Paşa, *Şiir ve İnşa* başlığıyla 1868'de yayımlanan *Hürriyet* gazetesinde ilk defa olarak halk şarkılarından bahsetmiş, bu halk şarkılarını “mûsikî-i Türkimizi ihyaya hizmet edecekler için” derlenip toplanmasını ve incelemeye açılmasını ise yine ilk defa 1896'da *Malumat Gazetesi*'nde Necib Asım dile getirmiştir.²⁹⁴ Aynı şekilde Akçuraoglu Yusuf, 1908 yılında Türk Derneği Nizamnamesi'nde “Türk diye anılan bütün kavimlerin mazi ve haldeki eski eserlerini, tarihini, lisanlarını, avam ve havas edebiyatlarını, etnografya ve etnolojisini, ahvâl-i içtimaiyesini ve medeniyet-i hazıralarını araştırıp ortaya çıkararak bütün dünyaya yayıp dağıtmak” adına incelemelerin yapılmasının yanı sıra “köylerde Türklerin söyledikleri eski yerli türkülerin ve hikayelerin yazılması için defterler tutulması” gerektiğini belirtmiştir.²⁹⁵ Ondan dört yıl kadar sonra *Halka Doğru* mecmuasında yeryüzündeki bütün “mütemeddin” milletlerin -İngilizlerin, Fransızların, Almanların, Macarların, Yunanların, Bulgarların ve Sırpaların- şarkılarını, masallarını dikkatle topladıkları ve Türklerin burada da geri kalmış olduğu hususunda serzenişte bulunulmuştur.²⁹⁶ Cumhuriyet yönetiminin 1930'lu yıllarda yaptığı derleme çalışmalarının ve Bela Bartok gibi uzmanların yurt dışından getirtilerek “milli müzik” formülasyonlarının üretilmesinin bir öngörüsü olarak yine Necib Asım'ın 1918'de yazdığı “Dilimiz Musikimiz” adlı makalesi oldukça dikkat çekicidir. Bu makalede Necib Asım “millî” nitelikte bir Türk müziğinin ibdası için “Macarların yaptığı gibi” yerli müziklerin, şarkıların, türkülerin ordu tarafından toplatılarak notaya alınmasını ve hatta oradan bu külliyyatı tevdi edebilecek bir uzman getirtilmesini önermiştir.²⁹⁷ Nitekim bu öneri daha sonraki yıllarda Erken Cumhuriyet yönetimi tarafından gerçekleştirilecek, konservatuarın kurulmasında, derleme çalışmalarının yapılmasında ve milli müzik

²⁹⁴ Okan Murat Öztürk, “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, Der. Fırat Kutluk (İstanbul: H20 Yayınları, 2018), 65.

²⁹⁵ Öztürk, “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, 66.

²⁹⁶ Öztürk, “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, 66.

²⁹⁷ Öztürk, “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, 67.

yaratımı için derlenen müziklerin Batı müziğinin teknikleriyle işlenmesinde yurt dışından bestekarlardan ve uzmanlardan yardım istenecektir.

Erken Cumhuriyet'in "milli müzik" algısının metodolojik temellerine zemin oluşturan fikirlere örnek teşkil edebileceklerden biri de Musa Süreyya Bey'in *Yeni Mecmua*'daki söylemleridir. 1918'de "Asker Türküsü" başlığıyla yazdığı bu makalede Musa Süreyya Bey, "milli ruhu" gerçekten kapsayan türkülerin derlenip düzenlenmesini, bu asrın gelişmeleriyle uyumlu hale getirilerek türkülere çağdaş bir içerik ve şekil verilmesini gerekli bulmaktadır. Ona göre ancak bu sayede milli ruh yaşayabilir ve batının esaslarını ve bilimlerini uygulama imkanı çıkabilir.²⁹⁸ Aynı yıl benzer şekildeki söylemlere Gökâlp'in aynı mecmuada yayınlanan "İctimaiyat: Hars ve Medeniyet" başlıklı yazısında da rastlanmakta, Gökâlp'in Cumhuriyet döneminde yine dile getirilecek olan formülasyonunun nüveleri görülmektedir:

Milli mûsikîyi ibda' için de bir taraftan Avrupa'nın fenniyatını öğrenmek diğer cihetten dağlarda, köylerde terennüm edilen halk türkülerinin seslerini toplamak lazımdır. Ancak bu suretle Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk edebiyatı, Türk mûsikîsi yaratabiliriz.²⁹⁹

Cumhuriyet döneminin "milli müzik" algısını ve müzik politikalarına dair bakış açısını şekillendiren bu görüşlerden özellikle de Gökâlp'in sonraki yıllarda hars-medeniyet ayrımı üzerinden açıkladığı sentez modeli kabul görmüş; sunduğu müzikal ve siyasi izlek bir program gibi takip edilmiştir. Bu sentez modelini Gökâlp, *Türkçülüğün Esasları*'nda şu şekilde açıklamaktadır:

Memleketimizde bunlardan başka, yan yana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musikisi, diğeri Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve ictibas olunan Osmanlı musikisidir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğere geçen mefhum ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usulle yapılmayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır.³⁰⁰

²⁹⁸ Öztürk, "Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü", 67.

²⁹⁹ Ziya Gökâlp, *Yeni Mecmua Yazıları* (İstanbul: Ötüken, 2018), 456.

³⁰⁰ Ziya Gökâlp, *Türkçülüğün Esasları* (İstanbul: Ötüken, 2015), 49.

Çizmiş olduğu bu harsa ve medeniyete ait müzik ayrımında ulaşılması gereken hedefi ve bu hedef doğrultusunda uygulanması arzulan formülü nihayet devamında verir:

Bugün, işte, şu üç musikin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayrimilli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de 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 Avrupalı bir musikiye malik oluruz.³⁰¹

Cumhuriyet'in müzik politikaları da zira Gökalp'in sunduğu hem milli hem de Avrupalı müziği yaratmayı hedefleyen formülü uygulamaya yöneliktir. Milli müziğin inşa edilmesi ve arzu edilen sentez çalışmalarının gerçekleştirilmesi uğruna uygulanan politikalar ve bu politikalar sonucunda yaşanan gelişmeler oldukça hızlı ve peşi sıra gerçekleşmiştir. Öncelikle Batı müziğinin öğrenilmesi ve yaygınlaşmasına önem verilmiş; milli müziğin “teknik” kısmını oluşturacak bu pedagojik programla kurumsallaşma çalışmalarına gidilmiştir. İlk iş olarak eski rejimden devralınan ve yaklaşık yüzyıllık geçmişi bulunan saray orkestrası ile bandosu (Muzika-i Hümayun) 1924 Nisan ayında Ankara'ya aktarılıp Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürülmüştür. Aynı yıl Eylül ayında ortaöğretim ve lise düzeyindeki okullara çok sesli eğitimi yayacak öğretmenlerin yetiştirilmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi açılmış, musiki heyetindeki üyelerin bir bölümü de eğitmen olarak kurumda görevlendirilmiştir. Müzik alanında yapılan inkılapları yurt düzeyinde yaymayı hedefleyen Musiki Muallim Mektebi'nin kurumsal motivasyonunu da bir nevi bu kuruluş hedefi sağlamaktadır. Kurumun müdürü, aynı zamanda Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin orkestra şefliğini yapan Osman Zeki (Üngör) Bey'in öğrencilerine “Siz benim mikroplarımsınız, Batı müziğini memleketin her tarafına yayacaksınız”³⁰² misyonuyla eğitim verdiğini göz önünde bulundurursak bahsettiğimiz motivasyonu anlamak zor değildir. Aynı motivasyon kuruma sanatçı ve öğretmen yetiştirmek üzere yurt dışına gönderilen öğrenciler için

³⁰¹ Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 161.

³⁰² Güneş Ayas. *Müziği Boğan Gürültü* (İstanbul: İthaki, 2018), 172.

de geçerli olduğu söylenebilir. Yurt dışına öğrenci göndermek üzere 1925 yılında bir sınav yapılmış, bu sınav sonucunda Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a 10 öğrenci devlet bursuyla gönderilmiştir.³⁰³ Bu öğrencilerden döndüklerinde milli müziği yaratmaları, Batı müziğini ve yeni yaratılacak olan milli müziği halka öğretmeleri ve sevdirmeleri beklenmiştir.

Teknik gelişmeler adına pedagojik eğilimler sürerken Yeni Türk müziğinin yaratılmasında kaynak olarak kullanılması düşünülen ve sentezin özünü oluşturan halk ezgilerinin toplanması için de 1925 yılının Ağustos ayında ilk derleme gezileri yapılmaya ve gezilerde toplanılan ezgiler notaya alınarak defterler halinde yayımlanmaya başlanmıştır.³⁰⁴ Yapılan gezilerin yanı sıra Anadolu'daki illerde müzik öğretmenliği yapan kimselerden, bulundukları ilin yerli müziklerini toplamaları, notaya almaları ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'na göndermeleri istenmiş; bu girişim sonucu bir yılda yüze yakın türkü notası belediye konservatuvarının bünyesinde toplanmıştır.³⁰⁵ Bahsedilen konservatuar ise 1917 yılında kurulmuş olan Osmanlı'nın ilk konservatuvarı Darül Elhan'dır. Şark ve Garp müziği eğitimlerinin bir arada yürütüldüğü bu kurumun Cumhuriyet yönetimince devralındıktan kısa bir süre sonra "Şark musikisi" bölümü, Maarif Bakanlığı'nın 9 Aralık 1926-22 Ocak 1927 günlü kararlarıyla kapatılarak sadece çok sesli müziğin eğitimine devam edilmiş,³⁰⁶ konservatuarın adı ise "İstanbul Belediye Konservatuvarı" olarak değiştirilmiştir.

Devletin yeni kimliğine bürünen İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda ve tüm örgün öğretim okullarında geleneksel müzik ve enstrüman öğrenimi yasaklanınca birçok ud ya da tanbur sanatçısı viyolonsel, keman gibi Batı müziği enstrümanlarına yönlendirilmiştir.³⁰⁷ Konservatuar yetiştirdiği müzisyenleri de bünyesinde katıp bir şehir bandosu oluşturmuştur. Belediyenin ve konservatuarın kurmuş olduğu bu şehir bandosu gibi o dönemde birçok kent ve kasabada da belediye ve dernek bandoları oluşturulmuştur.³⁰⁸ Batılı ve modern bir Türk toplumunun vitrinlerinden birini

³⁰³ Gültekin Oransay, "Çok Sesli Musiki", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, (İstanbul: İletişim, 1983), 1520.

³⁰⁴ Nida Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, (İstanbul: İletişim, 1983), 1482.

³⁰⁵ Tüfekçi, "Türk Halk Müziği", 1482.

³⁰⁶ Füsun Üstel "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'", *Defter* 22, (1994): 47.

³⁰⁷ Oransay, "Çok Sesli Musiki", 1520.

³⁰⁸ Oransay, "Çok Sesli Musiki", 1520.

oluşturan ve resmi törenlerde iktidar ile tebaanın karşılaşma anlarında ortak bir duygu, ortak bir geçmiş, ortak bir bilinç yaratmak amacıyla tahayyül edilen toplumun hayali sesini duyurduğu bando ve bando eşliğinde okunan milli şarkılar, marşlar, melodiler ulusal kimliği oluşturmada oldukça etkin bir biçimde Erken Cumhuriyet döneminde kullanılmıştır. Makbul Türk vatandaşının da bir nevi tarifini barındıran; Türklük, kahramanlık, milliyetperverlik ve devlet kültürüyle yüklü olan marşlar bandoların repertuarının önemli bir kısmını oluşturmuş; resmi törenlerde, milli bayramlarda, devlet ile tebaanın karşılaştığı anlarda ve mekanlarda icra edilmiş, tebaanın da grup aidiyetini kabul ederek bu marşlara eşlik etmesi beklenmiştir. Nitekim bu aidiyet duygusunu yaşatacak olan marşlardan en önemlisi de İstiklal Marşıdır.

Yeni oluşturulan kimliğe uygun, simgesel anlamı olan bir milli marşın yaratımı için önce 1921 yılında güfte, bir yıl sonra da beste yarışmaları düzenlenmiştir. 12 Mart 1921’de Mehmet Akif’in yazmış olduğu şiirin, milli marşın güftesi olarak seçilmesiyle birlikte 1922 yılında da seçilen bu güftenin bestelenmesine dair çalışmalara başlanmıştır. Fakat Ahmet Yekta (Madran), İsmail Zühtü, Rauf Yekta, Zati Bey (Arca), Kazım Bey (Uz), Mehmed Baha (Pars), Sadettin Bey (Kaynak), Osman Zeki (Üngör) ve Mehmet Suphi (Ezgi) gibi pek çok önemli müzisyenin katıldığı beste yarışması bir sonuca vardiirilememiştir.³⁰⁹ Beste hususu bir süreliğine askıya alınırken bu süreçte yurdun farklı yerlerinde muhtelif İstiklal Marşı besteleri okunmaya başlanmıştır. Örneğin Edirne ve civarında Ahmet Yekta’nın, İstanbul’un Rumeli yakasında Zati Arca’nın, Eskişehir’de İsmail Zühtü’nün, Balıkesir ve civarında Hasan Basri’nin, Ankara civarında ise Osman Zeki’nin besteleri icra edilmiştir.³¹⁰ Bu karmaşıklığı sona erdirmese de Musıki Encümeni Reisince yeniden başlatılan beste çalışmalarının sonucunda Ali Rıfat Bey (Çağatay)’ın bestesi milli marş olarak kabul edilmiştir. Ancak doğu müziğinin modal özelliklerini de taşıyan acem aşiran makamındaki eserin milli marş olarak seçilmesinin hemen ardından itirazlar da yükselmeye başlamış, mehteri andırdığı, armoni kaidelerine uymadığı ve dolayısıyla da marş özelliği taşımadığı ileri sürülmüştür.³¹¹ Tartışmalara ve ihtilaflara rağmen yine de senelerce Ali Rıfat Bey’in bestesi kullanılmış fakat gelen itirazlar doğrultusunda 1930 yılında Osman Zeki Bey’in bestesi resmen İstiklal Marşı olarak

³⁰⁹ Hikmet Toker. “İstiklal Marşı Resmi Bestesinin Serüveni”, Z Kültür Sanat Dergisi 4 (2020): 297.

³¹⁰ Toker, “İstiklal Marşı Resmi Bestesinin Serüveni”, 297.

³¹¹ Toker, “İstiklal Marşı Resmi Bestesinin Serüveni”, 298.

ilan edilmiştir.³¹² Böylelikle yeni kurulan ulus-devletin tahayyülündeki kimlik inşasına uygun, Batılı bir formda ve teknikte milli duyguları ve ortak geçmişi yansıtacak ulusal ses bulunmuştur.

Ulus-devletin tahayyülündeki makbul vatandaş olgusunu, ulus-kimliğini, ortak bilinç ve duygulanımı yaratan bu müzikal anlar bazı kurumsal yapılarda da kendini göstermiş, özellikle de 1930’lu yılların ekonomik-politik zemininin etkisiyle devletçi siyasetin izlenmesi çeşitli sektörlerde ve meslek gruplarında da müziğin pedagojik açıdan-makbul vatandaş muhtevasının öğretilmesi açısından- kullanılmasında etkili olmuştur. Ziraat Marşı (Beste: Adnan Saygun, Güfte: B. Kemal Çağlar), İktisat Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: Aka Gündüz), Ekonomi Marşı (Beste: Halit Ozan, Güfte: Memduh), Sanat Marşı (Beste: Bedri Akalın, Güfte: Avni Ozan), Çiftçi Marşı (Beste: Ziya Aydıntan, Güfte: Aka Gündüz), Öğretmen Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: İsmail Hikmet Ertaylan)³¹³ gibi sözleri ulusun gücünü vurgulayan pek çok marş alana özgü olarak bestelenmiş, halka verilmek istenen topyekün bir kimliğin müzikal ifadeleri bu marşlar neticesinde duyulabilir kılınmıştır.

Ulusal marşların ve şarkıların topluma öğretildiği, tek bir ağızdan söylenerek birliktelik hissinin üretildiği, bir anlamda makbul vatandaşın müzik üzerinden öğretildiği mekanlar olarak Halkevleri önemli bir işleve sahiptir. Tek parti döneminde toplumun kaynaşmış, sınıfsız, “bir kütle” olarak inşa edilmesini, birlik ve beraberlik duygusunun üretilmesini sağlamak amacıyla toplumu terbiye etmeye yönelik hareket eden ve bu uğurda sanatı ve müziği araçsal olarak kullanan önemli kurumlardan biridir.³¹⁴ Türk Ocaklarının kapatılmasının ardından makbul vatandaş üretimini üstlenen bu kurum 1931 yılında kurulmuş; dil, tarih, edebiyat, ar (sanat), gösterit (tiyatro), spor, sosyal yardım, halk dersaneleri- kurslar, kitapsaray- yayın, köycülük, müze ve sergi şubeleriyle Anadolu’nun pek çok il ve ilçesinde faaliyet göstermiştir.³¹⁵ Halkevleri, düzenledikleri konferanslar ve yayınladıkları dergiler ile birlikte devletin hakim ideolojisini yayan bir kamusal alan olarak üretilmiş; ev ve iş yaşamı dışında halkın toplanabileceği bir mekan olarak kurgulanarak devletin idealleştirdiği dans, müzik ve tiyatro alanlarındaki yeni eğlence anlayışlarını müzikli

³¹² Toker, “İstiklal Marşı Resmi Bestesinin Serüveni”, 297.

³¹³ Üstel, “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Müsiki’ ve ‘Müsiki İnkılabı’”, 43.

³¹⁴ Neşe G. Yeşilkaya “Halkevleri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2, (İstanbul: İletişim, 2011), 113.

³¹⁵ Yeşilkaya, “Halkevleri”, 113.

aile toplantıları, balolar, müzikholler, tiyatro gösterileri ile yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Halkın telkin ve terbiye ile inkılapları benimsemesini sağlamak adına önemli bir işleve sahip olan bu kurumlarda “sanat”; “mürebbi” olarak görülmüş, dolayısıyla halkın müzik zevkinin de devletin tercih ettiği müzik zevki üzerine değiştirilmesine dair çalışmalara önem verilmiştir. Bu doğrultuda korolar, bandolar, orkestralar ve enstrüman takımları oluşturulmuş; halkın hep bir ağızdan söyleyebilmeleri için ulusal marşlar ve şarkılar öğretilmiştir. Öte yandan halk müziğinin derlenip toplanması için yapılan çalışmalar bu kurumlar bünyesinde devam etmiş; Bela Bartok gibi önemli müzisyenlerin yurt dışından getirtilip derleme heyetlerinde bulundurulması bu kurumlar vasıtasıyla gerçekleşmiştir.

Anadolu’ya yapılan bu derleme gezilerinin temelinde ise ulusal müziği oluşturacak olan kaynağa ulaşma arzusunun bulunduğu ileri sürülebilir. “Öze dönüş”ü temsil eden bu gezilerde Türk Tarih Tezi ile paralel ilerleyen müzikal bir kronotop yaratımı söz konusudur. Halkın bozulmamış, saf kalmış ve kökene ait karakterini koruyan ezgilerine geri dönüş fikriyle beraber onları ortak bir geçmişe dayandırarak ulusal müzik yaratımı adına yapılan politikalara bir meşruiyet alanı açılmıştır. Nitekim ulusal kimlik nasıl ki Orta Asya’dan Hititlere, Sümerlere, Antik Yunana, Avrupa’ya ve tüm dünyaya yayılan bir geçmiş tahayyülüne dayandırıldıysa aynı tez doğrultusunda ulusun müzikal geçmişi de bu tahayyülün parçası olarak üretilmiştir.

Afet İnan 1930 tarihli *Türk Tarihinin Ana Hatları* adlı tarih tezinin bir nevi manifestosu niteliğindeki kitabında Türk kimliğine bir geçmiş tahayyülü atamış, bu geçmiş tahayyülüne uygun olarak Hititlerin ve Sümerlilerin, hatta antik Yunan’ın müziğini dahi Türklükle ilişkilendirmiştir.³¹⁶ Bu teoriden hareketle Ali Rıfat Bey de Orta Asya ve Batı Anadolu Türklerinin müzikleri ile antik Mısırlıların, Hintlilerin, Çinlilerin, İbranilerin, Asurilerin, Arapların, Acemlerin, Antik Yunan ve Romalıların müzikleri arasında benzerliklerin görüldüğünü; buradan da Türk müziğinin diğer medeniyetlerin müziğinin de temelini oluşturduğu sonucunun çıkarılacağını belirtmiştir.³¹⁷ *Musiki Mecmuası*’nda tefrika halinde yayınlanan yazılarında da hararetle bu teorinin hatlarını genişletmeye devam etmiş; Hitit, Etrüsk, Lidya, Frigya müziklerini Türk müziğiyle ilişkilendirmiş, bu ilişik çerçevesinde de Avrupa müziğinin ilk temel taşı oluşturanların da Lidya ve Frigya Türkleri olduğunu ileri

³¹⁶ Aktaran: Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü* (İstanbul: İthaki, 2018), 230.

³¹⁷ Aktaran: Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, 230.

sürmüştür.³¹⁸ Aynı teorinin bir başka türevi, *Türk Tarihinin Ana Hatları* kitabının müzik aletleriyle ilgili kısımlarına katkıda bulunan Mesut Cemil Bey'in *Akşam* gazetesinde yayınlanan makalelerinde de görülmektedir. Bu yazınlarda Mesut Cemil Bey, keman ve saksafon gibi Batı müziği enstrümanlarının Orta Asya kökenli olduğunu, dolayısıyla bu enstrümanların aslında Türklerin kendi müzik aletleri olduğunu kanıtlamaya girişmiştir.³¹⁹ Nitekim örneklendirdiğimiz teoriler temelinde Avrupa'yla ortak devşirilmeye çalışılan geçmiş neticesinde de Anadolu'dan toplanılan müziğin Batı müzik tekniklerine göre armonize edilmesinin Türk müziğinin doğasına uygun bir süreç olarak öne sürülmesini sağlamıştır. Böylelikle "Biz aslında Batılıyız" demenin müzikal ifadesi bu teorilerin açacağı meşruiyet alanıyla bulunmaya çalışılmıştır.

Yeni oluşturulan tarihsel anlatılar, aynı zamanda Anadolu'ya yapılan derleme gezileri sonucunda elde edilen veriler ile birlikte çeşitli var sayımların ve teorilerin pentatonizm tartışmaları çerçevesinde ortaya atılmasında da etkili olmuştur. İlhamını büyük ölçüde Türk Tarih Tezi'nden alan pentatonizm, Ahmet Adnan Saygun başta olmak üzere, Mahmut Ragıp Gazimihal, Reşit Tanrıkut ve İzzettin Tuğrul Nişbay gibi isimler tarafından ulusal müzik tartışmaları sürecinde sıkça gündeme getirilen bir konu olmuştur. Ahmet Adnan Saygun'un pentatonizm tezinde Güneş-Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi'nden fazlaca etkilenmiş olduğu görülmektedir. *Türk Halk Musikisinde Pentatonism* adıyla yayınladığı raporunda Saygun, Anadolu halk müziğinde, Ural Dağları'nın berisinde yaşayan Türklerin müziğinde, Macar ve Fin halk müziğinde ortak bir pentatonik yapının var olduğunu, bu pentatonik yapının da evrensel değil ırkî bir unsur ifade ettiğini belirtmiştir. Buradan hareketle de pentatonizmin Orta Asya'da doğduğu ve dolayısıyla Türk'ün musikideki damgası olduğu sonucuna ulaşmıştır.³²⁰ Saygun'a göre pentatonizmin olduğu yerde ya Türkler yaşamaktadır ya da eski çağlarda o yerlerde medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır. Bu sebeple de pentatonizmin yayılış istikameti Türklerin yayılış istikametlerini göstermektedir.³²¹ Müzik politikalarının söylemsel zeminde yoğunlaştığı o yıllarda Gazimihal de Saygun'un bu hipotezlerini savunmuş, hatta

³¹⁸ Ali Rifat, "Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri", *Musiki Mecmuası* 15 (1933)- *Musiki Mecmuası* 59 (1933)

³¹⁹ Mesut Cemil, "Keman Saksafon Türk Çalgılarıdır", *Akşam*, 26 Mart 1936, 6.

³²⁰ Aktaran: Emre Aracı. *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü* (İstanbul: YKY, 2007), 86-87.

³²¹ Aktaran: Aracı, *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, 86-87.

Türk Halk Müsikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi adlı yazısında “pentatonizm birliği” ile “Türk ırkının sebatkarlığı” arasında ilişkiler dahi kurmuş ve Saygun’un pentatoniklerin “Asya’dan Batı’ya doğru yayılma yollarını gösteren haritasını dikkatle göz önünde tutmanın her ilim adamı için vazife olduğunu” dile getirmiştir.³²² Türk Tarih Tezi türevinde üretilen ulusal müzik kronotoplarında olduğu gibi aslında bu teorilerin temelinde de Batı ve Türk müziği arasında ortak bir geçmiş/ortak bir köken yaratımı söz konusudur. Nitekim halk müziğinin de Avrupa müziğinin de kökeninin pentatonik unsurlara dayandırılması ve bu unsurların Orta Asya’dan yayıldığına iddia edilmesi tahayyül edilen “ulusal müzik” formülünün teorik alt yapısını sağlamaktadır. Anadolu’nun halk ezgileriyle Batı müziğinin armonik yapısının kullanılmasını içeren ulusal müzik formülü de zaten arzu nesnesi haline gelmiş olan “öz”e dönüşü simgelemektedir. Ayrıca pentatonizm tartışmalarının yoğunlaştığı bu dönemin ardından Ahmet Adnan Saygun’un pentatonizm tezini ortaya atarken amatörce hareket edip hataya düştüğünü belirttiği açıklamalarda bulunduğu not düşülmelidir.³²³

Pentatonizm çerçevesinde süren çoğu tartışmada Anadolu’dan toplanılan ezgilerin de çok sesli karakterlere sahip olduğu, halkın çok sesli müzik zevkine zaten yabancı olmadığı ve Anadolu’daki bu saf ve bozulmamış ezgilerin Avrupa’nın da müziğine kaynaklık ettiği vurgulanmaktadır. Ahmet Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken gibi Anadolu’daki derleme çalışmalarını yürüten müzik aydınlarının topladıkları halk ezgilerinde polifonik (çok seslilik) özellikler bulduklarına dair iddiaları³²⁴ da aslında; Batı müziğinin armonik yapısının kullanılmasıyla yaratılacak ulusal müziğin teorik olarak meşruiyetini sağlamaya yönelik bir çabayı göstermektedir.

Ulusal müzik sentezinin ideolojik ve teorik zeminin kurulmasıyla birlikte artık yaratıma geçilmesi gerektiği düşünülmüş ve bu tartışmalarla eş zamanlı olarak Müzik İnkılabı fiilen başlatılmıştır. Batı müziğinin tekniklerini kavramış müzisyenler tarafından müziğin yeniden kendi özüne ve çağa uygun olarak işlenmesi ve Batı teknikleriyle yeniden yaratılması adına çalışmalara ağırlık verilmiş; yurt dışından konservatuara pek çok akademisyen çağırılmış; konservatuarın kurumsallaşması ve ulusal müziğin üretilmesi için teknik aktarım sağlanmaya çalışılmış; ulusal operaların

³²² Aktaran: Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, 237.

³²³ Aracı. *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, 87.

³²⁴ Ayas, *Müziği Boğan Gürültü*, 237.

Türkiye'ye dönen ve Türk Beşleri olarak nitelendirilen müzisyenler tarafından bestelenmesi adına teşvikte bulunulmuştur.

TBMM'nin 1 Kasım 1934'teki yıllık açılış toplantısında Atatürk'ün yapmış olduğu konuşma; aslında iktidarın ulusal müzik yaratımında daha yönlendirici bir rol üstleneceğini belirtmekte; dolayısıyla da müzik politikalarında daha radikal kararların alınacağını işaret etmektedir:

Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek değişleri, söyleyişleri işlemek gerekmektedir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna yeterince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.³²⁵

Atatürk'ün bu konuşmasının ardından öncelikle “hars ve müzik terbiyesini” yozlaştırmakla suçlanan radyolardan “Şark musikisi” olarak belirtilen “Osmanlı-Türk müziği” yayınları kaldırılmış; daha sonra Kültür Bakanı Abidin Bey'in başkanlığında müzik politikalarının ne yönde gelişeceğine dair kararların alınması için Ankara'da bir “Musiki Komisyonu” toplanmıştır. Ahmet Adnan, Cemal Reşit, Necil Kasım, Hasan Ferit, Mahmut Ragıp, Ferhunde Ulvi, Ulvi Cemal, Halil Bedii, Nurullah Şevket, Vedat Nedim Beylerin yer aldığı bu komisyonda “radyodan sonra, plak vasıtasıyla yahut umumi mahallelerde çalınan alaturka musikinin men'i çareleri” ya da “operetlerin musiki, ahlak ve tiyatro bakımından da kontrolü” gibi yasaklayıcı kararların alınmasının yanı sıra devlet konservatuarının kurulmasına dair bir de rapor hazırlanmıştır.³²⁶ Kurumsallaşma yönündeki bu eksiğin giderilmesi yönünde ilk adım ise 1936'da Devlet Konservatuarı'nın kurulmasıyla atılacaktır.

Öte yandan Müzik İnkılabı sürecinde önemli bir merhale olarak görülen ulusal opera yaratımına dair çalışmalara da ağırlık verilmiş; ilk yapıtlar ise Atatürk'ün emri neticesinde ortaya çıkmıştır. 1934'te İran Şahı'nın Türkiye'ye yapacağı resmi ziyaret için düzenlenen kutlamalarda Atatürk yeni ideallerle gelişmekte olan Türk

³²⁵ “Reisicumhur Hazretleri Dün Millet Meclisinin Açılışında Yıllık Nutuklarını Söylediler”, Milliyet. 2 Teşrinisani 1934.

³²⁶ Füsun Üstel, “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, Tarih ve Toplum 113, (1993): 42.

gençliğinin başarısını sergilemek üzere bir opera sipariş vermiştir. Türk müziğine şekil vermesi beklenen gençlerden biri olan Ahmed Adnan Saygun'a verilen bu sipariş doğrultusunda bir aydan kısa bir sürede *Özsoy Operası* ortaya çıkmış ve prömiyeri Atatürk ile İran Şehinşahi Reza Pehlevi'nin huzurlarında Ankara Halkevi'nde 19 Haziran 1934 gecesi gerçekleşmiştir.³²⁷ Siyasi bir işlevi yerine getirmiş olan bu ilk operanın dışında Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin seneyi devriyesini kutlamak için konularını bizzat Atatürk'ün belirlediği üç opera daha sipariş edilmiştir. Necil Kazım'ın *Bayönder* (1934), Ahmet Adnan'ın *Taşbebek* (1934) ve Ulvi Cemal'in *Ülkü Yolu* (1935) operaları olmak üzere bu üç yapıt da alegorik olarak Cumhuriyet inkılaplarını yansıtmakta, inkılapların amaçlarını aktarmaktadır. Bu operalar o dönem farklı açılardan pek çok eleştiriyle karşılandıysa da ulusal müziğin yaratımı için oldukça önemli görülmüştür. Cumhuriyet kadrolarının ulusal operaların yaratılmasına dair beklentileri daha çok Türkiye'nin ilk opera yapıtlarını veren ve Rus ulusal müzik okulunun kurucuları olan Rus Beşleri'nden ilham alınarak Türk Beşleri diye nitelendirilen- yukarıda da isimlerini zikrettiğimiz- Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'in üzerinde yoğunlaşmıştır.³²⁸ Hem Rus Beşleri'nden hem de birbirinden farklı olan bu beş isim aslında ne birlikte çalışmış ne de benzer müzik anlayışlarına sahip eserler vermişlerdir. Bu adlandırış sadece ulusal Rus müziğinin yaratıcılarına ve uyguladıkları modele olan öykünmeden ibaret kalmıştır.

Arzu edilen yaratımın istenilen düzeyde oluşmaması sebebiyle deneyim ve birikimleri sadece Avrupa'da aldıkları konservatuar eğitimleriyle sınırlı kalmış olan genç Türk Beşleri'nin ulusal müziği yaratabilmeleri için yurt dışından çağrılacak uzmanların yönetim ve gözetiminden yararlanmaları gerektiği görüşüne varılmıştır.³²⁹ 1931 ve 1932'de Viyana Müzik Akademisi direktörü Joseph Marx, İstanbul'a gelmiş; İstanbul Konservatuvarı'nın kuruluş, yönetim ve öğrenimi için raporlar hazırlamış; 10'a yakın sayıda detaylı hazırlanan raporları konservatuara sunmuş; ayrıca orkestra için Viyanalı enstrümantalistlerin gelmesini sağlamıştır.³³⁰ Daha sonra Sovyetler Birliği'nden aralarında Dimitri Şostakoviç, David Oyştrah, Lef Oborin ile opera, balet ve orkestra sanatçılarının bulunduğu 13 kişilik bir grup

³²⁷ Aracı, *Ahmed Adnan Saygun*), 81/ 84.

³²⁸ Ayas, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*, 141.

³²⁹ Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", *Cumhuriyet'in Sesleri*, Editör: Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı, 1999), 19.

³³⁰ Paçacı, Gönül. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni", 19.

Ankara, İzmir ve İstanbul'a konuk olmuş, fakat bu ziyaret kısa sürmüş, akademik bir verim alınamamıştır.³³¹

1934'te toplanan Musiki Komisyonu'nun önerisiyle TBMM'nin onayına götürülen Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu'nun kabul edilmesi ile birlikte bir devlet konservatuvarının kurulmasına karar verilmiştir. Fakat hazırlanan yasa yeterli bulunmaması sebebiyle yürürlüğe sokulmamış; tam anlamıyla bir konservatuvarın kurulabilmesi için Batı'dan bir müzik otoritesi getirtilerek bu işin onun yetkisine verilmesi tek çıkar yol olarak görülmüştür.³³² Bunun için de Paul Hindemith Türkiye'ye gelmeye ikna edilmiştir.³³³ 6 Nisan 1935 günü Ankara'ya varıp, öncelikle Musiki Muallim Mektebi'ni ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nı teftişle işe başlayan Hindemith, bir süre sonra konservatuvarın nasıl kurulması gerektiğine, ihtiyaç duyulan enstrümanlara, orkestranın ıslah edilme sürecine değindiği bir dizi öneri ve rapor sunmuştur.³³⁴ Ardından Almanya ve Avusturya'dan getirttiği yirmi kadar yabancı uzmanın orkestrada ve 1936'da açılan yeni konservatuarda görevlendirilmesini sağlamış; bu uzmanların da katkılarıyla gerçekleşen gelişmeleri denetlemiştir. Açılan konservatuvarın yanı sıra eski Muallim Mektebi de bu süreçte Eduard Zuckmayer'in yönetimine, Cumhurbaşkanlığı Orkestrası da Dr. Ernst Praetorius'un yönetimine verilmiş, okulun ve orkestranın bütün enstrüman ve nota ihtiyaçları da giderilerek verimli çalışma koşulları sağlanmıştır.³³⁵

Bütün bu gelişmeler yaşanırken Ahmet Adnan Saygun'un o dönem müfettişliğini yapmış olduğu Halkevleri kanalıyla davet ettiği Béla Bartok, halk müziği üzerine konferans vermek, Türk folklor ürünlerini incelemek ve Macar müziğiyle ilişkilerini araştırmak amacıyla Türkiye'ye gelmiş; Adnan Saygun, Necil Kazım ve Ulvi Cemal Beylerle Anadolu'nun çeşitli yörelerinde derleme gezilerine çıkmıştır. Bu geziler neticesinde de Bartok, Ankara Halkevi'nde üç konferans vermiş; konferanslarda halk ezgilerinin neden toplanması gerektiğinden, derlenen ezgilerin öneminden ve bilime, tarihe, müziğe sağlayacağı yararlarından, bilimsel bir çalışmanın gereklerine uygun olarak halk müziğinin derleme yöntemlerinden bahsetmiştir. Teknik konuların yanı sıra konuk olduğu ülkenin aydınlarına da ulusal müziğe ulaşmaları adına tavsiyelerde

³³¹ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1520.

³³² Cevat Dursunoğlu, "İki Anı: Musiki Devrimimizde İki Merhale", *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı* Haz. Gültekin Oransal (Ankara: Şark Matbaası, 1966), 19.

³³³ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1522.

³³⁴ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1522.

³³⁵ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1522.

bulunmuş; halk ezgilerinin toplanmasının bu husustaki ehemmiyetini belirterek bir an önce derleme çalışmalarına başlanmasının gerekliliğini vurgulamıştır.³³⁶ Nitekim Bartok'un bu önerileri ile birlikte 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuarı bünyesinde derleme gezileri başlatılmış; 1957'ye dek her yıl yapılan bu gezilerde on bin civarında halk ezgisi toplanmış; notaya ve plaklara kaydedilip arşivlenmesi sağlanmıştır.³³⁷ Konservatuar'da görev alan müzikolog ve bestekarlar da bu arşivleme sürecine katılmış, ulusal müzik tahayyülünü gerçekleştirmek amacıyla arşivlenen halk ezgilerini Batı müziğinin tekniklerine göre yeniden bestelemeye yönelik çalışmalara başlamışlardır.³³⁸ Halk müziğini çok seslendirme çabaları ve bu çaba içinde değerlendirilebilecek koro icraları radyolarda da yayınlanmaya başlamış; böylelikle toplumun "ulusal sesi" kendisine yeniden duyurulmuş ve tanıtılmıştır.

İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanlığı yıllarında da kurumsallaşmaya önem verilmiş fakat "ulusal müzik" in yaratımının kısa sürede gerçekleşmeyeceğinin anlaşılması sebebiyle geleneksel müziğe karşı uygulanan politikalarda kısmen daha esnek bir tutum sergilenmiştir. 1939'da Askeri Muzikalar Ortaokulu açılmış, 1940'ta geleneksel müziğin öğretimine yine yer verilmeksizin Devlet Konservatuarı yasası kabul edilmiş, bu yasa uyarınca kurulan Tatbikat Sahnesi ile birlikte Ankara ve İzmir'de Türkçe opera gösterimi başlatılmış, yedi yıl sonra da bu kuruluş Devlet Operası'na dönüştürülmüştür.³³⁹ Çok sesli ulusal müziğin yazılmasını teşvik etmek adına İnönü Armağanı adı altında Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Ahmet Adnan Saygun'a ödül verilmiştir.³⁴⁰ Ulusal operaların halk tarafından sevilip benimsenebilmesi için halkın bu müzikten zevk alması sağlanmaya çalışılmış; bunun için de Halkevlerinde ve kamusal alanlarda halka açık konserler düzenlenmiş, Ankara Radyosu'nda her hafta İhsan Servet Küncer yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası ile Dr. Praetorius'un yönettiği Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası tarafından canlı yayınlar gerçekleştirilmiş, radyoda dört sesli koro ile mandolin takımları kurularak ayrıca dinletiler yayınlanmış, "Bir Marş Öğreniyoruz" gibi programlarla da ulusal marşların ve

³³⁶ Bela Bartok, *Halk Müziği Hakkında Bela Bartok'un Üç Konferansı*. Ankara Halkevi Neşriyatı Ar Şubesi. (Ankara: Receb Usluoğlu Basımevi, 1937), 11-35.

³³⁷ Gönül Paçacı, "Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği", *Cumhuriyetin Sesleri*, Editör: Gönül Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı, 1999), 125.

³³⁸ Paçacı, "Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği", 125.

³³⁹ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1523.

³⁴⁰ Oransal, "Çok Sesli Musiki", 1523.

şarkıların halka öğretilmesi amaçlanmış; halka ulusal kimlikleri bu marşlar aracılığıyla hatırlatılmıştır.³⁴¹

Yukarıda da anlatıldığı üzere, bir ulus-devlet olarak inşa edilen Türkiye'nin tahayyül ettiği ve bu tahayyülü Batılı, medeni, çağdaş nitelendirmelerle tarif ettiği ulusal kimliğe ait sesin yaratımı, teorik ve pratik zeminde pek çok çalışmalar ve uygulamalarla dönemin aydınları ve bestekarları tarafından gerçekleştirilmiş, aynı zamanda hem melodik yapısıyla (halk ezgilerini, dolayısıyla da kimliğin özünü hatırlatarak) hem de çeşitli tarihsel anlatılarla bir müzikal yol kronotopu oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu yol kronotopundan da geleneksel müziğin varlığı yok sayılarak ulusal sesin dışarısında bırakılmıştır. Dışarda bırakma stratejisi de beraberinde tarihsel anlatıların ve kimlik tanımlarının “ötekisi” olarak sunulmasını, aynı zamanda bir dizi uygulamaları, yasakları ve kısıtlamaları getirmiştir. Dolayısıyla, müzik inkılabının ulusal müziği yaratma hedefinin diğer bir boyutunu toplumun hala dinlediği-ürettiği-icra ettiği, gündelik hayatına eşlik eden Osmanlı-Türk müziğinin izlerini silmeye yönelik politikaların oluşturduğu söylenebilir.

3.2 Cumhuriyet'in Osmanlı-Türk Müziğine Yönelik Politikaları

Yukarıda da değinildiği gibi milli müziğin tariflerinde toplumun asırlardır kullanmış olduğu müzikal yapı dışlanmış, “gayri milli” bulunmuş, teknik açıdan “ibtidai” olarak nitelendirilmiş, eski rejimi hatırlattığı düşünülerek “köhne”, “saray artığı” bir müzik olduğu ileri sürülmüş, yeni inşa edilen ulusun ruhunu yansıtamayacağı vurgulanmıştır. Bu vurgu ile birlikte ulusun “hayali sesi” tariflerinin, tarihsel anlatıların ve kimlik tanımlarının dışında tutularak çeşitli kısıtlamalara, yaptırımlara ve yasaklamalara başvurulmuştur. Böylelikle toplumun dinlemeye alışık olduğu tek sesli müziğin yerine çoksesli hale getirilmiş ulusal müziğin alması arzulanmıştır.

Ulusal müzik formülasyonunun icadında önemli bir rolü olan Gökalp'in de bu dışlama ve yok etme politikalarında, bununla ilgili hegemonik söylem üretimlerinde etkisi olmuş; onun ulusal addettiği ve etmediği müzik tarifi üzerinden tanımlamalar yapılmıştır. Daha önce de dile getirildiği gibi Gökalp öncelikle aynı müzikal yapıya sahip olmalarına rağmen köken olarak Orta Asya'ya dayandığı halk müziği ile kökenini Bizans'ta gördüğü “şark müziği”ni Osmanlı müzik geleneğini birbirinden ayırmıştır. Gökalp'in teorisine göre doğu ve batı müziklerinin kökeni Antik Yunan'ın

³⁴¹ Oransal, “Çok Sesli Musiki”, 1523.

müzikal yapısına dayanmaktadır. Antik Yunan müziğinde bulunan, müziğe yeknesaklık veren, sun'î, doğada var olmayan “çeyrek sesler” hayatın akışına aykırıdır. Ortaçağ Avrupası’nda opera gibi formların ortaya çıkmasıyla bu tür çeyrek sesler Batı müziğinden armonik yapıya uymaması gerekçesiyle atılmış; müzik de yeknesaklıktan kurtarılmıştır.³⁴² Fakat tamamıyla eski haliyle kalmış, hiç gelişme göstermemiş olan Gökalp’e göre bu “hasta” çeyrek sesler Farabi tarafından Bizans’tan alınıp Araplara, daha sonra Acemlere intikal ettirilmiş, en sonunda da Osmanlı’nın müziğine nakledilmiştir.³⁴³ Bu çerçevede de Osmanlı müziğini milli müzik olarak kabul etmek yerine bu çeyrek seslerden kurtulmuş ve armoni sayesinde çok sesli hale gelen, artık evrensel olarak da kabul edilen Batı müziğiyle Arap ve Acem medeniyetinin tesirinden uzak kalmış halk ezgilerinin sentezi kabul edilmelidir.³⁴⁴ Nitekim Ziya Gökalp’in Osmanlı müziğini ulusal kronotopun dışında tutarak kökensel açıdan yabancılaştırması, dönemin ulusal müzik tartışmalarında teorik bir zemin olarak kullanılmıştır.

Hastalıklı, iptidai ve şarka ait olarak nitelendirilen bu müzikten kurtulmaya yönelik ilk politikalardan biri Batı müziği ile Osmanlı-Türk müziği eğitiminin birlikte verildiği bir kurum olan Darülelhan’ın Avrupa’daki konservatuarlar gibi modern bir kurum olarak yeniden inşa edilmesi sürecinde yaşanmıştır. Eğitime İstanbul Konservatuarı adıyla devam eden bu kurumda 1926’da hem modern metotlarla hem de geleneksel eğitim sistemiyle -meşkle- eğitime devam eden “Şark Musikisi” bölümü kapatılmış, tüm okullarda da aynı dönem Osmanlı müziğine yönelik eğitim ve uygulamalar yasaklanmıştır.³⁴⁵ Yasaklamanın ardından İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ’ın çabalarıyla Darülelhan’ın şark musikisi kadrosunda yer alan hocalardan oluşan ve Osmanlı müziğine ait eserlerin notalarını tespit ve tasnif etmek için görevlendirilen bir heyet, konservatuar bünyesinde kurulmuş, fakat bu heyetin de eğitim niteliği taşıyabilecek her türlü eylemleri engellenmiştir.³⁴⁶ Böylelikle Osmanlı müziği akademik alanda aktarımını ve eğitimini sağlayacak olan kurumsal alanlardan soyutlanmaya çalışılmıştır. Alınan bu yasaklama ve soyutlama kararına gerekçe olarak da Osmanlı müziğinin aktarım

³⁴² Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 160.

³⁴³ Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 161.

³⁴⁴ Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, 161.

³⁴⁵ Ayas, *Musiki İnkılâbının Sosyolojisi*, 123.

³⁴⁶ Ayas, *Musiki İnkılâbının Sosyolojisi*, 123.

pratiginin ilme, fenne ve metoda uygun olmaması gösterilmiştir. Nitekim Musiki Muallim Mektebi müdürü Zeki Bey’e göre:

Darülelhan eğer bir konservatuar şekline girmeye karar vermişse bu emrivakiyi kabul etmekten başka yapacağı bir iş yoktur. Her yerde konservatuarlar ilme, fenne, bilhassa metoda istinad eden müesseselerdir. Odasının birinde en ufak şekil ve teferruatına kadar tespit edilmiş yüksek bir sanat tedris edilirken, diğerinde en basit kavaidi bile muayyen olmayan bir musiki- tedris edilen demeyeyim- ‘geçilen’ bir müesseseye ciddiyet izafe edilemez... Alaturka musiki bugün bile çırağın ustayı taklid etmek suretiyle, yani ‘geçme’ usulüyle öğrenilmektedir. Binaenaleyh ‘tedrisi’ bir mahiyeti haiz değildir ki mekteplerde veya musiki müesseselerinde fenni bir tarzda teşrih ve izahı mümkün olsun.³⁴⁷

Ayrıca sadece okul müfredatının dışında bırakılmakla kalınmamış aynı zamanda ders kitaplarında da Osmanlı Türk müziğine dair aşağılamak adına çeşitli ifadeler yer verilmiştir. Okul kitaplarında (örneğin, Ekrem Zeki Ün’ün *Liselerde Müzik* adlı kitabında) bu müzik padişahların ve kişizadelerin duygulandıkları ve destekledikleri bir zümre müziği olarak tanımlanmış; şark aleminin arzulamalarını ve özlemlerini taşıyan, “ucuz hazlar ve kadere boyun eğme eğilimi yaratan”, “basit” ve “iniltili” bir müzik olduğu belirtilmiş; bunun gibi pek çok ötekileştirici tarifler kullanılmıştır.³⁴⁸ Bu gibi gerekçelendirmelerle Osmanlı Türk müziğinin devlet resmî pedagojik alanından uzak tutulmuştur.

Eğitim alanında yasaklarla ve engellemelerle aktarılması kısıtlanan Osmanlı-Türk müziğine dair uygulanacak olan diğer politikalara bir nevi meşruiyet alanı açabilmek için geleneksel müziğin dışlanmasına dayanan ve ikilikler üzerinden ulusal kimliği kurmaya çalışan bir devlet söylemi üretilmiştir. Bu söylemlerin en görünür ve referans alınır olanı ise devlet yöneticilerinin dilinden dökülenler olmuştur. 9 Ağustos 1928 gecesı Sarayburnu Parkı Gazinosu’nda bir konser düzenlenmiş, konserde bir Caz Band topluluğunun çaldığı Batı müziği dans parçalarıyla Mısırlı muganniye Müniret’ül- Mehdiye’nin okuduğu şarkılar ve kemani Mustafa Sunar şefliğindeki Eyüp Musiki Cemiyeti’nin seslendirdiği kürdilihicazkar faslı

³⁴⁷ Aktaran: Gönül Paçacı, *Cumhuriyetin Sesleri* (İstanbul: Tarih Vakfı, 1999), 20-21. Viyolonist Zeki Bey’in Musiki Anketimize Verdiği Cevap”, *Yeni Ses*. 14 Teşrinievvel 1926. (Çevirimyazı: Gönül Paçacı)

³⁴⁸ Murat Belge, Ercüment Berker ve diğerleri, *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980),41.

dinlenmiştir. Konsere teşrif eden Atatürk'ün yapmış olduğu konuşma ikiliğe dayanan söz konusu söyleme örnek oluşturmaktadır:

Bu gece burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi 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. Hepsî oynuyordu ve şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketinin 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...³⁴⁹

Bu konuşmayla beraber 1920'li yılların sonunda ve 1930'lu yıllarda basın, benzer söylemlerin yeniden üretildiği bir mecra halini almaya başlamıştır. Nitekim o yıllarda basında Osmanlı-Türk müziği geleneği, *Milliyet* gazetesinde yayınlanan bir köşe yazısında olduğu gibi iptidai bir müzik olarak sunulmuş; geleneksel müziğin çeşitli enstrümanları tanıtılırken “taş devrinde yaşamış mahlukun müstehasesi” ya da “musikiyi kepaze etmek için kullanılan” minvalinde sıfatlar ile betimlenmiş; pek yakında bunların parçalanıp atılacağı müjdelenmiştir.³⁵⁰ Peyami Safa'nın *Cumhuriyet* gazetesinde yapmış olduğu “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?” adlı anketine verilen cevaplar da söylem alanındaki tahakküm pratiklerini izlemek adına oldukça kıymetli veriler sunmaktadır. Örneğin bu ankete katılan Necip Yakup Bey, Peyami Safa'nın Garp müziği ile Şark müziğinin bir sentezinin mümkün olup olmadığına dair sorusuna imkansız diyerek cevap vermiş; bunu da “şark musikisinde bir takım bölünmüş sesler vardır. Mesela ‘çeyrek ses’ diyorlar. Musikimizin makamları bu bölünmüş seslere göre yapılmıştır. Halbuki Avrupa musikisinde böyle bir şey yoktur. Öteden beri burada iki musikiden birini ötekine uydurmak isteyenler olmuştur. Bunların iyilerini işitemedim, kötülerini pek ziyade kötüdür.” diye belirterek gerekçelendirmiştir.³⁵¹ Anketin ilerleyen kısımlarında da “Bizim musiki belki yaşıyor, fakat mahdut duygulara cevap veriyor. Çok melankolik alaturka musiki ile

³⁴⁹ Paçacı, “Cumhuriyetin Sesli Serüveni”, 22.

³⁵⁰ “Saz Kitabı”, *Milliyet*, 4 Mart 1929, 4.

³⁵¹ Peyami Safa, “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*, 10 Kanunuevvel 1932.

afyonkeş olmak arasında pek fark yoktur diyebilirim. Yalnız derin kederler gibi uyuşturucu haleti ruhiyelerde bu musiki tesirlidir. Halbuki hayat bunlardan ibaret midir?” diyerek geleneksel müziğin her duyguya cevap vermediğini bu sebeple de eksik olduğunu, ulusal müzik için tahayyül edilen sentezde yer alamayacağını vurgulamıştır.

Yine benzer bir vurguyu dile getirmek üzere aynı ankete konuk olan Nadir Nadi Bey’e göre ise “Alaturkayı garp tekniği ile karıştırmak, ıhlamur ağacına gül fidanı aşılacak gibi bir hareket olur”. Nadir Nadi Bey için:

İki türlü Türk musikisi vardır: Tekke ve meyhane musikisi, halk musikisi. Bunlardan birincisi tamamıyla ölüdür, manasızdır. Bu musikiden nefret ediyorum ve işittiğim zaman adeta hastalanıyorum. Bu metereddi sanatın canlanmasına imkan yoktur. İkincisine gelince bizim halk musikimiz hiç şüphe yoktur ki dünyanın en hassas, en şirin ve en zengin halk musikilerinden biridir. Bu sevimli sanatın garp tekniği aşısı ile canlanması mevzuu bahsolunamaz. Çünkü o her zaman tam manası ile canlıdır. Müstakbel Türk sanatkarları milli ilhamını halk musikimizden alacaktır.³⁵²

Aynı dışlama mekanizması ile Beyram Lutfi de müziği ikiye ayırıp toplumun ruhunu izah ettiğini düşündüğü halk müziği ile “Arap ve Acem membalarından gelen”, “hamuru afyon ve esrarla” yoğrulmuş, “yıkılan bir devrin sesi”, “harabeler üzerinde öten bir baykuşun çılgılığı” olarak tarif ettiği alaturka müziği birbirinden bağımsız olarak tanımlamıştır. Onun için “bir softa homurtusu”, “hortlak”, “afyonkeş horultusu”, “nargile tokurtusu” olan geleneksel makam müziği, Türk’ün ruhunu ifade edememekte; dolayısıyla da Divan ve Tanzimat Edebiyatı ile beraber onu da sanat tarihine gömmek gerekmektedir.³⁵³

Aynı yıl gazetelerde yayınlanan pek çok köşe yazısında da geleneksel müzik aşağılanmaya devam edilmiş, radyolarda, gazinolarda, toplumun günlük eğlence pratiklerinde yer alan Osmanlı Türk müziği ürünleri “iğrenç” ve “gülünç” bulunarak eleştirilmiştir. Batılı, ulusal ve modern olarak inşa edilen yeni kimlikte geçmişi, “geriyi”, “eski rejimi” anımsattığı için bu müzik bir “ötekilik” üzerinden yeniden tarif edilmiştir. Örnek olarak şu gazete yazısı gösterilebilir:

³⁵² Peyami Safa, “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*, 17 Kanunuevvel 1932.

³⁵³ Peyami Safa, “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*, 20 Kanunuevvel 1932.

Bizim musikimiz artık iğrenç bir hal almıştır. İpe sapa gelmez aman amanların Cumhuriyet Türkiye'si sanatında yeri olamaz. Bu fen ve ilim asrında musikinin de bir teknik ölçüsü vardır. Sarhoş kafaları bu çembere sokmak ve Türk musikisini alaylı halinden kurtarmak lazımdır.... İkına ıkına bağırان gazelciler Arabın yalellisine benzeyen bu aman amanları bırakmadıkça Türk musikisi Yeniçerilikten kurtulmayacaktır. Rakı alemlerinde şakır da şakır göbek attırان havaların bile temposunu değıştirip smokin giydiğı bir devirde ahlı oflu, medetli, yaheyli gazellerin manası kalmamıştır. Yeni Türk cemiyeti içinde gazel, elektrik devrinde bedbaht bir mum gibi isli isli tütüyor. Türk edebiyatından gazel modası geçeli bir asır oldu. Türk musikisi hala gazel okuyor. Türk musikişinasları, bilhassa Avrupa'da musikinin ilim tarafını öğrenmiş genç sanatkarlar mesleklerine musallat olan bu kaldırım gazelcilerinin zorbalığına nihayet vermelidirler.³⁵⁴

Yazının devamında müziğı bu “kaldırım yaygaralarından” kurtarmak için de önerilerde bulunulmuştur. Buna göre ilk olarak radyodan işe başlanmalıdır ve “dünyanın her tarafında fikir ve sanat terbiyesi için en yüksek bir istifade merkezi olarak kullanılan radyonun” bizde bir “medrese bacası gibi” tütürölmesine sebep olan “endurun nağmelerine” ve “meyhane feryatlarına” müdahale edilmelidir. Bu uyarı neticesinde yazının sonunda Maarif Vekili Reşit Galip'e ve Dahiliye Vekili Şükrü Kaya'ya bir seslenişte bulunulmuş ve “ihmal edilen, rasgele ellere bırakılan bu fen mahsulünün”, “milli fikir ve sanat hareketlerinden aykırı yürümesine meydan vermeyerek” tedbir alınması gerektiğı belirtilmiştir.³⁵⁵

Radyoda çalınan Osmanlı-Türk müziğinden duyulan rahatsızlık ve müdahale edilmesine yönelik çağrılar yasak yıllarına yakın daha sık dile getirilmeye başlanmıştır. Nitekim Turgut Mithat, *Milliyet* gazetesinde yayınladığı “Alaturka Musiki ve Radyo” adlı yazısında “klasik Türk müziğinin” aslında Arap ve Acemlere ait olduğunu, fakat toplumda milli müzik gibi benimsenmiş olduğunu belirtir ve bu durumdan duyduğı rahatsızlığı ifade eder. Ona göre özellikle de gazele yakın parçalar pek sıkıcı ve yek ahenk olup, pek çoğı da gam ve keder saçmakta, ruhsuzluk toplamaktadır. Bu sebeple Osmanlı-Türk müziğinin yerine radyolarda

³⁵⁴ “Hafta Sohbeti: Türk Edebiyatından Gazel Çıkalı Bir Asır Oldu Türk Musikisi Hala Gazel Okuyor”, *Milliyet*, 21 Teşrinievvel 1932.

³⁵⁵ “Hafta Sohbeti: Türk Edebiyatından Gazel Çıkalı Bir Asır Oldu Türk Musikisi Hala Gazel Okuyor”, *Milliyet*, 21 Teşrinievvel 1932.

daha neşeli olan halk müziğine ve “bütün dünyanın kabul ettiği zengin bir safhada bulunan” Batı müziğine daha çok yer verilmelidir.³⁵⁶

Osmanlı-Türk müziğinin önemli eğitim ve aktarım mekanlarından olan tekkelerin, ardından da Darüelhan’dan “şark musikisi” bölümünün lağvedilmesi bu müziğin eğitiminin daha çok özel alanlarda sürdürmesine neden olmuş; meyhane, gazino, plaklar gibi günlük eğlence pratiklerinin sunduğu alanlarda aktarımı yoğunlaşmaya başlamıştır. Özellikle eğitim kurumlarından çıkarılan Osmanlı müziği geleneğinin aktarıcıları meyhane ve gazino gibi eğlence mekanları üzerinden yaşamlarını idame ettirmeye çalışmış; müziğin günlük hayat içinde canlılığını korumasını bu şekilde sağlamışlardır. Ancak bu durumla beraber hakim söylem içerisinde Osmanlı-Türk müziğini aşağılamak adına “meyhane müziği” tanımlaması kullanılmaya başlanmıştır. Bu tanım özellikle 1933 yılında çokça vurgulanmış; hatta Yeşil Hilal Cemiyeti tarafından halkı içkiye teşvik ettiği gerekçesiyle derhal kaldırılması gereken bir müzik olarak kamuoyuna sunulmuştur. Başta Yeşil Hilal Cemiyeti kurucularının dönem içerisinde yürüttüğü alkol karşıtı tartışmalarla paralellik gösteren bu söylemler ayrıca dikkat çekicidir. Nitekim toplumsal ve biyolojik dejenerasyonun bir sebebi olarak düşünülen alkol; o dönem Türkiye dışında da pek çok ülkede dönen alkol karşıtı hareketlerden etkilenen Mazhar Osman, Fahrettin Kerim, Sadi Irmak gibi Erken Cumhuriyet’in psikiyatr, milletvekili ve akademisyenlerini kapsayan aydın kesimince ruhen ve bedenen sağlıklı nesillerin yetişmesini ve ırkın biyolojik sürekliliğini engellediği, ahlaki bozulmalara ve çeşitli suçlara yol açtığı, sosyo-ekonomik gerilemeye sebep olduğu düşünülmüştür.³⁵⁷ Alkol üzerinden algılanan toplumsal ve biyolojik dejenerasyon tehditi, Osmanlı Türk müziğini de içerisine katan bir tartışma alanı oluşturduğu söylenebilir. Sadece -icra mekanlarından biri olan ve içerisinde alkol tüketiminin de gerçekleştiği- meyhane ve gazinolarda var olmasından dolayı değil aynı zamanda dinleyenlerde melankolik duygular uyandırdığı gerekçesiyle de alkole teşvik ettiği ileri sürülerek Osmanlı Türk müziğine karşı bir tutum sergilenmiştir. Alkol karşıtlığı ile beraber ilerleyen geleneksel müziğe dair bu söylemleri üreten isimler de dolayısıyla Yeşil Hilal Cemiyeti’nin müdürlerinden İbrahim Zati Bey ve Fahrettin Kerim Bey önemli isimler olmuşlardır. Onlara göre “Sarhoşluğu ve akşamcılığı okşayan ve besleyen”,

³⁵⁶ Turgut Mithat, “Alaturka Musiki ve Radyo”, *Milliyet*, 26 Nisan 1933, 5.

³⁵⁷ Murat Arpacı, “Türkiye’de Alkol Karşıtı Düşünce ve Hareket (1910-1950)”, *Toplum ve Bilim* 134 (2015): 44.

“içkiyle baş başa yürüyen, adi meyhane sazı”, “asırlardan beri milletin iradesini felce uğratan”, “hiçbir sanat mefhumu ile alakası olmayan” bu incesaz müziği artık yeni hayatta ve yeni düşüncelerde yeri olmamalıdır.³⁵⁸ Haftalarca gazetelerde de tartışılan bu konu “içki iptilasının artmasındaki sebepleri herhalde şu veya bu tarz musikide aramak iddiasını ben kabul edemem”³⁵⁹ diyen Rauf Yekta gibi Osmanlı-Türk müziği geleneğinin temsilcileri tarafından tepkiyle karşılanmış, Yeşil Hilal Cemiyeti’nin açıklamalarına cevaplar verilmiştir. Bununla beraber, konservatuvar müdürü Yusuf Ziya gibi Yeşil Hilal’cilerin görüşüne katılmasa da bu müziğin de bir devri olduğunu, bir gün kimsenin dinlemeyeceği can sıkıcı bir şey olacağını, şarkıların meyhaneden ve gazinolardan kaldırılrsa bile içki içmek isteyenlerin başka müzikler eşliğinde muhakkak içeceğini; bu sebeple de endişelenilmemesi gerektiğini, halkın bir şekilde bunlardan vaz geçeceğini belirten görüşlere³⁶⁰ de rastlanılmıştır. Fakat her ne kadar muhalif fikirlere belli bir ölçüde yer verilse de basında ince sazın ekserinin melankolik olmasının, şarkıların içerisinde içkiyi metheden sözlerin bulunmasının bir içenin beş içmesine sebebiyet verdiğini ısrarla savunan kimselerin³⁶¹ eleştirileri ve aşağılamalarının görünür olduğu söylenebilir. Bu tartışmaların devamında radyoda “alaturka” müziğin yayınlanmasından oldukça rahatsız olan okuyucuların mektuplarına da gazetelerde yer verilmiş;³⁶² Yeşil Hilal Cemiyeti’nin söylemsel saldırılarına, hatta belki yapılması arzulanan radyo yasaklarına halktan destek aranarak bir meşruiyet alanı sağlanmaya çalışılmıştır.

Yayın hayatının ilk yıllarından itibaren Osmanlı-Türk müziğine de yer veren radyo, toplumun müzik hayatında mühim bir rol edinmiştir. Müzik meclislerine katılamayan, gazinolara gidemeyen, plaklardan icraları takip edemeyen insanlar için ayrıca kıymetli bir yere sahip olan bu müzik yayınları, halkın müzik geleneğinden kopmamasını sağlamıştır. Ne yazık ki ulus-devlet ideolojisinin ve kimlik sorunsallarının etkileri radyo yayınlarına da sirayet etmiş; toplumun dinlemekte olduğu müzikal yapı, “Enderun musikisi” ya da “geçmiş dönemin silinmesi gereken

³⁵⁸ “İçki ve Musiki: Yeşil Hilalciler İncesazı Beğenmiyorlar”, *Milliyet*, 2 Mayıs 1933./ “Meyhane Gazelleri ve Alaturka Musiki”, *Milliyet*, 5 Mayıs 1933, 3.

³⁵⁹ “Koyu Alaturkacılar Ne Diyor?”, *Milliyet*, 4 Mayıs 1933, 2.

³⁶⁰ “Yeşilhilalciler Ne Derse Desin Bu İş Böyle Gidiyor! Musiki Üstatları Meyhane Sazının Önüne Böylelikle Geçilmez Diyorlar”, *Milliyet*, 7 Mayıs 1933, 2.

³⁶¹ Felek, “Saz ve içki”, *Milliyet*, 9 Mayıs 1933, 4.

³⁶² “Karî Mektupları: Radyodan Şikayet, Ankaralılar İstanbul Radyosundan Şikayet Ediyorlar”, *Milliyet*, 22 Mayıs 1933./ “Karî Şikayetleri, Gene O mesele: Radyo Şirketlerinden Niçin Şikayet Ediliyor”, *Milliyet*, 26 Mayıs 1933.

kalıntısı” olarak görülmesi sebebiyle radyoda kısıtlı bir şekilde de olsa yayınlanması hem mevcut yönetim hem de dönemin aydınları tarafından rahatsız edici bulunmuştur. Nitekim o dönemde bir dizi yaptırım, yasaklama ve tasnifle sert bir şekilde uygulanmaya başlanmış olan tek sesli ve eski musikiden çok sesli çağdaş müziğe geçişin, radyo yayınlarına yapılacak müdahalelerle tamamlanacağı düşünülmüştür. Dolayısıyla çok geçmeden radyolarda Osmanlı-Türk müziği yayınları yasaklanmıştır.

Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihindeki ulusal müzik bahsinin de geçtiği meclis açılış konuşmasında, “dinlenilmekte olan ve dinletilmeye zorlanılan musikiyi” (Osmanlı-Türk müziğini) “yüz ağartıcı olmaktan uzak” bulmuş ve açıkça müzik inkılâbının ilanını vererek oluşturulmak istenen ulusal/milli müziğin tarifini sunmuştur. Meclisteki bu konuşmanın hemen ertesi günü, yani 2 Kasım 1934’te Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya yayınladığı bir genelgeyle, “... Radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkârlar tarafından çalınmasını...”³⁶³ alakadarlara bildirmiş ve yasağını resmi olarak duyurmuştur. Tahayyül edilen ulusal kimliğin yaratımı ve bu kimlik doğrultusunda “halkın terbiye edilmesi” için Türk Tarih Kurumu, Türk Dil Kurumu ve Halkevleri gibi yapıların üstlendikleri rolle birlikte duyguların koltrolü ve yönetimi açısından dergiler, kitaplar, sinema, tiyatro ve radyo önemli kültürel alanlar olarak görülmüştür.³⁶⁴ Müziğin bu husustaki etkisi düşünüldüğünde Erken Cumhuriyet döneminde hem yönetim kadrosu hem de aydınlarca radyo, ulusal kimliğin sesini yansıtmaya açısından ayrıca bir anlam ifade etmiştir. Nitekim Osmanlı Türk müziğinin ulusal sesin dışında tutulması ve -Meltem Ahıska’nın da belirttiği üzere- “Batı’nın Garbiyatçı bir yansıması” üzerinden nitelendirilmesi sebebiyle de radyodaki kısıtlı varlığı rahatsız edici bulunmuştur.³⁶⁵ Getirilen yasakla birlikte radyolarda kısıtlı da olsa bir yaşam şansı bulan “alaturka musikisi” her resmi kurumdan olduğu gibi radyolardan da böylelikle dışlanmış. Bu süreçte Osmanlı-Türk müziğine yönelik aşağılayıcı tutum uygulanan politikalarla ve yasaklarla uyum içinde ilerlemiş, öne sürülebilecek resmi bir referansın daha olması

³⁶³ “Alaturka Musiki Kaldırıldı”, *Milliyet*, 2 Teşrinisani 1934.

³⁶⁴ Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* (İstanbul: Metis, 2005), 121.

³⁶⁵ Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, 127.

sebebiyle hakim söylem daha da şiddetlenmiştir. Özellikle günlük gazetelerde bu hararetli söylemleri izlemek mümkündür:

Musikimiz öteden beri çok hasta bir manzara gösteriyordu. Ya uyuşturucu ya uyutucu veyahut pek fazla oynaktı. Musiki notaları, nağmeleri yalnız kulağa hitap ediyordu. İçte tesir ettiği yoktu. Güzel sanatların en büyük bir parçası olan musiki de adeta kağıdı gibi gıcırtilarla meçhul bir semte doğru yol almıştı. Musiki güzel sanatlar çerçevesinden çıkmış ve adeta fasulye pilakisi, ciğer tavası gibi bize rakı mezesi olmuştu. Sazların ekserisi onun için meyhanelerde, rakı ve saire satan bahçelerde veya sünnet düğünlerinde duymak kabildi. Evet, musiki dinlenemezdi, belki duyulurdu. Çünkü bu hava içinde ancak bu kabil olabilirdi... Görülüyor ki halk güzel, tatlı bir musikiye teşnedir. Rakı mezesi olmayan, sözü manasız, bestesi haykırış olmayan bir musikiye teşnedir... Onun için bu musiki değişiminde konservatuarımıza düşen mühim vazifeler vardır. Bu değişim sayesinde Türkiye'nin bir operaya malik olacağı günler de yaklaşmıştır. Bundan ötürü ne kadar sevinsek yeridir.³⁶⁶

Hakikaten de hakim söylemin seslerini ileten dönemin aydınları tarafından da “alaturka”nın radyolardan ilga edilişi sevinçle karşılanmıştır. Fahrettin Kerim “Rakı ve rakı ile birlikte uyumsuzluk telkin eden şarkıların artık milli musikimizde yer almayacağını görmekle zevkleniyoruz” derken; İbrahim Zati “Bu tip şarkılar, besteler milletin yüzde birinin bile ruhuna hitap edemezdi. Biz öteden beri bu kanaatte idik. Büyük Gazi'mizin irşatlarından fevkalade sevindik. Artık tam manası ile kibar, asil bir musikiye kavuşacağız”³⁶⁷ diye belirtirken bu sevinç halka basın yoluyla yansıtılmıştır. Radyo programlarının ilanlarında dahi bu sevinç görünür olmuştur: bundan sonraki İstanbul neşriyatında; artık bambaşka bir müziğin yayınlanacağı, can sıkımayıcı ve eski şarkı musikisinin olduğu gibi hüznün ve keder verecek bir program olmayacağı, yerine neşeli, mizahi, içtimai ve edebi bir program tanzim edileceği, yeni neşriyatta “henüz Bizans, Acem ve Araplardan alınıp pek az ıslah edilen eski alaturkaya alışık kulaklara çok da yabancı gelmeyen hafif garp eserlerinden parçaların” fazlaca bulundurulacağı coşkuyla duyurulmaktadır.³⁶⁸

Radyo yasağının hemen ertesinde gazinolarda ve meyhanelerde de “alaturka” müziğin yasaklanacağı üzerine haberler ortaya atılmış, yakında toplanılacak olan

³⁶⁶ Mümtaz Faik, “Günün Gölgesi: “Musiki Değişimi”, *Milliyet*, 3 Teşrinisani 1934, 3.

³⁶⁷ “Öz musikimize Doğru”, *Milliyet*, 4 Teşrinisani 1934, 1.

³⁶⁸ “Radyo: Bundan Sonraki İstanbul Neşriyatı”, *Milliyet*, 7 Teşrinisani 1934, 10.

şehir meclisine muhtelif mahallerde de yasakların uygulanmasına yönelik bir teklif sunulabileceği belirtilmiştir.³⁶⁹ Bu haberlerin ortaya atılmasından kısa bir süre sonra Atatürk'ün direktifleriyle 26 Kasım 1934'de toplanan Musiki Komisyonu'nda izlenilecek müzik politikalarının seyri üzerine kararlar alınmış, “radyodan sonra plak vasıtasıyla yahut umumi mahallelerde çalınan alaturka musikinın men'i çareleri”ne değinilmiştir. Öyle ki komisyonda tek sesli müziğin tamamıyla yasaklanmasına dair fikirler dahi ortaya atılmıştır. Komisyondaki atmosferi Cemal Reşit Rey anılarında şöyle aktarmaktadır:

Atatürk'ün direktifi üzerine bir müddet sonra Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Mahmut Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve benî) Ankara'ya kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp nazikâne nutukların teatisinden sonra, Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere ‘Ey, hadi bakalım, musiki inkılabı yapacakmışız, bunu nasıl yapacağız?’ demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekili'ni telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra Abidin Özmen heyecanla bizlere ‘Paşa Çanakaya'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 zannediyorum 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 da söyle mi desin?’ Nihayet bu tasavvur eriyip gitti.³⁷⁰

Yukarıda yer verilen anı aynı zamanda ulusal müziğin yaratımının devlet yönetimi için ifade ettiği önemi ve aciliyetini göstermektedir. Tek sesli geleneksel müziğin tümüyle toplumsal hayattan çıkarılmasına dair ortaya atılan fikir de bu aciliyeti yansıtmaktadır. Bunlar yaşanırken bir yandan da basında Osmanlı-Türk müziğine ve kimliğine dair tartışmalar gündeme gelmeye başlamıştır. Örneğin, enstrümanlara ve makamlara etnik kökenler atfedilmiş; ud Araplara, kanun Acemlere mal edilmiş; şeddiaraban, mahur, rast, ferahnak, suzinak, hüzzam, nihavent, şehnaz, yegah, düğah, segah gibi pek çok makamların isimlerinin Türkçe olmayıp Arapça ve Farsça olması

³⁶⁹ “Ucuz Konserler”, *Milliyet*, 10 Teşrinisani 1934.

³⁷⁰ “Cemal Reşit Rey'in Anıları”, *Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963.

sebebiyle Türklere ait olamayacağı ileri sürülmüştür.³⁷¹ Bu minvalde köken itibariyle Türk’e ait olmayan, teknik olarak da ona yakışmayan bu “köhne musikin” toplum içerisinde sürülüp atılması, toplumu “semalara doğru çeken ölküye” bir basamak daha yaklaştıracaktır.³⁷² Daima ileriye, Batı’yı, muasır medeniyeti işaret eden yönetici kadronun ölküsüne ulaşılabilme adına alınan yasaklama kararlarına, kısıtlayıcı uygulamalara halkın “ikna” olup “rıza” göstermesi arzu edilmektedir. Bunun da ancak halkın “terbiye edilmesi” ile, “eğitilmesi” ile mümkün olabileceği düşünülmektedir. Düşüncenin metodolojisini özetleyen bir anlatı olarak *Hakimiyeti Milliye*’deki şu yazı örnek verilebilir:

Halkımızın alaturka musikiyi daha fazla tutması bu musikin ne ileriliğini, ne doğruluğunu, ne de gerekliliğini anlatır... Alaturkadan başka şey duymamış olan halkımızın garp tekniği ile bestelenmiş Türkçe şarkıları anlaması güçtür... Bu işte doğru hareket etmek için, bir yandan yeni musiki terbiyesini yapmak fakat bir yandan da eski terbiye ile boğuşmak gerekir. Bu da yeni musikiyi daha çok dinletmeye savaşıırken alaturkayı daima daha az dinlemek demektir.³⁷³

Erken Cumhuriyet yönetim kadroları ve aydınlarının görüşlerini özetler nitelikteki bu yazının da ifade ettiği gibi şarklılığı, geriliği, eski rejimi hatırlatan müziğin toplumsal hayattan çıkarılmasıyla ancak tahayyül edilen yeni toplumun melodisi duyulabilecektir. Bütün bu yasaklama ve kısıtlamalara rağmen ninnilerde, ağıtlarda, oyunlarda, şarkılarda, sokaklarda dolaşan satıcıların bağırışlarında, kahvehanelerde, gazinolarda, panayırlarda, bahçelerdeki fasıllarda, düğünlerinde, evlerinin bir köşesinde yer alan gramofonda ve radyoda toplumun her an duyduğu, dinlediği bu müzikal yapıyı silmek pek de mümkün olamamıştır. Nitekim eğitim kurumlarından dışlandıkça özel alanlarda kendini yeniden kuran geleneksel müzik, dersane mahiyetinde derneklerde, kahvehanelerde, evlerde aktarımını ve eğitimini sürdürmüştür; radyo yasaklarında dinleyicilerinin kendi müzikal yapılarına benzer yayınlar yapan Mısır, Kahire, Tebriz, Bağdat radyolarını takip etmesiyle yeniden kamusal alanda duyularak bir direniş alanı haline gelmiştir.

1 Kasım 1934’den 9 Eylül 1936’a kadar süren radyo yasakları da bir nevi bu direniş neticesinde sona erdirilmiştir. “Şark” ile olan tarihsel ve kültürel bütün bağların

³⁷¹ “Felek: Alaturka-Alafranga”- “Kulak Misafiri: Makam” Milliyet, 10 Teşrinisani 1934.

³⁷² “Musiki Değişmesi”, *Milliyet*, 13 Teşrinisani 1934, 5.

³⁷³ “Türk Musikisi”, *Hakimiyeti Milliye*, 7 Kasım 1934.

koparılmasına dair amacın bir parçası olan radyo yasağına karşı halkın “Şark” coğrafyasının radyolarını dinlemeye başlaması radyo yasağının amacını ters yüz etmiştir. Dolayısıyla beklenmedik bu tepki sebebiyle de yasağa son verme kararı alınmış, toplum kendi nağmelerini duyabileceği yayınlara kısıtlı da olsa yeniden kavuşabilmiştir. Radyodaki yayın yasağına gösterilen tepkiler Atatürk’ün bile bir açıklama yapmasına sebep olmuştur: “ ...‘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.”³⁷⁴

Radyo yasağının kaldırılmasından sonra ulusal müzik yaratımına ve Batı müziğinin halka öğretilmesi ve sevdinilmesine dair gösterilen çaba devam etmiş- bu idealden vaz geçilmemiş- ise de Osmanlı-Türk müziğine dair dışlamalar kısmen esnemeye başlamıştır.³⁷⁵ Toplumun kendi müziğinden kopmayıp günlük hayatında dinleme pratiklerini devam ettirmesinin yanı sıra “ulusal müzik”in oluşumun ancak uzun bir süreç sonrasında ortaya çıkabileceğinin de farkına varılması bu esnemede etkili olmuştur.³⁷⁶ Böylelikle geleneksel müzik yayınlarına yeniden başlayan radyo git gide Osmanlı-Türk müziğinin eğitiminin ve aktarımının sağlandığı bir okul halini almaya başlamış, geleneksel aktarım pratikleri ile birlikte modern metotların da kullanıldığı bir öğretim mekanizması oluşturmuş, bir ekol yaratmıştır. 1940’ta onaylanan devlet konservatuvarı kanunu ile devletin resmi müzik politikaları mecliste tartışılmaya açılmış; nihayet 1943’te de İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda sınırlı da olsa Osmanlı-Türk müziğinin eğitime izin verilmiş, 1926’da gelen yasak böylelikle gevşetilmeye başlanmıştır.³⁷⁷ Böylelikle 1940’lı yıllara gelindiğinde ulaşmak istenen ulusal müzik hedefi, dolayısıyla sadece tahayyülde ve tasavvurda kalmıştır denilebilir.

3.3 Müzik İnkılabı’na Karşı Osmanlı-Türk Müziği’nin Uyum ve Direnç Pratikleri

Erken Cumhuriyet yönetiminin ulusal müzik tahayyülünün gerçekleşmemesinde 1940’larda gelen yasak ve uygulamalardaki kısmi esnemelerden ziyade Osmanlı-

³⁷⁴ Ökte, Burhanettin. “Atatürk’ten Hatıralar XIV: Atatürk’ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku”, *Türk Musikisi Dergisi* 15, (1949): 23.

³⁷⁵ Ayas, Musiki İnkılabının Sosyolojisi, 132.

³⁷⁶ Oransal, “Çok Sesli Musiki”, 1521.

³⁷⁷ Ayas, Musiki İnkılabının Sosyolojisi, 133.

Türk müziğinin dinleyenleri, sevenleri, icracıları, bestekarları tarafından sahiplenilmesi ve resmi politikalara/söylemlere karşı bir direniş alanı oluşturulması da oldukça etkili olmuştur. Nitekim müzik politikaları sürecinde gerek söylemlere ve uygulamalara uyum sağlayarak gerekse karşı söylemlerle, geleneksel sistemi devam ettirerek yeni aktarım ve dinleme olanaklarını geliştirmesiyle, resmi eğitim kurumların dışında tutulması neticesinde eğitim kurumlarını özel alana taşımasıyla Osmanlı-Türk müziği bir direniş pratiği sergilemiştir. Ayrıca Cumhuriyet yönetiminin ulusal müzik tahayyülü adına uyguladığı politikalar sadece geleneksel müziğin dışlayıp var oluşunu kısıtlamasına sebep olmamış, tek yönlü bir etkiden ziyade aynı zamanda onun dönüşmesini de sağlayarak yeni metodolojik açılımlar getirmesine, yeni aktarım pratikleri geliştirmesinde ve de özel alanda dinleyici tabanını genişleterek popülerleşmesinde önemli etkileri olmuştur denilebilir.

Hakim ideolojinin birbirine bağlı olarak kurduğu ileri-geri, bilimsel-bilimsel olmayan, modern-geleneksel ayrımları içinde Osmanlı-Türk müziğinin “geriliği” temsil ettiği düşünülen geleneksel aktarım sisteminin kullanılması sebebiyle bilim dışı olduğu öne sürülerek okullarda ve konservatuarda eğitiminin yasaklanması geleneksel müzik çevresi tarafından çeşitli tepkilerle karşılanmıştır. Bunlardan biri Rauf Yekta gibi bu tür ayrımları doğru bulmayanların daha net bir tavrı benimseyen itirazlarıdır. Örneğin Rauf Yekta Bey’e göre Şark ve Garp müzikleri birbirinden ayrı iki fen, iki sanattır, ikisinin de dayandıkları farklı bilimsel esaslar vardır. Türk müziğinin kendine özgü bilimsel kaidelerinin var olması sebebiyle de Batı müziğinin kabul edilmesi bilimin kaçınılmaz sonucu olarak görülmemelidir.³⁷⁸ Nitekim Batı müziğini doğrudan almak Batı dillerinden birini kabul etmekten; Batı tekniğini Türk müziğine uygulamak bir Batı dilinin gramerini tercüme ederek Türk dilinin gramerine yerleştirmekten farksızdır. Buna göre Türklerin Batı medeniyetini kabul etmesi, kendi müziklerini terk edip Batı müzik tekniğini de kabul etmesini gerektirmemelidir.³⁷⁹ Batı müzik tekniklerinin tatbik edilebilmesi adına eğitim alanından Türk müziğinin dışlanması Rauf Yekta Bey’e göre milli kültür adına affolunmaz bir hata, unutulmayacak bir cinayettir. Dünyada hiçbir millet, geleneksel müziğini mazi ile ilişkisini kesip kendisine büsbütün yabancı bir müziği benimsememiştir. Nitekim bu sözlerle birlikte tepkisini daha açık bir şekilde dile

³⁷⁸ Rauf Yekta. “Türk Musikisi Müzeyeye Kaldırılmaz”, *Vakit*, 24 Mart 1926, 3.

³⁷⁹ Rauf Yekta. “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası* 9, (1928): 2.

getiren Rauf Yekta, Batı müziğinin halk üzerinde soğuk, ruh sıkıcı bir tesir yaptığını, bundan dolayı da değil sadece halka aydınlara dahi pek bir şey ifade etmediğini belirterek topluma ancak kendi öz müziğiyle hitap edilebileceğini, o toplumun ruhuna zorla yabancı bir müziğin aşıl原因amayacağını vurgulamıştır.³⁸⁰

Diğer bir görüş ise söz konusu ayrımların inşa ettiği dil üzerinden Osmanlı müziğini tanımlayan; geleneksel aktarım sisteminin ilerlemeye, metodolojik açıdan gelişmeye engel oluşturduğunu, Batının müzik tekniğinin bu engeli kaldırarak Türk müziğinin ilerlemesini sağlayacağını düşünenlerin hakim ideolojinin tahakkümüne ikna olmuş serzenişleridir. Bu görüşe göre Türk müziği ilerlemede oldukça geride kalmıştır ve bunun sebebi de hakim söylemin de öne sürdüğü gibi bilimsel bir metodolojiye sahip olmayan geleneksel öğretim ve aktarım sistemidir. Dolayısıyla da müziğin geri kalmasının müsebbibi ve suçlusu geleneksel sistemi -meşki- devam ettirmekte, Batı'nın metodolojisini, notayı kullanmayı reddetmekte olan "alaylı" müzisyenlerdir. Nitekim Laika Karabey'e göre " yirminci asırda musiki talebesine nota gibi pek basit ve pek kolay bir bilgiyi vermeyip de günlerce diz dövdüre dövdüre şarkı geçmek, sanata hizmet sayılmaz ve böyle yapanlara da ancak 'alaylı' denir. Eğer Türk musikisi, Allah göstermesin, alaylıların elinde kalırsa son zamanlarda şahidi olduğumuz yürekler acısı sefaletten kurtulamaz ve nihayet ölür."³⁸¹ Dolayısıyla ona göre müziğe ilmi yoldan vakıf olmayan ve geleneksel sistemi aktarım aracı olarak kullanan alaylılar, onun ilerlemesine tıpkı düşmanları kadar engel olmakta; bilgidен, mektepten, tahsilden hoşnutsuzluk göstererek müziği ilimden uzaklaştırmak istemekte ve onun ölümüne kastetmektedir.³⁸² Yine Karabey'e göre müzik eserlerinin kaybolmasında ve değişmesinde de sebep olan, hem meşk sistemi hem de notayı/yazıyla gelen standartizasyonu/yazını sağlayacak metodolojiyi Osmanlı-Türk müziğine tatbik etmeyip geleneksel sistemi kullananlardır:

Nazariyat bilmeyen musikici, eski harfler zamanında okuma bilip de yazması olmayan kimselere benzer. [...] Nazariyatın alfabesi demek olan notayı bilmemek, hiçbir kimse için şeref teşkil etmez. Keşke gelmiş geçmiş bestekarlarımızın hepsi gayet mükemmel nota ve nazariyat bilmiş olsalardı da her birinin bazen binlere varan ziyan olmuş eserleri bugün

³⁸⁰ Aktaran: Nazmi Özalp. *Türk Musikisi Tarihi*, Cilt: 2, (Ankara: TRT, 1986),7.

³⁸¹ Laika Karabey, "İlme Düşmanlık", *Musiki Mecmuası* 20, (1949): 7.

³⁸² Avni Zaimler, "Son Dedikodular Dolayısıyla..." *Musiki Mecmuası* 2, (1948):8

elimizde kalaydı ve iki de bir şikayet mevzuu teşkil eden müteaddit nüshalar arasındaki farklar hiç bulunmaz olaydı.³⁸³

Eserlerin notaya alınmadan, yazıya aktarılmadan sözlü kültür pratikleriyle - hafızayla- aktarılan geleneksel yöntem her ne kadar standardartlaşmayı engelleyip müziğe açık bir alan sağlasa da modernizmin dayattığı metodoloji sebebiyle bir “gerilik”, “laubalilik”, “ciddiyetsizlik” belirtisi olarak görülmüştür. Dolayısıyla meşk sisteminin, müzik eserleri üzerinden farklı versiyonlarının üretilmesini, icracıya-hocaya-öğrenciye belli bir sınırdan olsa özgürce müziği dönüştürebilmesini sağlaması sebebiyle standart bir metodolojinin müzikal sisteme adapte edilmesinde engel oluşturduğu düşünülmüştür. Böylelikle meşk aracılığıyla müziğin alımlanması müziği icracının-aktarıcının-dinleyicinin keyfiyetinde bırakmakta, bu da bilimsellik iddiasını ve bilimselliği üretecek eğitim alanlarına müziği dahil etmeyi zorlaştırmaktadır. Netice itibarıyla de modern anlamda bir eğitimin söz konusu olabilmesi için standardize edilmiş bir metodolojinin söz konusu olması gerekmektedir. Bu husustaki görüşlerden birini de Neşat Halil Öztan, şu sözlerle ortaya atmış; neredeyse geleneksel sistemi bir günah keçisi olarak ilan etmiştir:

Bir bestekârın her hangi bir eseri her üstadâ göre ayrıdır, her biri kendinde olanın en doğrusu olduğuna inanmıştır. Bu zihniyet sebebiyle aynı eserin muhtelif tabirler tarafından basılmış notaları birbirine benzemez, neşir edilmiş olan nazariyat kitaplarında yanlışlıklar olduğu iddia ve ispat edilir. [...] Buna benzer iddialar üstatlar arasında olan ‘alaturkalıktır’. [...] Türk musikisi hocalarında da icralarında da henüz vazife hissi yoktur, tam bir alaturkalık vardır. Bunun sebebi musikiye sosyal hayatımızda gereken ehemmiyeti vermeyişimizden, bu işin mektepleşmemesindendir.[...] Evvela mevcudu gitgide azalmakta olan salahiyet sahibi üstatları bir araya toplayarak onlardan Türk musikisi nazariyatında bu keşmekeşi ortadan kaldırmaya çalışmalarını, hadiseleri şahsi kanaatten çıkararak ilmileştirmelerini daha sonra da eslaf eserlerini ciddi bir tetkikten geçirerek hakikate en uygun olduğuna inandıkları şekli tespit etmelerini, şimdiye kadar bir türlü metotları yazılmayan Türk musikisi enstrümanlarının metotları hazırlanmalıdır.³⁸⁴

³⁸³ Laika Karabey, “Doğru İlim, İğri İlim”, *Musiki Mecmuası* 18, (1949): 8.

³⁸⁴ Neşat Halil Öztan, “Musikimizde Alaturkalık”, *Türk Musikisi Dergisi* 8, (1948): 1/7.

Bunun için gerekli olan formülasyon ise Sadettin Arel tarafından sunulmuştur: Ona göre Türk müziği Batı müziğinden daha çok çok sesliliğe elverişlidir. Türk müziği bestekarları geçmişte çok sesliliğe gerek duymamış olsalar da Türk müziğinin ilerleyebilmesi için makam ve usul bakımından büyük bir zenginliğe sahip bu müziğin kaynaklarını yeni bestekarlar çok seslendirerek kullanmalıdırlar. Türk müziği bestekarları da Batı müziğine vakıf olmalı ve ondan feyz almalıdır.³⁸⁵ Bu etkileşimin gerçekleşmesi ile ancak Türk müziği gelişebilir ve ilerleyebilir. Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel aktarım mekanizmalarının bırakılıp bilimsel metotlarla yeniden inşa edilmesi bu doğrultuda gündeme gelmeye başlanmış, Batı müziğinin metodolojisi, teknik sistemi, nota yazımı üzerinden müziğin yeniden yapılandırılmasına dair çalışmalar yapılmıştır. Teoride ve pratikte girilen müziğin standartlaştırılmasına ve modernleştirilmesine dair çalışmalar Rauf Yekta'nın geçmişte açtığı yoldan ilham alınarak Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından yürütülmüş; Batı müziğinin metodolojisinde Osmanlı-Türk müziğinin yapısına karşılık düştüğünü düşündükleri unsurları yeniden kavramsallaştırarak bilimsel bir dil (müzikolojik bir dil) inşa edilmiştir.³⁸⁶ Yeni oluşturulan müzikolojik dil ile ses ve ses aralıkları, diziler, makamlar, usuller, müzik işaretleri, formlar yeniden yapılandırılmış, yeniden sınıflandırılmıştır.³⁸⁷ Geleneksel meşk sistemiyle sözlü olarak aktarılan müzikal hafızanın önemli bir kısmı yeni metodolojiye uygun olarak derlenmiş, notaya alınmış ve yayınlanmıştır. Aynı zamanda bu sistemin yaygınlaşabilmesi ve kullanılabilmesi adına teori ve pedagojik metot kitapları basılmış, hem müzik geleneğini içine alan hem yeni sistemi kapsayan ve bu sisteme uygun temellendirmelere dayandırılan tarihsel yaratımlar içeren kaynaklar oluşturulmuştur. Bütün bunların oluşmasının ise temelinde konservatuar bünyesinde kurulan Tasnif ve Tespit Heyeti'nin yapmış olduğu derleme ve notasyon çalışmaları yer almaktadır.

1926'da İstanbul Konservatuarı'nda kurulan Tasnif ve Tespit Heyeti'nde Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, Ali Rıfat Çağatay, Suphi Ezgi, Mesut Cemil gibi önemli müzik adamları farklı zamanlarda yer almıştır. Heyet tarafından meşk zinciriyle dolaşımda olan, yüzyıllarca sürüp giden geleneğin içinden süzülüp gelen sayısız eser yazıya

³⁸⁵ Sadettin Arel, "Türk Musikisi Nasıl İlerler?", *Musiki Mecmuası* 1, (1948): 3.

³⁸⁶ Cem Behar, *Musikiden Müziğe* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017), 280.

³⁸⁷ Behar, *Musikiden Müziğe*, 280.

geçirilmiş; yayınlanmış ve arşivlenmiştir.³⁸⁸ Böylelikle sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş sistematik bir şekilde gerçekleşmeye başlamış; müzikal hafıza kağıtlara dökülerek standartlaştırılmış versiyonlarıyla resmi alana kaydolunmuştur. Her ne kadar bu heyetin kuruluş amacı Erken Cumhuriyeti yöneticileri ve aydınlarınca geleneksel müziğin tarihselleştirilerek arşive kaldırılması; bir tarihi eser niteliğinde görülerek müzede sergilenmesi olsa da heyetin tüm faaliyeti bu müziğin modern standartlarda yeniden kurulmasını, yazılı bir hafıza alanı yaratılarak müziğin yok olmaktan-kaybolmaktan kurtarılmasını sağlamıştır. Konservatuarda eğitimi dışlanırken öte yandan aynı kurumun bünyesinde peşrevler, saz semaileri, Mevlevi ayinleri, Bektaşî nefesleri, duraklar, kârlar, kârçeler, şarkılar kaydedilmiş; fasiküller halinde kamusal alanda yayını gerçekleştirilmiş, böylelikle gelecek kuşaklara bu eserler yazılı hafıza yoluyla aktarılmıştır.

Yazılı hafızanın ve bu hafızayı yaratan metodolojik dilin yaratımın ardından hakim ideolojinin nezdinde meşruiyetini sağlamak ve kabul görmek, ulusallığın içine dahil edilme adına sıra tarihsel bir kronotopun icadına gelmiştir. Ulusal müzik tahayyülünde Osmanlı-Türk müziği dışlanmasına ilk karşı çıkanlardan biri Rauf Yekta olmuş; hatta ilk kez geleneksel müziği “Türk musikisi” olarak kendisi adlandırmış; milli müzik tanımlamalarını geleneği de içeriye alarak esnetmenin düşünülmesini sağlamıştır. Esas milli müziğin makam müziği olduğunu, bu müziğin itham edildiği gibi sadece bir zümre tarafından dinlenilmediğini, halk arasında yaşadığını iddia etmiş; Türk müziğinin kökenlerinin Araplara, Acemlere ve Bizanslılara dayandırılmasına karşı çıkmıştır.³⁸⁹ Ona göre şark müziği tek bir milletin değil farklı kavimlerin müziklerini birleştiren bir ilmi sistemdir. Türkler de bu sistem içinde özgün bir müzik geleneği yaratmayı başarabilmiş, diğer müzikal yapılarla etkileşim halinde gelişmiştir. Bunda Orta Asya’daki köklerin payı kadar etkilenmiş olduğu müzik kültürlerinin de payı vardır.³⁹⁰ Rauf Yekta’nın görüldüğü üzere Türk müziği tanımlaması kökensel bir var oluş yaratısı sunmamakla birlikte şarkın kültürel kodlarını da içinde barındıran, dışarıda tutmayan tanımlamalar ortaya atmıştır.³⁹¹

Rauf Yekta’nın daha ılıman tarihsel anlatısının aksine Sadettin Arel ise Türk Tarih Tezi’nin ve bu tez doğrultusunda yaratılan ulusal müzik kronotopunun etkisinde

³⁸⁸ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (İstanbul: Pan, 2008), 224.

³⁸⁹ Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 216.

³⁹⁰ Ayas, Güneş. *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 220.

³⁹¹ Ayas, Güneş. *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 220.

kalarak; Osmanlı-Türk müzik geleneğini bu söylemler içerisinde yeniden üreterek tarihsel sürecin içerisine dahil etmiştir. Böylelikle temsil ettiği geleneği dışlayan hegomonik dili ona hem uyum sağlayarak hem de karşı çıkarak kullanmış; Osmanlı-Türk müziğini de içerisine alan bir ulusal kronotopun yaratımında benzer bir stratejiyi izlemiştir. Arel, *Musiki Mecmuası*'nda yayınlanan "Türk Musikisi Kimindir?" adlı makale dizisinde öncelikle hakim söylemin Osmanlı-Türk müziğinin Araplardan, Acemlerden, Antik Yunandan ve Bizanstan alındığına dair iddialarına karşı çıkmış, bu müzik kültürlerini etkileyenin Türklerin saf, katışıksız, öz müziği olan Osmanlı-Türk müziğinin olduğunu ileri sürmüştür.³⁹² Bu müziklerin benzerliklerini de Türk Tarih Tezi'ne benzer bir argümanla açıklamıştır:

Türk milleti, hangi ülkeyi istila ederek bir müddet kalmışsa mutlaka ya yerli musikiyi ortadan kaldırarak kendi musikisini onun yerine geçirmiş, yahut yerli musikiye kendi musikisinden silinmez mühürler basmıştır. Macaristan, Mısır, Irak, Suriye, Bulgaristan, Yugoslavya, Hindistan, Cezayir, Tunus, Romanya gibi memleketlerde hep bu hakikati görürsünüz. [...] Her birinde ayrı ayrı Türk musikisinin simasını teşhis edeceksiniz. Nerde ki Türk istilası vuku bulmamış ise oranın musikisinde bu hale edilmez.³⁹³

Bütün müzik kültürlerinin kökenlerini Orta Asya'dan kaynağını alan Osmanlı-Türk müziğine bağlayan Arel ve onun bu tasavvurunu kabul edenler, Türk Tarih Tezi'nin yarattığı ulusal kronotopun izleğini takip ederek Sümerliler, Frigyalılar, Hititler, Etiler gibi antik medeniyetlerin müzikleri ile ortaklıklar icat etmişler; bu uygarlıkların müziklerinin Orta Asya'dan çıkıp Mezopotamya'ya bölgesine yerleşen Türklerin müziği olduğunu ileri sürmüşlerdir.³⁹⁴ Ney, tanbur, ud, flüt, kaval, gayda, lir, kanun, santur, çenk, davul, def gibi enstrümanların izlerini bu antik medeniyetlerin kabartmalarında aramışlar; müzikal sistemde var sayılan benzerlikler üzerinden ortak köken yaratmaya çalışmışlardır.³⁹⁵ Avrupa ile de ortaklaşan bu uzak geçmiş en sonunda Selçuklu ve Osmanlı tecrübelerini içine katarak o güne uzanan yeni bir ulusal Türk müziği tarihi inşa etmişlerdir.³⁹⁶ Böylelikle hem hakim ideolojinin tahayyül ettiği ulusal kimliğe ve bu kimliğin parçası olan müziğe geleneksel müzik çevrelerince Osmanlı-Türk müziği de dahil edilerek uyum ve

³⁹² Sadettin Arel, "Türk Musikisi Kimindir?", *Musiki Mecmuası* 16, (1949): 5-10.

³⁹³ Sadettin Arel, "Türk Musikisi Kimindir?", *Musiki Mecmuası* 16, (1949), 5-10.

³⁹⁴ Refik Ahmet Sevengil, "Eski Türklerde Musikî", *Musiki Mecmuası* 26, (1950): 10-20.

³⁹⁵ Ali Rifat Çağatay, "Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir", *Akşam*, 8 Teşrinisani 1334, 6.

³⁹⁶ "Asırlar Boyunca Türk Musikisi", *Musiki Mecmuası* 29, (1950): 23-24.

meşruiyet sağlamaya çalışılmış; aynı zamanda da bu tarihsel üretimle bir karşı koyuş sergilenmiştir. Meşruiyet alanını bu şekilde açmaya başlayan geleneksel müziğin temsilcileri de dolayısıyla karşı söylem üretmede daha net bir tavır alabilmiş, sadece kimlik üzerinden değil diğer ötekileştirme mekanizmaları üzerinden de tepkilerini dile getirmişlerdir. Örneğin alaturka müzik taraftarlarını tiryaki olarak nitelendirip küçümseyen bir gazete yazısına Laika Karabey şöyle cevap vermiştir:

Türk musikisini aşağılatıp Batı musikisinin zaten yüksek olan kıymetini göstermek için artık mantık kaidelerini bile mühimsememeye başladık. [...] Gün geçmiyor ki, Türk musikisinin alfabesini bilmeyen ve maalesef Batı musikisinin de aynı derece cahili olan bazı kimseler ilimle hiç münasebetti bulunmayan hücumlarını birbiri arkasından sıralasınlar. [...] Şaşılacak şey: ortaya atılan fikirler ne kadar yanlışsa o fikirleri taşıyan ifadeler de aynı derecede bozuk. Bu sınıf yazarların adeta keyif duyarak kullandıkları ‘alaturka’ tabiri. Bu tabirin içindeki hakareti hissetmeyen, hissetmek istemeyen veya hissedip de aldırmayan kimseye ne denir? ‘Alaturka tiryakiliği’ de bozuk bir terkip! Çünkü Türk musikisinin değerini takdir etmek ‘tiryakilik’ oluyor da – sayın yazarın hiç bilmeden taraftar olduğu- Batı musikisine meftunluk neden ‘tiryakilik’ sayılmıyor? Velhasıl ne ‘medeni müzik’, ne ‘alaturka’, ne de ‘tiryaki’ sözünde isabet var. Türk musikisinin her engele rağmen devam etmekte olan hayatiyeti hayranlığa layıktır.³⁹⁷

Alaturka müziği geçmiş ve göçmüş bir medeniyet gölgesi olarak gördüğünü dile getiren Baha Çalt’ın makalesine de cevap olarak söyledikleriyle yine Karabey hem bir karşı söylem üretiminde bulunmakta hem de modernist bir hedefi işaret etmektedir. Şu sözlerde aynı anda hegemonik söyleme karşı gelişen direnç ve uyum görülebilmektedir:

Acaba Batı musikisi geçmiş ve göçmüş bir medeniyetin gölgesi değil midir? Şayet Batı musikisinin inkıtaa uğramayarak ve geçmiş, göçmüş medeniyetlerden arta kalarak terakki ede ede bugünkü hale geldiği ileri sürülmek isteniyorsa o takdirde Türk musikisinin de aynı vaziyette terakki ede ede zamanımıza kadar devam ettiği ve hepsinde daha mühim olmak

³⁹⁷ Laika Karabey, “Bilgisizce Bir Hücum Cevap”, *Musiki Mecmuası* 30, (1950), 7.

üzere en büyük terakkisine polifonik sahada bundan sonra erişeceği nazar-ı itibara alınmak lazım gelirdi.³⁹⁸

Yine çokça Erken Cumhuriyet'in müzik tartışmalarında fazlaca rastladığımız “müzeye kaldırılması gereken”, “tekke musikisi”, “enderun musikisi” söylemlerine Karabey gayet sert bir dille karşılık vermiştir:

Musikimizi tekkeye ve enderuna nisbet edenler galiba sanatın başka bir tarafını bilmedikleri için böyle rast gele tekke ile enderunu ortaya atıyorlar. Halbuki tekkeye veya enderuna mensup olmak hiçbir sanat için leke teşkil etmez. Tekke din müessesesini ve enderun saray mahfilini temsil ettiğine göre, bari bu bilgisiz yazarlar tarafından gözü kapalı müdafaası yapılan, fakat bunların müdafaasından müstağni bulunan Batı musikisi bizim musikimizden çok daha ziyade kiliselere ve saraylara bağlı olmasaydı! [...] Musikimizi mükellef bir cenaze alayı ile müzeye kaldırmak isteğinde bulunanlara rastlamıştık ama henüz onun müzeye girdiğini bilmiyorduk. Bu tür tekerlemeleri söyleyenler farkında değiller ki musikimizi müzeye kaldırmakla ona bir kıymet vermiş olmaktadırlar. Zira kıymetsiz süprüntülerin müzede ne işi var? Bir kere Türk musikisinin müzeye girecek değerinde olduğu kabul edilince bu kıymetin ne zaman ve niçin kaybolduğu araştırılmak lazım gelmez mi? [...] Böyle yapılmadıkça Türk musikisinin aleyhinde delilsiz, bürhansız, mantıksız, muhakemesiz, isabetsiz iftiralarından başka bir şey ortada kalmayacak ve bu iftiraların bütün şerefi sahiplerine münhasır olacaktır.³⁹⁹

Benzer şekilde dönemin popülerleşen müzik tartışmalarında çokça rastlanan aşağılamalara ve söylemsel saldırılara cevaben Hilmi Çil, *Türk Musikisi Dergisi*'nde şu şekilde tepkisini dile getirmiştir:

Türk musikisinin kıymetsiz, bunu sevenlerin cahil, medeniyetsiz, hain olduğunu söyleyip duran yazıcı, Garp musikisini methederken, yazısının on dört yerinde tekrarladığı ‘medeniyet’ ve ‘yüzyıllar’ lafindan başka bu musikinin üstünlüğüne dair bir beyanda bulunmuyor. [...] Karnının üstünde ud çalmayı gerilik, medeniyetsizlik diye tavsif ederken gitarın, mandolinin ensede çalınmadığını hatırlasaydı daha insafı ve makul olurdu. Ney ile karga kovalanır demek ise tatsız bir tuhafıktan ibaret. Türk musikisinde rakı kadehlerinin

³⁹⁸ Laika Karabey, “Bilgisizce Bir Hücuma Cevap”, *Musiki Mecmuası* 30, (1950), 7.

³⁹⁹ Laika, Karabey, “Yakışsız Tecavüzler”, *Musiki Mecmuası* 33, (1950): 6-7.

gürültüsünden ilham alındığını söyleyen yazar, Garp bestekarlarının yalnız limonata içtiklerinin tahmin ettiği yahut da viskiyi, votkayı, apsentı içkiden saymadığı sayılır. Yoksa Garp musikisinin sırf mabetlerde terennüm edildiğini mi ve barları, kafe şantanları birer lahuti, mübarek yerler olarak mı tahayyül ediyor acaba? Türk musikisini -sade suya- kötölemek gayrtleri arasında ‘ümme, tekke musikisi’ derken Zaharyaları, Hristakileri, Nikogos, Astik, Civan Ağaları, Itrileri, Hacı Sadullah Ağaları, Sultan Selimleri hayalhanesinde birbirine karıştırmış olsa gerek yahut da bunları hiç işitememiş. Sanat ve marifet enginlerine yelken açtığında ve Garp musikisine hayranlığı delaletiyle sövmesine rağmen medeni olduğuna inanan yazarın, mücerret kendi zevkine aykırı düşünenleri teşhil, telin etmesi çok hazindir.⁴⁰⁰

Yukarıda yer verdiğimiz alıntılar daha çok Osmanlı-Türk müziğinin aşağılanması, küçük görülmesine, kimlik tanımlarının, ulusal müzik tariflerinin ve tarihsel anlatılarının dışarısında tutulmasına karşı geliştirdikleri söylemsel direniş pratiklerini göstermektedir. Bütün bunların yanı sıra dönemin müzik politikalarını olumlayan, yerinde bulan, dönemin politik söylemlerine daha ılıman yaklaşan geleneksel müzik entelektüellerinin ve icracılarının ifadeleri de oldukça önemlidir. Nitekim bu entelektüellerden biri de radyoda uzun zaman boyunca Osmanlı-Türk müziği yayınlarını düzenlemiş, konservatuarın geleneksel müziğin notaya alınıp arşivlenmesi amacıyla kurulan Tasnif ve Tespit Heyeti’nde görev yapmış olan ve bir tanbur sanatkarı olan Mesut Cemil’in yaklaşımlarıdır. Mesut Cemil, geleneksel müziğin geçmişten kalan ölü bir gelenek olarak nitelendirildiği dönemde benzer ifadelerde bulunmuş, Osmanlı-Türk müziğini Batılaşması mümkün olmayan, bu sebeple de sadece hürmet ve saygı göstererek muhafaza edilmesi gereken tarihi bir eser olarak tarif etmiştir.⁴⁰¹

ılıman kalmaktan ziyade aktarım pratiklerini durduran, söylemlerini yönetimin kurduğu dille paralel olarak kuran Mildan Niyazi Ayomak da dönemin müzik politikalarına uyum sağlayan isimlerinden biridir. Nitekim aslında Cumhuriyet’in ilk yıllarında Osmanlı-Türk müziğinin özel alanlarda devam ettiren, İzmir Musiki Mektebi’nin kurulmasını sağlayan ve dönemin müzik yayınlarından biri olan *Nota* dergisini çıkaran Mildan Niyazi Ayomak, müzik inkılabı ile birlikte sürece uyum

⁴⁰⁰ Hilmi Çil, “Tenkitler: Türk Musikisine Dair”, *Türk Musikisi Dergisi* 34, (1950): 6.

⁴⁰¹ Ayas, *Gürültüden Müziğe*, 129.

sağlamış, eğitim yasağı sadece resmi devlet kurumlarını kapsasa bile İzmir Musiki Mektebi'nin müfredatını tamamen değiştirmiş, *Nota* dergisinde geleneksel müziğe karşı resmi söylemle paralel yazılar yayınlamaya başlamıştır.⁴⁰² *Nota* dergisinin yayınlanmaya ilk başladığında içinde yer alan ve biraz da yukarıda örnekle verdiğimiz Mesut Cemil'de olduğu gibi ılıman bir tutumla sunulan “Alaturka musiki alafrangalaşamaz. Çünkü özleri, sesleri başka başkadır...Elimizdeki musikiyi olduğu gibi saklamalıyız...Ona el sürmek cinayettir” ifadelerinin yerini, müzik inkılabının tartışıldığı süreçte “musikimizde bir tasfiye, bir islahat ve bir inkılap yapmanın ne kadar zaruri teslim etmeyecek kimse tasavvur etmiyoruz... Musikimiz ancak bu suretle şalvarını, fesini atmış ve pantolonunu, şapkasını giymiş addedilebilir” söylemleri almıştır.⁴⁰³ Geleneksel müziğin aktarım mekanizmalarının içerisinde olan, üretimini ve icrasını sağlayan, kurumsallaşmasında ve metodolojik açıdan gelişmesinde katkıda bulunan bir müzisyenin dönemin siyasi-ideolojik atmosferinden etkilenip yer aldığı müzik geleneğine cephe alması açısından oldukça dikkat çekicidir.

Cephe almaktan ya da gelenek içinde direnmekten ziyade dönemin müzik hareketlerine uyum sağlayan sanatkarlar da az değildir. Radyo yasağının başlamasından hemen sonra Osmanlı-Türk müziği sanatkarlarına Batı müziği üzerine eğitimlerin verileceğine dair çıkan haberlerle beraber çeşitli isimlerin anıldığını görebilmekteyiz. Nazariyat ve şan derslerinden oluşan eğitime katıldığı ilan edilen “piyasanın tanınmış musikişinaslarından Udi Fahri, Udi Cevdet, Kemani Maksut, Kemançeci Aleko, Kemani Necati, Hanende Behice ve Klarnet Ramazan”⁴⁰⁴ gibi sanatkarlar Batı müziği düzleminde ilerleyen “idealize edilmiş müzikal yaşama” uyum sağlamışlardır. Fakat bu gelişmeler aslında hem kendiliğinden gelişen etkileşim alanını hem de hakim ideolojiye uyumlanmanın ifadesini yansıtmaktadır.

Benzer bir tutum olmasa da yine resmi söylemlere paralel ifadelerde bulunan bir başka örnek de bu sefer geleneksel müziğin popülerleşmesinde çıkardığı taş plaklarla sağlayan dönemin yıldızı Safiye Ayla'dır. Fakat Ayla'nın göstermiş olduğu reaksiyon hem direnç hem rıza pratiklerini yansıtır gözükmemektedir. *Milliyet* gazetesinin 22 Teşrinisani 1934'teki “Alaturkacılar Arasında: Safiye Hanım Musiki

⁴⁰² Orhan Tekelioğlu, “Türk Musiki İnkılabı'nın İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, *Toplumbilim* 9 (1999): 17.

⁴⁰³ Tekelioğlu, “Türk Musiki İnkılabı'nın İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, 17-18.

⁴⁰⁴ “Alaturkacılar Alafranga Ders Almaya Başladılar”, *Milliyet*, 5 Kanunuevvel 1934, 1.

Değişimine Seviniyor” başlıklı röportajda Safiye Ayla, “musikide değişiklik yapmak zaruri idi” diyerek fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir: “Efendim, ben musikide alafranga, alaturka bilmiyorum. Bir tek musiki var: O da bizim ruhumuzun ifadesi olan musiki. Garp teknikleri almakla öz musikimizin melodilerini değiştirecek değiliz.”⁴⁰⁵ Sözleriyle belirtmiş olduğu türler arasında fark görmeksizin hepsini bir tutması, aynı zamanda dönemin popüler müzik ürünlerinde görünen etkileşimi, iç içe geçmişliği, ideolojik ayrımların geçersizliğini yansıtmaktadır. Fakat öte yandan röportajın devamında: “İtiraf etmeliyim alaturka musiki altında çalınan bazı parçalar çok acıklı şeylerdi. Sebebi açık, gerçekten artist olanlar birer köşeye çekilerek meydana, musiki ile bağlılığı olmayan kimselerin ellerine bıraktılar. Bu değişim uyuşup kalan kompozitörlerimizi yeniden canlandıracaktır.”⁴⁰⁶ Diyerek müzik politikalarının geleneksel müziğin de dönüşümünü sağlayacağını belirten daha ılıman bir tutumu göstermektedir.

Söylem ve metodoloji alanında olduğu gibi kurumsal alanda da bir varoluş mücadelesi yaşanmış; okullarda ve konservatuarlarda eğitimi yasaklanan Osmanlı-Türk müziğinin öğrenimi, aktarımı ve icrası çeşitli müzik derneklerinde, özel topluluklarda, müzik cemiyetlerinde, kahvehanelerde ve kıraathanelerde, ev gibi özel mekanlarda geleneksel ve modern metotlarla devam ettirilmiştir. Darü’t-Talim-i Musiki, Dar’ül- Feyz-i Musiki, Üsküdar Musiki Cemiyeti, Şark Musiki Cemiyeti, İzmir Musiki Cemiyeti, Eskişehir Darü’l Elhan’ı, Eyüp Musiki Cemiyeti, Musiki Federasyonu, Anadolu Musiki Cemiyeti, Gülşen-i Musiki, Süleymaniye Musiki Mektebi, Beylerbeyi Musiki Heyeti, Musiki Koruma Cemiyeti, Beşiktaş Musiki Birliği, Ayomak Meşkhanesi, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği, Türk Musikisi Derneği, Bursa Musiki Cemiyeti, Beyazıt’ta Mado Kıraathanesi ve Merkez Kıraathanesi, Şehzadebaşı’ndaki Şems Kıraathanesi gibi kurumlar Osmanlı-Türk müziği bestekarları, müzikologları, virtüözleri, hocaları tarafından özel teşebbüslerle açılmış; modern ve geleneksel metotlarla eğitim ve aktarım gerçekleştirilmiştir.⁴⁰⁷ Resmi kurumlarda oluşan pedagojik açık bu kurumlar vasıtasıyla kapatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca ev ve konaklar gibi özel alanlar Osmanlı-Türk müziğinin

⁴⁰⁵ “Alaturkacılar Arasında: Safiye Hanım Musiki Değişimine Seviniyor”, *Milliyet*, 22 Teşrinisani 1934, 5.

⁴⁰⁶ “Alaturkacılar Arasında: Safiye Hanım Musiki Değişimine Seviniyor”, *Milliyet*, 22 Teşrinisani 1934, 5.

⁴⁰⁷ Gültekin Oransay, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:6 (İstanbul: İletişim, 1983), 1502-1506.

geleneksel pratiklerinin üretimi açısından önemli bir yere sahiptir. Özellikle meşkler, müziksever aydınların, müzisyenlerin ev ve konaklarında devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında resmi kurumlardan kovulan ve saray, Darülfünun, tekke gibi eğitim alanlarını kaybeden geleneğin popülerleşmeye direnen ve belli bir sanat üslubunu sürdürmek isteyen unsurları ev toplantılarında kendilerine bir ifade imkânı bulmuşlardır.⁴⁰⁸ Müziğin nefes aldığı bu mekânlar, meşk halkalarının devamlılığını sağlamıştır. Neyzen Emin Dede'nin, İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın, Hakkı Süha'nın evleri birçok müzikseverin, edebiyatçının, çeşitli kültürel alanlardan geleneksel müziğe yeteneği ve merakı olan kimselerin düzenli gittikleri mekânlardır.

Vakit gazetesinde yıllarca yazarlık yapmış olan Hakkı Süha Gezgin'in Beşiktaş'ta, Şair Nedim Caddesi'ndeki 111 numaralı⁴⁰⁹ evi, her salı ve çarşamba günleri düzenlenen meclisleriyle geleneksel müziğin aktarımı ve eğitimi açısından büyük önem taşımıştır. 1940'lı yıllara dair anılarını aktaran Alaaddin Yavaşca'dan öğrendiğimize göre Münir Nurettin Selçuk'un Teşvikiye'deki evi, Zeki Arif Bey'in Göztepe'deki, Süleyman Ergüner'in Abakyunus'taki evi öğrencilere açık eğitim alanlarıdır.⁴¹⁰ Yavaşca, bu dersler esnasında pek çok klasik eserin meşk edildiğini; hatta o dönem yasakken gece yarılara kadar Mevlevi ayinleri geçtiklerini belirtmektedir.⁴¹¹ Ayrıca, Ekrem Karadeniz, Mazhar Osman, Kabataş Set Üstü'ndeki Çerçöp Sami Bey'in, Maçka'da Lale ve Nergis Hanımların, Bomonti'de Selahattin Tanur'un, Şişli'de Saadettin Arel'in, Cağaloğlu'nda Mildan Niyazi'nin, Fatih'te Mükerrerem Akıncı'nın, Çarşamba Abakyunus'ta Süleyman Ergüner'in, Cerrahpaşa'da Abdülkadir Töre'nin evleri de meşkhane kültürünün devam ettiği, ciddi müzik çalışmalarının yapıldığı yerlerdir.⁴¹² Böylelikle evlerde yapılan müzik meclislerinin Osmanlı-Türk müziğinin resmi destekten mahrum bırakılıp aşağılandığı zamanlarda sığındığı, birçok müzikseverler için okul vazifesi gören mekânlardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

Görüldüğü üzere söylemlerde, metotta, tarihsel dilde, ulusal tahayyüllerde, mekanlarda, teorilerde, kurumlarda kendine bir mücadele alanı açan Osmanlı-Türk müziği, Erken Cumhuriyet'in yok etme, tarihe gömmeye, aşağılama ve yasaklamaya

⁴⁰⁸ Ayas, *Musiki İnkılâbının Sosyolojisi*, 310.

⁴⁰⁹ Beşir Ayvazoğlu, *Neyin Sırrı* (İstanbul: Kapı, 2012), 90.

⁴¹⁰ Hasan Oral Şen, *Alaaddin Yavaşca* (Ankara: TRT, 2001), 62.

⁴¹¹ Şen, *Alaaddin Yavaşca*, 62.

⁴¹² Alaaddin Yavaşca, "Evlerdeki Musiki Toplantıları II", *Sanat ve Kültürde Kök* 4 (1981), 10.

dayalı politikalarına karşı varlığını, canlılığını kanıtlamaya çalışmıştır. Ve bu çaba, kendi içinde hem uyum hem de direnç mekanizmalarını kapsayan bir duruşu ifade etmekte; bastırılmaların, susturulmaların, kısılmaların içinden bir melodinin tahayyüllere eşlik eden, karışık sesini duyurmaktadır. Bu ses, toplumun gündelik hayatında, günlük eğlence pratiklerinde ve müzik dinleme edimlerinde, popüler kültüründe daha net, daha coşkulu, daha renkli bir biçimde duyulmaktadır. Bir sonraki bölümde de Osmanlı-Türk müziğinin popüler kültür alanında duyulan bu sesini, kendine açtığı alanları ve bu alanlar üzerinden kendini nasıl yeniden inşa ettiğini radyo programlarının, gazino konserlerinin, taş plakların sunduğu tanıklıklar üzerinden duyurmaya çalışacağız.



4. OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİNİN POPÜLERLEŞME SÜRECİ VE TAŞ PLAKLAR

Leo Lowenthal'in de belirttiği gibi “popüler kültür”, toplumların belli bir zaman ve mekandaki “sosyo-psikolojik özelliklerinin göstergesidir”.⁴¹³ Nitekim Türkiye'nin Erken Cumhuriyet döneminde yaşadığı modernleşme tecrübesinde de popüler kültürün, toplumun hem bu tecrübe sırasındaki “sosyo-psikolojik özelliklerini” yansıttığı, hem de modernleşmeye karşı gösterdiği direnç ve rıza pratikleriyle şekillenen bir “mücadele alanı” olarak kendini gösterdiği ileri sürülebilir. Modernleşme sürecinde yaşanan kültürel dönüşümleri, yönetenler ile yönetilenler arasındaki iktidar ilişkileri ile açıklayan ve popüler kültürü de bu ilişkiler üzerinden değerlendiren Stuart Hall'a göre popüler kültür; “halkın iyiliği” adına yapıldığı iddiasını taşıyan reform süreçlerine karşı hem halkın direncinin gerçekleştiği hem de bu reformlar tarafından kontrol altına alındığı; daha doğrusu bu ikili hareketi içeren dönüşümlerin yaşandığı alandır.⁴¹⁴ Bu çerçevede düşünüldüğünde Erken Cumhuriyet döneminde “halk için halka rağmen” yapılan modernist politikalara toplumun verdiği reaksiyon, rıza ve direniş mekanizmaları dönemin popüler kültür alanında kendini göstermiştir denilebilir. İkinci bölümde bahsettiğimiz üzere inşa edilen yeni toplumsal kimliğin “ulusal sesi” olarak “milli müzik”in yaratımı adına uygulanan politikalar, uygulamalar ve söylem üretimleri kendi içinde “hegemonik” bir alan yaratmıştır. Ulus tahayyülünün ardında ulusal müzik formülasyonları, müzik tarihi yaratımları, Osmanlı-Türk müziğinin bu noktada dışlanması ve eğitime, icrasına yönelik engelleyici uygulamalar hegemonik alanın müzikal kısmını oluşturmaktadır. Toplumun gündelik yaşamında ona eşlik eden, eğlence pratiklerinde var olan popüler müzik de modernleşme sürecinde uygulanan politik müdahalelere karşı rızanın ve direncin iç içe geçtiği bir “mücadele alanı” olarak meydana gelmiştir. Osmanlı-Türk müziği bu popüler alanda hem modernleşerek hem de geleneksel özelliklerini koruyarak yeni üretim ve icra pratikleri üzerinden kendini yeniden inşa etmiştir.

Osmanlı-Türk müziğinin modernleşme sürecindeki mücadele pratiklerini aktarırken Antonio Gramsci'den ödünç alarak kullandığımız “hegemonya” kavramını Hall, “özel grupların, diğer grupların onayını kazanmak ve hem düşüncede hem de onun

⁴¹³ Aktaran, Meral Özbek. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. (İstanbul: İletişim, 2012), 25.

⁴¹⁴ Aktaran, Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 58.

pratiğinde bir tür üstünlük elde etmek için” mücadele verdiği bir güç formu olarak özetlemektedir.⁴¹⁵ Gramsci, bu kavramı Lenin’den esinlenerek kullanmış olsa da Lenin’in sınıf ittifakına önderlik etme çerçevesinde tanımladığı ve daha çok siyasal düzey ile sınırlı tuttuğu bu tanımının kapsamını, “yönetici blokun hegemonyasının” toplumsal yaşam ve düşüncenin her alanını etkilediğini belirterek genişletir.⁴¹⁶ Anlam alanını esnettiği “hegemonya” kavramını da böylece sınıflar içindeki ve sınıflar arasındaki ekonomik, siyasal, ideolojik ve kültürel ilişkileri irdellemek için kullanır.⁴¹⁷ İkinci bölümde yapılmaya çalışıldığı gibi Türkiye modernleşmesi sürecinde sosyokültürel alanda uygulanan politikalar ve politikalar sonucunda gerçekleşen dönüşümler de bu kavram üzerinden incelenebilir, yöneten ile yönetilen arasındaki iktidar ilişkilerini görmek adına kavramın açtığı çözümlemeyi yararlanılabilir. Nitekim yeni kurulan devletin tahayyülünde idealize ettiği ulusal toplumun yaratımında uyguladığı politikalar, tarih yazımları, söylem üretimleri, ekonomik-siyasal ve kültürel alanlarda alınan radikal kararlar hegemonyanın, daha doğrusu temel ideoloji çerçevesinde örgütlenmeye çalışılan zor ve rıza pratiklerinin birer tezahürüdür. Ulusal müziğin icat edilme süreci de bu hegemonik alanın bir parçası olmakla birlikte Osmanlı-Türk müziğinin ulusal kronotoptan dışlanması, eğitiminin ve aktarımının yasaklanması, radyolarda yayınlarının durdurulması hem geleneksel müziğe karşı uygulanan baskı ve zor uygulamalarının hem de yeni yaratılan müziğin meşruiyetini sağlamak adına rıza üretiminin örgütlenmesini mümkün kılmıştır. Bu örgütlenmenin ve hegemonyanın oluşturulmasında ise birincil rol dönemin aydınlarına yüklenmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan yaptırımların meşruiyet alanının açılmasını, halkın “rıza”sının kazanılmasını sağlamaları adına “organik” olarak üretilmiş olan bu aydınlar, “halk için halka rağmen” düsturuyla halkı eğitmede, onları bilinçlendirmede, makbul vatandaş olarak onları şekillendirmede etkili olmuşlardır.

Gramsci, iki düzeyde hegemonya savaşının gerçekleştiğini ileri sürmektedir. Nitekim *Hapishane Defterleri*’nde “sivil toplum” (özel organizmalar topluluğu olarak adlandırılan düzey) ve “politik toplum” (devlet) olmak üzere iki “üstyapı düzeyi” tespit ederek bu iki düzeyi hem “egemen grubun toplumun her yanında icra ettiği

⁴¹⁵ Stuart Hall, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017), 65.

⁴¹⁶ Stuart Hall ve Bob Lubley ve Gregor McLennan, *Siyaset ve İdeoloji* (Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, 1985), 13.

⁴¹⁷ Stuart Hall, Bob Lumbey, Gregor McLennan, *Siyaset ve İdeoloji*, 12.

‘hegemonya’ işlevine” hem de “devlet ve ‘hukuksal’ hükümet aracılığıyla uygulanan ‘doğrudan tahakküm’ ya da komuta işlevine” karşılık geldiğini belirtmekte; aydınları da bu noktada “egemen grubun toplumsal hegemonya ile siyasal yönetimin madun işlevlerini uygulayan görevlileri” olarak nitelendirmektedir.⁴¹⁸ Gramsci’ye göre, her toplumsal grup kendisiyle beraber birden fazla “aydın tabakası” yaratmakta ve yaratılan bu aydın tabakaları da ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda topluma “türdeşlik” ve “farkındalık” kazandırma işlevini görmektedirler. Bu işlevin yerine getirilebilmesi için ise “organik” olarak yaratılan aydınların ekonomik, toplumsal ve siyasal alanda “belli bir teknik kapasiteye sahip”, toplumu örgütleyebilecek, eğitebilecek niteliklerde olması gerekmektedir.⁴¹⁹

“Toplumsal hegemonyayı” ve “devlet tahakkümünü” yani “egemen grubun toplumsal yaşama empoze ettiği genel talimata geniş halk kitlelerinin” gösterdiği rızayı ve “devlet aygıtının rıza gösteren grupları ‘yasal olarak’ disipline eden zor uygulamasını” örgütlemeye aydınların önemli bir etkiye sahip olduğunu ifade eden Gramsci,⁴²⁰ bu aydın tabakasını “organik” ve “geleneksel” olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Yaptığı ayrıma göre “temel bir sınıfın çıkarlarına sıkıca bağlı işlevleri bulunan” aydınları “organik”; “önceki toplumsal formülasyonun kalıntıları olarak varlıklarını sürdüren sınıflar ve katmanlar içerisinde gelen” aydınları ise “geleneksel” olarak tanımlamaktadır.⁴²¹ Bu tanımlamanın ışığında ikinci bölümdeki “ulusal müzik” tartışmalarının iki aydın tabakası -müzikal alanda kurulan hegemonyayı sağlamaya çalışan organik aydınlar ile geleneksel müzik çevresinin yetiştirdiği geleneksel aydınlar- arasında cereyan ettiğini iddia edebiliriz. İki aydın grubunun ulusal müzik tahayyülleri, müzik tarihi yaratımları, birbirini dışlayan ya da birbirine eklemlenen söylem üretimleri dönemin siyasal ve kültürel dünyasında oluşan bir hegemonya mücadelesini yansıtmaktadır. Bu mücadele sırasında etkileşim halinde ortaya çıkan müzikal eserler, ortaya konulan teknik tartışmalar, kurumsallaşmalar (dışa itme ve içeri alma pratikleriyle beraber), müziğin üretiminde, metodolojik açıdan gelişmesinde ve dönüşmesinde, farklı mekanlarda vücut bulmasında önemli etkileri olmuştur.

⁴¹⁸ Antonio Gramsci, *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. (Ankara: Dipnot Yayınları: 2012), 381.

⁴¹⁹ Gramsci, *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*, 374-375.

⁴²⁰ Gramsci, *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*, 381.

⁴²¹ Stuart Hall ve Bob Lumbey ve Gregor McLennan, *Siyaset ve İdeoloji*, 16.

Müzik özelinde oluşan atmosferle birlikte aydınların tüm bu süreçte oynadıkları pay ve söylem üretimiyle politik seyri yönetme biçimleri -ikinci bölümde ele alındığı gibi- mücadelenin tek bir boyutunu yansıtmaktadır. Oysa müziğin Erken Cumhuriyet döneminde yaşamış olduğu dönüşüm süreci, uyum ve direnç pratikleri popüler kültürün bir parçası olarak ortaya çıkmasıyla daha görünür bir hal almış, hatta mücadelenin seyri bizzat popüler alanda şekillenmiştir. Bu sebeple Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşme sürecine daha ayrıntılı bakılmalı ve popüler bir müzik olarak yeniden inşa edilmesinde önemli bir etkiye sahip olan taş plaklar bahsettiğimiz mücadele alanı içinden analiz edilmelidir.

4.1 Popüler Kültür ve Popüler Müzik Tartışmaları

Bu tez çalışmasının kuramsal çerçevesini oluşturan “popüler kültür” ve “popüler müzik” kavramları pek çok soru etrafında şekillenen ve pek çok farklı kıstasla tanımlanmış kavramlardır. Kaynağına, üretim-tüketim pratiklerine, niceliksel ve niteliksel değerine dair oluşturulan sorunsallar üzerinden toplumsal ilişkiler ve toplumsal sınıfların birbiriyle kurdukları ilişkiler bağlamında farklı değerlendirmeler söz konusu olmuş; farklı tanımlamalar farklı kuramsal yapıları ortaya çıkarmıştır. John Storey bu tanımlamaları ve beraberinde gelen tartışmaları belli kategoriler altında toplamıştır.⁴²² Onun sınıflandırmasından faydalanarak çeşitli yaklaşımları panoramik bir şekilde görebilmemiz mümkündür. Bu yaklaşımlarda ilkin popüler kültür/popüler müzik, tüketicilerinin sayıları üzerinden belirlenmiş, niceliksel bir değere atıfla tanımlanmıştır; ikincil olarak beğeni hiyerarşileri içerisinde sanatın (“yüksek sanat”ın) karşısında konumlandırılarak “dejenere” olmuş “alt-kültür”ün bir ürünü olarak tarif edilmiştir; bu konumlandırmaya benzer bir şekilde Frankfurt Okulu’nun kuramsal yaklaşımında da kitlesel üretim-tüketim ilişkileri içerisinde belirlenmiş, ticari yanı vurgulanarak “özerk bir estetik beğeni geliştirme yeteneğinden yoksunlaştırılmış bir kitle” tarafından tüketilen “kültür endüstrisi”nin “standartlaştırılmış” bir ürünü olarak tanımlanmış ve değersiz bulunmuştur; ya da bu tür olumsuzlamaların dışında “halka ait”, “halk tarafından üretilen” bir kültürel form olarak nitelendirilmiş, “folk kültürü”yle eşdeğerde tutulmuştur.⁴²³ Popüler kültürün/popüler müziğin tanımlanmasında tez çalışmamızda da yararlanacağımız, sunduğu

⁴²² Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar* (İstanbul: Doğu Kitapevi, 2015), 155.

⁴²³ Ayas, *Müzik Sosyolojisi*, 155-158.

teorik çerçeve ile Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşme sürecini inceleyeceğimiz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun yaklaşımında ise popüler kültür, farklı toplumsal sınıflar ve gruplar arasındaki “hegemonya mücadelesinin alanı” olarak görülmüş, özellikle de popüler kültürü “kitle kültürü” olarak değerlendiren yaklaşıma karşı çıkarılarak, bu doğrultuda pek çok başka yaklaşımda edilgen olarak değerlendirilen tüketicilerin etkin ve muhalif özelliği ön plana çıkartılmıştır. Bu anlamda, sözü edilen farklı yaklaşımlar arasındaki en önemli ve bu tez çalışması için de merkezi nitelikte olan ayrımın popüler kültürü bir manipülasyon aracı olarak değerlendiren Frankfurt Okulu'nun ve popüler kültürü bir “kültür” ve “mücadele alanı” olarak tahayyül eden İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun sunmuş oldukları teorik çerçeveler arasındaki farkta kendini gösterdiği söylenebilir.

Frankfurt Okulu, popüler kültürü, tekeli kapitalizmin zor ve baskısının özgül bir biçimi, başka bir deyişle bir manipülasyon aracı olarak görerek “kültür endüstrisi”ni, eleştirel kuram bağlamında değerlendirmiştir.⁴²⁴ Kültür endüstrisi kavramı ilk kez Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno tarafından *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmada ele alınmış; kültürün kapitalist piyasa içerisinde bir meta olarak üretilmesine vurgu yapılarak “kitle kültürü” kavramının yerine kullanılmıştır. Frankfurt Okulu'nun bu iki kuramcısına göre “kültürün endüstrileşmesi”, kapitalist toplumda yer alan bireyi de “bir endüstri ürünü” haline getirmiş, “şeyleştirmiş”; böylelikle “kültür endüstrisi” geç-kapitalist dönemde ince ve etkin pratiklerle bireyi tahakküm altına almıştır.⁴²⁵ Nitekim kültürel tahakkümü elinde tutan toplumsal sistem artık “benim gibi düşünmelisin ya da ölmesin” demek yerine “benim gibi düşünmemekte özgürsün; yaşamın, malın, mülkün, her şeyin sende kalacak, ama bugünden itibaren aramızda yabancısın” demektedir.⁴²⁶ Dolayısıyla sunulan toplumsal düzene uyum sağlayanlar ancak hayatta kalabilir, ekonomik ilişkilere dahil edilebilirdir. Bu noktada kültür endüstrisi, Adorno'nun da vurguladığı üzere, tüketicilerini “kasten” ve “tepeden” birleştirmeye ve bütünleştirmeye çalışmakta; onları özne olmaktan çıkartıp nesneleştirmekte; böylelikle de onları manipüle ederek direnme alanlarını yok etmektedir.⁴²⁷ Tüketiciler bu şekilde kültür endüstrisinin bir

⁴²⁴ Phil Slater, *Frankfurt Okulu* (İstanbul: Kabalcı, 1998), 233.

⁴²⁵ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. (İstanbul: Bağlam, 1995), 90-91.

⁴²⁶ Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, “Kültür Endüstrisi”, *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (İstanbul: Kabalcı, 2014), 178.

⁴²⁷ Adorno, Theodor W. “Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış”, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. (İstanbul: İletişim, 2016), 110.

parçası olmakta; bir bütünün içinde kapitalist tahakküme uyum sağlayarak yönetilebilir hale gelmektedir.

Adorno ve Horkheimer'a göre bireyleri üretim-tüketim ağının bütünlüğü içinde eritip yeniden üreten kültür endüstrisi, sadece iş saatlerinde değil, dinlenme ve eğlenme zamanlarında da bireylerin "toplumsal hiyerarşiye itaat etmesi"ni sağlamaktadır.⁴²⁸ Çalışmanın bir uzantısı olarak eğlence de aslında statükonun yanında yer almakta⁴²⁹ ve bu eğlence anlarında dahi bireylere düşünme fırsatı verilmemektedir. Yazarlara göre, toplumsal sistemin sorgulanması, kitlelerin direniş ihtimali, bu "boş zamanların" denetlenmesiyle ya da kültür endüstrisinin standartlaştırılmış, birbirine benzeyen ürünlerinin bıraktığı tanışıklık hissi ve mutluluk vaadiyle engellenmeye çalışılmaktadır.⁴³⁰ Nitekim Adorno'nun belirttiği üzere; kültür endüstrisinin vaat ettiği mutluluğa ulaşmayı ve emek sürecinden bir an olsun uzaklaşarak kendini eğlence içinde unutmayı isteyen tüketici kitle; bu eğlence anlarında dahi emek sürecinin bir kopyasını yaşamaya devam etmekte; her an yeniden karşılaştığı bu süregiden emek süreci onun "teslimiyetçiliğini" daha da arttırmaktadır.⁴³¹ Frankfurt Okulu'nun yaklaşımına göre teslim olan birey, diğer bireylerle birleştirilmiş, birbirinden ayrılmaz ve birbiriyle değiştirilebilir hale getirilmiş; her ne kadar görünüşte özgür görünse de bireyin elinden buna itiraz etme hakkı alınmış, özneliği yok edilmiştir. Bu durumu Adorno ve Horkheimer "sözde-bireysellik" olarak açıklamakta; bu "kurgusal niteliğin" kültür endüstrisi tarafından açığa çıkarıldığını dile getirmektedirler.⁴³² Onlara göre sözde-bireysellik ile kültürel ürünlerin tüketimi, bireyin özgür seçimiymiş gibi sunulmakta fakat bu sadece bir yanılsama olup bireyleri bir çizgide tutmaya, tek boyutlu hale getirmeye yaramaktadır. Burada söz konusu olan Frankfurt Okulu'nun manipölasyon olarak tanımladığı kapitalist üretimin güdüp yönetme pratikleridir; kültür endüstrisinin ürettiği ürünler sayesinde sözde-bireysellikle bu ilişkilere özgür olarak katıldığını var sayan bireylerin sistemi sorgulamadan, ona direnmeyi düşünmeden itaat etmesi ve böylelikle endüstrinin bir nesnesi olarak sistem içinde erimesidir.

⁴²⁸ Adorno ve Max Horkheimer, "Kültür Endüstrisi", *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 170.

⁴²⁹ Dellaloğlu, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, 93.

⁴³⁰ Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. "Kültür Endüstrisi", *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 183.

⁴³¹ Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. "Kültür Endüstrisi", *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 193.

⁴³² Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. "Kültür Endüstrisi", *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 206.

Adorno, kitlesel üretim ve tüketim sürecine dahil olan sanatın da alınıp satılan metalara dönüşmesini ve dolayısıyla da kullanım değerinin değişim değeriyle ikame edilmesini Marx'ın "meta fetişizmi" kavramı ile açıklamış; kültür endüstrisinin sanatı tüketici gözünde bir "fetiş" haline getirdiğini belirtmiştir.⁴³³ Adorno sanatın ve müziğin mübadele değeri üzerinden bir haz nesnesi olarak algılanmasından "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine" adlı makalesinde bahsetmiştir.⁴³⁴ Bu makalede kültür metalarının kullanım değerinin yerini ve işlevini "aldatıcı bir biçimde" değişim değerinin aldığından, böylelikle de sanatın fetiş niteliğinin bu aldatıcı yanılsama üzerinden ortaya çıktığından söz eder. Bu şekilde kültürel ürünler "metalar dünyasına" tamamen dahil olmakta, artık piyasa için üretilmekte ve piyasayla uyumlu hale getirilmektedir. Adorno'ya göre kültürel metaların fetişleşmeye tabi olması yapısal bozulmaları da beraberinde getirmektedir.⁴³⁵

Bozulan, katı bir standartlaşmaya maruz kalan ve ilgiyi duyusal hazza çeken kültürel metarlardan biri olan müzik de bu fetiş niteliğini gizlemekte; gücünü hit şarkıların dinleyicilerinin "unutma ve hatırlama" pratiklerinde ortaya çıkarmakta; dinleyicinin müzikle kendini özdeşleştirmesini sağlayarak "kendi metası" olarak ele geçirmektedir.⁴³⁶ Bu anlayış çerçevesinde dinleyici ise yine bir "kitle" olarak değerlendirilmekte ve "bilinci fetişleştirilmiş müzik" ile uyum içinde olup direnç göstermediği için bu bozulmanın sebebi olarak görülmektedir.⁴³⁷ Daha genel bir ifadeyle, bu anlayışta popüler müzik bozulmanın, standartlaşmanın, kapitalizme uyumun, tüketicileri manipüle edip edilginleştiren bir uyuşturmanın ve bundan doğan "hafifliğin" işitsel bir zemini olarak değerlendirilir. Kitlesel bir ürün olarak nitelendirdiği müzik ile dinleyicileri arasındaki fetiş ilişkisi Adorno, "müzikal yeniden üretim" sonucu ortaya çıkan "yabancılaşma" ile temellendirmektedir. "Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine" adlı metninde belirttiğine göre "müzikal yeniden üretim", müzikle toplum arasında bir "dolayım" kurmakta; toplumun üretim ve tüketime dair talebi (özgünlük ve anlaşılabilirlik) de yeniden üretime yönelik olup onda iç içe geçmektedir. Bu talepleri yerine getirmek üzere müzikal eserin yeniden

⁴³³ Slater, *Frankfurt Okulu*, 234.

⁴³⁴ Theodor W. Adorno, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine", *Müzik Yazıları*. (İstanbul, YKY, 2019), 152.

⁴³⁵ Adorno, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine", 154.

⁴³⁶ Adorno, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine", 163-164.

⁴³⁷ Adorno, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine", 160.

üretim sürecinde metalaşması; onda “radikal” bir yabancılaşmaya, *özgürlüğünü* yitirmesine sebep olmaktadır.⁴³⁸ Böyle bir ilişkide müzik, ancak toplumla yapmış olduğu anlaşmayı feshederek özgürlüğünü geri alabilir; kendi özerkliğini kendisine yöneltilen taleplere ve piyasanın diktelerine karşı koyarak sağlayabilir.⁴³⁹ Bu diktelere, taleplere ve beklentilere direnmeyip yeniden üretim mekanizmasının içinde kalmaya devam ettikçe müzik, bu yaklaşım neticesinde sadece bir ürün, arz-talep ilişkisinde şekillenen özgür yaratımı yok edilmiş bir meta olarak kalacaktır.

“Kültür endüstrisi” eleştirisinde sürekli dile getirildiği üzere popüler müziğin yeniden üretim ile ilişkisinde (yabancılaşma süreci içinde) “sahte bireyselleşme”nin ve “standartlaşma”nın önemli bir rol üstlendiği düşünülmektedir.⁴⁴⁰ Endüstrisinin bir nesnesi haline gelen dinleyici kitlenin dinleme pratikleri içerisinde bir tepki göstermemiş olması bu pratikleri de standartlaştırmış; belli bir dinleme biçimi oluşturmuştur. Adorno’ya göre kültür endüstrisi döneminde müzikal ürün olarak artık alışılmış, bildik şeyler başarılı olmaktadır; bu sebeple de popülerleşen müzik ürünleri tekrar tekrar çalınmakta, daha da tanıdık hale getirilmektedir.⁴⁴¹ Böylelikle birbirine benzeyen, aynılaştan müzik eserlerinin dinlenmesi sırasında yaşanan unutma ve hatırlama üzerinden bir haz yaratılmakta; eserin fetiş haline gelmesinde etkili olunmaktadır.

Popüler müziğin fetiş niteliğinin formsal özelliklerinde de görüldüğünü ifade eden Adorno’ya göre dinleyicilerin dinleme sırasında sözlerin devamını getirebileceği şekilde düzenlenmesi, belli bir ölçü sayısına ve süreye göre belirlenmesi popüler şarkıları bir standart forma büründürmekte, birbirine benzer ve dinleyiciler için biri diğerinin yerine geçebilecek kadar aşına sayılacak bir üretimi ortaya koymaktadır.⁴⁴² Hem müzikal ürünün kendisi, hem de dinleme pratiklerinin kitlesel üretim neticesinde standardize hale getirilmesi Frankfurt Okulu düşünürlerince dinleyici grubu pasifleştirmektedir; kapitalist sistem dinleyicilere sözde bireysellik sunarak özgür hissetmelerini ve böylelikle üretim ilişkilerindeki tahakküme rıza göstermelerini sağlamaktadır.

⁴³⁸ Thedor W. Adorno, “Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine”, *Müzik Yazıları*. (İstanbul: YKY, 2019), 72-73.

⁴³⁹ Ömer Naci Soykan, “Müzik ve Müzik”, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*. (İstanbul: Bulut, 2000), 78.

⁴⁴⁰ Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum*, 68.

⁴⁴¹ Adorno, “Müziği Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine”, 149.

⁴⁴² Adorno ve Horkheimer, “Kültür Endüstrisi”, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 168.

Görüldüğü üzere başta Horkheimer ve Adorno olmak üzere Frankfurt Okulu'nun popüler kültüre ve popüler müziğe karşı yaklaşımı olumsuzlayıcı ve kötümser bir çerçeveye sunmaktadır. Kültürel ürünleri tüketen ve üreten toplumun iradede yoksun, pasif ve manipüle edilmeye açık sayıldığı, dolayısıyla da direnç gösteremeyecek kadar bu ürünlerin fetiş özelliğine kapılmış nesneler olarak görüldüğü, bu sebeple “kitle” olarak nitelendirildiği bu yaklaşımda popüler kültür ve popüler müzik, kapitalist üretimin bir tahakküm aracı olarak nitelendirilmiş; standartlaştırılmış formundan dolayı basit ve yoz olarak tanımlanmıştır. Onlar için popüler müzik, ciddi müziğin/ciddi sanatın “toplumsal vicdan azabı”dır.⁴⁴³ Popüler kültür ürünlerini sanatsal değerden ziyade fetişleştirilmiş değişim değerine sahip olduğunu belirterek sadece bir meta olarak nitelendirmişler, nitekim toplumun da sistem tarafından metalaştırılması sebebiyle bu ürünler üzerinden bir ifade gücü bulabilme, tahakküme direnebilme ihtimallerinin olmadığını vurgulamışlardır.

Aynı okul içerisinde endüstrileşmeyi, kitle iletişim araçlarını, teknolojiyi manipülasyon aracı olarak görmekten ziyade demokratikleşme adına özgürleştirici bir yan da sağlayabileceği üzerinde duran Walter Benjamin, bu noktada okulun toplumu pasifize eden diline karşı eleştirel bir tutum sergilemiştir. Benjamin, okulun Amerika'ya göç etmesiyle birlikte Bertolt Brecht'in kitle iletişim araçlarına dair olan düşünceleriyle tanışmış; çalışmalarındaki teorik yapıda Brecht'in “estetik praksi” kavramı etkili olmuştur.⁴⁴⁴ Frankfurt Okulu'nun edilginleştirici tutumunu eleştiren ve bu tutumu sosyal demokratların politik duruşlarına benzeterek onları politik açıdan güçsüz gören⁴⁴⁵ Brecht'e göre, yeni kitle iletişim araçları bir “döküntü” olarak küçümsenmemelidir; onun yerine “proleter iletişimin çıkarlarına uygun biçimde” “işlevsel olarak” dönüştürülmeli ya da “yıkılmalıdır”.⁴⁴⁶ Kitle iletişim araçlarının bu yönden dönüştürülebilirliğine yönelik düşünce Benjamin'i de etkilemiş,⁴⁴⁷ sanat yapısının teknoloji aracılığıyla yeniden üretilmesini bu çerçevede yeniden düşünerek teorisini *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı yazısında sunmuştur. Bu makalede Benjamin, sanat eserinin biriciklik niteliğini oluşturan “şimdi ve buradalık” atmosferinin (aurasının), teknolojik gelişmelerin

⁴⁴³ Adorno ve Horkheimer, “Kültür Endüstrisi”, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 181.

⁴⁴⁴ Slater, *Frankfurt Okulu*, 259.

⁴⁴⁵ Slater, *Frankfurt Okulu*, 271.

⁴⁴⁶ Slater, *Frankfurt Okulu*, 260.

⁴⁴⁷ Slater, *Frankfurt Okulu*, 260.

getirdiği yeni teknikler aracılığıyla yeniden-üretilmesi ile birlikte yok edildiğini, sanatın hakikiliğini oluşturan bu “özel atmosferin” yok edilmesinin de sanatı daha bağımsız daha özgür hale getirdiğini belirtmiştir.⁴⁴⁸ Ona göre sanatın teknik yolla yeniden-üretimi, sanat eserinin alımlanmasında yeni imkanlar sunmakta; eserin “ister fotoğraf ister plak aracılığıyla olsun” izleyicisine ya da dinleyicisine ulaşmasını sağlamaktadır; örneğin artık bir dinleyici “salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtını bir odada dinleyebilmektedir.”⁴⁴⁹ Böylece kitlesel üretim sayesinde sanata daha kolay ulaşılması, sanat eserinin alımlanmasında zamansal ve mekânsal düzlemi değiştirmiş, sanatın geleneksel üretim ve alımlama halesinden bağımsızlaşarak daha özgür, daha demokratik bir alanın oluşturulmasını sağlamıştır. Benjamin için sanatın geleneksel üretimdeki o biricikliğinin sarsılması ve yeniden-üretimle çoğaltılması, “insanlığın yenilenişini” dile getirmektedir.⁴⁵⁰ Ona göre, tek defalığa bağlı deneyimin yeniden-üretim tekniğiyle çoğaltılması alımlayıcı ile sanat arasındaki ilişkiyi dönüştürmüştür. Bir yandan mekânsal bir yakınlığın oluşmasını diğer yandan da eser karşısında alımlayıcının daha yoğun bir ilişki içerisinde bulunması söz konusudur; bu sebeple de Benjamin için oluşan yeni ilişki biçimi önemli bir “toplumsal gösterge”dir.⁴⁵¹ Bu çerçevede Benjamin hem kitlesel üretimi olumlayan bir yaklaşım ortaya koymuş hem de bu eserlerin alımlayıcısı olan “kitleleri” edilgen, nesneleştirilmiş bir grup olarak görmek yerine üretim-tüketim pratiklerindeki özgürleşme potansiyellerine dikkat çekmiştir.

Popüler kültürün demokratik bir alan sunduğunu düşünen görüşler daha sonra, Edward Shills, David M. White ve Daniel Bell gibi kuramcılar tarafından geliştirilmeye devam etmiş; Frankfurt Okulu’nun yaklaşımına dair eleştiriler ortaya konmaya başlamıştır. Bu eleştirilerle birlikte popüler kültür, “kitle kültürü” tanımındaki dar ve negatif anlamlarından çıkartılmış kavramın daha çok toplumsal ve siyasal boyutları üzerinde durulmuştur.⁴⁵² Fakat bu kuramcılarının ve düşünürlerinin sundukları açılımlardan farklı olarak Kültürel Çalışmalar yaklaşımı, Frankfurt Okulu’nun görüşlerine karşı Gramsci’nin “hegemonya” kuramı aracılığıyla eleştiri

⁴⁴⁸ Benjamin, Walter. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”. *Pasajlar*. (İstanbul: YKY, 2016), 54.

⁴⁴⁹ Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, 54.

⁴⁵⁰ Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, 55.

⁴⁵¹ Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, 69-70.

⁴⁵² Ayhan Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, (İstanbul: Bağlam, 2017), 47-48.

getirmiş, popüler kültürü hegemonya üzerine verilen mücadelenin alanı olarak görmüşlerdir.

Kültürel Çalışmalar, Lawrence Grossberg'in belirttiği üzere kültür ve güç ilişkilerini anlamaya yönelik bir dizi yaklaşımdan oluşmaktadır. Bu kuramsal ekolde çalışmacılar “kültür”, “toplum” ve “toplumsal yapılanmalar”, “bütünsellik”, “estetik” gibi kavramları “iktidar” ile ilişkileri üzerinden ele almakta, çeşitli iktidar güçlerinin birbirine eklemledikleri alanlar olarak incelemektedirler.⁴⁵³ İktidar ilişkilerini ve güç dinamiklerini kültür ve kültürel ürünlerin üretimi bağlamında çözümlemekte, Gramsci'nin hegemonya kavramı üzerinden bu ilişkileri tanımlamak adına hareket etmektedirler.

Kültürel Çalışmalar yaklaşımının önemli isimlerinden biri olan ve bu çalışmalar içerisinde kültürel pratiklerle kültürel üretim arasındaki bağları inceleyen Raymond Williams, öncelikle “kültür” kavramını “bir toplumsal grubun bütün bir yaşam biçimi” olarak ele almış; genellikle sadece “geleneksel sanatlar ve entelektüel üretim biçimlerinin ifadesi” olarak anlamlandırılan kavramı bu genel tanımlamadan çıkararak daha karmaşık ve daha geniş bir alanı (sanat ve felsefeyi de içerecek şekilde dilden gazeteciliğe, moda ve reklamcılığa kadar) kapsar bir şekilde tanımlamıştır.⁴⁵⁴ Ona göre kültürün sosyolojik çözümlemesi, sadece “resmi ve bilinçli inanışlar düzlemi” ile sınırlanamaz; nitekim kültürel alan bir sınıf veya toplumsal bir grubun duygu ve tutumlarını, alışkanlıklarını, yordamlarını da içinde barındıran genişlikte bir alandır. Bu sebeple de Williams için kültürel üretimin ortaya çıktığı bu alan genişletilmeli; sadece felsefe, din, iktisat veya siyaset kuramı gibi “resmi ve bilinçli inanışların” alanı olarak dar anlamıyla kavranmamalı, aynı zamanda tiyatro, öykü, şiir, resim, müzik gibi alanları da kapsayan bir düşünüşle ele alınmalıdır.⁴⁵⁵

Williams'a göre, kültür sosyolojisi içinde yer alan sanat çalışmalarında toplumsal malzemenin içeriği genellikle üstyapının altyapıyı yansıttığı bir ilişkiye indirgenmektedir. Fakat bu tür bir anlamlandırma biçiminden ziyade Williams için, sanat eserlerinin ve içlerinde barındıkları toplumsal formasyonların çözülmesi gerekmekte ve bu hususta da Gramsci'nin ve Benjamin'in çalışmaları bir öncü

⁴⁵³ Lawrence Grossberg, “Kültürel Çalışmalar ve Yeni Dünyalar”, Derleyen: Nazife Güngör, *Popüler Kültür ve İktidar*. (Ankara: Vadi, 1999), 244.

⁴⁵⁴ Raymond Williams, *Kültür* (Ankara: İmge Kitapevi, 1993), 10-11.

⁴⁵⁵ Williams, *Kültür*, 25-26.

niteliği taşımaktadır.⁴⁵⁶ Nitekim Gramsci'nin "hegemonya" kavramı üzerinden sunduğu teorik yapıdan yararlanmış olduğunu da belirten Williams, "hegemonya"yı pratiklerden ve beklentilerden oluşan "karşılık olarak doğrulayıcı gözüken" anlamlar ve değerler bütünü olarak açılar.⁴⁵⁷ Williams'a göre karmaşık bir iç yapıya sahip olan, "sürekli yeniden yenilenmesi, yaratılması ve savunulması gereken" hegemonyanın; değişim süreçlerine ve alternatiflerine olanak tanıyan, çeşitliliği ve çelişkileri içinde barındıran özelliklerinin vurgulanması gerekmektedir.⁴⁵⁸ Bu sebeple de "hegemonya" salt düşünce ya da manipülasyon aracı olarak düşünülmemelidir. Williams aynı zamanda "her toplumda ve her dönemde egemen ve etkin olan merkezi bir pratik, anlam ve değer sistemi olduğunu" belirtmekte; merkezi ve etkin pratiklerden oluşan bu hakim kültürü de "korporatifleşme" üzerinden açıklamaktadır.⁴⁵⁹ Öte yandan Williams'a göre hakim kültüre alternatif veya muhalif olarak direnç ve uyum gösterebilecek görüşleri, anlam ve değerleri hegemonya anlayışı içerisinde yeterince vurgulanmamıştır.⁴⁶⁰ Hakim kültüre alternatif oluşturabilecek ya da "gerçek anlamıyla" muhalif olabilecek biçimler tarihsel açıdan toplumsal ve siyasal güçlere bağlı olarak sürekli değişmekte; dolayısıyla bu güçlerin dinamiklerinin zaman içinde değişikliğe uğraması muhalif kültür yapılarının da değişim süreçlerini etkilemektedir.⁴⁶¹ Netice itibarıyla Williams'ın kültürü, hegemonya kavramını ele alış biçimi doğrultusunda tarihsel açıdan dinamikleri değişen "hakimiyet ve tabiyet ilişkileri" üzerinden değerlendirmiş olduğunu, bu ilişkilerin de gazeteden, moda, sinemadan, müzik ve tiyatroya pek çok alanda incelenmesini gerekli bulduğunu söyleyebiliriz.

Williams'a göre modern toplumlarda kültürel üretim her ne kadar kapitalist pazar düzeni üzerinden tanımlansa da bütün bir kültürel üretim, sadece pazar-meta ilişkisine indirgenemez.⁴⁶² O yüzden kültürel üretimi salt kapitalist üretim-tüketim pratikleri üzerinden anlamlandıran Frankfurt Okulu'nun "kültür endüstrisi" kuramına karşı çıkar; "aslında kitleler yoktur, insanları kitleler olarak görme biçimleri

⁴⁵⁶ Williams, *Kültür*, 23-24.

⁴⁵⁷ Williams, Raymond. "Marksist Kültür Eleştirisinde Altyapı ve Üstyapı", *Kültür ve Materyalizm*. (İstanbul: Sel, 2013), 52.

⁴⁵⁸ Williams, Raymond. "Marksist Kültür Eleştirisinde Altyapı ve Üstyapı", *Kültür ve Materyalizm*, 52.

⁴⁵⁹ Williams, "Marksist Kültür Eleştirisinde Altyapı ve Üstyapı", 53.

⁴⁶⁰ Williams, Raymond. "Marksist Kültür Eleştirisinde Altyapı ve Üstyapı", 55.

⁴⁶¹ Williams, Raymond. "Marksist Kültür Eleştirisinde Altyapı ve Üstyapı", 55.

⁴⁶² Williams, Raymond. "Sanatçılar ve Piyasalar", *Kültür*, 49.

vardır”⁴⁶³ diyerek kültürün yeniden üretim biçimine ve popüler kültüre bakış açısını belirtir.

Kültürel Çalışmalar ekolünün bir diğer önemli ismi Stuart Hall’a göre ise “kültür”, “paylaşılan anlamlar” ile ilgilidir. Daha doğrusu Hall’un ifadeleriyle:

Esasen kültür, bir toplumsal grubun üyeleri arasındaki anlam üretimi ve değiş tokuş, yani “anlamların veriliş ve alınması” ile ilgilidir. İki insanın aynı kültüre ait olduğunu söylemek, dünyayı kabaca aynı şekillerde yorumladıklarını ve kendilerini dünya hakkındaki düşünce duygularını, diğeri tarafından anlaşılabilir şekillerde ifade edebileceklerini söylemektir. Kültür, katılımcılarının etraflarında olup bitenleri anlamlı bir şekilde yorumlamalarına ve dünyadan geniş kapsamda benzer ‘anlamlar’ çıkartmaya dayanır.⁴⁶⁴

Bu tanımlama doğrultusunda Hall, kültürel anlamların aynı zamanda sosyal pratikleri düzenlemekte, davranışları etkilemekte olduğunu, bu sebeple de toplumsal pratikte etkisinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre bu kültürel anlamlar, sadece bireylerin ‘kafasının içinde’ değil, toplumsal grubun kişisel ve sosyal alanında sürekli olarak –‘kültürel şeyler’ kullanıldığında, tüketildiğinde ya da gündelik hayat ritüellerine dahil edildiğinde, dolayısıyla bu pratiklere değer ve önem atfedildiğinde- üretilmekte ve değiş tokuş edilmektedirler.⁴⁶⁵ Üretilen kültürel anlamlar ayrıca normal ve ideal olanı tanımlamak adına çeşitli zıtlıklar üzerine kurulmaktadır. Erkek/kadın, siyah/beyaz, zengin/fakir, yurttaş/yabancı gibi pek çok şekilde inşa edilebilecek bu zıtlıklar da Hall’a göre iktidar ilişkileri temelinde sürekli olarak değişim göstermektedir.⁴⁶⁶ Nitekim bu noktada Hall, popüler kültürün de bu ikilik (yüksek kültür/alt kültür) üzerinden değerlendirildiğini belirtmiş, popüler kültürün hakim kültür tarafından tarif edilen idealize edilmiş kültürün dışında tutulmasını da iktidar ilişkileri üzerinden açıklamıştır. Ona göre kapitalist gelişim sürecinde devlet (Gramsci’nin kapsamını açtığı ve genişlettiği şekliyle) ve popüler kültür sürekli ve kesintisiz bir kimlik sergilememekte; yapıları aralarındaki ilişkinin değişmesiyle dönüşüme uğramaktadır.⁴⁶⁷ Bu da popüler kültürün devlete ya da hakim ideolojiye

⁴⁶³ Graeme Turner, *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (Ankara: Heretik, 2016), 68.

⁴⁶⁴ Stuart Hall, “Giriş”, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (İstanbul: Pinhan, 2017), 9.

⁴⁶⁵ Hall, “Giriş”, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, 9-10.

⁴⁶⁶ Hall, “Giriş”, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, 19.

⁴⁶⁷ Stuart Hall, “Popüler Kültür ve Devlet”, *Popüler Kültür ve İktidar*, Derleyen: Nazife Güngör (Ankara: Vadi Yayınları, 1999,) 98-99.

karşı muhalif bir yaşam alanı olarak ortaya çıkmasını veya iktidar ilişkilerinin üretilmesinde ve sürdürülmesinde bir araç olarak kullanılmasını sağlayabilmektedir. Bunu belirleyecek olan sürekli değişen, kazanılan ya da kaybedilen hegemonya mücadelesidir.⁴⁶⁸ Dolayısıyla Hall için durağan olmayan bu hegemonya mücadelesi çerçevesinde popüler kültür sadece hakim ideolojinin ya da halkın gerçek kültürünün ifadesi değil, hegemonya adına verilen bir mücadelenin alanıdır. Daha doğrusu popüler kültür, üretilen kültürel anlamların hegemonya mücadelesi içinde yeniden inşa edilme sürecini ifade eder.⁴⁶⁹

Hall ayrıca Frankfurt Okulu'nun "kültür endüstrisi" eleştirisine ve kitleleri edilginleştirici etkisine de bu bağlamda karşı çıkmaktadır. Ona göre pek çok insanın kültür endüstrisinin ürünlerini beğenerek tüketmesi ve dolayısıyla ticari olarak onları satın alıp bu kültüre katılıyor olması doğru ise onları "kültürel aptallar" olarak değerlendirmek yanlıştır. Nitekim onlar salt edilgen, içi doldurulacak bir taslak değildir, popüler kültürün kendi hayatlarındaki temsillerinin gayet bilincindedirler.⁴⁷⁰ Bu sebeple de Hall, popüler kültürü bir kitle kültürü olarak ele almamakta, onun salt "pazar" ya da "ticari" tanımı üzerinden değerlendirmemektedir.⁴⁷¹ Popüler kültürü ve ürünlerini kapitalist üretim ilişkilerinin bir metası ya da hakim ideolojinin manipülasyon aracı olarak görmek yerine bu ilişkiler içerisindeki hegemonya mücadelesine odaklanarak rıza ve direnç pratiklerinin iç içe geçtiği, birbirine eklemlendiği, içerisinde etkileşimin ve çatışmanın aynı anda var olduğu bir alan olarak tanımlamaktadır.⁴⁷²

1970'li yıllarda İngiltere'deki Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde çalışmış olan bir diğer isim John Fiske iletişim, medya ve popüler kültür üzerine önemli eserler vermiştir. Özellikle popüler kültür alanındaki tartışmalarına katkısı oldukça önemlidir. Fiske'nin *Popüler Kültürü Anlamak* adlı kitabında bahsettiği üzere "popüler kültür", içerisinde daima toplumsal sistemin, dolayısıyla da toplumsal deneyimin temelinde yer alan "egemenlik altına alma" ve "tabi kılma" güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin izlerini taşımakta, aynı zamanda da bu güçlere direnmenin ve onlardan sıyrılmanın belirtilerini göstermektedir. Böylelikle popüler

⁴⁶⁸ Ayas, *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, 169.

⁴⁶⁹ Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, 169.

⁴⁷⁰ Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, 63.

⁴⁷¹ Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, 63.

⁴⁷² Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, 63.

kültür, hem egemenlik altına almanın yani baskının ve zorun hem de direnişin bir arada var oluşunu ifade etmektedir.⁴⁷³ Ona göre, egemen olan güce ve onun baskı-zor pratiklerine karşı direniş göstermesi sebebiyle “popüler”i egemen güç belirlemekle de egemen olan, popüler kültürün içerisinde oluşabilecek toplumsal anlamları ve dayanışmaları tamamıyla denetleyememektedir.⁴⁷⁴ Bu doğrultuda bir toplumsal grubun içinde yer alan bireyler, her ne kadar büsbütün özgür iradeye sahip oldukları söylenemese de “karşı konulamaz bir ideolojik sistemin çaresiz öznelere” olarak da değerlendirilmemelidir.⁴⁷⁵ Nitekim popüler beğenin oluşumu da Fiske için sadece sunulan kültürel kaynaklar arasından seçim yapma sürecini belirtmekten ziyade insanlar tarafından seçilen anlamların gündelik hayat içerisinde kültürel yeniden üretim pratikleri aracılığıyla yaratıcı kullanılmaları ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bireyler bu noktada sadece birer tüketici olarak değerlendirilemez, aksine Fiske’ye göre onlar aynı zamanda bu kültürün üreticisidir de.⁴⁷⁶ Böylelikle kültürel ürünlerin ve popüler kültürün oluşumunda bireylerin etkisiz ve edilgen olmadığını vurgulayan Fiske için önemli olan toplumsal anlamların ve bağlantıların oluşmasıdır. Ayrıca popüler kültürün hem toplumsal farklılıkları ve karşıtlıkları hem de bu karşıtlara ve farklılıklara olan farkındalığı aynı anda ürettiğini iddia eden Fiske, bu hususta popüler kültürün insanları güçlendirmekte olduğunu, insanların siyasal düzlemde kendi toplumsal-kültürel alanlarını genişletmek adına eylemde bulunmasını, böylelikle de iktidar dağılımını kendi yararları doğrultusunda değiştirebilmelerini sağladığını vurgulamaktadır.⁴⁷⁷ Ona göre popüler kültürün iktidara karşı açtığı bu tür manevra ve eylem alanı, gündelik hayatta bir karşılık bulmakta, hatta gündelik hayat bu alanın bizzat kendisi haline gelmektedir.⁴⁷⁸

Bu kuramsal tartışmalar çerçevesinde Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşme süreci düşünüldüğünde onu salt bir kitle kültürü anlayışı üzerinden değerlendirmek yerine Erken Cumhuriyet dönemindeki iktidar ilişkileri içerisinde okumak, yeniden-üretim ve tüketim pratiklerini bu ilişkiler temelinde çözümlemek müziğe dair toplumsal anlamların ve bağların nasıl üretildiğini görmek açısından daha açık imkanlar sunmaktadır. Nitekim taş plakların, dönem içerisinde hakim ideolojinin toplumsal

⁴⁷³ John Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*.(Ankara: Ark, 1991), 15-16.

⁴⁷⁴ Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, 62.

⁴⁷⁵ Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, 62.

⁴⁷⁶ Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, 185.

⁴⁷⁷ Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, 197.

⁴⁷⁸ Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, 197.

grupları güdüp yönetebileceği bir manipülasyon aracı olmaktan ziyade, kültürel hegemonya karşısında bireylerin direnç ve uyum gösterdikleri bir mücadele alanını oluşturmaktadır. Erken Cumhuriyet döneminde dışlanmasına, yasaklanmasına ve “ideal” müziğin dışarısında tutulmasına karşın Osmanlı-Türk müziği gündelik hayat içerisinde toplumun eğlence kültürünün bir parçası olmaya devam etmiş, benzer formlara sahip müzikal ürünlerin sunulduğu farklı ülkelerin radyolarında, gramofon plaklarında, gazinolarda, panayırlarda, filmlerde popülerleşerek kendini yeniden inşa etmiştir. Bu yeniden inşa sürecinde de taş plaklar dönemin politikalarına, dönüşen sosyal ve kültürel atmosfere müzikal açıdan hem bir uyumun hem de bir karşı koyuşun iç içe geçtiği alan olarak önemli bir rol üstlenmiştir. Bu sebeple bölümün devamında ikinci bölümde de aktarmaya çalıştığımız iktidar ilişkilerinin ve bu ilişkiler temelinde yaşanan hegemonya mücadelesinin örgütlenmiş olduğu Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşme süreci aktarılmış, gündelik hayattaki varlığı Erken Cumhuriyetin değişen kültürel dünyasına rıza ile eklemlenmiş bir karşı koyuş olarak değerlendirilmiştir.

4.2 Erken Cumhuriyet Döneminde Osmanlı-Türk Müziğinin Popülerleşme Süreci

Erken Cumhuriyet döneminde kültür politikalarının bir parçası olarak müziğe yönelik uygulanan yaptırımlara, ulusal-müzik tahayyüllerin ve resmi söylemin aracılığıyla geleneksel müziğin “öteki” bir unsur olarak sunulmasına ve Osmanlı-Türk müziğinin icrasına ve eğitimine dair yasaklamaların uygulanmasına rağmen geleneksel müzik toplumun gündelik hayatında ve eğlence pratiklerinde kendine daha geniş bir alan açmış, popüler bir müzik olarak yeniden inşa edilmesiyle birlikte tüm bu hegemonik yaptırımlara karşı kendine bir mücadele alanı yaratmıştır. Bu alanlardan biri de 1934-1936 yılları arası geleneksel müziğin yasaklandığı fakat daha sonra her ne kadar yayınları kısıtlı tutulsa da hem icra hem aktarım hem de eğitim açısından önemli roller üstlenen radyodur.

Müziğin devlet iktidarıyla olan ilişkisi ve güç dinamikleri hegemonya mücadelesi çerçevesinde değiştikçe geleneksel müziğin bir bakıma içerisinde bir yaşam alanı bulduğu radyo; *Compaigne Française de Radyo*’dan büyük destek alan *Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi*’nin kurulmasıyla 1927’nin Mayıs ayında İstanbul’da yayın

hayatına başlamıştır.⁴⁷⁹ Osmaniye’de ilk yayınların yapıldığı stüdyodan Sirkeci’deki Büyük Postahane’ye taşınan İstanbul Radyosu’nun yayına geçmesinden bir yıl kadar sonra da Ankara Radyosu, Musiki Muallim Mektebi’nin yakınındaki bir dairede kurulmuştur.⁴⁸⁰ Radyonun ilk yayın serüveni hem ekonomik imkânsızlıklar hem de sistematik işleyişin eksikliği sebebiyle yayın hayatında pek bir yol kat edememiştir. Fakat buna rağmen Osmanlı-Türk müziğinin gelişimi ve dönüşümü üzerinde önemli etkileri olmuştur. Yayın hayatının ilk yıllarında geleneksel müziğe de yer veren radyo, toplumun müzik hayatında önemli bir yer edinmiştir. Nitekim müzik meclislerine katılamayan, gazinolara gidemeyen, plaklardan icraları takip edemeyen dinleyiciler için kendi müziklerine daha kolay ulaşabilecekleri yeni bir alan olarak ortaya çıkmış, müzikal bağın kopmamasını sağlamıştır. Radyo şirketinin o dönemde çıkartmış olduğu *Telsiz* adlı derginin 1928 yılına ait bir sayısında yer verdiği radyo programından anlaşıldığı üzere tanınmış, sevilen pek çok müzisyen ve okuyucuların yayınlara katkıda bulunduğu görülmektedir. İzak Elgazi, Udi Cemal Bey, hanende Hikmet Hanım, Artaki Candan, Udi Mustafa, Tanburi Dürri Turan, Kemençeci Anastas, Rebabi Eyyübi, Mustafa Sunar, Neyzen Tevfik, Udi Hayriye Hanım, Kemal Niyazi Seyhun, Mesud Cemil, Ruşen Kam, Süheyla Hanım, Nubar Tekyay, Nezahat Hanım, Kemani Reşat Erer, Hadiye Ötügen, Nebile Hanım, Hafız Burhan, Münir Nureddin Selçuk gibi dönemin popüler sanatçıları seslerini kısıtlı saatlerde dahi olsa radyoda duyurabilmişlerdir.⁴⁸¹

Fakat ulus-devlet ideolojisinin ve kimlik sorunsallarının etkileri radyo yayınlarına da sirayet etmiş; “geçmiş dönemin silinmesi gereken kalıntısı” olarak görülen Osmanlı-Türk müziğinin radyoda kısıtlı bir şekilde de olsa yayınlanması hem mevcut yönetimi hem de yönetimin ürettiği aydınları rahatsız etmiştir. Daha önce de bahsedildiği üzere o dönemde bir dizi yaptırımlar, yasaklamalar ve tasniflerle uygulanmaya başlanmış olan ve çokça konuşulan “tek sesli ve eski musikiden çok sesli çağdaş müziğe geçişin”, radyo yayınlarına müdahalelerle tamamlanılacağı düşünülmüştür. Dolayısıyla çok geçmeden radyolarda geleneksel müziğin icrası yasaklanmıştır. Radyodaki bu yasaklanma, bütün resmi kurumlardan yok edilmiş Osmanlı-Türk müziğinin toplum tarafından ulaşılabilirliğine, dolayısıyla da dinleme imkanlarının gelişimine olumsuz olarak yansımıştır. Unutturulmaya çalışılması bir

⁴⁷⁹ Tamer Kütükçü, *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi* (İstanbul, Ötüken, 2012), 32.

⁴⁸⁰ Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt:1. (Ankara: TRT, 1986), 96.

⁴⁸¹ Aktaran: Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 97.

yana, “iptidai” ve “gayri milli” nitelendirilmesine ek olarak “gayri resmi”, “gayri meşru” olarak görülmesine sebebiyet vermiştir. Netice itibariyle bu müzik Tamer Kütükçü’nün de belirttiği üzere artık resmi ellerce yarı resmi bir kurumdan tasfiye edilmiş durumdadır.⁴⁸²

Yasakla birlikte radyoda kendi müziklerine ulaşma imkanı bulamayan dinleyiciler, beğendikleri, müzikal yapı ve formlar açısından aşına buldukları ve kendilerini Batı müziğinden daha yakın hissettiren Arap, Hint ve İran müziklerini dinlemek üzere radyo frekanslarını Kahire, Tahran ve Yeni Delhi radyolarına ayarlamıştır.⁴⁸³

Osmanlı-Türk müziğinin varlığını tehdit olarak gören hakim görüş, Arap müziğinin etkilerinden de korkmuş, toplum üzerinde zararlı yansımalarının olacağını düşünmüş ve “Araplaşmayı” durdurmak sebebiyle belki de (Kocabaşoğlu, yasağın kaldırılma sebebi ile ilgili sağlam bir bilgi olmadığını⁴⁸⁴ söylese de bu ihtimal üzerinde yine de durulmalıdır) geleneksel müziğe olan yayın yasağı radyolardan kaldırılmıştır. İki yıl kadar süren bu yayın yasağı sürecinde ise aslında aynı sistemsel yapıya sahip olan ve bu nedenle de aralarında yapılan ayrımın muğlak kaldığı Osmanlı Türk müziği ile halk müziğinin radyo programlarındaki akışta farklı konumlanması söz konusu olduğu söylenebilir; öyle ki Osmanlı-Türk müziğine uygulanan yayın kısıtlılığı ve yasağı kimi halk türkülerini kapsamamış olduğu bilinmektedir.⁴⁸⁵ Netice itibariyle yönetimin geri adım atması sonucu 6 Eylül 1936’da önce genel itibariyle halk müziği için olan yasak; yedi ay sonra da 6 Eylül 1936’da Osmanlı-Türk müziği için olan yasak kaldırılmıştır.⁴⁸⁶ Yasağın kaldırılmasından hemen sonra da radyo yayın politikaları değiştirilerek, radyoda yapılandırılma ve sistemleşmeye gidilmiştir. Ayrıca yeniden yapılandırılan radyo, devlet idaresi altına geçerek yarı resmi bir kurum olmaktan çıkmıştır. Ankara radyosu bu yeni yapılandırılan kurumun merkezi olmuş; sanatçıları kendi bünyesinde toplamıştır: Nazmi Özalp’ten öğrendiğimize göre; Refik Fersan, Fahire Fersan, Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Cevdet Çağla, Vecihe Daryal, Fahri Kopuz, Zühdü Bardakoğlu, Hakkı Derman, Şükrü Tunar, Hayri

⁴⁸² Tamer Kütükçü. *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi* (İstanbul, Ötüken, 2012), 48.

⁴⁸³ Kütükçü, *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, 49.

⁴⁸⁴ Kocabaşoğlu, Uygur. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna* (İstanbul: İletişim, 2010), 42-43.

⁴⁸⁵ Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, 128.

⁴⁸⁶ Murat Özyıldırım, *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. (İstanbul: Bağlam, 2013), 67.

Tümer, Şerif İçli, Suphi Ziya Özbekkan, Kemal Niyazi Seyhun gibi ünlü isimler artık Ankara Radyosu'ndan anons edilmekteydi.⁴⁸⁷

Radyoya geri dönen Osmanlı-Türk müziği için artık, tekke ve zaviyeler lağvedilmeden önce Mevlevihanelerin konservatuar niteliği taşımış olması gibi radyo da bir nevi okul, bir eğitim kurumu haline gelmiştir. Ülke çapında yetenekli öğrenciler bu kurum vasıtasıyla sanatkar olarak yetiştirilmiştir. Bu maksatla radyonun belli odaları dersane mahiyetinde kullanılmış, yapılan derslerde öğrencilere makam, usul, nota, repertuar öğretilmiş⁴⁸⁸ ve aynı zamanda da meşk geleneği devam ettirilmiştir. Eserlerin sadece nota kanalıyla değil de meşk edilerek öğrenilmesi ayrıca geleneksel aktarım biçiminin sürekliliğini sağlamış ve geleneğin canlılığını korumuştur.⁴⁸⁹

Müzeyyen Senar radyodaki deneyimini şu şekilde anlatıyor:

Nuri Halil Poyraz hocamız her sabah ilk olarak tek tek makamların özelliklerini öğretirdi ve sonra o gün tercih ettiği makamdaki şarkıları geçerdik. Bu tip eğitimde çok kere her öğrencinin önüne nota kağıdı konulduğu ve onun üzerinden çalışıldığı zannedilir. Halbuki öyle değildir. Yeni bir şarkı öğreneceğimiz zaman nota hocamızın önünde dururdu. Şarkıyı önce o okur, sonra mısra mısra biz usul vurarak öğrenmeye başladık. Hocamız şarkının tarafımızdan iyice öğrenildiğini anladığında bize nota kağıtlarını dağıtır ve son defa buna göre okurduk.⁴⁹⁰

Radyoda eğitim hem meşk usulüyle hem de modern yöntemlerle gerçekleşmesi, Osmanlı-Türk müziğinde farklı bir üslubun (radyo tavrı) ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu üslubun kendisi, tüm siyasi atmosfere rağmen geleneğin yeniden üretildiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Resmi kurumlardan ve eğitim alanlarından dışlanan ve yasaklanan, dolayısıyla da meşk alanları daralmış olsa da geleneksel müzik radyolarda yeni bir üslupla yaşamaya devam etmiştir.

Ayrıca 1940'lı yılların sonunda çıkmaya başlayan *Radyo Haftası* dergisi, radyonun o dönemdeki etkisinin görülmesi adına önemli veriler sunmaktadır. Dergide sanatkarların radyo ve sahnedeki müzikal varoluşları, müzik üretimi ve icra

⁴⁸⁷ Özalp, *Türk Musikisi Tarihi*, 100.

⁴⁸⁸ Kütükçü, *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, 72.

⁴⁸⁹ Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 308.

⁴⁹⁰ Radi Dikici, *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar* (İstanbul: Remzi, 2005), 88.

pratikleri, bir “yıldız” olarak halk tarafından algılanış biçimleri aktarılmakta; haftalık radyo programları, son çıkan şarkılar, doldurulan plaklar haber verilmekte, dinleyicilerin ve okuyucuların mektupları paylaşılmakta ve yapılan anketlerle nelerin dinlenilmesinden keyif alındığına dair veriler paylaşılmaktadır. Aynı şekilde müzik ve sinema alanındaki haberlerin, magazinsel olayların takipçileriyle paylaşıldığı *Yıldız* dergisi de 1930’lu ve 1940’lı yılların eğlence pratiklerini görebilmemiz adına önemlidir. Nitekim dönemin popüler müziğinin radyo ve sinema üzerinden görünürlüğünü sağlayan bu tür dergiler müziğin üretim-tüketim ilişkisini, icracı-dinleyici arasındaki bağları gösteren, özellikle de bu tür ilişkileri yeni oluşmaya başlamış Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşmesini; bu süreçteki “yıldız” yaratımlarını, mekânsal ve icrasal dönüşümlerini sergileyen kaynaklardır. Biz bu dergiler vasıtasıyla dinleyicilerin Münir Nurettin’e, Ahmet Üstün’e, Müzeyyen Senar’a, Yesari Asım’a, Safiye Ayla’ya, Sabite Tur’a, Neriman Altındağ ve Melahat Pars gibi dönemin ünlü pek çok sanatkarına olan hayranlıklarını, icra ettikleri hangi şarkıları ve türküleri zevkle dinlediklerini; onların hayatlarına ve müzikal üretimlerine dair meraklarını öğrenebilmekteyiz. Hatta popüler müziği bir “mücadele alanı” olarak incelemeyi de bu müziğin dinleyicileri tarafından radyodaki yasaklamaya ve kısıtlamalara gösterilen bu dergilerdeki tepkiler neticesinde temellendirebilmekteyiz. Örnek vermek gerekirse 1940 ile 1948 yılları arasında radyonun “Posta Kutusu” servisini idare eden ve hatıralarını, notlarını ve servise gönderilen mektupları *Radyo Haftası*’nda paylaşan Baki Süha Ediboğlu’nun aktardıkları, radyoya daha doğrusu kısıtlayıcı ve engelleyici uygulamalara verilen tepkiyi göstermektedir:

Bu mektupların yüzde yetmişi alaturka-alafranga davasına aittir. Sevgili dinleyicilerimin ekserisi, o zamanlar Ankara radyosunda pek az olan alaturka müzik yayınlarının çoğalmasını istiyorlardı. Bu isteklerin bir kısmı rica yollu, bir kısmı çıkışarak, hatta tehditler savurarak yapılyordu. Hele şu şekildeki mektuplar, musiki bahsinde klasik bir istek formülü haline gelmişti. ‘Alafranga musikiden bıktık usandık.. İstedğimiz zaman radyonun düğmesini çevirip Avrupa’nın her köşesinden hem de en ala alafrangayı bulabiliyoruz. Fakat alaturka musikiyi yalnız bizim radyomuzda bulmamız icabeder... Sizin vazifeniz Türk milletine bol bol kendi musikisini vermektir. Bunu yapamıyorsanız çekilin radyonun başından!’ [...]

Onların ısrarlı mücadelesi zamanla semeresini verdi. 1946 yılından itibaren bir miktar olsun

milli musikimize fazla yer verilmeye başlandı. Fakat doğrusunu söylemek lazım gelirse alaturka musiki yayınları çoğaldığı halde bu cins mektuplar azalmıyor, bilakis günden güne çoğalıyordu. Evvelce yazdıkları mektupların programlar üzerinde müessir olduğunu anlayan sevgili alaturka tiryakileri, mücadelenin hızını azaltmadılar, mütemadiyen yazdılar yazdılar ve nihayet Türk musikisi nispetini bugünkü memnurluk verici dereceye yükselttiler.⁴⁹¹

Radyo Haftası'nın 1950'li yılların başında dahi okuyucu mektuplarının yer aldığı bölümlerde Osmanlı-Türk müziğinin yayın saatlerinin arttırılmasına dair istekler ve eleştiriler bulunmaktadır. Bu tür verilerin dışında aynı zamanda radyoda icra edilen eserlerin güfteleri, notaları, makamları ve bestekarları hakkında bilgiler verilmekte ve radyo sanatkarlarının yeni çıkan plaklarının reklamları yayınlanmaktadır. Böylelikle radyo yayınlarıyla popüler müzik birbirini besler nitelikte işlemekte; dönemin müzikal zevk yapısı kısmen bu yayınlardan duyulmaktadır. Selahattin Pınar, Yesari Asım Arsoy, Refik Fersan, Rakım Erkutlu ve Sadettin Kaynak'ın yeni besteledikleri güncel şarkılarının, Anadolu türkülerinin, film müziklerinin, tangoların, daha klasik sayılan şarkıların ve saz eserlerinin (peşrev, saz semaisi, kâr,..) bir arada sunulduğu bu yayınlar, aslında hafif-ciddi müzik ayrımının Osmanlı-Türk müziğinde fazlaca esnek olduğunu, hatta birlikte üretildiğini (ileride taş plakları incelerken de göreceğimiz üzere) göstermektedir. Dinleyicilerden gelen mektuplarda aktardıkları beğenilerinin çeşitliliği de bu esnekliği destekler niteliktedir.

Geleneksel müziğin bir popüler müzik olarak yeniden inşasında etkili olan bir diğer faktör de sinemadır. Radyo yasağı sürecinde Arap müziği yayınlarının dinleyici tarafından takip edilmesi ile Mısır filmlerinin Türkiye'ye girmesi ve popülerleşmesi birbirine yakın zamanlarda gerçekleşmiştir. 1932 yılından itibaren piyasaya sürülmeye başlayan Mısır filmleri Türkiye'de yoğun bir ilgiyle karşılanmış; Ümmü Gülsüm, Abdülvahhab, Leyla Murad, Asmahan gibi ünlü şarkıcıların başrolde oynadıkları filmler, radyo yayınlarının takip edilmesinin de etkisiyle oldukça popülerleşmiştir.⁴⁹² Uğur Küçükkanlı'nın da belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı sebebiyle Avrupa'da film endüstrisi neredeyse durmuş, İngiliz ve Fransız filmleri Türkiye'ye ulaşamadığı için geri planda kalmış, dolayısıyla da Amerikan filmleri sinema dünyasında önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Filmler, savaş nedeniyle Mısır üzerinden ulaştırıldığından beraberinde Mısır sinemasından pek çok filmin de

⁴⁹¹ Baki Süha Ediboğlu, "Posta Kutusuna Gelen Mektuplar", *Radyo Haftası* 17, (1950): 6-8.

⁴⁹² Uğur Küçükkanlı, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* (İstanbul: Ayrıntı, 2013), 109.

getirilmesini sağlamıştır. Böylelikle 1930-1950 yılları arasında yüz elliye yakın Mısır kaynaklı film Türkiye’de gösterime girmiş ve halkın eğlence hayatlarında önemli bir yer edinmiş, *Aşkın Gözyaşları* (Muhammed Kerim, 1936) ve *Bağdat Bülbülü* gibi hit filmler büyük bir ilgiyle karşılaşmıştır.⁴⁹³ Fakat gösterilen ilgi ve beğenin bu kadar yoğun olması dönemin yöneticilerini endişelendirmiş, bu tür Arapça şarkılarla dolu filmlerin halkın dilini bozacağı düşüncesiyle 1938’de Basın-Yayın Genel Müdürlüğü tarafından şarkıların Arapça söylenmesi yasaklanmıştır. Artık filmlerdeki şarkıların Türkçeye çevrilmesiyle ya da filmlerdeki temalara uygun yeni şarkıların yazılmasıyla bambaşka bir müzikal bir üretimin - “adaptasyon” şarkıların devri başlamış; filmlere de bu adapte edilmiş şarkılar eşlik etmiştir.⁴⁹⁴ Araplaşmayı engelleyeceği düşünülen bu sansür metodu ise ileri zamanlarda adaptasyon şarkıların popülerleşmesi ve Arap müziğinin yapısal ve melodik etkileri benzer bir endişeyi -arabesk- tekrar gündeme taşıyacak; bu etkilerin toplumun müzik kulağına ve zevkine olumsuz yansıtacağı düşünülecektir.

Adaptasyon şarkıların izleyiciler ve dinleyiciler tarafından çokça beğenildiğini ve dönemin müzikal dünyasında popülerleşmeye başladığını gösteren bir tanıklık, bizzat bu şarkıların pek çoğunun bestekarı Sadettin Kaynak’ın anlattıkları üzerinden görülebilir:

Mısır’da yapılan ‘Harunreşid’ adlı filmin ‘İpek Film’ stüdyosunda konuşma kısımları Türkçe’ye çevrildikten sonra esas musikinin Türk musikisi ile değiştirilip değiştirilmemesi hususunda film sahipleri arasında bir itilaf çıkmıştı. Memleketimize gelen Mısır musikili filmlere halk akın akın koşuyordu.... İstiklal Caddesi’ne yakın iki sinemada Arap musikili orijinal film ile Türk musikisi tatbik edilen kopya aynı günde halka gösterilmeye başlandı... Türk musikisi ile dublajı yapılan kopya, aslına nazaran üç misli hasılat yaptı... Bu hadise milli bünyemiz için her şeyden evvel bir olgunluk ve mümeyyiz (seçen) kudreti milli musikimizde kabiliyetinin kesin bir delilidir.⁴⁹⁵

Arapça asıllarının çalınması yasak olan film müziklerinin yerine yaratılacak olan adaptasyon şarkıları; Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tutar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkun, Mustafa Nafiz

⁴⁹³ Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, 110.

⁴⁹⁴ Küçükkaplan, *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, 112.

⁴⁹⁵ Aktaran: Hasan Oral Şen. *Sadettin Kaynak*. (Ankara: TRT, 2003), 218.

Irmak ve Selahattin Pınar gibi dönemin popüler ve başarılı bestekarları tarafından bestelenmiştir.⁴⁹⁶ Orhan Tekelioğlu Saadettin Kaynak'ın bu isimler arasında sivrildiğini, belki de bir bestekar olarak dönemin ilk popüler yıldızı olduğunu belirtir.⁴⁹⁷ Nitekim gerçekten de Kaynak, o dönem sayıca oldukça fazla eser üretmiş, 85 Mısır filminin -çoğu Abdülvahhab'a ait olan- müziğini aslına uygun bir şekilde Türkçeleştirerek düzenlemiş, ayrıca "fantezi" türünde yeni şarkılar besteleyerek yeni gelişen bu türün popülerleşmesinde ve yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.⁴⁹⁸ Örneğin Sadettin Kaynak'ın bestelediği *Leyla ile Mecnun* (İbrahim Lâma, 1939) filminde Müzeyyen Senar ile Münir Nurettin Selçuk tarafından okunan "Leyla bir özge candır", "Bahar bitti güz bitti, artık bülbül ötmüyor" şarkıları ve *Harun Reşit'in Gözdesi* (Ahmed Bedirhan, 1940) filminde Müzeyyen Senar'ın yine seslendirdiği "Çiçeklerim gülüyor sevincinden", "Derman kâr eylemez, ferman dinlemez", "Söyle kuzum hayaline, onu biraz unutayım"⁴⁹⁹ gibi şarkıları dönemin sevilen popüler melodileri olmuştur. Yine Muhsin Ertuğrul, Mısır sinemasının etkisi ile benzer formda *Kahveci Güzeli* (Muhsin Ertuğrul, 1941), *Allah'ın Cenneti* (Muhsin Ertuğrul, 1939), *Yayla Kartalı*, *Nasrettin Hoca Düğünde* (Ferdî Tayfur ve Muhsin Ertuğrul, 1940) ve Sami Ayanoğlu *Yavuz Selim Ağlıyor* (Sami Ayanoğlu, 1952) gibi pek çok melodram çekmiş, bu filmlerin müziklerinin çoğunu da Sadettin Kaynak bestelemiştir. Bunlardan "Dertliyim ruhumu hicranımı sardım da yine", "İncecikten bir kar yağar", "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle", "Dudağında yangın varmış dediler" Münir Nurettin'den duyduğumuz şarkılarından bazılarıdır.⁵⁰⁰ Bu eserlerdeki "serbest icra" diye de bilinen "fantezi" tarzı makamların ve usullerin kullanışları neticesinde melodiye bir "özgürlük alanı" sağlamış, hem beste hem de icra noktasında sanatkara yorum imkanı tanımış yeni bir popüler form olarak geleneksel müzik içerisinde ortaya çıkmıştır. Tekelioğlu'nun da belirttiği gibi modernist bir çizgide gelişen müzikal bir tavır olarak değerlendirilebilecek bu yeni üslup, geleneğin popülerleşen unsurlarını ve dönüşen biçimsel yapısını göstermesi açısından oldukça önemlidir.⁵⁰¹ Nitekim bu tür üzerine bestelenen pek çok şarkı

⁴⁹⁶ Yılmaz Öztuna, *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt:1, (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1969), 222.

⁴⁹⁷ Orhan Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Müzik İnkılabının Sonuçları", *Cumhuriyetin Sesleri*, Editörü: Gönül Paçacı (İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1999), 150.

⁴⁹⁸ Gültekin Oransay, "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Müziğimiz", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt:6, 1983, 1507.

⁴⁹⁹ Şen, *Sadettin Kaynak*, 234-240.

⁵⁰⁰ Şen, *Sadettin Kaynak*, 245.

⁵⁰¹ Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Müzik İnkılabının Sonuçları", 150.

dönemin “yıldız” isimleri tarafından plaklarda, eğlence mekanlarında, radyolarda okunması fantezinin daha geniş kesimlere ulaşmasını ve tekrar tekrar dinleme imkanı sunarak yayılmasını sağlamıştır. Erken Cumhuriyet yönetiminin Batı müziğine yönelik politikalarına ve bu yöndeki yaptırımlarına rağbet göstermeyen halk da bu şarkıları beğeniyle takip etmiştir. Bu hususta plaklar ve eğlence mekanları da sinema sektörü ile birlikte popülerleşen şarkı formunun taşıyıcıları olmuş, geleneksel müziğin yeniden-üretim ile tutunabildiği yaşam alanları olarak ön plana çıkmıştır.

Resmi kurumlardan ve eğitim alanlarından dışlanan Osmanlı-Türk müziğinin yaşamaya devam ettiği, üretiminin-icrasının-aktarımının gerçekleştiği ve popülerleştiği alanlar olarak gazinolar, meyhaneler, müzikli lokantalar ve yazları açılan mesire yerleri diğer önemli direniş alanları olarak tanımlanabilir. Hem gündelik eğlence mekanlarını, hem de dönemin popüler müziğini takip edebileceğimiz bu alanlarda toplum kendi müziğini dinleyebilmiş, müzikal üretime eşlik edebilmiş, plaklarda duydukları sanatkarlarla bulaşabilmiştir. Modernleşmeyle birlikte gündelik hayatın önemli eğlence mekanlarından biri haline gelen gazinolarda özellikle, Münir Nurettin Beken’in belirttiği gibi devrin en iyi geleneksel müzik icracıları, müzisyenleri ve okuyucuları çalışmakta; fasıllar geçmektedirler.⁵⁰² Nitekim konservatuardaki kadrolarından çıkartılan, radyolarda icralarına izin verilmeyen, tekkelerin kapatılmasıyla da bir diğer eğitim kurumunu kaybeden sanatkarlar yaşamlarını idare edebilmek için bu gazinolarda çalışmaya ve plak doldurmaya başlamıştır. Bu sebeple de dönemin pek çok önemli sazandeleri ve hanendeleri bu mekanların programlarında yer almakta, geçtikleri fasıllarla, şarkılarla ve saz eserleriyle halka bir nevi konserler vermekte; icraları ile geleneksel üslup ve popülerleşen üslubun birbirine eklemlendiği müziği yeniden üretmektedirler.

İtalyanca “kır evi” anlamına gelen “casino”lar, İstanbul’da Tanzimat sonrasında “meyhanelerin alafrangası” olarak ortaya çıkmış, Osmanlı’nın eğlence hayatı içerisinde rağbet görülmeye başlayan mekanlar olmuştur. Galata’da Arkadi Gazinosu, Karaköy’de Emperial Bahçesi, Beyazıt’ta Fiks Gazinosu, yine Galata’da Alkazar Amerikan Gazinosu İstanbul’un ilk gazinoları olarak ortaya çıkmışlar⁵⁰³ ve modernleşen eğlence hayatını şekillendiren mekanlar olarak İstanbul’un çeşitli

⁵⁰² Beken’den aktaran: Ayas, Günes. *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*. (İstanbul: Doğu Kitapevi, 2014), 316.

⁵⁰³ Zat, Vefa. *Eski İstanbul Barları*. (İstanbul: İletişim, 2002), 66-68.

semtlerinde faaliyet göstermişlerdir. 1908’de İkinci Meşrutiyet’in ilanından sonra ise eğlence sektörünü elinde tutan belli başlı kimselerin girişimleri ile yayılmaya başlayan gazinonun yükselişini Vasfi Rıza Zobu şu şekilde aktarmaktadır:

Beyoğlu’nun tiyatro, sinema, bağ ve bahçeleri üç kodaman patronun emri altındaydı. Kışlık tiyatrodan başka yıkılan Eski Komedi tiyatro binası ‘Anfi’ ismiyle, sonra Tepebaşı ‘Belediye Bahçesi’ namıyla, Pera Palas’ın yanına düşen köşedeki ‘Gardenbar’ pavyoniyle, Taksim Bahçesi gazino ve tiyatro binasıyla, şimdiki Dormen tiyatrosu binası evvela ‘Varyete’, sonra da ‘Fransız Tiyatrosu’ unvanıyla ve nihayet Taksim’deki ‘Maksim Bar’ müstemilatı ile bunların idaresi altındaydı. Esasen Beyoğlu’nda bunlardan başka eğlence yeri de yok gibi bir şeydi... İstanbul halkı dünyanın en büyük tiyatro, müzik, varyete sanatkarlarını bu üç adamın işbirliğiyle gördü ve tanıdı.⁵⁰⁴

Nitekim İstanbul’un eğlence sektörünün ilk girişimcilerinden biri olan Jules Lehman 1912’de Tepebaşı’ndaki bir gazinoyu devralarak kurmuş olduğu *Gardenbar*, 1939’da yıkılana kadar İstanbul’un en seçkin eğlence mekanlarından biri haline gelmiş, dönemin popüler caz sanatçılarını, orkestralarını ve revülerini getirtmiştir. Bir başka girişimci olarak Fredic Bruce Thomas 1919’da Şişli’de *Anglo-American Garden Villa*’yı, 1920’de *Royal Dancing Clup*’ı kurmuş, aynı yıl İstanbul’un en lüks kulübü olarak Taksim’de *Maksim*’i açmıştır.⁵⁰⁵ Bu tür girişimler Cumhuriyet döneminde daha da yaygınlaşmış, pek çok gazino çeşitli semtlerde açılmış ve eğlence dünyasında faaliyet göstermiştir. Bu gazinolardan bazıları sadece Batı müziğine yönelik programlar yaparken bazıları ise her iki türe yönelik programlar hazırlamıştır. Örneğin *Mulen Ruj Gazinosu*’nda 1930’lu yıllarda varyeteler, baleler, revüler düzenlenirken programına Safiye Ayla’yı da dahil etmektedir. Ya da *Maksim* daha “ağır başlı” toplantıların, baloların mekanı olarak yabancı sanatkarların icralarına yer vermekte⁵⁰⁶; akrobat gösterileri ve varyeteler düzenlemektedir. Osmanlı-Türk müziği fasıllarını, incesaz takımlarını, tanburilerini, udilerini, gazelhanlarını duyabileceğimiz pek çok gazino da aynı anda programlarını gazetelerde yayınlamış; bünyesine aldıkları sanatkarları ilan etmişlerdir.

⁵⁰⁴ Zobu, Vasfi Rıza. *O Günden Bu Güne*. (İstanbul: Milliyet Yayınları: 1977), 139.

⁵⁰⁵ Bardakçı, Murat. *Safiye*. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017), 55-56.

⁵⁰⁶ Bardakçı, *Safiye*, 58.

1930'lu yılların *Cumhuriyet* ve *Milliyet* adlı günlük gazetelerinin reklamlarını incelediğimizde *Parizona*'da kemençeci Aleko Bacanos, udi Yorgo Baconos, Nubar Tekyay ve hanende Ağyazar Efendi'nin isimleri geçmekte, *Panorama* verdikleri ilanlarda kemani Haydar Tatlıyay, Hikmet Rıza Hanım, piyanist Madam Angel, Melahat Hanım ve Hamiyet Yüceses'in sahneye çıkacaklarını duyurmaktadır. *Sarayburnu Parkı* Hafız Burhan Sesyılmaz'ı, Denizkızı Eftalya ve kemani Sadi Işılay'ı, Seyyan Oskay'ı ağırlamakta; *Küçükçiflik Parkı* ise başka bir zamanda yine Sadi Işılay'ı ve Denizkızı Eftalya'yı, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, tanburi ve bestekar Selahattin Pınar, kemani Cevdet Çağla, Mahmure Suad Hanım ile Fikriye Hanım'ı programlarında ilan etmektedir. Denizkızı Eftalya ve Sadi Işılay ayrıca *Belvü Bahçesi*'nde de icrada bulunmuş, onlara Selahattin Pınar, Cevdet Çağla, Madam Angel, Artaki Candan ve kemençeci Sotiri Efendi eşlik etmiştir. Aynı dönem içerisinde *Londra Birahanesi*'nde yine Safiye Ayla'ya ve Hafız Yaşar'a rastlarken, kısa bir süre de olsa *Av Birahanesi*'nde Münir Nurettin Selçuk ile Müzeyyen Senar ile karşılaşmaktadır. Gazinolarda devam eden bu icralarla birlikte çeşitli sinema ve tiyatro sahnelerinde de konserler düzenlenmekte, yukarıda saydığımız isimlerin çoğu da bu sahnelerde yer almaktadır. Gazete ilanlarında Hafız Burhan'ın *Millet Tiyatrosu*'nda, *Ferah Sineması*'ndaki konserlerine, yine *Ferah*'ta verilen Neyzen Tevfik'in, *Fransız Tiyatrosu*'nda ve *Glorya Sineması*'nda Münir Nurettin'in, *İpek Sineması*'nda Denizkızı Eftalya'nın, *Saray Sineması*'nda Müzeyyen Senar ile Safiye Ayla'nın konserlerine rastlamaktayız.

Hem gazinolardaki dinleyici ile icracı arasındaki müzikal atmosfere hem de klasik ve popüler eserlerin birbiriyle iç içe geçen programlara dair fikir vermesi açısından dönemin popüler sanatkarlarından Müzeyyen Senar'ın kendi sahne deneyiminden aktardıkları önemlidir. Münir Nurettin Selçuk'la kısa bir süre Hacı Hamdi Alnar'ın Taksim'deki *Av Birahanesi*'nde çalıştığı bir günden bahsederken şunları söylemektedir:

Hacı Hamdi özellikle o gece saz heyetini daha da zenginleştirmişti. Daha önce saydığım saz üstatlarının tamamı sahnede yer almıştı. O gece tümüyle hicaz eserler okudum: Astik Ağa'nın 'Çeşmi mahurun sebeptir nâle vü feryadıma'; Şekerci Cemil Bey'in 'Bir nigah et halime ey gonca dehen'; Şevki Bey'in 'Afveyle suçum ey gül-i ter başıma kakma'; Tanburi Aziz Bey'in 'Akşam oldu gene sular karardı'; Sadi Işılay'ın 'Bende hicran yarasından da derin bir yara var'. Bunların hemen peşine bir maya ve bir türkü söyledim. Alkışlar arasında

birinci bölümü bitirdik. [...] Tekrar sahne alınca çok coşmuştum. Selahattin Pınar'ın 1931 yılında bestelediği hicaz eserle başladım. [...]Şevki Bey'in 'Dil yaresini andıracak yâre bulunmaz' ile devam ettim. Şarkılar içimden kopup geliyordu. Sahnede bazı zamanlar vardır, çok özeldir. O gece şanslıysanız seyirci de özeldir. Tam böyle bir gece idi. Adeta kendimden geçmiştım. Sazla öyle bir ahenk içindeydik ki zamanı bile fark etmiyordum.⁵⁰⁷

Örnek olarak verdiğimiz bu anlatı bize hem eski ve klasik sayılabilecek eserlerin hem de daha güncel, o dönemin bestekarlarının henüz besteledikleri eserlerin aynı program içinde yer aldığını, sadece geçmişin izi olarak değil gelişmeye, dönüşmeye, yaşamaya devam eden bir geleneğin varlığını ve yasakların, kısıtlamaların ardında kültürel hayat içindeki yaşama mücadelesini göstermektedir. Ayrıca popüler müzik üzerinden belirtilen hafif/ciddi müzik ayrımının aslında yukarıdaki gibi daha pek çok anlatıda anladığımız üzere geçerli olmadığını söylememize olanak sağlamaktadır.

Varyetelerin, operetlerin, revülerin, tango ve kantoların, caz orkestralarının ve incesaz takımlarının, şarkıların, türkülerin, gazellerin, fasılların iç içe geçtiği bu eğlence alanlarında şehrin müzikal ritmi duyulmakta; popüler kültürün oluşum süreci gözler önüne serilmektedir. Erken Cumhuriyet'in müzik politikalarına karşı bu alanlarda Osmanlı-Türk müziği kendi mücadelesini vermekte; iç içe olduğu diğer müzik türleriyle etkileşim yaşayıp dönüşmekte; klasik üsluptan ayrışarak fakat temelinde o üslubu da koruyarak yeni besteler, yeni şarkılar, yeni fasıllar geçilmektedir. Örneğin, kanto ve tango gibi Türkiye'nin eğlence kültürüne sonradan dahil olmuş müzik türleri yerelleşmeye başlamış; icralarında ud, kanun gibi geleneksel müzik enstrümanları kullanılmaya; Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'den beri dönüşen ve popülerleşen şarkı formu Mısır filmleri ile birlikte serbest icraya dayalı fantezi türüne doğru dönüşmeye başlamıştır.⁵⁰⁸ Popüler şarkılar bestelenirken daha çok rast, hicaz, nihavent, hüzzam gibi birkaç makam kullanılmış, karmaşık usuller yerine ağır aksak başlayıp üç zamanlı semaiye kadar çeşitli usuller tercih edilmiş; yeni repertuar bu yapısal formda şekillenmiştir.⁵⁰⁹ Tekelioğlu'nun da belirttiği gibi 1930'lu yıllardan itibaren yerleşen bu popüler müzik zevki Müzik İnkılabı'na karşı en büyük engeli oluşturmuş;⁵¹⁰ gazinolarda, filmlerde, radyolarda, plaklarda

⁵⁰⁷ Radi Dikici, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*, 59-60.

⁵⁰⁸ Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Müzik İnkılabının Sonuçları", 150.

⁵⁰⁹ Bülent Aksoy, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* (İstanbul: Pan, 2008), 263.

⁵¹⁰ Tekelioğlu, "Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Müzik İnkılabının Sonuçları", 150.

geleneksel müziğin popülerleşen unsurları yaşamaya, dönüşmeye, yenilenmeye ve direnmeye devam etmiştir.

Radyo ve sinemadaki, gazinolardaki programlarla paralel, birbiriyle iç içe gelişen plak sektörü de dönemin popüler müziğini şekillendiren önemli dinamiklerden biridir. Hatta geleneksel müziğin direnç alanlarından en önemlisidir. Nitekim sadece belli başlı şehir merkezlerinde kurulan gazinolara gidemeyen, radyolardaki kısıtlı yayınları yeterli bulmayan dinleyicilerin daha kolay ulaşabilecekleri; üstelik sürekli ve yeniden dinleyebilecekleri müzikal ürünler olan taş plaklar; hem tüm dinleme pratiklerini dönüştürmüş, hem de geleneksel müziğin saklanabileceği, arşivlenebileceği bir hafıza mekanı olarak müziğe yeni bir alan kazandırmıştır.

4.3 Bir Direniş Alanı Olarak Taş Plaklar

Ses kayıt teknolojisinin ortaya çıkardığı ürünler (fonograf silindirleri ve gramofon plakları) Erken Cumhuriyet döneminde hem popüler müzik sektörünü şekillendirmekte hem de notalardan sonra müziğin bir zaman ve mekan düzleminde kaydedilerek kalıcılığını sağlayan, yeni bir hafıza mekanını oluşturmaktadır. Pierre Nora'nın dile getirdiği gibi zamanı durdurmak, unutmayı engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek ve ölümü ölümsüzleştirmek adına var olan hafıza mekanları; anlamlarının sürekli yenilenmesi ve genişlemesiyle birlikte dönüşüme açık olarak yaşamaktadır.⁵¹¹ Taş plaklar da sözlü kültürün aktarım esaslarına dayalı bir müzikal geleneğe sahip Osmanlı-Türk müziği için unutulmasını engelleyen, aktarımını geçmişten geleceğe aktaracak olan, zaman ve mekan boyutu değişse bile çalıştığında hala geleneğin sesini yaşatacak olan bir hafıza mekanını teşkil etmektedir. Böylelikle taş plaklar; hem geleneksel müziğin geçmişteki melodilerini hem de modernizmin etkisiyle birçok müzik kültürüyle etkileşim yaşayarak dönüşen-farklılaşan yeni bestelerini Münir Nurettin'in, Safiye Ayla'nın, Müzeyyen Senar'ın, Hafız Yaşar'ın, Hafız Burhan'ın ve daha pek çok sanatkarın sesiyle duyulmasına, geleceğe aktarılmasına, unutulmaktan kurtulmasına, dolayısıyla da her an dinlendikçe canlılığını korumasına olanak tanımaktadır.

Pierre Nora'nın tarif ettiği üzere hafıza; unutmaya ve hatırlamaya, dolayısıyla da uzun belirsizliklere, ani dirilmelere açık ve sürekli gelişim halinde olup şimdiki

⁵¹¹ Pierre Nora, *Hafıza Mekanları* (Ankara: Dost Kitapevi, 2006), 32.

zamanda yaşayan bir bağdır, kaynağını kaynaştırdığı toplumsal gruptan almaktadır ve bu toplumsal grubun duygularından, buğulu, karışık, iç içe geçmiş özel ve simgesel anlarından beslenmektedir.⁵¹² Birinci bölümde ayrıntılı bir şekilde anlattığımız gibi Batılılaşma ve modernleşme süreci öncesinde sözlü kültür pratikleriyle bellekten belleğe aktarımı sağlanan Osmanlı-Türk müziği geleneği, Nora'nın tarif ettiği hafızanın oluşum dinamiklerine dayanmaktadır. Binlerce eser bu gelenek içinde meşk denilen pratiklerle kuşaktan kuşağa aktarılmış, devasa bir müzikal hafıza yaratılmıştır. Yüzyıllarca bahsedilen sistemle yaratılan bu müzikal hafıza, içinde bulunduğu toplumun eğlencelerinden, inançlarından, acılarından beslenmiş; bu duyguların ürünleri olan şarkılar, türküler, ninniler, ağıtlar, fasıllar ve daha pek çok formda eserler bellekten belleğe aktarılırken farklı versiyonlarla sürekli değişerek gelişmiştir. Modernleşme süreciyle birlikte geleneksel müziğin Batı müziğinin metodolojisinden etkilenmesi, yeni bir endişeyi -yok olması, kaybolması, aslının bozulmaya uğraması endişesini- gündeme getirmiştir. Hafızaya dayalı geleneğine yönelik oluşan bu endişe de kaydedilmesine ve çeşitli müziksel ifadeler kullanılarak yazılmasına dair çalışmaları beraberinde getirmiş; ona yeni mekanlar yaratmıştır. Nitekim Nora'nın tarif ettiği "hafıza mekanları" da benzer bir endişe üzerine oluşturulmuştur. "Hafıza mekanları" Nora'ya göre, hafızanın olmadığı ya da bozulma, değiştirilme gibi tehlikelerden korunması gerektiği düşüncesinden kendiliğinden doğmakta; bu tehlikenin getirdiği endişeyle inşa edilmektedir.⁵¹³ Bahsettiğimiz endişe üzerine böylece aslının sürekli değiştiği, icracının özgürce farklı versiyonlarını yarattığı müzikal ürünler metodolojik açıdan Batı müziğinin teknikleri kullanılarak notaya alınmaya, dolayısıyla da standartlaştırılmaya başlanmış; alınan notalar da müzikal hafızanın kağıtlara dökülmesini sağlamıştır. Nota üzerinden kurulan mekanın ardından, ses kayıt teknolojisinin gelişmesi ve gramofonun zaman içinde yaygınlaşmasıyla birlikte taş plaklar, geleneksel müzik eserlerinin farklı üsluplarıyla kaydedilmesini sağlayarak meşk halkalarının bir nevi devamı niteliğinde yeni bir hafıza mekanı olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle de Erken Cumhuriyet döneminde geleneksel müziğin aktarım alanları olan çeşitli meşkhanelerin ortadan kaldırılması (konservatuar, okullar, tekkeler ve bir süre radyo), taş plak gibi bir kayıt materyalinin hafıza mekanı olarak önemli bir işlev görmesini sağlamıştır. Nitekim Nora'nın vurgusu yerindedir, hafıza ortamlarının

⁵¹² Nora, *Hafıza Mekanları*, 19.

⁵¹³ Nora, *Hafıza Mekanları*, 23.

olmayışı, süreklilik duygusunun köklerini taşıyacak olan mekanları var etmektedir.⁵¹⁴ Erken Cumhuriyet döneminin taş plakları da kuşaktan kuşağa aktarılan müzikal hafızanın kendi aktarım alanlarının yavaş yavaş ortadan kaybolması sebebiyle önemli bir hafıza mekanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dönemin şarkılarını, türkülerini, gazellerini, marşlarını, tangolarını, fokstrotlarını, meddah oyunlarını kaydederek bir hafıza mekanı yaratmasının yanı sıra kitlesel üretim-tüketim pratikleriyle birlikte müzikal ürünlere kolayca ulaşılmasını ve dinlenilmesini sağlayan ve böylelikle de popülerleşmelerinde en etkin rolü oynayan taş plaklar, Erken Cumhuriyet yönetiminin kültür politikalarına karşı oluşan direnç ve rıza mekanizmalarının yarattığı önemli bir mücadele alanıdır. Nitekim Osmanlı-Türk müziği yasaklamalara, kısıtlamalara karşın gündelik hayatın eğlence pratiklerine taş plaklarla yeni bir biçimde sızmış; dinleyici-icracı arasındaki mekân-zaman birlikteliğinin her an yenilenebilmesiyle geleneksel müzik üretiminin temelinde yer alan “şimdi ve buradalık” halesi ortadan kalkmış ve Benjamin’in vurguladığı gibi müzik ile dinleyici arasında daha demokratik, daha özgür, daha bağımsız bir alan açılmıştır.⁵¹⁵ Bu açılan alan sayesinde de Osmanlı-Türk müziği dinleyicileri, dinlemeyi arzuladıkları müzikal ürünlere daha özgürce ulaşabilme imkanı bulabilmiştir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarında ses kayıtlarında elektrikli aygıt ve mikrofonun kullanılmasıyla birlikte kayıt kalitesinin artması plak sektörüne bir canlanma getirmiştir. Modernleşmeyle birlikte Türkiye’de dönüşen müzik hayatının zenginliği *Columbia*, *Odeon* ve *Sahibinin Sesi* gibi firmaları harekete geçirmiş; Türkiye piyasasına yerli ortaklar bularak girmişlerdir. Cemal Ünlü’nün belirttiğine göre dönemin ünlü plak firmalarından *Columbia*’nın temsilciliğini Blumenthaller almış, *Odeon* firmasınınkini ise Jak Grünberg üstlenmiştir. *Sahibinin Sesi* temsilcisi ise Nobert Schorr’dur.⁵¹⁶

1920’li yıllarda henüz Yeşilköy’deki plak fabrikası kurulmamışken ses kayıtları genellikle ya firmaların bulunduğu hanlarda, ya çeşitli sahnelerde ya da bazı sinema salonlarında gerçekleştirilmekte; alınan kayıtlar da yurtdışına yollanmaktaydı. Örneğin, *Odeon* firması Sıltanhamam’da yer alan Topalyan Han’ın apartman

⁵¹⁴ Nora, *Hafıza Mekanları*, 17.

⁵¹⁵ Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, 55.

⁵¹⁶ Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*. (İstanbul: Pan, 2004), 238-240.

katından bozma bir dairesinde kayıt yapmaktadır; bazen de bu kayıtlar Melek Sineması'nda gerçekleşmektedir. Leon Grünberg'in anlattıkları benzer bir mekan tanıklığını göstermesi açısından önemlidir: “Beyoğlu'nda bir apartman katında yapıldı, öyle sanıyorum. Kiralık bir yerdi. Gözümün önünde. Yaşlı bir Alman mühendis gelirdi. Sonradan kayıtların Melek Sineması'nda sahnede yapıldığını hatırlıyorum. Elektrikli kayıtlar başladığı zaman Melek Sineması'nda yaptık onu biliyorum.”⁵¹⁷ Bir başka örnek de Mekki Sait'in *Yeni Gün* gazetesi için yaptığı röportajdaki gözlemleridir. Bu röportajda Mekki Sait, İstanbul'da stüdyo haline getirilmiş birkaç salonun bulunduğu belirtmiş; bunlardan birine dair gözlemlerini de şöyle betimlemiştir:

Duvarları kalın perdeler ve halılarla örtülü bir salon...Bir yanda soba gürül gürül yanıyor. İlerde bir piyano, bir iki masa ve kenarlarda sandalyeler var. Muhtelif cinsten sazlar masaların üzerine yerleştirilmiş. Salonun tam ortasında bir mikrofon, az ilerisinde de bir hoparlör duruyor. Elinde saniyeli bir saat bulunan bir zat sinirli sinirli dolaşmakta, fakat nezaketi de elden bırakmamaktadır.⁵¹⁸

Sinema salonlarının kullanılması gibi gazinoların da stüdyo olarak değerlendirilmesi söz konusudur. *Maksim Gazinosu*'nda Anadolu gezilerinden derlenen türkülerin, Tasnif ve Tespit Heyeti'nin topladığı ve notaya aldığı klasik Osmanlı-Türk müziği eserlerinin konservatuar tarafından arşiv kayıtları gerçekleştirilmiştir. Bu kayıtlardan birine denk gelen Hikmet Feridun Es bir röportajında salondaki atmosferi şu şekilde anlatmıştır:

İşte böyle bir salondayız. Konservatuar müdürü Ziya Bey, musikişinaslarımızdan Rauf Yekta Bey, hanende hafız Yaşar Bey, ses mühendisi ve rejisörü Jak.. Konservatuar idaresi artık unutulmak üzere bulunan 500-600 senelik eski Türk havalarını plaklara çekiyor. [...] Ses mühendisleri hazırlandı. Ses rejisörü Mösyö Jak işaret verdi. Hafız Yaşar Efendi söylemeye başladı.⁵¹⁹

Yukarıda bahsedilen mekanlar hem konserlerin ve müzik programlarının gerçekleştiği dinleme mekanları hem de plak kayıtlarının yapıldığı üretim

⁵¹⁷ Gökhan Akçura, “Türkiye'nin İlk Plak Fabrikaları”, *Z Dergisi*. Sayı: 4, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayını, 2020), 462.

⁵¹⁸ Mekki Sait, “Yeni Bir İş Kapısı: Plak Doldurmak”, *Yeni Gün*. 14 Şubat 1931, 10.

⁵¹⁹ Akçura, Gökhan. “Türkiye'nin İlk Plak Fabrikaları”, 463.

mekanlarıdır. Her iki pratiği bünyelerinde barındırmakta olan bu mekanlar; dinleyici ile icracı arasındaki mekânsal bağın farklı bir boyutunu göstermektedir. Öyle ki geleneksel müziğin aktarım pratiklerinin ve ortamlarının dönem içinde değişmiş olması, taş plakları ve dolayısıyla taş plakların üretildikleri veya alımlandıkları mekanları da birer hafıza mekanı haline getirmiştir. Dolayısıyla mekan ile dinleyici arasındaki bağ, diğer üretim veya dinleme alanlarındakinden ayrışmaktadır. Ayrıca plak firmalarının dahi bir konser salonu gibi halka açık olduğunu göz önüne alırsak üretimin gerçekleştiği bu alanlara tüketici bizzat şahit olabilmektedir. Ayrıca bazı plak firmaları kendi salonlarında gramofon plaklarıyla halka konserler vermekte; yeni bir dinleme alanı sunmaktadırlar. Örneğin *Sahibinin Sesi*'nin 1930'da *Cumhuriyet* gazetesine verdiği ilan açılan bu yeni dinleme alanını ve pratiğini bizlere tanıtmaktadır:

Musiki seansları, *Sahibinin Sesi* müessesesinin Beyoğlu'ndaki salonlarında devam etmektedir. Her gün saat 5'den 6'ya kadar cereyan eden bu musiki seanslarında musiki meraklıları dünyanın en meşhur musikişinasların gerek seslerle ve gerek alâtı musikiyeler ile verdikleri hakiki konserleri dinleyebiliyorlar. Bu mühim müessesenin bütün musiki meraklılarına ve şehrimizin kibar zevata bahşettiği bu fırsat cidden müstesnadır. Program müessesenin camekanında daimi surette muallak bulunmaktadır.⁵²⁰

Verdiği ilanla belli bir zamanda halkı plak dinletilerine davet eden, onları plaklarla bizzat üretildiği mekanda buluşturmak isteyen firma, muhtemelen bunu bir satış stratejisi olarak düşünmüş olsa da halkın dönemin popüler şarkılarını dinleyebileceği yeni bir alan sağlamakta; satın almasa dahi insanların plaklara böylelikle kolayca ulaşabilmesini mümkün kılmaktadır. Her ne kadar *Sahibinin Sesi*'nin yaptığı gibi bir konser programı hazırlamasalar dahi diğer plak firmalarının bulundukları mekanlar da satış stratejisinden bağımsız olarak benzer bir dinleme alanı sağlamaktadırlar. Örneğin *Milliyet* gazetesinin "İstanbul Nasıl Eğleniyor" adlı köşesinde *Columbia* firmasının mağazasında gözlem yapan bir muharrir bu gramofon ve plak mağazalarının halkın müzik dinleyebildikleri alanlara nasıl dönüştüğünü, şehrin günlük eğlence pratiklerine nasıl sızmış olduğunu gösterir nitelikteki gözlemlerini aktarmakta: gelen dinleyicilerin tipolojisinden, dinledikleri müzik türlerinden ve dinleme anında hissettikleri duyguların yansımalarından bahsetmektedir. Dinlediği

⁵²⁰ "Musiki Seansları", *Cumhuriyet*. 16 Haziran 1930, 4.

şarkılar ve türküler karşısında ağlayan, sevinen, mest olan, aradığını bir türlü bulamayan ya da kapının ağzında durup içerdeki sesleri çaktırmadan dinleyen pek çok konuktan bahseden bu metin dinleyici ile plaklar arasında da oluşan bir mekanı bizlere tarif etmektedir.⁵²¹ Yine benzer şekilde “Bedava Çalgı, Bedava Seyir” başlığıyla yayınlanan bir köşe yazısında “bir gramofon mağazasının önü mahaşerallah: içerde gazeller, şarkılar dışarda da bir sürü bedava dinleyiciler”⁵²² ifadeleriyle mağazalarının sağladığı dinleme alanını bizlere göstermektedir.⁵²³

Plakların satıldığı mağazalar müziğin dinlenebilirliğini kolaylaştırmakta ve yeni bir eğlence alanı açmaktadır. Sadece mağazalar değil, portatif gramofonun taşınabildiği her mekan müziğin alınıldığı özel alanlara dönüşmektedir: vapurlar, sokaklar, kahvehaneler⁵²⁴...Özellikle toplumun pek çok kesiminin bir arada vakit geçirdiği, eğlendiği ve ortak bir âni-mekanı paylaştıkları kahvehaneler, gramofon vasıtasıyla taş plakların dinlenildiği önemli alanlardan biridir. Bu kahvehanelerde yapılan taş plak seansları sadece büyük şehirlerde değil aynı zamanda Anadolu’nun pek çok yerinde büyük rağbet görmüş; örneğin Urfa, Elazığ, Erzurum gibi şehirlerde gramofonlu kahvehaneler şarkıların, Türkçe, Zazaca, Kürtçe türkülerin, gazellerin

⁵²¹ “İstanbul Nasıl Eğleniyor”, *Milliyet*. 9 Nisan 1932, 3.

⁵²² “Kulak Misafiri: Bedava Çalgı: Bedava Seyir”, *Milliyet*. 17 Nisan 1930, 4.

⁵²³ Gramofon ve plak fiyatlarının pahalılıkları üzerine net bir şey söyleyemesek bile ekonomik açıdan alınabilirliği kolay olmasa gerektir. Dönemin gazetelerine baktığımızda daha çok *Dulcetto*, *Britanya*, *Columbia*, *Sahibinin Sesi*, *Odeon*, *Deka*, *Homokord*, *Zenith* gibi gramofon markalarına rastlanmaktadır. Fakat herhangi bir kampanya söz konusu olmadıkça ilan edilmeyen fiyatlar üzerinden bir değerlendirme yapmak oldukça güçtür. Yine de markaya ve modeline göre değişkenlik gösterdiğini görebilmekteyiz: öyle ki 1929 yılında *Zenith* markalı gramofon iki farklı modeline biri için 47,50 diğeri için ise 52,50 lira olarak etiket koymuş (*Cumhuriyet*, 16 Teşrinievvel 1929, 6); *Sahibinin Sesi* yaz tarifi uyguladığını belirterek fiyatları yeni çıkan gramofonu 77 lira, daha lüks bir modelini 85 lira olarak ilan etmiştir. (*Milliyet*, 7 Mayıs 1930, 5) Plaklar da gramofonlarda olduğu gibi özel bir seri ya da etiket çıkarmadıkça ilanlarda fiyat belirtmemiştir. Nadiren olsa dahi bu ilanlarla karşılaşmak mümkün: örneğin özel olarak çıkarıldığı belli olan serilerden birinde -*Columbia*’nın Hafız Kemal tarafından doldurulmuş “Mevludi Şerif” serisinde (*Cumhuriyet*, 23 Teşrinievvel 1930, 7) -5 plağın 1125 kuruş (bir plağa denk gelen fiyat 225 kuruş) olduğunu görmekteyiz. Elbetteki dönemin ekonomik atmosferinde bu ürünlerin pahalı ya da ucuz olduğunu -modelden modele değişen veya özel üretim nedeniyle farklılaşan ücretler sebebiyle- net bir şekilde bilememekteyiz. Buna rağmen bir gazetenin 5 kuruş olduğunu hesaba katarsak bir gramofon edinmek ya da plak biriktirmek pahalı bir uğraş olabilir. Her ne kadar ucuz modellerin var olması ve taksit gibi ödeme imkanlarının sunulması (örneğin haftada 2 lira ile taksit yapılacağını ilan eden bir mağazada olduğu gibi⁵²³) alınabilirliği bir nebze kolaylaştırmış olsa da toplumun bütün kesiminin alabileceği materyaller değildir. Dolayısıyla gramofon alamayan müzik severlerin mağazaların önünü bir dinleme alanına dönüştürmeleri bu açıdan önemlidir

⁵²⁴ “Felek: Gramofon!”, *Milliyet*. 2 Eylül 1929, 4. (Referans olarak gösterdiğimiz bu köşe yazısında her alanda gramofonların duyulması bizim bahsettiğimiz gibi özel bir an olarak değil de rahatsız edici olarak tanımlanmıştır.)

dinlenildiği önemli alanlar olmuştur.⁵²⁵ Nitekim gramofon ve plak dükkanlarının genellikle büyük şehirlerde bulunması sebebiyle Anadolu'ya Türkçe, Arapça, Kürtçe plakların gönderildiğini gazeteye verilen ilanlardan görebilmekteyiz.⁵²⁶ Bahsettiğimiz gramofonlu kahvehaneler, muhtemelen bu mağazalardan getirtilen plaklar, yöre halkı için ortak bir müzik dinleme mekanı oluşturmuştur. Aynı melodik yapıya sahip fakat ideolojik ayrımlar sebebiyle farklı adlandırmalar ile farklı değerlendirilen klasik müzik ile halk müziğinin birlikteliği de yine bu kahvehanelerdeki repertuardan anlaşılabilir: Safiye Ayla, Hafız Burhan, Ağyazar Akyüz'ün plakları da Erzincanlı Şerif, Malatyalı Fahri, Zoralı Fahri'in plakları da halkın severek kahvehanelerde dinleyip takip ettikleri melodileri barındırmaktadır.⁵²⁷ Böylece popüler müziğin alımlanması dinleyici tarafından daha - Benjamin'in tabiriyle- ilerici bir tutumla gerçekleşmekte, müzikle kurduğu bağ değişmekte olduğu söylenebilir. Benjamin'e göre sanat eseriyle alımlayıcı kitle arasında var olan ilişkideki değişim, alımlayıcının zevk almaya yönelik tutumuyla eleştirel tutum arasında ortaya çıkmakta, sanat eserinin teknik yolla çoğaltılabilirliği alımlayıcıda daha keyif almaya yönelik "ilerici" bir tutum sergilemesini sağlayabilmektedir.⁵²⁸ Böylelikle dinleyicinin müzik eseriyle kurduğu ilişkide aralarında paylaşılan müzikal zevk ve bu zevki oluşturan duygusal bağ odak noktası olmuştur. Ayrıca artık bir sanatkarın müzikal ürününü dinlemek, icrasına tanık olmak için aynı zaman ve mekan düzleminde bulunmak zorunda değildir dinleyici, sanatkarın sesine, icrasına plaklar sayesinde -diğer müzik dinleme alanlarına nispeten biraz daha- kolayca ulaşabilmekte; plakların sergilendiği, istenildiği zaman dinlenilebildiği, hatta sokaktan geçerken duyulabildiği plak mağazaları ya da kahvehaneler, vapurlar, sokaklar gibi alanlar da bu kolaylığı sağlayan önemli dinleme mekanlarıdır.

Blumenthal kardeşler *Columbia*'nın temsilciliğine geçtikten kısa bir süre sonra 1912 yılında kurmuş oldukları Feriköy'deki plak fabrikasını *Columbia* şirketi 1925'te satın almış; bir süre daha plak üretimi bu şirketin altında devam etmiş fakat Yeşilköy'deki fabrikanın kurulmasıyla birlikte kapanmıştır. 1929'da Yeşilköy'deki plak fabrikası ise *The Gramophone Company* ile *Sahibinin Sesi* firmalarının ortaklığı neticesinde

⁵²⁵ Tahir Abacı, *Gramofonlu Kahvehane: Memleketin Şarkısı Türküsü Üzerine Yazılar* (İstanbul: İkaros Yayınları, 2013), 8.

⁵²⁶ *Cumhuriyet*, 11 Mayıs 1929, 6.

⁵²⁷ Abacı, *Gramofonlu Kahvehane: Memleketin Şarkısı Türküsü Üzerine Yazılar*, 144-145.

⁵²⁸ Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", 69-70.

kurulmuş; *Odeon*, *Columbia* ve *Sahibinin Sesi* firmalarına ait gramofon plaklarının kayıt ve çoğaltma gibi pek çok teknik işlemleri burada gerçekleşmeye başlamıştır.⁵²⁹ Hem profesyonel stüdyolara duyulan ihtiyacın giderilmesi, hem de sürekli yurtdışına plak kopyalarının gönderilmesi nedeniyle oluşan problemlerin (masrafların artması, plakların kaybolması, vs.) yaşanmaması adına, üretimin ve çoğaltımın artık tek bir merkezden yapılıyor olması oldukça önemli bir gelişmedir. Nitekim Yeşilköy plak fabrikasının kuruluşu teknik imkanları bu noktada sağlaması sebebiyle üretimin canlılığına da katkı sağlayacaktır.

Fabrikada gerçekleşen üretimin teknik boyutları *Türk Musikisi Dergisi*'nin 16. sayısındaki bir yazıda ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır: stüdyoda mikrofon önünde verilen bütün sesleri amplifikatör vasıtasıyla pikap koluna benzeyen safir uçlu bir iğneyle seslerin yansıması sağlanmakta; iğnenin titreşmesiyle de motor sayesinde dönen mumum üzerinde hafif veya kuvvetli seslere göre dar veya geniş izler oluşmaktadır. İcra edilen eserin tamamı icra olunup mumun doldurulmasıyla ses alma cihazından mum alınıp bir müddet sıcak bir dolapta muhafaza edilmekte, sonra da üzerlerine inceltilmiş bakır tozları özel olarak kullanılan fırçalarla yedirilmektedir. Bakır bir yüzeyin oluşmasının ardından mum kezzaplı banyoya sokulup galvanoplasti usulüyle banyoda bulunan saf bakırın etkili olması sağlanmakta ve böylelikle mumun bakır yüzünü kaplamaktadır. Bu işlem sonucunda ise yarım milimetre kalınlığında bir bakır levha oluşmaktadır. Bu levhadan da biri negatif diğeri pozitif olmak üzere iki ayrı kalıp elde edilmekte; her hangi bir sebepten oluşabilecek sorundan dolayı yeniden kayıdın alınması gibi uğraştırıcı işlerin külfeti ortadan kaldırılmaktadır. Son olarak plakların artık satışa sunulabilmesi için zift, taş, gomalak gibi malzemelerden oluşan ve daima sıcak tutulan bir karışım biraz yumuşatılıp hamur haline getirilmekte ve müzikal eserlerin içinde bulunduran negatif kalıp bu hamurla preslenmektedir. Preslenen plaklar daha sonra ayrıca temizlenip zarflarına konulmakta; etiketleri yapıştırılıp satışa hazır hale getirilmektedir.⁵³⁰ Böylelikle de müzik eserleri ayrı ayrı pek çok firmanın ismiyle basılıp gündelik hayattaki yerini almaktadır. Teknik açıdan bahsedilen bu pratiklerle taş plaklar üretilmekte; bir müzik eseri kendine yeni bir mekan yaratırken tarif edilen süreçlerden geçmektedir. Bu oldukça detaylı teknik anlatıya *Türk Musikisi*

⁵²⁹ Akçura, "Türkiye'nin İlk Plak Fabrikaları", 458.

⁵³⁰ "Memleketimizdeki Plak Sanayii Üzerine Bir Etüt", *Türk Musikisi Dergisi* 16, (1949): 18.

Dergisi'nde yer verilmesi, bize bir yandan sesin bir mekana sahip olma serüveninin o dönem içerisinde nasıl gerçekleştiğini ve icracı ile dinleyici arasında bir vasıta olan üretim materyalinin nasıl ortaya konulduğunu anlatırken diğer yandan sanatkarın sesini bir hafıza mekanına çeviren teknik süreci, yeniden üretilebilirliği ve buna verilen önemi göstermektedir.

Üretilen plakların içeriğine gelince dönemin ilk kayıtlarına ulaşabilmek için firmaların yayınladıkları kataloglara bakmak; ya da verilen gazete ilanlarını takip etmek gerekmektedir. Bugün kataloglar sadece belli başlı koleksiyonerlerin ellerinde olduğu için inceleyebilmek pek mümkün olmasa da Cemal Ünlü'nün *Git Zaman Gel Zaman* adlı çalışması kataloglar hakkında bizlere oldukça derli toplu bilgiler sunmaktadır.⁵³¹ Cumhuriyet döneminde yayınlanan ilk kataloglar bizlere dönüşmeye başlayan müzikal hayatın ürünlerini, müzik zevklerini özellikle de popülerleşme evresinde olan Osmanlı-Türk müziğinin icracılarını, eserlerini göstermektedir.

Yayınlanan ilk kataloglara bakıldığında: *Sahibinin Sesi* firmasının köpek resimli alametifarikasıyla 1927-1928 yılları arasında bastığı İstanbul'daki ilk plaklarında; Hafız Sami'nin seneler önce okumuş olduğu gazellerin yeniden basımları, Riyaseti Cumhur Fasil Heyeti'nin icra ettikleri saz eserleri, Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası'nın çaldığı marşlar, Rehber-i Musiki Heyeti'nin icraları, İstanbul Türk Ocağı İhtifal Heyeti'nin seslendirdiği koro ve saz eserleri, Fikriye Hanım (Şakrakses)'in "Ayşe Opereti"nden söylediği şarkılar, Hafız Mahmud Bey'in gazelleri, Nezahat Hanım'ın okuduğu fanteziler; Kemeçeci Aleko Efendi, Neyzen Tevfik, Ağyazar Efendi, Kanuni Artaki Efendi ve Udi Yorgo Efendi'nin icraları gibi dönemin tanınan isimlerin sevilen seslerinin yer aldığı görülmektedir.⁵³² *Columbia*'nın Cumhuriyet dönemi ilk kayıtlarında ise Bimen Şen'in bestelediği şarkılar, Hafız Burhan'ın okuduğu gazeller, şarkılar, türküler, ninniler, tango ve kantolar; Zeki (Üngör) Bey'in yönetimi altındaki Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın icra ettiği "İstiklal Marşı" ve senfonik eserler, Darüelhan Heyeti'nin kâr, peşrev, saz semaisi icraları, Hafız Kemal ve Hafız Sadettin (Kaynak)'in okuduğu gazeller ve şarkılar; aynı zamanda Neyzen Tevfik'in ve Mesut Cemil'in taksimleri bulunmaktadır.⁵³³ *Odeon* ise Sahibinin Sesi gibi ilk başlarda Osmanlı döneminde

⁵³¹ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 253-280.

⁵³² Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman*, 253-259.

⁵³³ Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman*, 263-270.

kayıt altına aldıkları Hafız Sami, Hafız Osman, Hafız Yaşar, Karakaş Efendi, Safinaz Hanım, Şeker Hanım, Meddah Aşkî gibi sanatkarların eski plaklarını yeniden yayımlamış; yeni kayıtlarına da Darüttalimi Musiki icralarıyla başlayarak Zeki Bey (Çağlarman) ve Hafız Sadettin Efendi (Kaynak)'nin okuduğu duraklar ve gazelleri; Hafız Yaşar ve Derviş Abdullah'ın yeni okudukları eserleri, Küçük Ali Bey'in ve Hafız Mustafa Efendi'nin söyledikleri Urfa, Eğin, Harput ve Sürmene türkülerini; ayrıca Haim Efendi'nin İspanyolca Sefarad şarkılarını plak sektörüne dahil etmiştir.⁵³⁴ 1927-1929 yılları arasında *Polydor*'un yaptığı kayıtlara bakıldığında da yine Darüttalimi Musiki Heyeti'nin, Münir Nurettin'in ve Mesut Cemil'in kayıtlarına rastlanmakta gazeller, türküler, şarkılar, taksimler, peşrev ve saz semaileri; Fahri Kopuz'un bestelediği “Leblebici Horhor” ve “Kelebek Zabit” operet şarkıları yer almaktadır.⁵³⁵ Dönemin daha ilk yayınlarında dahi pek çok farklı müzik türünün biraradalığı sebebiyle oldukça renkli bir müzikal üretimin olduğunu görmekteyiz. Özellikle bu kataloglardan takip ettiğimiz kayıtlarda örneğin Osmanlı'dan kalan eski kayıtların yeniden üretimle piyasaya tekrar dahil edildiğine fakat aynı zamanda Osmanlı'ya ait müzikal yapıyı dışlayan ulus-devletin tahayyül ettiği sesin marşlar ve milli müziği temsil eden senfonik eserlerle dinleyiciye sunulduğuna rastlamakta oluşumuz, aslında taş plak sektörünün bir mücadele alanı olarak ortaya çıkışını belirten dönemin ilk verileridir.

Kataloglarda görünen bu isimlerle dönemin günlük gazetelerinin reklam ilanlarında da karşılaşmakta; hatta belli eserlerin tekrar tekrar yayınlandığı görülmektedir. Bu reklam ilanlarının çoğu da Osmanlı-Türk müziğinin tanınmış sanatkarlarının popülerleşen eserlerine aittir. 1930'lu yılların başında gazetelerdeki ilanlara bakıldığında örneğin hanende İbrahim'in, Hafız Ahmet Bey'in, Melahat Hanım'ın, Safiye Hanım(Ayla)'nın, Denizkızı Eftalya'nın, Hafız Burhan'ın, Hafız Sadettin (Kaynak)'in, Münir Nurettin (Selçuk)'in, Vedia Rıza Hanım'ın plaklarına çokça rastlanmakta; okumuş oldukları şarkılar ve gazeller isimleriyle ve numaralarıyla birlikte verilmektedir. Seyyan Hanım'ın okuduğu fantezi ve tangolar, Münevver Hanım ile Derviş Abdullah Bey'in birlikte düet yaptıkları rast ve nihavent makamındaki kantolar, Kemani Nubar Efendi'nin saz taksimlerinin bulunduğu plakların reklamları da dönemin gazetelerinde sıkça boy göstermektedir. Aynı

⁵³⁴ Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman*, 272-273.

⁵³⁵ Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman*, 278-280.

zamanda bu isimler gazino ve eğlence mekanlarının programlarında da yer almakta, radyo neşriyatlarında da özellikle duyurulmaktadır. “Şehzadebaşı Hilal Sineması’nda gramofon plakları kahramanı Hafız Ahmet Bey..”⁵³⁶ gibi, “Sahibinin Sesi baş muganniyesi Fikriye Hanım’ı görmek istemez misiniz? Bu akşam saat 9’da Küçükçiftlik Parkı’na gidiniz”⁵³⁷ ya da “Taksim Panaroma Bahçesi’nde *Columbia*’nın kıymetli muganniyelerinden Makbule Hanım muhteşem saz heyetine iştirak etmektedir”⁵³⁸ türünde reklamlarla pek çok eğlence mekanı dönemin popüler plak yıldızlarının isimlerini ilan ederek dinleyici çekmeyi amaçlamaktadır. Bu ilanlar ve reklamlar aynı zamanda popülerleşen geleneksel müziğin yeni aktarım dinamikleri ile inşa edilen yeni hafıza mekanlarını bizlere sunmaktadır. Aktarımın yeni mekanı olan taş plaklarla popülerleşen geleneksel müzik gazino programları ve radyo yayınlarıyla etkileşim halinde kendi mücadele alanını canlı tutmaya çalışmıştır. Gazinolar ve eğlence mekanları yıldızlarını tanınmış oldukları firmalarla ilan etmekte; radyolardan beğenilen sesler yakın zamanda plak firmalarıyla anlaşmakta ya da plaklarla popülerleşen isimler gazinolarda veya radyoda söylemeye başlamaktadır. Örneğin dönemin beğenilen sanatkarlarından Safiye Ayla, Eyüp Musiki Cemiyeti’nde söylediği bir şarkının beğenilmesiyle kendini plak stüdyosunda bulmuş; çıkardığı plakların ardından hemen gazinolardan teklifler almaya başlamıştır. Ayla, bu süreci *Yıldız* dergisine verdiği röportajda şöyle anlatmaktadır:

O sıralarda Eyüplü Mustafa Bey’in musiki kulübünde nasılsa bir şarkı söyledim. Adolf adlı bir Musevi sesimi duyunca büyük bir telaşla beni derhal Polydor plak kumpanyasına götürdü. Orada bana üst üste on plak okuttular ve elime de yirmi beş lira sıkıştırdılar. [...] Sonradan plakları dinleyince beğenmedim. Derhal imhası için müracaat ettim. Halbuki yirmi beş lirayı harcamış, kendime kostüm yaptırmıştım. Borç para bulup iade etmek istedim, iş işten geçmişti. O sırada Darüttalimi Musikide okuduğum bir şarkı yüzünden müfettişler beni Maarif’e şikayet ettiler. Muallimlikten istifa etmek zorunda kaldım. Ve sonra Darüttalimle beraber Anadolu turnesine çıktım. Yirmi gün sonra döndüğüm zaman bir de baktım ki plaklarım ve Safiye ismi dillerde dolaşıyor. Meşhur olmuş çıkmışım da haberim yok.

⁵³⁶ *Cumhuriyet*. 20 Nisan 1932, 6.

⁵³⁷ *Cumhuriyet*. 27 Ağustos 1930, 6.

⁵³⁸ *Cumhuriyet*. 21 Temmuz 1932, 7.

Gazinolar ve birahaneler derhal başıma üşüştüler, kimi ayda bin lira, kimi bin beş yüz teklif etti. Arkası da malum işte... Böylece bu işe başladık.⁵³⁹

Safiye Ayla'nın plaklarla başlayan serüveni, böylece gazinolarla ve radyoyla devam etmiş; halkın severek dinlediği, takip ettiği bir yıldız haline gelmiştir. Yukarıdaki deneyimi sırasında ilk okuduğu eserlerle popülerleşen Ayla, gazino reklamlarında da bu şarkılarla duyurulmuştur. Örneğin, “ ‘Sevda yaratan’, ‘Şen Gözlerinin Nuru’, ‘Kaderden mi’ gibi çok sevimli eserleri büyük bir muvaffakiyetle plağa okumuş olan Safiye Hanım'ı bugünden itibaren Mullen Ruj'da dinleyeceğinizi tebşir ederim”⁵⁴⁰ gibi ilanlarla taş plakların açtığı popüler müzik alanının dinleyicileri eğlence mekanlarına çekilmeye çalışılmıştır. Bu süreçten farklı olarak Müzeyyen Senar ise önce radyo ve gazino programlarında yer almaya başlamış; sesi radyo aracılığıyla oldukça beğeni topladıktan sonra plak stüdyolarına girmiştir. Henüz yeni bir okuyucu olan Senar, Artaki Candan'ın danışmanlığında bulunan *Sahibinin Sesi*'ne ilk gittiğinde karşılaştığı atmosferi, çalışma arkadaşlarını, kayıt sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

Bütün mekan bir odadan ibaretti. Odanın ortasında bir mikrofon ve sazların oturacağı sandalyeler bulunurdu. Diğer köşesindeki birtakım aletler aracılığıyla kayıt yapılıyordu. Çok küçük olduğum için kayıt tekniği hakkında hiçbir fikrim yoktu. Ancak sonradan öğrendiğime göre, kayıt önce tel banta yapılıyor ve sonra tel bantlar taş plak haline getiriliyordu.. Kayıt yapılacağı gün sazlar hazır bekliyordu. Keman Nubar Bey; ud Hayriye Hanım, Yorgo Bey, Nevres Bey; kemençe Kemal Niyazi Bey, Sotori Bey ve kanun Vecihe Hanım. Ayrıca bir plağı müşterek okuyacağımız için Yesari Asım Bey de oradaydı. Şarkıların çoğunu radyo programları sırasında birkaç kez okumuştum. Önce eserler sıraya kondu ve tek tek okunarak provası yapıldı. Ben o gün bugündür kayıt yapmak için stüdyoya girdiğimde, çok kere bu iş sabah başlar ve akşam biter. Ama bu süre her hâlükârda üç dört günü aşmamıştır.[...]Çok tecrübesiz olmama ve ilk defa plak doldurmama rağmen, sabah başlayan çalışma, sadece bir saat öğle yemeği molası hariç, akşam bitmişti. Zaten günün teknolojisine göre böyle olma gereği de vardı.⁵⁴¹

⁵³⁹ “Bir Türk Yıldızı: Safiye”, *Yıldız*, 15 Mayıs 1939, 27.

⁵⁴⁰ *Cumhuriyet*. 9 Teşrinievvel 1930, 7.

⁵⁴¹ Radi Dikici, *Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar*, 51.

Aktardığımız bu iki anı, bir yandan plakların, radyonun ve gazinonun birbirini etkileyerek geleneksel müziği beslediğini ve daha fazla dinleyiciye ulaşmasına, dinlenmesine dolayısıyla popülerleşmesine birlikte katkı sağladığını göstermektedir. Diğer yandan da popülerleşen bir müzik geleneğinde, “yıldız” yaratımının tanıklığını sunmaktadır. Buraya kadar konulan malzemenin izinden, Erken Cumhuriyet’in müzik politikalarına karşı geleneksel müziğin gösterdiği direnişinin plakların, eğlence mekanlarının ve radyonun birbiriyle iç içe geçtiğinin görüldüğü popüler kültür alanında gerçekleştiği öne sürülebilir. Bu sebeple de bu üç alan arasındaki ilişki oldukça önemlidir. Özellikle de dönemin dönüşen kültürel hayatında radyonun plaklarla olan ilişkisi hem popüler müziğin oluşumundaki beraberlikleri açısından hem de radyo neşriyatının plaklar vasıtasıyla kaydedilip arşivlenmesi, geleneksel müziğe böylelikle yeni bir hafıza mekanı sunulması açısından dikkat çekicidir. Nitekim yukarıda Müzeyyen Senar’ın bahsettiği isimler radyoda çalışan, icrada bulunan, seslerini, enstrümanlarını halka radyo vasıtasıyla duyuran sanatkarlardır. Ayrıca radyoda canlı yayınların olmadığı zamanlarda taş plak yayınları yapılmakta; günlük gazeteler ya da haftalık dergiler üzerinden ilan edilen radyo programlarında da bu plak yayınlarının saatleri duyurulmaktadır. Örneğin; 1934’te *Milliyet* gazetesinde ilan edilen radyo programında Müzeyyen Senar duyurulmakta, plaklarının radyoda yayınlanacağını bildirilmektedir. İlan şöyledir: “İstanbul Radyosu’nun en genç yüksek musiki tekniğine vakıf olan muganniyesi Müzeyyen Hanım’dır. Kendisi perşembe akşamları Cemal Kamil Heyeti takımına refakat etmektedir. Bundan maada Müzeyyen Hanım’ın plağa anrejistre edilmiş şarkıları da plak neşriyatı kısmında dinletilmektedir.”⁵⁴²

Aynı şekilde yıllar sonra *Radyo Haftası* dergisinde de bu tür duyurulara oldukça fazla rastlanmaktadır; bir duyuruya göre “İstanbul Radyosu’nda Perihan Sözeri, Sabite Tur ve Hamiyet Yüceses’in konserleri evvelce doldurulan hususi plaklardan çalınmaktadır.”⁵⁴³ Bu gibi reklam içerikli duyuruların gazetelerde ve dergilerde çokça yer aldığı düşünüldüğünde; radyolardaki plak yayınlarının eserlerin ve eserleri okuyan sanatkarların görünürlüğünü sağladığını; böylelikle de popülerleşmelerinde etkili bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Bunun yanında radyo, popüler olanın ilanıyla birlikte kendi dinlenme potansiyelini arttırmaya yönelik bir yayın stratejisi izlemiştir

⁵⁴² “En Genç Radyo Muganniyesi”, *Milliyet*. 21 Mart 1934, 5.

⁵⁴³ *Radyo Haftası* 75, (1951): 18.

diyebiliriz. Ayrıca radyonun plak sektörüyle kurmuş olduğu bu ilişki başka tartışmalara da zemin hazırlamıştır. Örneğin her ne kadar sanatçıları anons etse de radyonun neşriyat sırasında firmaların ismini anmaması dönemin gazetelerinde uzun bir müddet sürecek telif tartışmalarını gündeme getirmiş; hatta İstanbul Radyosu bu hususta eleştirilmiştir.⁵⁴⁴ Yeni oluşan telif tartışmaları aslında üretim-tüketim ilişkilerinin henüz oturmaya başladığını, bu ilişkilerin yayınlarda daha gelişmemiş olduğunu göstermektedir. Telif haklarına değinmişken ilgili olarak yine aynı zamanda yaşanan bir hadise bu durumu örnekler niteliktedir. *Yeni Gün* gazetesinin 8 Mart 1931 tarihli bir haberine göre edebiyatta görülen intihal davasına benzer bir dava ilk kez müzik alanında da görülmüş; Hafız Sami, plak kayıtlarında sesini taklit edip ismini kullandığını iddia ettiği piyasada “Küçük Hafız Sami” ünvanıyla tanınan Selanikli Hafız Numan Efendi’ye dava açmıştır.⁵⁴⁵ Haberde bu durumun ilk kez yaşandığına yönelik kullanılan ifade de telif haklarının hukuk düzleminde henüz yeni yeni şekillenmeye başladığını göstermesi açısından önemlidir. 1934 yılında müzik inkılabı adına kurulan Musiki Komisyonu’nun aldığı kararları bu noktada hatırlamakta yarar vardır. Ulusal müziğin yaratılması için yapılması gerekenlerin konuşulduğu bu kurulda bir yandan “alaturka” plakların yasaklanması üzerine konuşulurken bir yandan da telif hakları hakkında da kararlar alınmıştır.⁵⁴⁶ Böylelikle üretim-tüketim ilişkisini hukuksal alanda korumaya alınması sağlanmıştır. İktidar ilişkilerinin sürekli dönüştüğünü, devletin sadece bir zor aracı olmadığı da aslında bu örnekte de görülmektedir. Nitekim 1934 yılında milli müzik adına alınan kararlar ve resmi söylem her ne kadar Osmanlı-Türk müziğinin karşısında olmuşsa da telif hakları kapsamında geleneksel müziğin icracılarının ve bestekarlarının haklarına dair tartışmaların gerçekleşmesi de dikkat çekicidir.

Radyolardaki plak neşriyatlarına tekrar dönecek olursak; canlı yapılan ya da daha sonra yayınlanması için özel hazırlanan kayıtlar da teknolojinin ilerlemesiyle birlikte artık radyoda kayıt altına alınmakta ve ileride tekrar çalabilmek adına arşivlenmektedir. Bu pratiğe dair yine gazetelerde pek çok teknik bilgi içeren metinler yer almakta; örneğin 6 Mart 1935 yılında *Milliyet* gazetesinde yayınlanan *Radyo ile Plagın Bağlılığı* başlığını taşıyan metinde olduğu gibi radyo yayınlarının plaklara nasıl alındığına dair teknik bilgilere yer verilmektedir. Verilen bilgilerde

⁵⁴⁴ “Radyonun Neşriyatı”, *Yeni Gün*, 4 Mayıs 1931, 7.

⁵⁴⁵ “İstanbul İçin Yeni Bir Dava”, *Yeni Gün*, 8 Haziran 1931, 1.

⁵⁴⁶ “Ulusal Musikimize Verilecek Yol Ne Olacaktır?”, *Milliyet*, 25 Teşrinisani 1934, 1.

radylardaki kayıtlar için tař plakların sadece 3 ile 7 dakika arasında bir süreyi kaydedebilmesi sebebiyle sesli filmler için kullanılan ve daha uzun süreli ses alabilen plakalar kullanılmakta olduğu; neşriyat sırasında da plak değiştirirken oluşan boşluğu en aza indirmek ve ięne hışırtısını yok etmek adına ayrıca aletlerden yardım alındığı belirtilmektedir.⁵⁴⁷ Radyo neşriyatında sürekli canlı konserlerin yapılamayacağı dūřınılduęında bu üretim pratiğinin icra ile dinleyici arasında oluşturulan bağın sürekliliğinin sağlanması ağısından önemli olduğu söylenebilir. Nitekim bu sayede alınan kayıtların tekrar dinlenebilirliği olanaklı hale gelmiş; sanatkar ile dinleyicisi arasındaki zamansal ve mekânsal aralık bu kayıtlarla kapatılmaya ęalıřılmıř; sanatkar radyoda var olmasa da sesini dinleyicisine bu kanal üzerinden duyurabilmiştir. Aynı zamanda radyonun arşivlediği kayıtlar dönemin müzikal hafızasının tař plaklara alınmasını sağlamış; dolayısıyla da her ne kadar kısıtlı yayınlar olsa da Osmanlı-Türk müziğinin icraları da yeni oluşan hafıza alanına dahil olarak zengin bir repertuar oluşturmuştur.

Radyo arşivleriyle oluşmaya başlayan hafıza alanı gibi o dönem yapılan Darüelhan kayıtları da bu çerçevede oldukça önemlidir. Nitekim öncelikle ikinci bölümde uzun uzun değindiğimiz Anadolu'nun ezgilerini toplamaya yönelik gezilerde kullanılan yüzlerce fonograf kayıtları Pathe firmasından ısmarlanan fonografla kaydedilmeye bařlanmış⁵⁴⁸; daha sonraki yıllarda *Sahibinin Sesi*, *Columbia*, *Odeon* gibi firmalara ait ęanta formundaki gramofonlar yardımıyla kayıtlara devam edilmiştir.⁵⁴⁹ Ünlü'nün belirttiğine göre, *Columbia* firmasının temsilcileri olan Blumenthal kardeşler Darüelhan'a destek olmak adına yurtdışından özel plaklarla birlikte bir gramofon getirmiş; fonograf yerine bu plaklar ve gramofon kullanılmıştır. Böylece konservatuarın topladıkları Anadolu ezgileri Tasnif Heyeti tarafından notaya alınıp yeniden stüdyo kaydı gerçekleştirilmiş ve kayıtlar *Columbia* ortaklığıyla piyasaya sürülmeye başlanmışır.⁵⁵⁰ Halk ezgileri için söz konusu olan arşiv oluşturma ęabaları Osmanlı-Türk müziği için de geçerli olmuş; konservatuarın sadece eserleri tespit etmesi ve notaya alması için oluşturduğu heyet; meşk zinciriyle o güne kadar bellekten belleğe aktarılmış pek çok eseri notaya almışlardır. Zekaizade Ahmet Irsoy, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yekta Bey (daha sonra ölüm ya da ayrılık ile

⁵⁴⁷ "Radyo ile Plağın Bağlılığı", *Milliyet*, 6 Mart 1935, 5.

⁵⁴⁸ Gönül Paçacı, "Cumhuriyetin Sesli Serüveni", 17.

⁵⁴⁹ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 217.

⁵⁵⁰ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 218.

kadrolara dahil edilen Ali Rıfat Çağatay, Suphi Ezgi, Mesut Cemil) gibi dönemin önemli müzik bilimcileri ve meşk sistemiyle de eğitim görmüş konservatuar hocalarından oluşan bu heyet; Osmanlı'nın sözlü hafızasına dair önemli çalışmalarda bulunmuş, o yıllarda hayatta bulunan eski ustalar, hanendeler, zakirbaşılar ve ayinhanlar bir araya getirilerek belleklerine aldıkları eserlerin notaya geçirilmesini sağlamıştır.⁵⁵¹ Yine *Columbia* firmasının desteğiyle saz semaisi, kâr, peşrev, ağır ve yürük semai gibi klasik formlarda birçok eser Darüelhan Heyeti tarafından seslendirilerek taş plaklara alınmış; bir kısmı konservatuar bünyesinde arşive kaldırılırken bir kısmı da piyasaya sürülmüştür.⁵⁵² Dönemin gazetelerine de halk şarkılarının ve klasik eserlerin bulunduğu Darüelhan plaklarının satışa sunulduğuna dair reklamlar verilmiş; dinleyicilere *Columbia* şirketi tarafından Darüelhan Heyeti'nin plakları sıkça duyurulmuştur.⁵⁵³ Reklam ilanlarına ek olarak ilgili çeşitli haberlerden edindiğimiz bilgilere göre plaklara eserleri seslendiren icra heyetinde Kemani Reşat, Tanburi Dürri, Udi Sedat, Kemançeci Cemal, Neyzen Tefik, Hafız Kemal ve Hafız Kemal gibi dönemin tanınan isimler bulunmakta ve bu isimler tarafından da senede 120 eser plaklara alınmaktadır. Fakat bu yoğun müzikal üretim her ne kadar konservatuar yönetimi tarafından bir müddet sonra engellenmek istense de kayıtlar geçmişin hafızasını kaydetmeye ve popüler alana aktarmaya devam etmiştir.⁵⁵⁴ Dolayısıyla hem konservatuarda eğitimi yasaklanan hem de her türlü icra faaliyetine kısıtlama getirilmek istenen Osmanlı-Türk müziği için bu kayıtlar hem sözlü kültür pratikleri ile aktarılan geleneksel müzik için yeni bir hafıza alanı oluşturmuş hem de bu alanın popüler kültürle birbirine eklemlenmesini sağlamıştır. Erken Cumhuriyet'in kültür politikaları çerçevesinde düşündüğümüzde oluşan bu hafızanın, önemli bir mücadele alanı yarattığını söyleyebiliriz. Nitekim bu çalışmada daha önce ayrıntısıyla ortaya konduğu gibi, ulus devletin “ideal” olarak tanımladığı milli müzik tariflerinden Osmanlı-Türk müziği dışlanarak konservatuardan eğitimi yasaklanmış, miadını doldurmuş bir gelenek olarak görüldüğü için de arşivlenip müzeye kaldırılmasına dair tasnif çalışmaları başlatılmıştır. Fakat görüldüğü üzere, bu çalışmaların aynı zamanda plak teknolojisiyle birlikte plak firmaları tarafından piyasaya dolaşıma sokularak halka sunulmuş, böylelikle de geleneksel müziğin

⁵⁵¹ Mehmet Güntekin, *İstanbul'un Yüz Musikîşinası* (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2010), 77.

⁵⁵² Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman*, 269-270.

⁵⁵³ “Muhterem Halkımızın Nazarı Dikkatine”, *Milliyet*. 26 Mart 1929, 3.

⁵⁵⁴ “Konservatuardaki Heyetler”, *Milliyet*. 8 Mart 1932, 3.

popülerleşmesine olanak tanınmıştır. Konservatuarda kendine arşiv dışında bir alan bulamayan Osmanlı-Türk müziği böylelikle dışlanan unsurlarıyla birlikte popüler kültür alanında direnişini sürdürmüştür. Dolayısıyla geleneksel müziğin -Nora'nın tabiriyle hafızayı kapı dışarı etmek ve bayağılaştırmak isteyen- tarihe⁵⁵⁵ mal edilmesine yönelik doldurulan plaklar; yeniden üretilebilirliği sayesinde müzikal hafızanın da bir mücadele alanına dönüşmesini sağlamıştır.

Altını çizmeliyiz ki bahsettiğimiz müzikal hafızayı yaratan sadece arşiv maksatlı doldurulmuş plaklar değildir; müziğin kaydedilip sonraki nesillere aktarılmasını sağlayan bütün plaklar bizzat hafıza alanını oluşturmaktadır. Bu hususta Osmanlı-Türk müziğinin geleneksel aktarım pratikleri düşünüldüğünde meşkin tekrara ve taklitle dayalı unsurlarının plaklarda devam edebilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin 1950'li yılların önemli radyo sanatkarı olan Alaaddin Yavaşca anılarında henüz küçük yaşlarındayken eve gelen özellikle de Tanburi Cemil Bey'in ve Münir Nurettin Selçuk'un plaklarının kendisinde ne kadar etki ettiğini; bu plaklardaki eserlerin tümünü ezberine aldığını belirterek⁵⁵⁶ müzikal icrasının ilk meşklerini plaklarla gerçekleştirmiş olduğunu aktarmaktadır. Alaaddin Yavaşca gibi yine 1950'li yıllarla beraber radyoda ve eğlence mekanlarında, ardından plaklarda ve sinemada halk tarafından beğeniyle takip edilen Zeki Müren'in çocukken yüzden fazla eser bildiğini ve evlerinde bulunan Müzeyyen Senar'ın plaklarından çok şey öğrendiğini verdiği röportajlar vasıtasıyla öğrenebilmekteyiz.⁵⁵⁷ Röportajlarda Müzeyyen Senar için kullanmış olduğu "...onun konseri radyoda olsun, plaklarda olsun çok ilgimi çeken konserlerdi. Uzaktan giyabi hocam diyebilirim"⁵⁵⁸ ifadeleri hafızaya dayalı bir öğrenim pratiğinin plaklar üzerinden gerçekleştirildiğini gösteren bir örnektir. Aynı şekilde Osmanlı'nın son dönemlerinde yapılmış olan Tanburi Cemil Bey'in plak kayıtları da bir hoca mahiyetinde değerlendirilmiştir. Farklı enstrümanlar üzerinde çalışsalar dahi üslup açısından Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarından Cinuçen Tanrıkorur, Niyazi Sayın, İhsan Özgen ve Necdet Yaşar gibi sanatkarların etkilenmiş olduklarını bilinmektedir.⁵⁵⁹ Özellikle tanburi Necdet Yaşar,

⁵⁵⁵ Nora, *Hafıza Mekanları*, 19.

⁵⁵⁶ Şen, *Alaaddin Yavaşca*, 30.

⁵⁵⁷ Aktaran: Şeyma Ersoy Çak ve Şefika Şehvar Beşiroğlu, *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren* (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016), 49.

⁵⁵⁸ Çak ve Beşiroğlu, *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*, 49.

⁵⁵⁹ Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğrenim ve İntikal*, 191.

plakların bu noktadaki önemine pek çok mülakatında değinmiş, Tanburi Cemil plaklarının sanatına olan etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

Kapalıçarşı'ya koştum. İç Bedesten'de bir küçük dükkan vardı. İlk olarak Tanburi Cemil Bey'in Ferahnak Taksim'ini orada buldum, orada dinledim, orada aldım... Hakikaten Ferahnak Taksim beni büyülemişti, halen de büyülüyor. Ondan sonra talebe harçlığını hep taş plaklara yatırdım. Plaklarını dinleyerek Tanburi Cemil Bey'i anlamaya çalıştım.⁵⁶⁰

Yukarıda örneklerini aktardığımız birçok sanatçı taş plaklar aracılığıyla bu aktarım halkasına dahil olmuş; müzikal hafızayı sadece repertuar açısından değil üslup edinme noktasında da plaklar ile edinme imkanı bulmuşlardır. Fakat plakları değil bir meşk aracı müzikal üslubu bizzat bozan bir meta olarak değerlendiren görüşlerin mevcut olduğunu da söylemek gerekir. Örneğin *Türk Musikisi Dergisi*'nin yazarlarından Fikret Kutluğ'a göre, plaklar halkın müzik zevkini bozmakta; "iyi ve güzel yerine ne olduğu belirsiz ve şuursuz bir zevkin yerleşmesine sebep olmaktadır."⁵⁶¹ Yine Erken Cumhuriyet döneminin önemli sanatkarlarından biri olan Kemal Niyazi Seyhun da taş plakları halkın müzik terbiyesini kötü yönde etkilediğini ifade etmiş; sadece popüler eserlerin yayınlanmasından dolayı halkın müzik zevkinin bozulacağından endişe duyduğunu belirtmiştir.⁵⁶² Ona göre:

Plakların çok revaç bulması Türkiye'de musiki hayatının, hareketinin ne kadar fakir olduğuna büyük bir delildir. Konderlerin yerine kaim olan plaklar hususi ve küçük meclislerde çalındığı için bu artık içtimai bir terbiye mahiyeti almaktan çıkmıştır ve binaenaleyh halkın ruhi terbiyesi üzerinde menfi bir şekilde tesirler icra etmekte ve bilhassa işrete sevk ettiği için musikinin esaletini gidermektedir. Ve bunların hepsinin fevkında olarak da halkın musiki zevki ölüyor, çünkü şirketler yüksek eserleri plağa almamakla bilakis sürüm yapmak için hafifmeşrep parçaları tamim etmektedir.⁵⁶³

Yukarıda yer verilen görüşlere paralel olarak dönemin diğer aydınları ise halkın plaklara rağbet göstermesini konservatuardan ve diğer eğitim kurumlarından

⁵⁶⁰ M. Selim Gökçe, "Necdet Yaşar: Yahya Kemal Bana Küçük Cemil'im Derdi", *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi* 393 (2016): 49.

⁵⁶¹ Fikret Kutluğ, "Plak İş", *Türk Musikisi Dergisi* 24 (1949): 17.

⁵⁶² Deniz Seltuğ, "Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğinde Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak", *Tanburi Cemil Bey: Sempozyum Bildirileri*, Haz. Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu (İstanbul: Küre, 2017), 180.

⁵⁶³ Aktaran: Seltuğ, "Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğindeki Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak", 180.

Osmanlı-Türk müziğinin kaldırılmasına bağlamışlar ve bu yasaklama ve kısıtlamadan gramofon şirketlerinin kârlı çıkmış olduğunu vurgulamışlardır. Örneğin, Peyami Safa'nın Cumhuriyet gazetesinde yapmış olduğu müzik anketlerinde konservatuar müdürü Ziya Bey, bu konudaki düşüncelerini “Biz konservatuardan müzik tedrisatını kaldırıncı memlekette milli musikimize karşı alaka ve iştıyak büsbütün arttı. O zamanlar bir iki plak fabrikası vardı, bugün altı tane”⁵⁶⁴ diyerek eğitim kısıtlamasıyla plaklara olan ilgiyi birbiriyle ilişkilendirmiştir. Aynı şekilde yine Peyami Safa'nın anketine katılan Rauf Yekta Bey konuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Derslerimizin tatili şüphesiz şahsımdan ziyade memlekette milli musiki kültürüne vurulmuş bir darbe oldu... Netice ne oldu? Halk, musikisine bir kat daha sarıldı, açık gözlü gramofon kumpanyaları bu fırsatı ganimet bildi ve kısa bir müddette birkaç milyon Türk lirası bu kumpanyaların veznesine aktı.⁵⁶⁵

Bu ifadelerle, dinleme pratikleri plaklara yönelen halkın ilgisini yine eğitim kısıtlamalarına dayandırmıştır. Bunun gibi ifadeler aslında dönemin popüler müziğini şekillendiren taş plakların, devletin müzik üzerindeki hegemonyasına karşı bir mücadele alanı olarak ortaya çıkışını işaret etmekte geleneksel müziğin kitlesel üretim alanı bulmuş olması sayesinde dinleyicisine daha kolay ulaşarak kısıtlayıcı ve yasaklayıcı politikalara karşın halkın beğenilerine ve zevklerine göre müziğin alımlandığını açıklamaktadır. Nitekim kataloglarda, reklam ilanlarında, radyo ve gazino programlarında gördüğümüz üzere toplumsal hayatın içinde zaten bu müziğin hem dinleyicisi hem de üreticisi olarak halk, kendi türkülerine, şarkılarına, ağıtlarına sağlanan bu yeni bir hafıza alanlarıyla yönetimin hegemonyasına karşı direnmiştir.

Dönemin gündelik eğlence pratiklerinde plakların varlığına yeniden dönecek olursak radyoda Osmanlı-Türk müziğinin yasaklanması -ikinci bölümde anlattığımız üzere- pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Cemal Ünlü'nün belirttiğine göre eğlence mekanlarındaki icraların ve plaklara okumanın da yasaklanacağına dair tartışmalar plak firmalarının ve sanatkarlarının temkinli davranıp bir müddet halk şarkıları üzerinden yayın yapmalarını sağlamış; fakat yine de ezgilerin icraları genellikle yerel sazlar yerine keman, kanun veya tanbur gibi enstrümanlar eşliğinde

⁵⁶⁴ “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*. 8 Kanunuevvel 1932, 1.

⁵⁶⁵ “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*. 11 Kanunuevvel 1932, 1.

gerçekleşmiştir.⁵⁶⁶ Her ne kadar halk müziği icralarının yoğunlaşması söz konusu olsa da dönemin plak ilanlarına bakıldığında operetlerin, tangoların, türkülerin ve şarkıların birbirine geçmiş olduğu, birbiriyle etkileşim yaşadığı görülebilmektedir. Böylelikle Osmanlı-Türk müziği dinleyicisinin de zengin içerikli yayınlar sayesinde gündelik hayattaki müzik dinleme pratiklerinin daha çok plaklara yöneldiği söylenebilir. Nitekim “milli müzik” tartışmalarının yapıldığı; Osmanlı-Türk müziğinin radyolardan yasaklandığı bir ortamda geleneksel müziğin sanatkarlarının farklı türde yayınladıkları pek çok plak, gazetelerde reklam ilanı olarak duyurulmaktadır. Örneğin 1935 yılına ait bir plak ilanında⁵⁶⁷ Safiye Hanım (Ayla)’nın okuduğu “Yalnızca benim ol” ve “Saatlerce baş başa” şarkılarının; Seyyan Hanım’ın “Güvercin” fokstrotunun, Mustafa Bey’in hüzzam makamındaki gazelinin; Birsen Şemsi’nin “Ege sevgi yurdudur” tangosunun yer aldığı görülmektedir. Bunun gibi pek çok ilanda rastladığımız farklı türdeki icralar dönüşen kültürel hayata karşı Osmanlı-Türk müziğinin popülerleşirken gösterdiği reaksiyonu, bir diğer ifadeyle mücadele alanı içinde yaşadığı etkileşimleri belirtmektedir. Yine benzer bir şekilde başka bir gazete ilanında⁵⁶⁸ da Fahriye Hanım’ın okuduğu şarkılar; Münir Nurettin’in seslendirdiği tangolar; Umran Hanım’ın söylediği türküler, Müzeyyen Hanım (Senar)’ın şarkıları; Vasfi Rıza ile Bedia Hanım’ın okudukları *Deli Dolu* ve *Lüküs Hayat* operetinden parçalar bir arada yayınlanmakta; o yıllarda şekillenen farklı bir çok müzik zevkinin aynı anda duyurulması ve yayılması sağlanmaktadır. Ayrıca o yıl Cemal Reşit Rey’in içerisinde alaturka icralarla zenginleştirdiği *Lüküs Hayat* operetinin de yasaklanmış olduğu düşünüldüğünde bu tür ilanlar popüler müziğin taş plaklar aracılığıyla yasak ya da kısıtlamalara karşı nasıl bir mücadele alanı oluşturduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yeni kurulan ulus-devletin idealize ettiği Batı müziğiyle halk ezgilerinin sentezinden oluşacak olan milli müzik tahayyülünün gerçekleşmesi adına uyguladığı politikalar popüler kültür alanında farklı işlemiş; Osmanlı-Türk müziği dışlanıp yasaklansa da dönemin diğer müzikleri ile iletişim halinde olması sebebiyle dönüşerek uyum sağlamış hem de diğer müzik kültürlerine sirayet ederek kendinden parçalar da bırakarak direnmiştir. Nitekim bu direncin ve uyumun bir arada olduğu, bir arada üretildiği, yeni sentezlerin iç içe geçtiği alan olarak taş plaklar da Hall’un bahsettiği anlamda bir

⁵⁶⁶ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 325.

⁵⁶⁷ “Sahibinin Sesi Bayramlık Plaklar”, *Cumhuriyet*. 10 Mart 1935, 8.

⁵⁶⁸ “Yenilik, Neşe Hissiyat”, *Cumhuriyet*. 21 Şubat 1935, 8.

mücadele alanını tanımlamaktadır. Hall'un reform süreçleriyle ilgili olarak halkın hem direnişinin hem de rıza ve uyumlanmasının popüler kültür alanında birlikte gerçekleştiğini öne sürdüğünü⁵⁶⁹ hatırlayacak olursak, tüm dönüşümlerin gerçekleştiği uyum ve direnç pratiklerinin ikili hareketi bu mücadele alanında, taş plaklar üzerinden sunulan bu müzikal eserlerde görülebilmektedir.

Bülent Aksoy'un da belirtmiş olduğu üzere Erken Cumhuriyet dönemi müzikal ürünlerine bakıldığında yasaklamalara, dışlamalara ve kısıtlamalara rağmen türler arasında keskin bir ayrım görülmemektedir. Ona göre, üretim sürecinde geleneksel müziğin içerisinde Batı müziğinin etkileri hissedilirken; aynı zamanda Batı müziği tekniğiyle bestelenen eserlerde geleneksel müziğin izleri bulunmaktadır.⁵⁷⁰ Nitekim bu etkileşimin yansımaları Yesari Asım Arsoy'un, Sadettin Kaynak'ın, Münir Nurettin Selçuk'un, Kaptanzade Ali Rıza Bey'in, Muhlis Sabahattin Bey'in ve daha pek çok geleneksel müzik bestekarının eserlerinde ritmik ve formsal açıdan yerleşmeye başlamış; geleneksel üslupla tangolar, kantolar, marşlar, operet ve revü şarkıları bestelemişlerdir. Bu dönemde bestelenen kantolar özellikle dikkat çekmiş; cumhuriyet öncesinde sadece sahnelerde temsil edilirken Cumhuriyetle birlikte daha çok taş plaklarla popülerleşmiş bir tür olarak ortaya çıkmış, hatta doğrudan plaklar için üretilmeye başlanmış, Makbule Enver, Mahmure Handan, Mahmure Şenses, Neriman Hanım ve Beşiktaşlı Kemal Şenman gibi sanatkarlar dönemin plaklara en çok kanto okuyan isimleri olmuştur.⁵⁷¹ Aslında Batı eğlence formlarından biri olan ve keman, trompet, klarnet ve zilden oluşan orkestralar eşliğinde sahnelenen kantolar, Batılılaşma ile birlikte Osmanlı-Türk müzik geleneğine eklemlenmiş ud, cümbüş, çalpara ve kanun gibi sazlarla çalınmaya başlanmış, böylelikle yerleştirilmiştir.⁵⁷² Aynı şekilde Arjantin'den Avrupa'ya, oradan da Türkiye'nin müzik dünyasına sirayet eden bir dans müziği olan tango, 1930'lu yılların en popüler müzik türlerinden biri olmuş,⁵⁷³ hem geleneksel müzik hem de Batı müzik esaslarına göre okuyan pek çok sanatkar tarafından plaklara okunmuştur. Seyyan Hanım'dan duyduğumuz "Ayrılık", "Mazi", "Necla", "Çaldın", "Mavi Çiçek"; Melahat Kazım Hanım'ın icrasıyla "Şu İstanbul'un kızları"; Bayan Gönül'ün okuduğu "Suna" ve

⁵⁶⁹ Özбек, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 58-59.

⁵⁷⁰ Aksoy, "Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu", 32.

⁵⁷¹ Murat Meriç, *Pop Dedik*. (İstanbul: İletişim, 2017), 151.

⁵⁷² Meriç, *Pop Dedik*, 150-151.

⁵⁷³ Meriç, *Pop Dedik*, 171.

“Özleyiş”; Birsen Şemsi’nin “Sensiz Hayat” tangoları -gazete ilanlarında da sıkça gördüğümüz üzere- dönemin popüler tango şarkılarını oluşturmaktadır.

Farklı müzik kültürleriyle popüler kültür sayesinde yaşanan bir başka etkileşim de daha önce bahsetmiş olduğumuz film müzikleri ile gerçekleşmiştir. Mısır filmlerinin üzerlerine yapılan adaptasyon şarkılar dönemin en rağbet gören eserleri olarak ortaya çıkmış; bu da geleneksel müzik formlarının dönüşmesini, fantezi türünün doğmasını sağlamıştır. O dönem hem Mısır yapımı hem de yerli yapım olmak üzere pek çok filmin müziği Müzeyyen Senar, Münir Nurettin, Hafız Burhan ve Safiye Ayla gibi tanınmış ve sevilen sanatkarlar tarafından plaklara söylenmekte; Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar, Şükrü Tunar gibi bestekarların bu filmler için ürettiği fantezi, şarkı ve tango türündeki pek çok müzikal ürün onların sesiyle dinleyiciye tanıtılmaktadır. Müzeyyen Senar ve Münir Nurettin’in Odeon’a okudukları *Leyle ile Mecnun* ve *Harunreşid’in Gözdesi* filmlerine özel yapılan “Derman kâr eylemez”, “Enginde yavaş yavaş”, “Leyla bir özge candır”, “Ne yaptım kendimi nasıl aldattım” gibi şarkılar; Hafız Burhan’ın Columbia’ya söylediği *Aşkın Gözyaşları* adlı filmdeki aynı adı taşıyan tangosu; ya da yerli bir film olan *Kahveci Güzeli*’nde Münir Nurettin’in Odeon için söylediği “Ela gözlerini sevdiğim dilber”, “Zeynebim uçtu gitti” gibi şarkıları⁵⁷⁴ dönemin oluşan popüler müzik repertuarına önemli katkılar sağlamıştır.

Yukarıda bahsedilen etkileşimler çok sesli Batı müziği formunda bestelenen eserlerde de yaşanmıştır. Nitekim Batı müziği tekniğiyle ulusal müzik yaratmaları beklenen A. Adnan Saygun, Necil Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey besteledikleri konçertolarda, süitlerde, opera ve operetlerde geleneksel müziğin makam yapısından etkilenmişler; saba, bestenigar, düğah gibi makamları eserlerinde kullanmışlardır.⁵⁷⁵ Özellikle de Cemal Reşit Rey’in ve Ekrem Reşit Rey’in yazmış oldukları *Üç Saat*, *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu* operetleri dönemin popüler eserleri olmuş; içlerinde alaturka esintiler de taşıyan şarkılar plak firmaları tarafından kayda alınıp satışa sunulmuştur.⁵⁷⁶ Yine Rey kardeşlerin yazdıkları *Alabanda Revüsü* 1941’de sahnelendiği andan itibaren dönemin eğlence dünyasında

⁵⁷⁴ Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman*, 360-361.

⁵⁷⁵ Aksoy, “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, 32.

⁵⁷⁶ Rey, Cemal Reşit. “Hatıralar”. Murat Belge, Ercüment Berker ve diğerleri, *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980), 144. Cemal Reşit Rey hatıralarında “Lüküs Hayat” ve “Deli Dolu” operetlerinin içlerinde gazel ve zurna taksimi bulunması sebebiyle uygulanan radyo yasağına tabi tutulduğunu, Vasfi Rıza Zobu’nun doldurmuş olduğu operet plaklarının da radyoda çalınmama kararının alındığını belirtmiştir.

önemli izler bırakmıştır. Başrolünde Safiye Ayla'nın bulunduğu revüde geleneksel müzik eserleri de yer almış; özellikle Ayla'nın ısrarı üzerine Sadettin Kaynak'ın bestelediği eserler söylenmiştir.⁵⁷⁷ Revü o yıllarda tahmin edilenden daha fazla rağbet görmüş; “Yaşasın hayat”, “Sisli ada”, “Ben meşhur bir gemiciyim”, “Çiya çiya”, “Mehtap şarkısı”, “Ne idi ne oldu halim” gibi pek çok şarkısı plaklara okunmuş ve oldukça ilgi uyandırmıştır.⁵⁷⁸ Dönemin dönüşen müzik hayatı bu gibi örneklerde de görüldüğü gibi popüler kültür alanında birbirine eklemlenmiş; hakim ideolojinin kurmaya çalıştığı karşıtlıklar burada kırılmaya başlamıştır. Nitekim, Hall'un da belirttiği gibi iktidar ilişkileri değişmeye başladıkça bu karşıtlıkların ifade ettiği anlamlar da dönüşmeye uğramakta; verilen hegemonya mücadelesi neticesinde şekillenmektedir.⁵⁷⁹ Dolayısıyla Erken Cumhuriyet'in modern bir ulus-devlet olma ideali doğrultusunda bir önceki rejimin deneyiminden kendini ayırtmak ve yeniden yaratmaya çalıştığı toplumsal alanı tanımlamak adına kullandığı ileri/geri, doğu/batı, çağdaş/ilkel gibi karşıtlıklar, popüler müzik içerisinde ifade ettikleri anlamları kaybetmiş; ileri-çağdaş-batılı olarak tarif edilen müzik türleriyle ilkel-doğulu-geri nitelendirmeleriyle ötekileştirilen müzik türleri birbirine uyum ve direnç göstererek eklemlenmiştir.

Görüldüğü üzere Erken Cumhuriyet döneminin müzikal dünyası, birbiriyle etkileşim halinde olan birçok müzik türünü bünyesinde barındırmaktadır. Ulus-devlet projesi çerçevesinde “ideal” bir müziği tarif etmek için kullanılan ileri/geri, Doğu/Batı, milli/gayrimilli ayrımları popüler kültür içerisinde erimiş; tango, fokstrot, operet, gazel, türkü ve fantezi gibi formlar bu ayırım kalıplarının dışında birlikte üretilmiştir. Bir önceki rejimi hatırlatması sebebiyle ulusal müzik tahayyülünden dışlanan, unutulması istenilen ve bunun için de eğitim kurumlarından ve radyolardan icrası yasaklanan ve hatta aşağılamalara maruz kalan Osmanlı-Türk müziği; Erken Cumhuriyet yönetiminin bu politikalarına ve uygulamalarına karşı kendini taş plaklarla popüler alanda ifade ve icra etme imkanı bulmuş; diğer müzik kültürleriyle etkileşim içinde dönüşerek kendini yeniden inşa etmiştir. Bu yeniden inşa sürecinde ise taş plaklar geleneksel müziğin ulaşılabilirliğini ve dinlenebilirliğini kolaylaştırarak popülerleşmesini sağlamış; önemli bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkmıştır. Bunun yanında resmi alanda uygulanan sınırlandırmalarla eğitim

⁵⁷⁷ Bardakçı, *Safiye*, 162.

⁵⁷⁸ Bardakçı, *Safiye*, 164.

⁵⁷⁹ Hall, “Popüler Kültür ve Devlet”, *Popüler Kültür ve İktidar*, 98-99.

kurumlarındaki ve radyodaki kadrolarını kaybeden sanatkarlar taş plaklar sayesinde müziklerini icra edebilmiş, geçimini sağlayabilmiştir. Nitekim aynı zamanda tekkelerin kapatılmasıyla da önemli meşk halkalarını kaybeden gazelhan ve mevlithanlar dönemin farklı pek çok müzik türünü “hafız” üslubuyla okuyan sanatkar olarak ortaya çıkmış; Hafız Burhan, Hafız Kemal ve Hafız Sadettin Kaynak okudukları tangolar, şarkılar, gazeller ve fanteziler ile birlikte dönemin dönüşen müzik dünyasına uyum sağlayarak popülerleşmiş, yıldızlaşmışlardır. Hatta bir gazete haberinde bu durum “güzel sesli hafızlardan birçoğu bir müddetten beri işi plak doldurmaya umumiyetle hanendelik yapmaya dökdükleri görülmektedir”⁵⁸⁰ sözleriyle bildirilmekte; plak doldurarak geçimlerini sağladıkları aktarılmaktadır. Sadece gazel, şarkı, tango gibi popüler formlarda değil aynı zamanda dini içerikli olan münacaatlar, mersiyeler, ezanlar ve Kuran surelerini de plaklara okumuşlardır. Örneğin gazetelerdeki reklam ilanlarında sıkça gördüğümüz Hafız Fahri Bey’in *Odeon*’a doldurduğu dini eserler,⁵⁸¹ Hafız Rıza Bey’in yine *Odeon*’dan çıkan münacaatları, mersiyeleri⁵⁸² ve özellikle de Hafız Sadettin Kaynak’ın *Columbia*’dan çıkmış olan “Türkçe Kuran” ve “Türkçe Ezan” plakları hem döneminin önemli bestakarları ve gazelhanları tarafından okunmuş olması hem de siyasal zeminin taş plaklardaki yansımaları göstermesi açısından önemli verilerdir.⁵⁸³ Bu bize plaklar vasıtasıyla sanatkarların hem kendi alanlarını yeniden üretebildiklerini hem de popüler kültür içerisinde eklemlenerek ve dolayısıyla da çift yönlü işleyen uyum-direnış pratikleri neticesinde müzikal canlılıklarını koruyabildiklerini göstermektedir. Benzer şekilde “şark musikisi” kısmı kaldırılmadan önce konservatuar kadrosunda yer alan ya da radyoda sesini kısıtlı da olsa duyurabilmiş sanatkarlar kısıtlamalar neticesinde eserlerini plaklar aracılığıyla dinleyiciye ulaştırabilmişlerdir. Radyonun sevilen ve beğenilen Münir Nurettin, Safiye Ayla, Yesari Asım Arsoy, Hamiyet Yüceses ve Müzeyyen Senar gibi sanatkarları dönemin taş plaklarında en çok duyulan sesler olmuştur. Öyle ki 1934-1936 yılları arasındaki yasaklamanın ardından radyolarda yer alırken dahi bu isimler, plaklarının getirdiği şöhret ile anons edilmiş; resmi alanda da görünürlükleri popüler müzik üzerinden mümkün olmuştur. Bu sebeple taş plaklar aracılığıyla geleneksel müzik modernleşerek, dönüşüme uyum sağlayarak, etkileşime açık kalarak resmi politikalara karşı bir direnç mekanizması

⁵⁸⁰ “Güzel Sesli Hafızlar İşlerini Bırakarak Gramofonculuğa Başladılar”, *Yeni Gün*, 6 Ağustos 1931, 4.

⁵⁸¹ 14 Kanunusani 1933, *Milliyet*, 8.

⁵⁸² 10 Ağustos 1931, *Yeni Gün*, 11.

⁵⁸³ 14 Şubat 1933, *Milliyet*, 8.

olarak gelişebilmiştir. Taş plaklar da bu mücadelenin gerçekleştiği bir alan, aynı zamanda resmi ideolojinin unutturmak istediği müziğin geçmişteki ve o andaki repertuarının kaydedildiği bir hafıza mekanı olarak kendini ortaya koymuştur.



5. SONUÇ

Erken Cumhuriyet döneminde bir mücadele alanı olarak yeniden inşa sürecinin ortaya konulduğu bu tez çalışmasında öncelikle müzik geleneğinin yapısı, aktarım mekanizmaları, hafıza mekanları, modernizm sürecinde yaşadığı formsal-içeriksel-teorik ve mekânsal dönüşüm aktarılmıştır. Ardından Cumhuriyet ile birlikte devam eden modernleşme ve Batılılaşma serüveninin süreklilikleri ve kırılmaları çerçevesinde ulus-devletin kimlik tahayyülleriyle beraber şekillenen ulusal müzik tasavvurları tartışılmış; bu tahayyüller adına uygulanan müzik politikaları, Osmanlı'nın geçmişten kalan bir tortusu olarak görülen geleneksel müziğin dışlanma ve kısıtlanma stratejileri ortaya konulmuştur. Bununla beraber söz konusu dışlama ve kısıtlama stratejilerinin bu müziğin icracıları, dinleyicileri ve sevenleri tarafından çeşitli tepkilerle karşılanmış olması, bu tepkilerin içerisinde barındırdığı direniş ve uyum pratikleri ve karşı-söylem üretimleri çeşitli örnekler aracılığıyla gözler önüne serilmiştir. Böylelikle bütün bu hegemonya mücadelesinin basındaki, kurumlardaki metodolojik ve teorik alandaki yansımaları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın temel odağını oluşturan popüler müzik alanında gerçekleşen mücadele açısından değerlendirildiğinde, taş plaklar ve taş plakların etkileşim halinde olduğu radyo, sinema ve eğlence mekanları gibi gündelik eğlence pratiklerini şekillendiren kurumlar aracılığıyla geleneksel müziğin kendini yeniden inşa ettiği, popülerleşerek hakim söyleme ve uygulanan politikalara direndiği ileri sürülebilir. İlgili son bölümde popüler müzik alanının nasıl bir direniş mekanı olarak kendini ortaya koyduğu ve taş plakların bu açıdan sağladığı olanaklar aktarılmış; dinleyicilerin, sanatkarların tanıklıklarına yer verilerek popüler müziğin ifade ettiği anlamlar işaret edilmiş; kayıt materyalinin (plakların), neşriyatların ya da kayıtların gerçekleştiği mekanların, gramofon dükkanlarının yeni bir hafıza mekanına nasıl dönüşmüş olduğu analiz edilmiştir. Ayrıca dönemin üretilen müzikal ürünlerin çeşitliliği okuyucuya sunulurken ulusal müzik tahayyülünün ve ikilikler üzerinden inşa edilen “ideal” müzik tanımlarının popüler müzik alanında nasıl erimiş olduğu, anlamını kaybettiği; etkileşimlerin ve dönüşümlerin, birbiri içine geçerek uyum ve direnç mekanizmalarını nasıl bir arada kapsamış olduğu aktarılmaya çalışılmıştır. Sonuç itibarıyla ilgili dönemde taş plakların geleneksel müzik için hem bir hafıza mekanı hem de resmi politikalara, uygulamalara, kısıtlama ve engellemelere karşı bir direniş alanı olarak işleyişi ayrıntılarıyla birlikte ortaya konulmuştur.

Bütün bu analizler, 1930’lu yılların günlük gazetelerinin ve aylık ya da haftalık çıkan müzik dergilerinin taranması sonucunda elde edilen veriler neticesiyle gerçekleştirilmiştir. Bu tez çalışmasında kullanılan süreli yayınların sunmuş olduğu malzeme; dönemin müzik üzerine yapılan tartışmalarını, tarihsel anlatıları, müzik teorisine ya da metodolojisine dair açılımları, güncel haberleri, röportajları, eğlence mekanlarının ve radyo yayınlarının programlarını, film ve konser ilanlarını; taş plak firmalarının yayınladıkları eski ve yeni çıkan şarkıların, tangoların, fokstrotların, gazellerin, operet ve revülerin reklamlarını; dönem dinleyicisinin sesini duyuran mektupları, ses kayıt teknolojisine dair teknik meseleleri, müzikal eserlerin üretim ve dinleme mekanlarını tasvir eden bilgileri kapsamaktadır. Çalışma boyunca çeşitli tasnif biçimleri kullanılarak kaydedilen bu veriler çalışmanın gerekli görülen yerlerinde çağrılmış; 1930’lu yılların diliyle, sesiyle, ifadesiyle, kendi dünyasının melodik yapısıyla; kısacası taşıdığı hafızasıyla duyurulması sağlanmıştır. Her ne kadar bazı noktalarda detay ya da anekdot gibi hissedilse de bu dile, sese ve hafızaya verilen kıymet sebebiyle aktarıma dokunmadan, dolaysız olarak okuyucuya iletilmesi hedeflenmiştir. Fakat bir yüksek lisans tezinin zaman kısıtlılığı, tüm bir dönemin bütün süreli yayınlarına göz atılmasına maalesef olanak tanımamıştır. Hatta zaman ile olan sorun elde edilen pek çok verinin de işlenememesine, formüle edilip çalışmada kullanılamamasına sebep olmuştur. Malzemenin daha söyleyecek çok sözü olmasından dolayı bu tezin devamında başka çalışmalara kapı açacağı ayrıca söylenebilir. Özellikle reklam ilanlarındaki şarkıların duyurulması, müzikal eserlerin varlıklarının hissedilmesi açısından önemli olduğundan daha fazla eserlere yer verilerek sanatkarların üretimle olan ilişkisi; dinleyicisiyle olan bağı daha ayrıntılı bir şekilde çalışılabilir. Ayrıca taş plakların ulaşılabilirliği, alımlayıcılarının sınıf, toplumsal cinsiyet ya da etnisite açısından kimlerden oluştuğu ve dinleme pratiklerinin dinleyiciler tarafından alımlanma şekli gibi çalışmada muğlak kalmış konular daha ayrıntılı olarak araştırılabilir; taş plakların dinleme ediminde ne ölçüde “demokratik” bir alan sağladığı ve kimler için “erişilebilir” olduğu konuları açılabilir.

Nitekim arşivin işlenmesine dair bu çalışmada yaşanan aksaklıklar muhakkak ki daha geniş bir zaman aralığında büyük oranda ortadan kaldırılabilir sorun olacaktır. Bunun dışında böylesi bir tez çalışması için gerekli materyalin toplanmasına dair, sahaf sahaf dolaşılsa dahi pek çok derginin nüshasına ulaşılamaması, plak kataloglarının

sadece belli başlı koleksiyonerlerin elinde bulunması nedeniyle inceleme fırsatının yakalanamaması (koleksiyonerlerle bireysel bir iletişimin kurulmasındaki zorluktan bahsetmek belki yerinde olmayabilir), ulaşılan malzemelerin de bazen bir öğrencinin bütçesini zorlayabilecek maddi değerde olması gibi nedenler materyalin toplanmasında yaşanılan güçlükler olarak ifade edilebilir. Fakat yine de sahaf ya da antika dükkanlarında dolaşırken eski gramofonlara, taş plaklara, plak zarflarına, iğne kutularına temas edebilmek; çeşitli sanat atölyelerinin ya da vakıfların özel plak dinletilerine katılıp dönemin cızırtılı hafızasına bizzat tanık olabilmek elbette ki bu tez çalışmasında kullanılan malzemelere olan bakışı etkilemiştir.

Bütün bunları aşan başka bir husus da tez yazarının bu çalışmayla arasında kurulan duygusal bağ, müzikal ilişkidir. Seneler boyunca geleneksel müzik üzerine alınan dersler ve enstrüman eğitimleri sırasında bir meşk halkasının, daha doğrusu müzikal hafızanın bir parçası olabilme hali oldukça kıymetli bulunmakta; Dede Efendi'nin, Hacı Arif Bey'in, Muallim İsmail Hakkı'nın ya da Sadettin Kaynak'ın bestelerine dokunabilmek; notalardan ziyade plaklarla Müzeyyen Senar'dan, Safiye Ayla'dan, Münir Nurettin Selçuk'tan duyabilmek hala karşılığı bulunan bir müzikal aktarımı işaret ettiği için büyülü bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma her yönüyle araştırmaya açık olmasının yanında yazarının müzikle olan uğraşısı sürdükçe büyüyecek; devam edecek ve hatta ilerde başka çalışmalara evrilerek okuyucuların karşısına çıkacaktır.

KAYNAKÇA

- “Alaturka Musiki Kaldırıldı”, *Milliyet*. 2 Teşrinisani 1934.
- “Alaturkacılar Alafranga Ders Almaya Başladılar”, *Milliyet*. 5 Kanunuevvel 1934, 1.
- “Alaturkacılar Arasında: Safiye Hanım Musiki Değişimine Seviniyor”, *Milliyet*. 22 Teşrinisani 1934, 5.
- “Asırlar Boyunca Türk Musikisi”, *Musiki Mecmuası* 29, (1950): 23-24.
- “Bir Türk Yıldızı: Safiye”, *Yıldız*. 15 Mayıs 1939, 27.
- “Cemal Reşit Rey’in Anıları”, *Cumhuriyet*. 11 Kasım 1963.
- “En Genç Radyo Muganniyesi”, *Milliyet*. 21 Mart 1934, 5.
- “Felek: Alaturka-Alafranga”- “Kulak Misafiri: Makam”, *Milliyet*. 10 Teşrinisani 1934.
- “Güzel Sesli Hafızlar İşlerini Bırakarak Gramofonculuğa Başladılar”, *Yeni Gün*. 6 Ağustos 1931, 4.
- “İstanbul İçin Yeni Bir Dava”, *Yeni Gün*. 8 Haziran 1931, 1.
- “İstanbul Nasıl Eğleniyor”, *Milliyet*. 9 Nisan 1932, 3.
- “Karî Mektupları: Radyodan Şikayet, Ankaralılar İstanbul Radyosundan Şikayet Ediyorlar”, *Milliyet*. 22 Mayıs 1933.
- “Karî Şikayetleri, Gene O mesele: Radyo Şirketlerinden Niçin Şikayet Ediliyor”, *Milliyet*. 26 Mayıs 1933.
- “Konservatuardaki Heyetler”, *Milliyet*. 8 Mart 1932, 3.
- “Koyu Alaturkacılar Ne Diyor?”, *Milliyet*. 4 Mayıs 1933, 2.
- “Kulak Misafiri: Bedava Çalgı, Bedava Seyir”, *Milliyet*. 1930, 4.
- “Memleketimizdeki Plak Sanayii Üzerine Bir Etüt”, *Türk Musikisi Dergisi* 16, (1949):18.
- “Meyhane Gazelleri ve Alaturka Musiki”, *Milliyet*. 5 Mayıs 1933, 3.
- “Muhterem Halkımızın Nazarı Dikkatine”, *Milliyet*. 26 Mart 1929, 3.
- “Musiki Değişmesi”, *Milliyet*. 13 Teşrinisani 1934, 5.
- “Musiki Seansları”, *Cumhuriyet*. 16 Haziran 1930, 4.
- “Öz musikimize Doğru”, *Milliyet*. 4 Teşrinisani 1934, 1.

“Radyo ile Plagın Bağılılığı”, *Milliyet*. 6 Mart 1935, 5.

“Radyo: Bundan Sonraki İstanbul Neşriyatı”, *Milliyet*. 7 Teşrinisani 1934, 10.

“Radyonun Neşriyatı”, *Yeni Gün*. 4 Mayıs 1931, 7.

“Reisicumhur Hazretleri Dün Millet Meclisinin Açılışında Yıllık Nutuklarını Söylediler”, *Milliyet*. 2 Teşrinisani 1934.

“Sahibinin Sesi Bayramlık Plaklar”, *Cumhuriyet*. 10 Mart 1935, 8.

“Saz Kitabı”, *Milliyet*. 4 Mart 1929, 4

“Türk Musikisi”, *Hakimiyeti Milliye*. 7 Kasım 1934.

“Ucuz Konserler”, *Milliyet*. 10 Teşrinisani 1934.

“Ulusal Musikimize Verilecek Yol Ne Olacaktır?”, *Milliyet*. 25 Teşrinisani 1934, 1.

“Yenilik, Neşe Hissiyat”, *Cumhuriyet*. 21 Şubat 1935, 8.

“Yeşilhıralcılar Ne Derse Desin Bu İş Böyle Gidiyor! Musiki Üstatları Meyhane Sazının Önüne Böylelikle Geçilmez Diyorlar”, *Milliyet*. 7 Mayıs 1933, 2.
2016.

Abacı, Tahir. *Gramofonlu Kahvehane: Memleketin Şarkısı Türküsü Üzerine Yazılar*. İstanbul: İkaros Yayınları, 2013.

Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*. Çeviren Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim, 2016.

Adorno, Theodor W. *Müzik Yazıları*. Çeviren Şeyda Öztürk. İstanbul, YKY, 2019.

Adorno, Theodor W. ve Horkheimer, Max. *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Çeviren Nihat Ülner. İstanbul: Kabalcı, 2014.

Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis, 2005.

Ak, Ahmet Şahin. *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ, 2014.

Aksoy, Bülent. “Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu”, *Cumhuriyetin Sesleri* içinde Editör: Gönül Paçacı, 30-35. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

Aksoy, Bülent. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi cilt 5*. İstanbul: İletişim Yayınları. (1985):1212-1236.

Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

Aksoy, Bülent. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008

Aksoy, Bülent. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Ali Rıfat, "Türk Tarihinin Ana Hatları Eserinin Müsveddeleri", *Musiki Mecmuası* 15 ve 59, (1933).

Alimdar, Selçuk. *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler*. Çeviren: İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Aracı, Emre. *Ahmed Adnan Saygun: Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: YKY, 2007.

Aracı, Emre. *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: YKY, 2014.

Arel, Sadettin. "Türk Musikisi Kimindir?", *Musiki Mecmuası* 16, (1949): 5-10.

Arel, Sadettin. "Türk Musikisi Nasıl İlerler?", *Musiki Mecmuası* 1, (1948): 3

Arpacı, Murat. "Türkiye'de Alkol Karşıtı Düşünce ve Hareket (1910-1950)", *Toplum ve Bilim* 134 (2015): 30-54.

Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe*. Çeviren: Gülüş Gülcügil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Ayas, Güneş. *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2015.

Ayas, Güneş. *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.

Ayas, Güneş. *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016.

Ayvazoglu, Beşir. *Neyin Sırrı*. İstanbul: Kapı, 2012.

Baba, Orhan. "Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik". Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009.

Bahtin, Mihail. *Karnaval'dan Romana*. Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

- Bardakçı, Murat. *Safiye*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- Bartok, Bela. “*Halk Müziği Hakkında Bela Bartok’un Üç Konferansı*” Ankara Halkevi Neşriyatı Ar Şubesi. Ankara: Receb Usluoğlu Basımevi, (1937): 11-35.
- Behar, Cem. “Tanburi Cemil Bey’e Nasıl Bakmalı?”, *Tanburi Cemil Bey-Sempozyum Bildirileri*. İstanbul: Küre Yayınları, 2017.
- Behar, Cem. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: YKY, 2014.
- Behar, Cem. *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987.
- Behar, Cem. *Musikiden Müziğe*. İstanbul:YKY, 2017.
- Behar, Cem. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul, YKY, 2019.
- Belge, Murat ve Ercüment Berker, Aydın Oran, Muammer Sun, Cinuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz, Faruk Yener. *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1980.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. Çeviren Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 2016.
- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çevirmen: Ümit Altuğ ve Bülent Peker. İstanbul: İletişim, 2014.
- Bertuğ, İncila. “Çalgılı Kahveler ve Diğer Musiki Mekanları”. *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* cilt 7. İstanbul: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, (2015): 55-57.
- Bora, Tanıl. *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Çak, Şeyma Ersoy ve Şefika Şehvar Beşiroğlu. *Bir Muhabbet Kuşu: Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.
- Cemil, Mesut. *Tanburi Cemil’in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı, 2012.
- Cumhuriyet*. 9 Teşrinievvel 1930, 7.
- Cumhuriyet*. 11 Mayıs 1929, 6.
- Cumhuriyet*. 16 Teşrinievvel 1929, 6.
- Cumhuriyet*. 20 Nisan 1932, 6.
- Cumhuriyet*. 21 Temmuz 1932,7.
- Cumhuriyet*. 23 Teşrinievvel 1930, 7.

Cumhuriyet. 27 Ağustos 1930, 6.

Çağatay, Ali Rıfat. “Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir”, *Akşam*. 8 Teşrinisani 1934, 6.

Çelik, Nur Betül. “Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2. İstanbul: İletişim (2011): 75-91

Çil, Hilmi. “Tenkitler: Türk Musikisine Dair”, *Türk Musikisi Dergisi* 34. (1950): 6.

Dellaloğlu, Besim F. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam, 1995.

Deren, Seçil. “Kültürel Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3. İstanbul: İletişim, (2011): 382-402

Deringil, Selim. “19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Resmi Müzik”. *Defter* 22. (1994): 31-37.

Dikici, Radi. *Cumhuriyetin Divası Müzeyyen Senar*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.

Dönmez, Şerafettin. Atatürk’ün Çağdaş Toplum ve Din Anlayışı. İstanbul: Ayışığı Kitaplığı, 1998.

Dursunoğlu, Cevat. “İki Anı: Musıki Devrimimizde İki Merhale”, *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl Kitabı*. Hazırlayan: Gültekin Oransal. Ankara: Şark Matbaası, 1966.

Ediboğlu, Baki Süha, “Posta Kutusuna Gelen Mektuplar”, *Radyo Haftası* 17 (1950): 6-7.

Ediboğlu, Baki Süha. “Posta Kutusuna Gelen Mektuplar”, *Radyo Haftası*. (1950): 6-8.

Erol, Ayhan. Popüler Müziği Anlamak, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017.

Felek, “Saz ve İçki”, *Milliyet*. 9 Mayıs 1933, 4.

Fiske, John. *Popüler Kültürü Anlamak*. Çevirmen: Süleyman İrvan. Ankara: Ark Yayınları, 1991.

Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ötüken, 2015.

Gökalp, Ziya. *Yeni Mecmua Yazıları*. Ankara: Ötüken, 2018.

Gökçe, M. Selim. “Necdet Yaşar: Yahya Kemal Bana Küçük Cemil’im Derdi”, *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi* 393 (2016): 48-52.

Gramsci, Antonio. *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. Çeviren İbrahim Yıldız. Ankara: Dipnot Yayınları, 2012.

Grossberg, Lawrence. “Kültürel Çalışmalar ve Yeni Dünyalar”. *Popüler Kültür ve İktidar* içinde derleyen Nazife Güngör, 240- 274. Ankara: Vadi, 1999.

Güntekin, Mehmet. *İstanbul’un Yüz Musikişinası*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2010.

Hafta Sohbeti: Türk Edebiyatından Gazel Çıkalı Bir Asır Oldu Türk Musikisi Hala Gazel Okuyor”, *Milliyet*. 21 Teşrinievvel 1932.

Hall, Stuart ve Bob Lumbey, Gregor McLennan. *Siyaset ve İdeoloji*. Çeviren Sadun Emrealp Ankara: Birey ve Toplum Yayınları, 1985.

Hall, Stuart. “Popüler Kültür ve Devlet”, *Popüler Kültür ve İktidar* içinde derleyen: Nazife Güngör, 97-132. Ankara: Vadi Yayınları, 1999.

Hall, Stuart. *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan, 2017.

Hanioğlu, Şükrü. “Türkçülük”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* cilt 5. İstanbul: İletişim (1985).

Hobsbawn, Eric ve Ranger, Terence. *Geleniğin İcadı*. Çeviren: Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.

İçki ve Musiki: Yeşil Hilalciler İncesazı Beğenmiyorlar”, *Milliyet*. 2 Mayıs 1933.
İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.

Kaliber, Alper. “Türk Modernleşmesini Sorunlaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3, (2002): 107.

Karabey, Laika. “Bilgisizce Bir Hücuma Cevap”, *Musiki Mecmuası* 30, (1950): 7.

Karabey, Laika. “İlme Düşmanlık”, *Musiki Mecmuası* 20, (1949): 7.

Karabey, Laika. “Yakışksız Tecavüzler”, *Musiki Mecmuası*. 33, (1950): 6-7.

Karabey, Laika. ”Doğru İlim, İğri İlim”, *Musiki Mecmuası* 18, (1949): 8.

Karabey, M. Muammer. “Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”, *Cumhuriyet’in Sesleri*. Editör: Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. (1999): 168-173.

Kasaba, Reşat. “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.

Keyder, Çağdar. “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, (2014):48.

Kılıçbay, Mehmet Ali. “Osmanlı Batılılaşması” *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, (1985).

Kılıçbay, Mehmet Ali. “Osmanlı Batılılaşması”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi 1*. İstanbul: İletişim, (1985): 147-152.

Kocak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2* (2011): 370.

Köker, Levent. “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2*. İstanbul: İletişim, 2011.

Köker, Levent. *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*. İstanbul: İletişim, 1990.

Küçükkaplan, Uğur. *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Kütükçü, Tamer. *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Lefebvre, Henri. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çeviren: Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Mardin, Şerif. *Türkiye Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Mekki Sait, “Yeni Bir İş Kapısı: Plak Doldurmak”, *Yeni Gün*. 14 Şubat 1931, 10.

Meriç, Murat. *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*. İstanbul: İletişim, 2017.

Mesut Cemil, “Keman Saksafon Türk Çalgılarıdır”, *Akşam*. (1936): 6.

Milliyet. 7 Mayıs 1930, 3.

Milliyet. 14 Kanunuevvel 1933, 3.

Milliyet. 14 Şubat 1933, 8.

Mimaroglu, İlhan. *Musiki Tarihi*. İstanbul: Varlık, 1995.

Mümtaz, Faik. “Günün Gölgesi: “Musiki Değişimi”, *Milliyet*. 3 Teşrinisani 1934, 3.

Nora, Pierre. *Hafıza Mekanları*. Çeviren: Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitapevi, 2006.

Oransay, Gültekin. “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt:6*. İstanbul: İletişim, 1983, 1496-1509.

Oransay, Gültekin. “Çok Sesli Musiki”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 6*. İstanbul: İletişim, (1983): 1517-1530

Ökte, Burhanettin. “Atatürk’ten Hatıralar XIV: Atatürk’ün Musiki Hakkındaki Meşhur Nutku”, *Türk Musikisi Dergisi* 15, (1949): 23.

Özalp, Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: TRT, 1986.

Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Özkan, Elif. “Chopin’den İtrî’ye; Türkiye’de Resmi Müziğin Dönüşümü”. *Toplumsal Değişim* 3 (2021): 40-61. Erişim Tarihi: Şubat 10, 2021, doi:10.51448/tde.2021.6

Özlem, Doğan. “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3, İstanbul: İletişim (2009): 452-464.

Özpekel, Osman Nuri. “Cumhuriyet Döneminde Klasik Türk Musikisi”, *Yeni Türkiye* 57 (2014): 837-847.

Öztan, Neşat Halil. “Musikimizde Alaturkalık”, *Türk Musikisi Dergisi* 8, (1948): 1/7.

Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt:2*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974.

Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi Cilt:1*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı, 1969.

Öztürk, Okan Murat. “Türkiye’de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü”, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. Derleyen: Fırat Kutluk. İstanbul: H20 Yayınları, 2018.

Özyıldırım, Murat. *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık: 2013.

Paçacı, Gönül. “Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği”, *Cumhuriyet’in Sesleri*. Editör: Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı, (1999).

Paçacı, Gönül. “Cumhuriyet’in Müziği ve İstanbul”. *Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* 7, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları, (2015): 74-95.

Paçacı, Gönül. “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, *Cumhuriyet’in Sesleri*. Editör: Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı, 1999.

Paçacı, Gönül. *Osmanlı Müziğini Okumak*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, 2010.

Parla, Taha. *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Pekin, Ersu. *Osmanlı Dünyasındaki Musikiye Bir Daha Bakmak*, *Toplumbilim* 9, İstanbul: (1999): 9-13.

Popescu-Judet, Eugenia. *Prince Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı*. Çeviren Selçuk Alimdar. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2000.

Quataert, Donald. “Tanzimat Döneminde Ekonominin Temel Problemleri”, *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Çeviren: Fatma Acun. Hazırlayanlar: Halil İncik ve Mehmet Seyitdanlıoğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.

Radyo Haftası 75, (1951): 18.

Rasim, Ahmet. *Bedayi-i Keşfiyat ve İhtirâat-ı Beşeriyye'den Fonograf*. İstanbul: Matba-i K. Bağdatlıyan, 1887.

Rauf, Yekta. “Türk Musikisi Müzeye Kaldırılmaz”, *Vakit*, 24 Mart 1926, 3.

Rauf, Yekta. “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası* 9(1928): 2.

Safa, Peyami. “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*. 10 Kanunuevvel 1932.

Safa, Peyami. “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*. 17 Kanunuevvel 1932.

Safa, Peyami. “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”, *Cumhuriyet*. 20 Kanunuevvel 1932.

Sağlam, Atilla. *Türk Musiki/Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel Yayınları, 2009.

Sağman, Ali Rıza. *Meşhur Hafız Sami Merhum*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011.

Sarısözen, Muzaffer. “İki Sesli Halk Müziği”, *Ülkü Dergisi* 3/115, (1946): 15.

Say, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi, 1992.

Saygun, Vecdi. “Santuri Ethem Bey Hayatı ve Eserleri”, *Türk Musikisi Dergisi* 2, (1948): 9.

Seltuğ, Deniz. “Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğindeki Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak”, *Tanburi Cemil Bey: Sempozyum Bildirileri* içinde 177-191. Haz. Hasan Baran Fırat ve Zeynep Yıldız Abbasoğlu. İstanbul: Küre Yayınları, 2017.

Serin, Muhittin. “Meşk”, *TDV İslam Ansiklopedisi* Cilt:29. Ankara: Diyanet Vakfı Yayınları, 2004.

Sevengil, Refik Ahmet. “Eski Türklerde Musiki”, *Musiki Mecmuası* 26, (1950): 10-20.

- Sevengil, Refik Ahmet. *Saray Tiyatrosu*. İstanbul: MEB Yayınları, 1962.
- Shils, Edward. “Gelenek”. *Doğu Batı* 25. (2003): 101-131.
- Slater, Phil. *Frankfurt Okulu*. Çeviren Ahmet Özden. İstanbul: Kabalcı, 1998.
- Smith, Anthony D. *Milli Kimlik*. Çevire: Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Soykan, Ömer Naci. *Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*. İstanbul: Bulut, Yayınları 2000.
- Şen, Hasan Oral. *Sadettin Kaynak*. Ankara: TRT, 2003.
- Şen, Hasan Oral. *Alaaddin Yavaşca*. Ankara: TRT, 2001
- Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müziği Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2014.
- Tekelioğlu, Orhan. “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”, *Cumhuriyetin Sesleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1999, 146-153.
- Tekelioğlu, Orhan. “Türk Musiki İnkılabı’nın İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, *Toplumbilim* 9 (1999): 15-23.
- Toker, Hikmet. “İstiklal Marşı Resmi Bestesinin Serüveni”, *Z Kültür Sanat Dergisi* 4. İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi (2020): 297.
- Toker, Nilgün ve Tekin, Serdar. “Kamusuz Cumhuriyet’ten Kamusuz Demokrasi’ye”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 3, (2002): 84-86.
- Tuncay, Mete. “İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)” *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce* 2. İstanbul: İletişim (2009): 92-96.
- Turan, Namık Sinan. “19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik. *Bilgi ve Bellek* 1. (2004): 87-103.
- Turan, Namık Sinan. “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelenek İcadı ve Müzik”. *Evrensel Kültür*. (2011): 21-24
- Turgut Mithat. “Alaturka Musiki ve Radyo”, *Milliyet*. 26 Nisan 1933, 5.
- Turner, Graeme. *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. Ankara: Heretik, 2016.
- Tüfekçi, Nida. “Türk Halk Müziği”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt* 6. İstanbul: İletişim (1983): 1482-1488.
- Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2016.
- Üstel, Füsun. “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”, *Defter* 22, (1994): 41-53.

Üstel, Füsün. “Musiki İnkılabı ve Aydınlar”, *Tarih ve Toplum* 113, (1993): 38-46.

Williams, Raymond. *Kültür ve Materyalizm*. Çeviren Ferit Burak Aydar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.

Williams, Raymond. *Kültür*. Çeviren Suavi Aydın. Ankara: İmge Kitapevi, 1993.

Yavaşca, Alaattin. “Evlerdeki Musiki Toplantıları II”, *Sanat ve Kültürde Kök* 4 (1981): 10.

Yeni Gün. 6 Ağustos 1931, 4.

Yeşilkaya, Neşe. G. “Halkevleri”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2. İstanbul: İletişim (2011): 113-118.

Yıldız, Ahmet. “Kemalist Milliyetçilik”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce* 2, İstanbul: İletişim (2011): 210-234.

Zaimler, Avni. “Son Dedikodular Dolayısıyla...” *Musiki Mecmuası*. 2 (1948): 8.

Zat, Vefa. *Eski İstanbul Barları*. İstanbul: İletişim, 2002.

Zobu, Vasfi Rıza. *O Günden Bu Güne*. İstanbul: Milliyet Yayınları: 1977.

Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. Çeviren: Yasemin Saner. İstanbul: İletişim, 2015.

ÖZGEÇMİŞ

2012 yılında başladığı lisans eğitimini, 2016 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji bölümünde tamamlamıştır. 2017 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamak üzeredir.

