

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**SON OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİ AYDIN VE
MUSİKİŞİNASLARININ ESERLERİNDE MÜZİK
SOSYOLOJİSİ**

**Hazırlayan
Tuncay YILDIRIM**

**Danışman
Doç. Dr. Fazlı ARSLAN**

Doktora Tezi

**Ekim 2014
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**SON OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİ AYDIN VE
MUSİKİŞİNASLARININ ESERLERİNDE MÜZİK
SOSYOLOJİSİ
(Doktora Tezi)**

**Hazırlayan
Tuncay YILDIRIM**


**Danışman
Doç. Dr. Fazlı ARSLAN**

**Ekim 2014
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Tuncay YILDIRIM

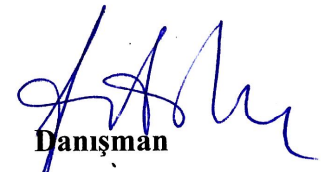


YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

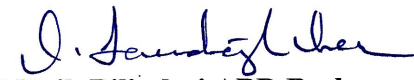
“Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Aydın ve Musikişinaslarının Eserlerinde Müzik Sosyolojisi” adlı Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan
Tuncay YILDIRIM



Danışman
Doç. Dr. Fazlı ARSLAN



Müzik Bilimleri ABD Başkanı
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

KABUL VE ONAY

Doç. Dr. Fazlı ARSLAN danışmanlığında Tuncay YILDIRIM tarafından hazırlanan “**Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Aydın ve Musikişinaslarının Eserlerinde Müzik Sosyolojisi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından T.C. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

22/10/ 2014

JÜRİ:

Danışman: Doç. Dr. Fazlı ARSLAN

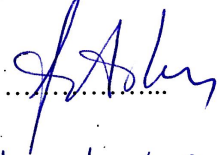
Üye: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER


Üye: Prof. Dr. Mustafa ŞANAL

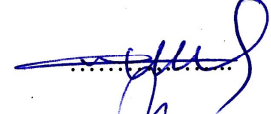
Üye: Doç. Dr. B. Burcu TEKİN

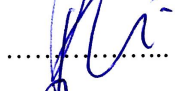
Üye: Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU

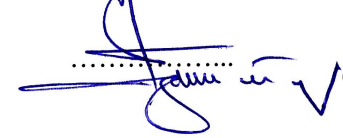
İmza

...../...../.....










ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 22/10/2014 tarih ve 22/02 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....
 Doç. Kaan CANDURAN
 Enstitü Müdür V.

TEŞEKKÜR

Engin tecrübesi ve kaynak birikimi ile tezimin bütün aşamalarında desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Fazlı ARSLAN ve çalışmada bana yardımcı olan tüm dostlarıma sonsuz teşekkür ederim.

Tuncay YILDIRIM

Kayseri, Ekim 2014

SON OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİ AYDIN VE MUSİKİŞİNASLARININ ESERLERİNDE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Tuncay YILDIRIM

T.C. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,

Doktora Tezi, Ekim 2014

Danışman: Doç. Dr. Fazlı ARSLAN

ÖZ

Rauf Yekta Bey ile İsmail Hakkı Baltacıoğlu arasında geçen bir polemik konusundan yola çıkararak başlattığımız bu çalışmada, Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi musikişinas ve aydınlarına ait derlediğimiz birçok kitap, dergi, mecmua ve gazete yazısı taranarak, yazılarda geçen doğrudan ve dolaylı müzik sosyolojisi içerikli bölümler tespit edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, müzik sosyolojisinin daha yeni gelişen bir bilim dalı olması, bu alanda yapılan çalışmaların yetersizliği ve tarafımızca ayrıştırılan müzik sosyolojisi içerikli bölümlerin daha iyi kavranabilmesi nedeniyle, sırasıyla sosyoloji, sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisi kavramları açıklanmıştır. Bunun yanı sıra dönemin sosyal hayatını tarif eden kısa bir açıklamaya da yine bu bölümde yer verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde, musikişinas ve aydınların başta gazete ve mecmua yazıları olmak üzere derlediğimiz kitap, dergi ve konferans metinleri taranarak müzik sosyolojisi içeriğine uygun düşen ifadeler tespit edilmiştir. İncelenen makale ve yazılara tarafımızca müzik sosyolojisi içerikleriyle örtüşen başlıklar verilerek, tespit edilen bölümlerin müzik sosyolojisi ile olan bağlantıları üzerine yorumlarda bulunulmuştur. Sonrasında, yapılan araştırma sonucunda elde edilen veriler müzik sosyolojisi perspektifiyle analiz edilerek, makalelerde geçen müzik sosyolojisi içerikli ifadelerin bir birleri ile olan benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyan bir değerlendirmeye çalışmanın sonuç bölümünde yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi, Sosyoloji, Müzik Sosyolojisi.

MUSICAL SOCIOLOGY IN THE WORKS OF MUSICIANS AND THE ENLIGHTENED DURING THE LATE OTTOMAN AND REPUBLICAN PERIODS

Tuncay YILDIRIM

T.R. Erciyes University, The Institute of Fine Arts,

Doctoral Thesis, October 2014

Supervisor: Associate Prof. Dr. Fazlı ARSLAN

ABSTRACT

In this study which is based on an argument between Rauf Yekta Bey and İsmail Hakkı Baltacıoğlu, by scanning through the various books, magazines, journals and articles that we compiled, concerning the musicians of the late Ottoman and Republican periods, it has been figured out that some passages in them are, directly or indirectly, linked with musical sociology.

In the first chapter of the study owing to the facts that musical sociology is a newly developing area of science in which there are only a few studies on it and that passages concerning the musical sociology require a better understanding of us, the concepts of sociology, sociology of art and musical sociology have been explained respectively. A brief section portraying the social life of the period also has found its place in this chapter. In the second chapter of the thesis by scanning through the books, magazines and conference texts that we compiled out of the works of the musicians and the enlightened, particularly their articles in newspapers and journals, statements in compliance with the content of musical sociology have been found out. By giving out the titles which correspond to the contents of musical sociology in the articles and writings that have been studied, we made comments on the connections of the detected passages with musical sociology. The data, acquired as a result of a further study following this one, has been analyzed in the perspective of musical sociology and an assessment representing the similarities and differences of the statements concerning the musical sociology in the articles is included in the conclusion chapter.

Key Words: Turkish Music, Late Ottoman and Republican Periods, Sociology, Musical Sociology

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	ii
KABUL VE ONAY	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

SOSYOLOJİ, SANAT SOSYOLOJİSİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ'NE GENEL BİR BAKIŞ

1. 1. Sosyoloji	13
1. 2. Sanat Sosyolojisi.....	15
1. 3. Müzik Sosyolojisi	18
1. 4. Sosyal Yönleri İle Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemleri.....	23

II. BÖLÜM

SON OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİ MUSİKİŞİNAS VE AYDINLARI

2. 1. AHMET MİDHAT EFENDİ	28
2. 1. 1. Ahmet Midhat'ın Kaleminden Bir Konser Analizi	32
2. 1. 2. Müzik Sahasında Yapılacak Islâhat	34
2. 1. 3. Batılılaşan Türk Müziğinin Avrupalı Musikişinaslar Tarafından Tanıtımı	36
2. 1. 4. Müzik Coğrafyası Üzerinden Doğu-Batı Tartışmaları	37
2. 1. 5. Umumi Müzik	39
2. 1. 6. Tanzimat Alafrangalığı Karşısında Türk Müziğinin Muhtaç Olduğu Hizmetler	40
2. 2. İSMAİL FENNİ ERTUĞRUL	44
2. 2. 1. Fenni Bey'in Milli Müzik ve Çok Seslilik Görüşü	44
2. 3. RAUF YEKTA BEY	50
2. 3. 1. Türk Müziği ve Kolektif İlişkiler: Toplumda Artan Alafranga Müzik İlgisi	53
2. 3. 2. Tanzimat Batılılaşmasıyla Türk Müziğinde Boy Gösteren Müzik Formları: Şark ve Garp Karşılaştırması.....	56

2. 3. 3. Alaturka Müzik Eğitimi Ve Bizdeki Musikişinas Tanımı.....	59
2. 3. 4. Müzik Dilinin Batı'ya Doğru Dönüştürülmesi.....	62
2. 3. 5. Batılı Gözüyle Şark Müziği.....	64
2. 3. 6. Müzik Zevkinin Kişi ve Toplumsal Sınıflara Göre Göstermiş Olduğu Farklılıklar	66
2. 3. 7. Batılıların Türk Müzik Kimliği Hakkındaki Görüşleri	69
2. 3. 8. Müzik, Siyaset ve Rasyonalite	71
2. 3. 9. Türk Müziğinin Geleceği ve Hümayun Orkestramız	73
2. 3. 10. Batılı Oryantalist Söylem	76
2. 3. 11. Darülelhan'a Akademik Üslup Gerekli	79
2. 3. 12. Konser İzlenimleri ve Tahlili.....	82
2. 3. 13. İlk Batılı Askeri Bandomuz: Biçimsel Uyum	85
2. 3. 14. Dil ve Müzik.....	88
2. 3. 15. Batı'da Popülerleşen Şark Müziği.....	91
2. 3. 16. İsmail Hakkı Bey'in Makalesinde İçine Düştüğü Hata Üzerine Bir Eleştiri	93
2. 3. 17. Salon Gazeteleri ve Müzik Eğitimi Veren Kurumların Müzik Reformlarına Olan Katkısı.....	95
2. 3. 18. Mehterhane Konserinin Detayları ve Konserin Veriliş Amacı	98
2. 3. 19. Türk Müziğinin Yeni İsimi Ne Olmalı?	105
2. 3. 20. Sanâyi-i Nefise Encümenliğinin İnkılâbı Uygulama Biçimi Karşısında Geleneğin Gösterdiği Direnç	109
2. 3. 21. Folklor ve Müzik Sosyolojisi	114
2. 3. 22. Milli Müzik Kimliği Meselesi: Fasıl Müziği Meyhane Müziğidir.....	117
2. 4. CELAL ESAD ARSEVEN.....	119
2. 4. 1. Türk Müziğine Avrupa'da İtibar Kazandırma Çabaları	121
2. 4. 2. Türk Müziğinin Avrupa'da Tanıtım Konserleri: İlk Türk Operası "Şaban"	123
2. 4. 3. Milli Şive Bakımından Operet Kralı Muhlis Sebahaddin Eserleri.....	127
2. 4. 4. Geleneğin Muhafazası	128
2. 5. ZİYA GÖKALP.....	133
2. 5. 1. Gökalp'ın Türkçü Meşrulaştırma Formülü	134
2. 6. HÜSEYİN SAADETTİN AREL	145

2. 6. 1. Arel'den Milli Müzik Üzerine Kısa Vecizeler	147
2. 6. 2. <i>Musiki Mecmuası</i> ve İleri Türk Müziği Konservatuvarının Milli Müziğe Olan Katkıları	149
2. 6. 3. Müzik Politikaları	150
2. 6. 4. Utopia	152
2. 6. 5. Garp Medeniyetine Temas Ettikten Sonra Ülkemizde ve Batı Dünyasında Boy Gösteren Güncel Meseleler	153
2. 6. 6. Batı Kültürüne Temas Ettikten Sonra Radyo'da Ortaya Çıkan Yozlaşmayı Önlemek İçin Arel'den Tavsiyeler	158
2. 6. 7. Türk Müziği Kimliği Meselesi	160
2. 6. 8. Müziğin Kolektif İlişkileri Üzerine	161
2. 6. 9. Milli Müzik Sevgisi	162
2. 6. 10. Medenileşmenin Formülü	163
2. 7. VAHİT LÜTFİ SALCI	164
2. 7. 1. Salcı'nın Polifoni-Çokseslilik Modeli	165
2. 7. 2. Müzik ve Kolektif İlişkiler	170
2. 7. 3. Çokseslilik Meselesi	172
2. 7. 4. Türk Müziğinin Geleceğinin Tayin Edilmesi Milli Bir Vazifedir	174
2. 7. 5. Müzik İnkılâbı ve Radyo	176
2. 7. 6. Türklüğü Yadsınamayan Alevi Kabilelerinde Kontrpuan: Salcı'nın Türkçü Meşrulaştırma Modeli	177
2. 8. İSMAİL HAKKI BALTAÇIOĞLU	180
2. 8. 1. Milli Müziği Değerlendirmek Sanatkârların Değil Müzik Sosyologlarının Vazifesidir!	181
2. 9. OSMAN ŞEVKİ ULUDAĞ	188
2. 9. 1. Osmanlı ve Cumhuriyet'in Halk Tarafından Algılanması Güç Olan Gösterişli Eserleri	189
2. 9. 2. Bir Mektuptan Dökülen Müzik Sosyolojisi İfadeleri	191
2. 9. 3. Türk Müziği Islah Edilmeli!	194
2. 9. 4. 1930'ların Müzik Piyasası ve Türk Müziğinin Yozlaşmasında Gramofoncuların Rolü	195
2. 9. 5. Radyo İsteseydi Mükemmel Bir Milli Müziğe Malik Olurduk	197
2. 9. 6. Türk'ün Yeni Hayatına Uygun Yeni Bir Müzik Lâzım	201

2. 9. 7. Beynelmillel Olan Müzik Değil Tekniktir.....	203
2. 9. 8. Türk Toplumunun Müzik Hissi ve Milli Marşımız.....	205
2. 9. 9. Milli Bir Davanın Yardımcısı Olmak.....	207
2. 9. 10. Müzik Politikası: Devlet Konservatuvarı Kanun Görüşmeleri	209
2. 9. 11. Komünizm İle Tek Mücadele Milli Varlığa İnanmaktır!	212
2. 9. 12. Bir Hayatta Kalma Stratejisi Olarak Türk Müziğini Yok Etme Girişimleri	215
2. 9. 13. Ülkemizdeki Müzik Cemiyetlerinin Durumu.....	218
2. 9. 14. Bakanın Emri ve Şehir Meclisinin Kararı: Müzik-Siyaset İlişkisi.....	220
2. 9. 15. 24 Perdeli Türk Sesi İle Polifonik Düzene Geçişin Meşruluk Alanının Belirlenmesi	224
2. 9. 16. Geleneğin Muhafazası: Zaten Medeni ve Milli Bir Müziğe Sahibiz	226
2. 9. 17. Meslek Grupları Üzerinden Müzik Sosyolojisi.....	228
2. 9. 18. Batılı Sanatkârların Gözünden Türk Müziği	230
2. 9. 19. Arel'in Eserleri ve Milli Müzik.....	232
2. 9. 20. Şehirlerde Müzik Hayatı	233
2. 9. 21. Türk Ocağı Konser Verecek	235
2. 9. 22. 1100 Lira Alabileceğimiz Halde Şimdi 11000 Lira Almıştık	237
2. 10. HAKKI SÜHA GEZGİN.....	239
2. 10. 1. Alafranga Müziğin Yaygınlaştırılması ve Plak Endüstrisi.....	241
2. 10. 2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Piyasası	243
2. 10. 3. Türkiye'deki Plak Endüstrisi.....	244
2. 10. 4. Türk Sesinden Ayrılmadan Batılılaşma	249
2. 10. 5. Türk Müziğinde Zümreler	250
2. 10. 6. Türk Sesinin Kazandığı Parlak ve Kuvvetli Netice.....	252
2. 11. HASAN ÂLİ YÜCEL.....	253
2. 11. 1. Cumhuriyet'in Müzik Siyaseti	253
2. 12. HALİL BEDİİ YÖNETKEN	263
2. 12. 1. Cumhuriyet'le Birlikte Değişen Türk Hayatı ve Müzik.....	263
2. 12. 2. Milli Müzik Hakkında Görüş Bildiren Musikişinasın Sosyoloji Sayfalarını Karıştırması Gerekir!.....	268
2. 12. 3. İnkılâbın Muallim Mektepleri	269

2. 12. 4. Milli Türk Müziğine Garp Tekniğini İyi Bilen Sanatkârlar Şeklini Verecektir: Biçimsel Uyum.....	273
2. 12. 5. Müzik Hayatın Sesidir!	274
2. 12. 6. Padlo Konseri	276
2. 12. 7. Folklor ve Müzik Sosyolojisi	277
2. 12. 8. Türk Müziğinin Fetret Devri – Modernist Yaklaşımlar	281
2. 12. 9. İnkılâbın Türk Kadınının Müziğimizin Geleceğindeki Rolü	283
2. 12. 10. Halil Bedii ve Halkçı Meşrulaştırma.....	284
2. 12. 11. Meşruluk Kaynağı Olarak Folklor	285
2. 13. MAHMUT RAGÎP GAZİMİHAL.....	289
2. 13. 1. Cumhuriyet Dönemi Konser Eleştirmenliği.....	290
2. 13. 2. Musikişinas ve Aydınlarımızın Yer Aldığı Milli Müzik Cepheleri	291
2. 13. 3. Armoni Meselesi	292
2. 13. 4. Müzik Yazıları ve Toplum	295
2. 13. 5. Cumhuriyet’in Yarattığı Sosyoloji ve Müzik.....	296
2. 13. 6. İstanbul’da Yaşayan Zümrelerin Müzik Tarzları	299
2. 13. 7. Türk Halkının Müzik Tercihi	300
2. 13. 8. Müzik-İktisat ve Harpler	301
2.13. 9. Müzikte Milliyet Azalıyor!	304
2. 13. 10. Politika ve İktisat İlişkisi Üzerinden Müzik.....	305
2. 13. 11. Radyo ve Gramofonun Toplumun Müzik Şuuruna Etkileri.....	306
2. 13. 12. Müzik Cemiyetleri ve Müzik Sosyolojisi.....	308
2. 14. SADİ YAVER ATAMAN	309
2. 14. 1. Gençlik Arasında Hızla Yaygınlaşan Aranjman Akımı ve Milli Müzik..	309
2. 14. 2. Milli Türk Müziğini İleri Götürebilmek İçin Neler, Nasıl Yapılmalıdır?	312

III. BÖLÜM

3. 1. Ülkemizde Müzik Sosyolojisi’nin Belirlenen Dönemlerdeki Konumu Üzerine Değerlendirmeler	315
SONUÇ.....	328
KAYNAKÇA	333
ÖZGEÇMİŞ.....	342

GİRİŞ

Türk hayatında önemli bir yere sahip olan Türk müziğini, yaşanan sosyal hayattan kopuk ve hayatın akışı dışında düşünmek mümkün değildir. Çünkü hayatın kendisini, yaşanan gelişme ve değişimlerden ayrı düşünemeyeceğimize göre, “Türk hayatının ayrılmaz bir parçası, belli bir biçimde tezahürü ve kültürel unsurları ile son derece yakınlık gösteren müziği de yaşanan sosyolojik gelişme ve değişimlerden ayrı düşünmemiz mümkün değildir” (Tura, 1988, s. 23). Bu doğrultuda düşünüldüğünde, Türk hayatının her safhasında kendine mahsus yerini muhafaza eden Türk müziği, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde devletin siyasi tercihleri ve uygulamaya koymaya çalıştığı reformlar karşısında değişen yaşam tarzından etkilenmeden edememiş, bu değişimlere bazı yönleri ile uyum bazı yönleri ile direnç göstererek zaman içerisinde ilerlemiştir. Çünkü hayat ve müzik birlikteliğinin bünyesinde taşıdığı tabii değişim, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde kendiliğinden değil, çoğu yönleri ile izlenen politika ve uygulamalarla zorunlu bir değişim hareketi olarak karşımıza çıkar. Ayrıca hayatın her alanında, toplumsal ve kültürel kurumlar değişikliğe uğrarken bunlarla çok yakından ilişkili olan müzik geleneğinin değişmeden kalması elbette ki mümkün değildir. Kaldı ki, Türk müziği hayattan kopuk bir müzik olmayıp, hayatın bütün dokusuna ve toplumsal kurumlarına sinmiş, kültürel kavramlarla sıkı sıkıya birliktelik gösteren geleneksel bir yapıya sahip olduğundan, yaşanan toplumsal değişim ve gelişmelere diğer sanat dallarına göre daha duyarlıdır.

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde Türk hayatının medeniyete doğru meyil almasını hedefleyen değişim politikaları, her şeyden önce devletin siyasi tercihleri ile ilişkili olan Batılılaşma zemini üzerine kurulmuştur. Batılılaşmayı isteyen halk değil devletin kendisidir. Toplumlar arası ilişkilerde yeni bir rol üstlenme girişiminin ifadesi olarak Türkiye’de hayat bulan Batılılaşma, toplumsal hayat düzeyinde ortaya çıkan ihtiyaçların veya taleplerin bir sonucu olmayıp, yukarıdan aşağıya uygulamaya konan

bir devlet siyaseti biçiminde ortaya çıkmış ve bu minvalde gelişmesini sürdürmüştür. Dolayısıyla Ayas'ında belirttiği gibi "Osmanlı ve Cumhuriyet Batılılaşmasının öznesi yerli aydınlar ve devlet kadrolarıdır" (Ayas, 2014, s. 41).

Türkiye'nin modernleşmeyi temsil eden bu yönelişinde önemli rol oynayan aydın ve siyasi iradenin benimsediği söylemin temelinde Batılılaşma vardır. Bu ilerleme çizgisinde yeni ve çağdaş olan sadece Batı müziğine atfedilmekte, Doğu müzikleri dışlanmaktadır. Modernleşmenin bakış açısı ve anlayışında sorunların kaynağı Doğu, çözümler ise Batı'da aranır. Yeni modele göre Doğu geri kalmışlığı, ilkilliği temsil eder. Bu yüzden otoriter yöntemlerle toplumu dönüştürmeyi hedefleyen modernleşme teorisi gücünü geçmişten değil, gelecekte alır. Yani Türk müziği geçmişten değil gelecekte beslenmelidir. Sosyoloji perspektifinden konuya bakıldığında, modernleşmenin özünde gelenekten kopuş vardır. Bu teoriye göre geçmişten gelen geleneksel müzik yapıları çağ dışılığın, geri kalmışlığın göstergesi olurken, Batı modeli uygulamalar ileri ve modern olanla özdeşleştirilmiştir. Modernleşme paradigması Türk müziğinin ilerlemeyip diğer dünya milletlerine göre geri kalmasının faturasını geleneksel müzik geçmişine kesmektedir. Bu sebeple Türk müziğinin yeni müzik modeline uygun bir biçim kazanması ve ilerlemesi için gelenekle sert bir mücadeleye girilmiştir. Osmanlının son dönemlerinde bu mücadele zorlayıcı bir müdahale olarak karşımıza çıkmasa da bu durum Cumhuriyet dönemi için söz konusu değildir. Cumhuriyet'in izlediği müzik politikaları coğrafya, din, dil, kültür ve yaşam tarzı gözetmeksizin Batı'ya doğru zorlayıcı bir müdahale ve dayatmacı politikalarla doludur. Doğululuk Türk müziğinin muasır medeniyetler seviyesine ulaşmasının önündeki en önemli engel olarak görülmüştür. Fakat modernleştirici kadronun hayata geçirdiği reformlar başta bazı musikişinas ve aydın zümreler olmak üzere sonrasında ise halk tarafından bir dirençle karşılaşmış, Doğululuk ve Batılılık, ilerici-gerici ayırım çerçevesinde birbirini dışlayan iki zıt kutubu yani alaturka ve alafrangacılığın doğmasına neden olmuştur. Geleneksel yapıları her şeyden üstün tutan alaturkacılar Batılılaşmaya karşı bir direnç gösterirken, çözümü Batı müziğinde arayan alafrangacılar devletin desteğini de arkalarına alarak bu direnci yıkmak ve savunduğu görüşü meşrulaştırmak için uğraşmışlardır.

Türk müzik kültürünü tüm dünyaya tanıtmak, onu muasır milletler seviyesine yükseltmek adına müziğin her alanında yenilikçi adımlar atmaya başlayan alafrangacı kadrolar, ilkel olduğunu düşündüğü geleneksel müzik yapısında revizyona gitmeye

karar vermiş ve bunu yaparken de Batı'yı model almıştır. Son Osmanlı döneminde atılan yenilikçi adımlar, geleneksel olan müzik yapılarından ayrı düşünülmeyp bir nevi eski ile yeni arasında sağlanan sentez bir yapı ile gerçekleştirilmek istense de, bu durum Cumhuriyet döneminde tam Batılılaşma olarak karşımıza çıkar. Pekiyi, Türk müzik geleneğinde geri kalan onu medeniyet seviyesinden men eden neydi? Türk müziği için gerilik-ilkellik tek sesliliklerdir. Onun ihtiyacı olan yenilenme Batılıların yaptıkları gibi çok sesli bir yapıya doğru ilerlemektir. Bu görüşü meşrulaştırmak için Türk müzik hayatında yeni düzenlemelere ihtiyaç vardır. Bu yüzden geleneğin direnci karşısında otoriter yöntemler kullanarak modernleşme teorisini uygulamaya koyan siyasi irade, Türk müziğinin eğitim kurumlarını, enstrümanlarını, orkestralarını... yani kısacası tüm müzik politikaları ve en önemlisi tek sesli olan müzik mirasını çok sesli yaklaşımlarla yeniden elden geçirmeye başlamıştır. Yapılan bu düzenlemelerin hepsini sosyoloji dilinde meşrulaştırma hareketi olarak yorumlayabiliriz. Burada meşrulaştırılmaya çalışılan yenilikçi anlayış temelde Garp milletlerinin sahip olduğu Batılı anlayıştır.

Türk müziği tarihinde bahsettiğimiz bu yenilikçi meşrulaştırma hareketlerinin en göze çarpanı, yine son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yaşanmıştır. II. Meşrutiyetin ilanı, Tanzimat Fermanı'nın okunması gibi önemli sosyal gelişmeler ışığında başlayan hareket, Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde yükselmiş, Cumhuriyet döneminde yapılan müzik inkılablarıyla doruk noktaya ulaşmıştır. Müzik sosyolojisi penceresinden baktığımızda Cumhuriyet dönemi müzik inkılabları, toplum-devlet ilişkisi çerçevesinde ilerleyen siyasi bir harekettir. Toplumun müzik kimliği merkeze alınarak geleneğin getirdiği müzik direncini kırmayı hedefleyen bu hareket, ulusallaşma sürecinde Batı müziğini meşrulaştırmak için uzun yıllar uğraşmıştır. Bu uğurda keskin yaptırımlar uygulayan siyasi rejim, medeniyete aykırı, çağ dışı olduğunu düşündüğü geleneksel Türk müziğine Batılı gömleği giydirmeye çalışmıştır. Toplumun sahip olduğu müzik zevkini izlenen dayatmacı politikalarla dönüştürmeye çalışan anlayış ve sonrasında bu dayatmacı politikaları uygulamaya koyan Garpcı münevver zümre, Türk müziğini yok sayarak Türkiye'de hakiki bir Batı müziği zevkini yerleştirmek için girişimlerde bulunmuştur. Dolayısıyla bu zorlama politikalar toplumda olduğu gibi musikişinas ve aydınlar arasında fikir ayrılıklarını doğurarak alaturka-alafranga çatışmasını beraberinde getirmiştir. Bunun yanı sıra Cumhuriyet döneminde Atatürk devrim ve ideolojileri ışığında Türk müziği medeniyete doğru kanalize edilmek istenirken hayata geçirilen uygulamalar birçok olumsuzlukta ön plana çıkarmıştır.

Nasıl ki Osmanlı Batılılaşması Batı müziğine devlet eliyle meşruluk ve itibar bahşederek alaturka-alafranga ikiliğini başlattıysa, Cumhuriyet Batıcılılaşması da Osmanlı-Doğu müziğinin meşruluğunu elinden alarak bu ikiliği bir çatışmaya dönüştürmüş ve Osmanlı müzik geleneğini bir kimlik ve meşruiyet bunalımına sürüklemiştir.¹

Ulusal arenada milli kimliğini tanıtmak isterken kendi içerisinde kimlik çatışması yaşamaya başlayan Türk toplumu, Cumhuriyet’le birlikte Osmanlı’ya ait ne varsa yok saymaya başlamıştır. Devletin Batı’ya uyum sağlamaya yönelik geliştirdiği siyasi tercih, geçmişten gelen müzik kaynağının Türk’e ait olmadığını iddia ederek geleneksel müzik yapılarını ötekileştiren bir tutum sergilemiştir. Önceki sayfalarda da belirttiğimiz gibi bu ötekileştirici siyaset, son Osmanlı döneminde sentez bir hal alırken, Cumhuriyet rejiminin inşa etmeye çalıştığı ulusal milli kimlik, tamamıyla geleneksel olan Osmanlı müziğini ötekileştirecektir. “Cumhuriyet uluslaşmasında, dünyadaki diğer birçok milli kimlik inşası örneklerinden oldukça farklı bir manzarayla karşılaştığı kesindir. Çünkü dünyada milli kimlik inşasının genel modeli kendi tarihinden güç alarak, düşmanı ötekileştirmek üzerine kuruludur. Bizde ise Milli Mücadele sürecindeki düşman Batı model haline gelirken, kendi tarihimiz ötekileştirilmiştir” (Ayas, 2014, s. 55).

Bu dönemlerde siyasi rejimin izlediği dayatmacı politikanın ilk görevi, halka Batı müziği zevki kazandırabilmek ve Batı müziğini meşrulaştırmak için, Türklerin müzik yaşantısında önemli bir yer tutan bazı müesseseleri ya tamamen ortadan kaldırmak ya da işleyiş politikalarını tamamıyla değiştirmek olmuştur. Örneğin Mehterhane’nin kapatılıp Batılı anlamda ilk askeri bando sayılabilecek Mızıkayı Humayun’un kurulması, Darûl Elhan’ın kapatılıp yerine Konservatuar’ın açılması ve sonrasında bu ve benzeri kurumlarda Türk müziğinin yasaklanması, temelde devletin Batı müziğini meşrulaştırma politikaları olarak yorumlanabilir. Çünkü her iki dönemde de müzikte ortaya çıkan Batılılaşma tercihi toplumun değil devlet siyasetinin tercihi olmuştur. Bundan ötürü izlediği politikalarla her zaman çözümün esas kaynağı olması gereken devlet, kimi zaman toplum kimliği ile uyuşmayan tercihleri uygulamaya koyması nedeniyle her iki dönemde de sorunun kaynağı haline gelebilmektedir. 1826’da Mehterhane’nin kapatılıp yerine Mızıkayı Humayun’un kurulması, 1926’da Türk

¹ Türkiye’deki müzik tartışmalarını devlet merkezli değerlendiren bir kaynak için bkz. Şenol Durgun, *Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter, Ankara 2005.

müziğinin resmi kurumlardan dışlanması ve 1934’de radyoda Türk müziği yayınının yasaklanması gibi uygulamaya konan birçok kararda, toplumun değil devletin tercihleri belirleyici olmuştur.

Bu ve benzeri ıslahatlarla Batı’ya kapı aralayan Türk müziği, zamanla Batı’dan birçok şey ithal etmeye başlayarak, iptidai kaldığını düşündüğü zengin müzik mirasını ilerletmeyi hedeflemiştir. Bu ilerlemeyi çok seslilikte arayan Türk aydınları, devletin desteğini arkalarına alarak, çok sesli müzik adına yürütülebilecek bütün girişimlerde bulunmuş ve hatta devlet ve münevverler arasında zirve yapan bu Batılı anlayış, işi Türk müziğini belirli dönemlerde bazı devlet kurumlarında yasak edilmesine kadar ilerletmiştir.²

Batının müziğimize temas etmesinden sonra, medenileşmek adına girişilen her mücadele beraberinde aydın ve musikişinaslar arasında belirli tartışmaları doğurmuş, atılan yenilikçi adımlar bazı musikişinas zümreler tarafından doğru bulunmuş, bazı zümreler tarafından sert eleştirilere maruz kalmıştır. Tamamıyla Batı’ya uyum sağlayıp Türk musikisini yok sayanlar olduğu gibi³, Batı’yı da benimsemeyenler ve Batı’dan bazı anlamlarda yararlanılıp milli müziğimizden kopmamamız gerektiğini söyleyenler olmuştur.⁴ Türk toplumu alaturkacılar, alafrangacılar ve her iki tarafı da bazı yönleriyle haklı gören zümrelere ayrılmıştır. Musikişinaslar ve aydınlar arasında bu ayrılıkları yaratan en önemli faktörlerin başında, Batının sosyal ve müzik hayatımıza girmesi gelmektedir. Yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi devletin yasaklayıcı politikaları uygulayarak, Türk kulağını tamamen yabancı olduğu bir müzikle kodlamaya çalışması, musikişinaslar arasında bu gibi ayrılıkları beraberinde getirmiştir. Çünkü binlerce yıllık müzik kimliğini bir kenara bırakıp birden bire böyle bir dönüşüm politikasıyla karşı karşıya kalmanın bazı musikişinaslar arasında tepkiyle karşılanması kadar tabii bir sonuç yoktur.

² Devlet radyosunda Türk müziğinin bir ara tamamen yasaklanması, konservatuarlardan Türk müziği derslerinin kaldırılması bu yasaklara örnek gösterilebilir. Bu konuda O. Şevki Uludağ, meclis konservatuar bütçe kanunu görüşmeleri esnasında dönemin Maarif vekili Hasan Âli Yücel’le hararetli tartışmalar yaşamıştır. Bkz: İrem Ela Yıldızeli, *Bir Kültür Savaşçısı Osman Şevki Uludağ-Musiki Yazıları*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 67 ve s. 147.

³ Burada kastedilen zümre makalelerde geçen Garpcı musikişinaslarımızın oluşturduğu zümredir. Bunlara, Vahit Lütfi Salcı, Halil Bedii Yönetken, Nuri Şeyda, Musa Süreyya, Hasan Âli Yücel örnek gösterilebilir.

⁴ Türk müziğini yok sayan zümreden kasıt, Türk müziğinin aslında Arap, Acem, Bizans müziklerinin karışımı melez bir müzik olduğunu söyleyen kesimdir. Bunların başında dönemin ünlü Türkolog ve musikişinası, Ziya Gökalp gelir. Bu zümrelerle ilgili H. S. Arel’in İTÜ’de verdiği konferans konuşmalarına bakılabilir. Bkz: *Musiki Mecmuası*, 1 Ocak 1954, sayı: 71, s. 315-317, Ayrıca Arel’in bu konuyla ilgili diğer konuşma metinleri için 199 nolu *Musiki Mecmuası*’nın 196-198’inci sayfalarına bakılabilir.

Toplumda musikişinas olarak bilinen; müzik tarihimizin önemli simaları, ünlü Türkiyatçılar, edebiyatçılar, siyasetçilerden oluşan aydın zümrelerin, son Osmanlı ve Cumhuriyet yıllarındaki önemli gündem maddelerinden birisini de Türk müzik kimliği oluşturmaktaydı. Bu zümrelerin hararetle dönemin gazetelerinde⁵ Türk müziğinin geleceği hakkında sürdürdükleri tartışmaları incelediğimizde, öncelikli sırayı milli müzik kimliğimizin hangisi olduğunun tartışıldığı yazılar alırken, ikincisini ise, müzik sahasında medenileşmek adına atılan adımların iyi ya da kötü olarak değerlendirildiği yazıların oluşturduğunu görmekteyiz. Batılılaşmayı savunan alafrangacılar, Türk müziğinin melez bir müzik olduğunu iddia ederek, medeni bir müziğe sahip olmamız için hızla Batı'ya intibak edilmesi gerektiğini ve öncelikli olarak devlet eliyle yürütülen politikaların bu doğrultuda dizayn edilmesi gerektiğini söyleyerek, Batı müziğini toplum nezdinde meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Eğitim kurumları Batı tarzı eğitim vermeli, müziğimiz derhal tek seslilikten kurtulup sanatkârlar tarafından Batılı anlamda çok sesli eserler üretilmeli, radyolardan Türk müziği kovulup Batı müziği eserleri çalınmalı, orkestralar Batılı orkestralar gibi düzenlenmeli diyen Garpcı zümre, medeni bir müziğe malik olabilmemiz için geleneksel müzik kültürümüzü bir tarafa bırakmamız gerektiğini söyler. Güneş Ayas'a göre, Batıcı zümrenin gözünde "Modernleşmecipozitivist paradigma çerçevesinde Batı medeniyeti sadece ileri ve güçlü olanı değil, aynı zamanda en yüksek otorite olarak görülen bilime uygun olanı temsil etmekte, böylelikle nesnel ve evrensel bir anlam kazanmaktadır. Nesnel ve evrensel olanı kabul etmek sadece tek meşru tercih olmakla kalmaz, kaçınılmazdır" (Ayas, 2014, s. 50). Bu nedenle yeni toplum kimliğine uygun yeni müzik kimliğinin oluşturulabilmesi için birçok meşrulaştırma uygulama ve araçlarına ihtiyaç vardır.

Bunun karşısında müzik kültürümüzü her şeyden üstün tutan Türk müziği taraftarları, Batının sahip olduğu do majörü ve la minörü bizim sadece Çargah ve Nihavent makamımızın karşıladığını, dolayısıyla, böylesine zengin bir müziği bir kenara bırakıp Batı tarzını benimsemenin, Türk müziğine faydadan çok zarar getireceğini, kaldı ki toplumumuzun müzik kimliği ve kulağının bunu kaldıramayacağını iddia ederler. Bu zümre Batı'dan sadece teknik anlamda faydalanılması gerektiğini söyler. Bu zümreye göre yapılması gereken, Anadolu'da yaşayan halk müziğinin Batı tekniği ile işlenmesidir. Anadolu temelli bir ideolojinin

⁵ *İkdâm, Malûmat, Şehbâl, Musiki Mecmûası, Milli Mecmua, Resimli gazete, Tiyatro ve Musiki, Âti Gazetesi, Tercumân-ı Hakikat, Yeni Atı, Vakit...* gibi

gölgesinde devletin yaratmaya çalıştığı milli kimlik fikirlerini ilk ortaya atan aydınlarımız Necip Asım ve Yusuf Akçura olsa da, bu görüşe en uygun teorik temeli Ziya Gökalp oluşturmuştur. Cumhuriyet'in yaratmayı amaçladığı hem yeni hem de milli müzik kimliği Gökalp'in medeniyet-kültür ayrımı çerçevesinde tarif edilerek, Batıcı-pozitivist çizgide revizyonlar geçirdiğini söyleyebiliriz. Türkçülüğün önemli fikir babaları olarak sayılan ve düşünceleri ile Cumhuriyet'in müzik politikalarına etki etmiş bu aydınlarımıza göre asri bir milli Türk müziği halk müziği ile Batı tekniğinin izdivacından doğacaktır. Medeniyet ve kültür ayrımını her defasında ön plana çıkaran Gökalp, milli kültürü inşa etmek adına Batılı anlayış karşısında Türkçü anlayışı desteklemiştir. Çünkü Gökalp'a göre medeniyet suni ve yapay, kültür-hars manevi ve doğaldır. Dolayısıyla toplumun milli müzik kimliğinin korunduğu yer Anadolu'da yaşayan halk kültürü-müziğidir. Çünkü şehirlerde hayat bulan müzik Osmanlı müziğidir ve bundan dolayı Türk değildir. Bu yüzden milli Türk ezgileri, Osmanlı'ya bir o kadar temas etmeyen halk kaynaklarında aranmalıdır.

Türkiye'deki modernleşme sürecine pozitivist zeminde ifade ettiği milli kimlik kavramı ile yaklaşan Gökalp, Türkçülük üzerinden geliştirdiği müzik fikirleri ile bu görüşüne meşruluk kazandırmaya çalışmıştır. Onun fikirleri ile geleneksel kimliğe zarar vermeden Türk kalarak Batılılaşmak mümkün hale gelmektedir. Fakat burada geleneksel olan halk müziğidir, Osmanlı müziği değil. Çünkü Osmanlı müziği medeniyetin ürünüdür ve bundan dolayı Türk değildir. Bu yüzden milli kimlik inşa edilirken Batının aksine Osmanlı ötekileştirilecektir.⁶ Türkiye'de sosyolojinin kurucusu sayılan Ziya Gökalp'in milli müzik görüşleri, Türk milli kimliğinin saklandığı ve muhafaza edildiği esas kaynak olarak Anadolu'yu işaret ederek, bu meşrulaştırma hareketlerine geliştirdiği halkçı söyleme zemin hazırlamış olur.

Uzunca yıllar bu tartışmalar ışığında musikişinas ve aydınlar elinde bir o yana bir bu yana çekilip duran Türk müziği, bitip tükenmeyen tartışmaların kaynağı olur ve çoğu zaman ilmi dayanakları olmayan hissi polemiklerin yaşanmasına uygun ortamı hazırlar.

Bu çalışmanın problemini tam da böyle hararetli tartışmaların yaşandığı Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk müziğinin en önemli müzikologlarından Rauf Yekta Bey ve Darülfünun Rektörü ünlü ilim, kültür ve sanat adamlarımızdan İsmail Hakkı

⁶ Burada özetlenen Gökalp'e ait müzik görüşleri için bkz: Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, Matbuat ve İstihbarat Matbaası, Ankara 1923.

Baltacıoğlu arasında geçen bir polemik konusu oluşturur. Yaşanan polemigin konusu, Yekta Bey'in Baltacıoğlu'na "Sen müzisyen misin ki musiki işine karışıyorsun?" demesi zerine Baltacıoğlu'nun karşılığında "sen müzik sosyologu musun ki musikide milliyet bahsine karışıyorsun?" sorusundan sonra vuku bulmuştur. Baltacıoğlu, bu polemik konusunu bir makalesinde şoye dile getirir:

"Bana sen müzisyen misin ki musiki işine karışıyorsun? diyebilirsiniz. Bundan eyrek yüzyıl önce rahmetli Rauf Yekta da bana böyle sormuştu. Benim ona verdiğim karşılık şu oldu: "Siz sosyolog musunuz ki musikide milliyet bahsine karışıyorsunuz? Burada bahis konusu olan musiki tekniği değil musiki sosyolojisi ve musiki estetiğidir" (Baltacıoğlu, 1951, s. 2).

İkilinin arasında yaşanan bu tartışma konusu, dönemin müzik siyaseti nabzını tutan musikişinas ve aydınlarımızın, tamamıyla sosyolojinin konusu olan Batılılaşma-medenileşme evrelerinde, müzikte milliyet, medeniyet ve popülerleşen metalar gibi kavramları yazılarında konu edinirken müzik sosyolojisi biliminden ne kadar faydalanmışlardır? sorusunu aklımıza getirmiştir. Çünkü dönemin en hararetli müzik tartışmaları, tamamıyla sosyolojinin konusu olan millet, milliyet, medeniyet, Batılılaşma, modernleşme, politika, endüstriyel geliřmeler⁷ ekseninde ilerlemektedir. "Sonuçta son Osmanlı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki "alaturka-alafranga" müzik tartışması, bir sanat tartışması olmanın çok ötesine geçmiş, toplum kimliğine ilişkin temel bir sosyo-politik tartışma biçimine brnmştir" (Eğribel, 2012, s. 239). Bundan ötürü bu çalışmada Baltacıoğlu'nun Yekta Bey'e yönelttiği sorudan hareket ederek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarından başlayıp Cumhuriyet'in ilk yıllarını kapsayan zaman dilimi içerisinde, musikişinas ve aydınlarımızın yazılarında, doğrudan ve dolaylı olarak müzik sosyolojisinin izlerini takip edebileceğimiz bölümlerin var olup olmadığı amaç edinilmiştir. Burada doğrudan müzik sosyolojisi taşıyan bölümlerden kasıt, musikişinaslarımızın yazılarında müziği, doğrudan bu bilimin ışığında ele alıp yine bu bilimin cümleleri-terimleri ile yaptığı açıklamalar oluştururken, dolaylı müzik sosyolojisi dediğimiz bölümleri ise spesifik müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşen ifadeler oluşturmaktadır. Örneğin milliyet, medeniyet, modernleşme, Batılılaşma... gibi.

⁷ Burada endüstriyel gelişmelerden kast edilen, müzik sahasında ortaya çıkan fonograf, gramofon, plak, aranjman, cazband, radyo... gibi gelişmelerdir.

Müzik sanatının, ilerleyen zaman içerisinde geçirdiği evrimleri açıklamak için müziğe sadece kendi kuram ve uygulamalarıyla oluşturulmuş bilimsel bir üslupla yaklaşmak yetersizdir. Bundan ötürüdür ki müzik sanatı diğer başka bilimlerle ilişki kurmak zorundadır. Bu bilimlerin başında sosyoloji gelmektedir. Müzikal üretimlerini Batı toplumlarınınkinden farklı olarak biçimlendiren Türk toplumu, bu bilimsel bağlulukları oluşturarak müzik üzerine dönemsal açıklamalar ve çıkarımlar yapmalıdır. Çünkü Türk müziği tek sesli yapısı itibariyle daha ruhani, daha kültürel, daha sosyal bir araç konumundadır. Türk müziğinin, kültürel olan içerisinde şekil alarak teorik olandan çok geleneksel olarak meşk yöntemiyle kişilere-toplumlara aktarılması bir nevi iletişimsel duruma aracılık etmesi, bizim açımızdan sosyolojik analiz yapılmasının nedenlerini anlaşılır kılmaktadır. Çünkü geleneksel Türk müziği yazılı olandan çok sözlü aktarıma sahip olduğu için bu tip analiz biçimlerine bünyesinde ihtiyaç duyar.

İncelenen dönemlerde müzik sosyolojisinin daha genç bir bilim dalı olması, onun genel sosyoloji ve sanat sosyolojisi disiplinlerinden yararlanarak ilerlemesine sebep olmuştur. Belki müzik sosyolojisini genel sosyoloji ve sanat sosyolojisinden bağımsız düşünmek manasız gelebilir fakat burada dikkat çekmek istenilen nokta, o dönemde müzik sosyolojisi kendi bağımsız disiplinlerini oluşturamadığı gibi bu alanda yapılan çalışmaların da yetersizliğidir. Günümüzde bile bu bilimin hala tam manasıyla geliştiğini söylemek mümkün değildir. Yapılan çalışmaların birçoğu genel sosyoloji penceresinden müziğe bakış açısı yönelmiş çalışmalardır. Ülkemizde müzik sosyolojisinin konumu bundan farklı değildir. Edip Günay, Ali Ergur, Ali Akay, Güneş Ayas, Ertan Eğribel, Baykan Sezer, Ömer Naci Soykan gibi daha çok sosyoloji tarafı ağır basan yazarlarımız tarafından araştırmalar yapılmıştır. Bunun dışında Güray Atasoy'un müzik sosyolojisi bağlamında hazırladığı yüksek lisans tezi, Doğu- Batı dergisinin altmış ikinci sayısında müzik sosyolojisine ayrılmış bir bölümü ve *Toplum Bilim Dergisi*'nin dokuz ve on ikinci sayılarında müzik sosyolojisi içeriklerine uygun makaleler bulunurken, yine Ali Akay'ın öncülüğünde *İstanbul'da Rock Hayatı*, Martin Stokes *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Meral Özbek *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* Caner Işık ve Nuran Erol *Arabesk'in Anlam Dünyası* gibi popüler kültür üzerinden müzik sosyolojisi yapan çalışmalar bulunmaktadır. Ayrıca Ertan Eğribel'in, editörlüğü Baykan Sezer tarafından yapılmış yine müzik sosyolojisi zemininde hazırlanan *Türk Müziği ve Niçin Arabesk Değil* başlıklı iki çalışması da yine bu kategoride değerlendirilebilir. Bunların içerisinde çalışmamıza yakınlık gösteren ve

incelediğimiz son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin müzik sosyolojisine açıklık getirmeye çalışan en önemli kaynaklardan biri Güneş Ayas'ın kaleme aldığı *Musiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* başlıklı kitabıdır. Öncesinde doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışma, müzik inkılâbının, millet kimliği ile özdeşleşmiş kültürel müzik geleneğine yaptığı etkiyi analiz etmeye çalışmıştır.

Bu çalışmada ise, Batılılaşan Türk dünyasında medeni bir Türk müziği yaratılması için atılması gereken adımlara, düşünceleri ile yön veren musikişinas ve aydınların eserlerinde geçen müzik sosyolojisi içerikli bölümler tarama yöntemi kullanarak tespit edilmiş ve bu bölümlerin müzik sosyolojisi ile olan bağlantıları betimlenmeye çalışılmıştır. Çünkü musikişinas ve aydınlar arasında geçen tüm müzik tartışmalarını sosyoloji temelinde ilerleyen tartışmalardır. Tüm bu tespitleri yaparken Güneş Ayas'ın kitabında kullandığı sosyoloji terimleri ve başlıklarına çalışmamızın bazı bölümlerinde başvurulmuştur.

Fakat burada belirtmek isterim ki, müzik sosyolojisi çalışanların toplumların ya da alt grupların müzik hayatını incelerken duruma hem içeriden hem dışarıdan bakabilecek donanımlara sahip olması gerekir. Bunun için müzik sosyolojisi çalışacak kişi için sadece sosyolog olmak yeterli değildir. Araştırmacının müzikal yapılar arasındaki değişim çizgisini takip edebilecek kadar müzik bilgisi olması gerekir. Çünkü müzik sosyolojisi çalışmaları sadece bir dönem tespit çalışmaları olarak kalmayıp, eski ile yeni arasında ne gibi değişiklikler olduğunu müzikal manada da analiz edebildiği çalışmalar olmalıdırlar. Ayrıca müzik sosyolojisinin toplumdaki sosyolojik gelişmeler ile müzik arasındaki ilişkiyi dikkate alan bir bilim dalı olmasından kaynaklı, yaşanan sosyolojinin müzikal yapılara nasıl etki ettiği ve yeni sayılan müzikal yapıların eskiye oranla ne gibi değişikliklere maruz kaldığı da yine araştırmacı tarafından fark edilebilmelidir. Şimdilik bu çalışmaya destek sağlaması adına Osmanlı'nın son dönemleri ile Cumhuriyet dönemi musikişinaslarının bazı eserleri ve dönem içerisinde verilen konserlerde çalınan eserlerin değişim çizelgeleri dikkate alınıp incelenmiştir. Fakat çalışma, doğrudan yazarların yazmış olduğu kitap, dergi, makale, konferans ve meclis konuşmaları gibi kaynakları taranarak, bu kaynaklarda müzik sosyolojisi altında nakledebilecek bölümlerin var olup olmadığını araştırmaya yönelik bir çalışma olduğundan, bu çalışmada sadece müzik sosyolojisi izleri tespit edilen bölümlere yer verilecektir.

Yazarların dönemin müzik nabzını güncel olarak an ve an kaydeden gazete ve mecmua yazıları, bu çalışmada öncelikli olarak incelenen materyaller arasındadır. Çünkü gazeteler dönemin müzik sosyolojisini güncel verileri ile ortaya koyan en önemli kaynaklardır. Hızlı değişimlerin yaşandığı yüzyıllarda bir birini takip eden yazı dizilerinden, toplumun geçirdiği hızlı sosyal değişimi anlayabilmek daha kolaydır. Ayrıca bu güncel yayın unsurları, Türk müziğinin hep eleştirilen yazılı kaynak eksiğini, incelediğimiz dönemler içerisinde tamamlar niteliktedir. Musikişinas ve aydınlarımız hem bu yüzden hem de toplumu her türlü müzik hadisesi hakkında bilgilendirmek için gazete yazılarına oldukça önem vermiş ve neredeyse müzik ile ilgili her konuyu gazete sayfalarında ele almışlardır. Bu konular genel olarak, Türk müzik tarihi, nazari bilgiler, alaturka-alafranga, Batılılaşmanın getirdiği milli müzik tartışmaları ve konser, dinleti, makale, kitap, konferans... gibi müzik ile ilgili her türlü faaliyetin tanıtım bilgilerinden oluşur.

Bu çalışma kendi içerisinde üç ayrı bölümden oluşmaktadır. Müzik sosyolojisinin yeni gelişen bir bilim dalı olması ve çalışmaların daha çok alt kültür öğelerine odaklanmış olmasından ötürü, çalışmanın birinci bölümünde sırasıyla sosyoloji, sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisini anlaşılır kılan kısa açıklamalara yer verilmiştir. Bunlara ek olarak dönemin sosyal yaşantısının bir nebze anlaşılması için kısa bir bölüm altında her iki dönemin sosyal hayatına yönelik tarihsel aktarımlar yine bu bölümde sunulmaktadır.

İkinci bölümde ise, Türk müziği tarihinde köklü bir yere sahip olan müzik yazarlarımızın yazıları incelenerek, müzik sosyolojisi altında spesifik olarak nakledebilecek bölümler aktarılmaktadır. Bu bölüm son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri içerisinde belirlediğimiz musikişinas ve aydınlarının, derlediğimiz kitap, mecmua, gazete, makale... gibi yazılarında geçen doğrudan veya dolaylı olarak müzik sosyolojisi çatısı altında toplayacağımız bölümlerin tespit edilip yazıya aktarılmasından oluşur. Bu bölümde daha çok araştırmanın çıkış noktasını sağlayan Rauf Yekta ve İ. Hakkı Baltacıoğlu'nun bir birlerine yönelttikleri tartışma konusunun cevabı ve bunların yanı sıra dönemin öne çıkmış fikir adamlarının yazılarında müzik sosyolojisi izleri var mıdır? sorusunun cevabı aranmaktadır.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan üçüncü bölümde, uygulanan tarama yöntemi doğrultusunda elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve müzik sosyolojisi üzerine yapılan çıkarımların ülkemizde ve belirlenen dönemlerde hangi boyutta yer

aldığı ifadelendirilmeye çalışılmıştır. Değerlendirilen veriler araştırmanın yörüngesini belirleyen musikişinas ve aydınların müzik üzerine yazdıkları eserlerin müzik sosyolojisi ile ne kadar bağlantılı olduğunun resmini çizmemize yardımcı olur. Bu kişilerin Türk müzik siyasetindeki yerleri düşünüldüğünde bu araştırma, Batılılaşma istenci ile yürütülen değişim faaliyetlerinin ve ortaya atılan fikirlerin sosyoloji sahasında nereye denk geldiği hakkında fikirler verir.

Batı dünyasında bir adım önde olmasına rağmen aynı yüzyıllar içerisine denk gelen dönemlerde temel disiplinleri oluşturulan müzik sosyolojisinin ülkemizdeki durumunun tespiti, yapılan çalışmayla ortaya konacağından incelenen konu bu perspektiften önem arz etmektedir. Ayrıca dönemin müzik politikalarını belirleyen fikir adamlarının düşüncelerini aktardıkları eserlerinin sosyolojik bağlantılarının tespiti, müzik-toplum ilişkisi açısından çalışmayı inceleyenlere aydınlatıcı örnekler vererek müziğin etkileşim alanlarına geniş bir bakış açısıyla yaklaşmalarına olanak sunar. Böylelikle elde edilen verilerin hala günümüzde yetersiz olan müzik sosyolojisi literatür ve araştırmalarına katkı sağlamasından ötürü çalışma ayrıca önem teşkil eder. Bu durum bize ülkemizde birçok polemikğin çıkış noktasını oluşturan yenileşme-Batılılaşma hareketlerinin ülkemizde müzik sosyolojisinin çalışma alanları ile nasıl yönlendirildiği ve bu polemiklerin içerisinde yer alan musikişinas ve aydınların ne kadar müzik sosyolojisi bildikleri sorusuna ışık tutar. Çünkü son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi müzik macerasını sırf bestekârlar, dinleyiciler, dönem içerisinde bestelenmiş e üzerinden anlamak kadar, yaşanan müzik hareketlerini dönemin sosyo-politik ilei üzerinde de durulmalıdır.

I. BÖLÜM

SOSYOLOJİ, SANAT SOSYOLOJİSİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ'NE GENEL BİR BAKIŞ

1. 1. Sosyoloji

Bu çalışma, müzik sosyolojisinin sosyal örüntülerini açıklamak ve sosyal gerçekliklerin hızlı ve etkili dönüşümler içerisine girdiği Batılılaşma hareketlerinin vuku bulduğu evrede, Türk müziğinin toplumun geleneksel ve değişen sosyal öğeleriyle olan ilişkisini dönemin musikişinas ve aydınları tarafından kaleme alınan yazılı kaynaklardan yola çıkarak ortaya koymaya çalışır. Osmanlı ve Cumhuriyet Batılılaşmasının yarattığı sosyolojik unsurların müzik dünyasına müdahalesi sonucu ortaya çıkan reaksiyonu, sadece dönemin besteleri üzerinden anlamak yetersiz olacağından, duruma öncelikle sosyoloji perspektifinden bakmak gerekmektedir. Bundan ötürü sosyolojinin tarifini kısa tanımlarla birkaç yazarın dilinden alıntılanarak izah edecek olursak; H. İ. Bahar sosyolojiyi “sosyal hayatın, sosyal değişimin ve insanların sosyal davranışlarının nedenlerinin ve sonuçlarının bilimsel yollarla araştırılmasıdır” (Bahar, 2009, s. 3): diye ifade ederken, konuya toplumların gerek kendi içerisinde gerekse başka toplumlarla gösterdiği münasebetler ve bu münasebetlerin sosyal hayata etkileri üzerinden yaklaşan Kurtkan’a göre “Sosyoloji, sosyal münasebetlerle ve bunların teşkilatlanma tarzı ile ilgilenen bir ilimdir. Sosyoloji sosyal münasebetlerle teşkilatları sosyal yapının ve sosyal değişimin gösterdiği özellikler itibariyle inceler” (Kurtkan, 1980, s.1).

Bunun yanı sıra sosyoloji dünyasında önemli bir yere sahip olan Fichter, sosyolojiyi şu sözleri ile ifade eder:

“Sosyoloji insanların birbirleriyle ilişkilerinin bilimsel açıdan incelenmesidir. Ozanlar ve öykücüler sosyal ilişkiler üzerine odaklaşırlar. Belirli çevre koşulları altında insanların nasıl davranacaklarını kendi bellek ve imgelerinde yeniden kurgular. Çünkü sosyoloji sosyal davranışa yönelik bilimsel bir yaklaşımdır” (Fichter, 2009, s. 1).

Yukarıdaki tanımlardan müziğe atıfta bulunacak olursak; alıntının ilkinde müzikteki değişimlerin kaynağı sosyal hayatın ve sosyal değişimin ürünüdür, ikincisinde ise bu değişimi kavramak için teşkilatların, kurumların ve yasaların incelenmesi gerektiğine vurgu yapar. Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde sosyal hayatın ve sosyal değişimin kaynağında Batılılaşma yatar. Toplumun sosyal hayatındaki tüm değişiklikler bu istenç doğrultusunda yürütülen siyasi faaliyetlerden kaynaklanır. Yukarıda aktardığımız ikinci sosyoloji tarifinden yola çıktığımızda dönemin sosyolojisini anlamak için sosyal teşkilatlara baktığımızda, dönemin müzik dünyasındaki teşkilatlanma alaturka-alafranga müzik görüşü etrafında halkalanmaktadır.

Bunun yanı sıra insan yaşamının tüm yönleriyle ilgilenen sosyoloji, toplumların tarihsel süreç içerisinde üretmiş oldukları yaşama dair her unsurun ve yaşayış biçimlerinin kaynağına yönelik olanı hesap etmeye çalışır. Yıllarca sanat üzerine yürütülen tartışmalarda özellikle pozitivist bilimlerin daha çok gelişme gösterdiği çağlarda, sanatın-sanatçının toplum içerisindeki konumu üzerine birçok fikir adamının görüşlerine rastlamaktayız. Sanatın toplumla olan bağlantısının ana hatlarını fark etme ihtiyacı sosyoloji temelli sanatsal araştırmaların hız kazanmasına ve yeni interdisipliner çalışmaların doğmasına neden teşkil eder.

Toplumsal dinamiklerin birey olarak sanatçının üretimiyle olan paralel ilişkilerinin boyutu ancak sanat ve sosyolojinin çalışma alanlarının iyi belirlenmesi ile tariflendirilebilir. Örneğin müzik sanatının tarihte geçirdiği dönemlerden söz ettiğimizde bu dönemleri birbirinden ayıran sosyal özelliklerinden de söz etmemiz gerekir. Yani Romantik dönemi Klasik ya da Çağdaş dönemden ayıran özellikler sosyal değişimler ışığında girilen arayışların ürünüdür. Çalgılardaki değişim, yeni orkestrasyon arayışları ve yeni müzik tarzını öğretecek kültürel ve müzikal etkileşim açısından köprü görevi gören yabancı uyruklu kişilerin ülkemizdeki müzik kurumlarının başına geçirilmesi gibi birçok konu bu dönemsel ayrışmaların kriterlerini oluşturur. Bu doğrultuda “Sosyolojinin gruplar ve topluluklardaki insanların sosyal yaşamının araştırılması olduğunu söyleyebiliriz. Sosyolojideki önemli odaklardan biri, kişiler ve

toplumsal biçimler arasında gerçekleşen etkileşimlerin araştırılmasıdır” (Çapçioğlu ve Aydınalp, 2011, s. 23 25).

Sanat ile sosyoloji arasındaki bağ uzun zaman dilimlerini kapsamasa da sosyolojinin sanatsal olan eylemlerin çıkış ve hareket noktalarının keşfedilmesine katkısı büyüktür.

Türk müziğinin dönüşümsel hareketlerini açıklamaya çalışırken, öncelikle sanat eserlerinin ve sanatçının içerisinde bulunduğu sosyal yapının dikkate alınması gerekir. Çünkü sanatçı toplumun bir parçası olarak dönemin şartlarıyla muhatap durumdadır. Özellikle geleneksel olan ile doğrudan bağlantılı biçimlenmiş olan Türk müziği üzerine yapılacak çalışmaların sosyolojik yaklaşımlarla işlenmesi gerekir. Burada sosyoloji daha çok toplumların sanatsal faaliyetlerinin yaşamsal olan öğelerle ilişkisini kavramaya çalışır. Bu yüzden çalışmamızda toplumların yaşam statülerindeki hızlı değişimler çağı olarak bilinen XIX. ve XX. yy. dünyasında ülkemizdeki etkilerinin yansımalarını araştırırken sosyolojinin temel disiplinlerinden faydalanmak, Türk müziğinin müzikolog ve aydınların gözünden içerisinde bulunduğu konumu dönemsel olarak tespit etmemize yardımcı olur.

1. 2. Sanat Sosyolojisi

Toplumların yaşam tarzlarına ait ifadeler bulabildiğimiz sanat eserlerinin nasıl oluştukları, neyi ifade ettikleri, toplumun hangi yönleriyle ilişkili olduğu gibi sorulara cevap arayan sanat sosyolojisi, temelde sanat eserinin toplum içerisindeki konumunu araştıran bir bilim dalıdır.

“**Sanat sosyolojisi:** Bilindiği üzere sosyoloji, sosyal olan her şeyin bilimidir. Toplumları etkileyen veya varoluşunda toplumun hangi düzeyde olursa olsun belirleyiciliği bulunan her şey sosyolojinin objesi durumundadır. Bu açıklama dikkate alındığında zorunlu olarak sanat ve sanat ürünleri de sosyolojinin inceleme alanına girmiş olur. Sanat sosyolojisi, belirli bir sosyal ilişki içinde sanatın işlevini saptamaya çalışır. Artistik üretim ve tüketim içinde genelleştirilebilir örnekler saptamayı ve bunları verili bir sosyal düzenin yapısal dinamikleriyle ilişkilendirilmeyi umut eder” (Keser, 2009, s. 302).

Sanat eserleri, üretildiği belirli çevre ve zaman özelliklerini yansıtan bir konumuna sahiptirler. Bundan ötürü sanat eserinin toplumla olan ilişkisi ve bu ilişkinin

temelinde yatan ögelerin neler olduğunu araştırmaya koyulan sanat sosyolojisi, sanat-toplum ilişkisine betimleyici ifadelerle açıklık getirmeye çalışır. Genel sosyolojiden devşirdiği yöntemlerle kendi disiplinlerini pozitivist bilimlerin gelişme gösterdiği 19. yy da oluşturan bu bilim dalının gelişimi Türkiye’de aynı yüz yıllara denk gelir.

“Sanat sosyolojisi Türkiye’de uzun süredir ders olarak okutulur ve bu alanda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalardan kısaca bahsedilebilir. Ömer Naci Soykan, M. Sıtkı Erinç ve Demet Ulusoy’un birer sanat sosyolojisi kitapları vardır” (Ülker, 2010: 10).

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sanat sosyolojisi ilerleyişinin, Batılı normlara göre şekillendiğini söylemek mümkündür. Değişen sosyal yapı, medeniyet uğruna girilen tüm mücadeleler ve özellikle ulusallaşma sürecinde milli olan değerlerin tespit edilerek bunlar üzerinden yaratılmaya çalışılan milli sanat kimliği, temelde toplumun değişen ya da değiştirilmek istenen sosyal yapısıyla yakından alakalıdır. Çünkü “sosyal yargıları sosyal yapı ortaya çıkarır, sosyal yapı ve yargılar değiştiğinde sanatın tanımı ve statüsü de değişir” (Erinç, 2009, s.27).

“Sanat sosyolojisi, somut, algısal olan şeyin kavramsal olana sosyolojik yöntemlerle çevrilmesidir. Bu da sosyolojik bir kavramlaştırma; sanatta algısal olarak ifade edilen şeyin sosyolojik dile çevrilmesi, sosyolojinin kavramlarıyla ifade edilmesidir. Sanatın ortaya koyduğu yaşam tarzının ifadesi, ister doğrudan doğruya sözel-dilsel olsun, ister görsel-işitsel olsun daima bir şeyin ifadesidir. Sanat sosyolojisi, bu şeyi aramaya yönelir” (Soykan, 2009, s. 11).

Sanatı toplumsal bir olgu olarak gören sanat sosyolojisi, bu olguyu çeşitli ögelerden oluşmuş bir bütün olarak görür. Bu bütünü oluşturan detayların neler olduğunu tespit etmek için belli başlı açılardan, yani kendi disiplin ve yöntemlerinden faydalanarak yaklaşır.

“Sonra da ayırdığı ögeleri yine kendi açısından deneysel yöntemlerle araştırır. Nasıl ki, sanatın fizik-mekanik yönüyle çeşitli fizik bilimleri, psişik yönüyle psikoloji ilgilenirse, sosyolojik yanıyla da sosyoloji, yani sanat sosyolojisi ilgilenir” (Soykan, 2009, s. 12).

Toplumların dini, siyasi, ekonomik, psikolojik, sanatsal ve neredeyse bütün kültürel değerlerini sosyolojinin genel çatısı altında açıklamak mümkündür. Türk müziği için bu geleneksel olan yani kültürel etki vazgeçilmez durumdadır. Çalışmamızda

incelediğimiz her iki dönemde de devlet eliyle yürütülen müzik politikaları tamamıyla Türk toplumunun müzik kültürüne yönelik bir harekettir. Geçmişten gelen geleneksel yapılar ve özellikle aydınlar arasında Türk'e ait olmadığı öne sürülen geleneksel Osmanlı müziği yok edilmeye çalışılarak, toplumun tamamen yabancı olduğu bir müzik kültürüyle bütünleştirilmeye çalışılmıştır.

“Kültür denilince daha ziyade bir milletin tarihi boyunca yarattığı eserler anlaşılır. Bu doğrudur. Kültürü teşkil eden unsurların hemen hepsi, tarih içinde asırlar boyunca nesillerin işleme ile meydana gelir ve mükemmeliyete ulaşır. Dil, edebiyat, musiki, mimari, din ve devlet müesseselerini inceleyince bu vakıayı açıkça görürüz” (Kaplan, 1987, s. 19).

Yukarıda verilen alıntılarının dışında düşünen Türk musikişinas ve aydınlarından oluşan zümre, Osmanlı müziğini Türk kültürünün dışında tuttuğunu ve Anadolu'da yaşayan halk ezgilerini ise Türkün asıl milli müzik kültürü olarak gördüklerini söylemişlerdir. Bu görüşün başında Necip Asım gelse de, sonrasında Ziya Gökalp'in medeniyet ve hars ayrımında bu görüş zirve yapmıştır. Türk hayatıyla birlikte yaşayan ve belirli bir zamanda varolan müzik sanatının halk müziği kısmı kültür, geri kalan kısmı ise kültürün ürünü değildir. Bunu Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımında daha net olarak görebilmekteyiz. Türkçü meşrulaştırma olarak yorumlayabileceğimiz bu anlayış halk müziğini Türkün öz malı olarak görür. Bu görüşleri ile toplumla sanat arasındaki ilişkiyi belirleyen Gökalp, Cumhuriyet döneminde müzik siyasetini yönlendirmeyi başarmıştır.

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde sanatın toplumla olan diyalogu Batıcı siyaset üzerine kurulduğundan, Türklerin geleneksel sanat anlayışı tam anlamıyla bu doğrultuda dönüştürülmeye başlamıştır. Toplum içerisinde gelişen tüm sosyal durumlardan etkilenmeden edemeyen sanat ve sanatkâr, bu dönemlerde toplumun ihtiyaçları doğrultusunda değil siyasi iradenin istekleri doğrultusunda ilerletilmek, muasır medeniyetler sahasına sokulmak istenmiştir.

Sanatla toplum arasındaki ilişki konusunda İngiliz eleştirmen Herbert Read şöyle yazıyor:

“Sanat tüm etkinliklerimiz gibi varoluşun maddesel koşullarından etkilenen özerk bir etkinliktir; bir bilgi biçimi olarak kendi gerçeği ve kendi sonucu vardır. Siyasetle, dinle ve bizim insan alın yazımıza tepki gösteren tüm öteki biçimlerle gerekli ilişkileri vardır. Ama

bir tepki biçimi olarak ayırır ve uygarlık ya da kültür dediğimiz şeyin bütünleşme sürecine katkısı vardır” (Baynes, 2008, s. 31).

“Son olarak sanat sosyolojisi, çözümleyici ve bireşimci yöntemleriyle ele aldığı sanat olgusunu, genel sosyolojinin iki temel disiplini olan dural (statik) ve devinimsel (dinamik) sosyoloji bakımından araştırır. Böyle bir araştırma zemini üzerinde, tek tek sanatları araştıran “özel sanat sosyolojileri” yer alır” (Soykan, 2009, s. 14).

1. 3. Müzik Sosyolojisi

Sanayi Devrimi sonrası sosyal bilimler alanında oldukça verimli olan 19. yüzyıl, sosyoloji, sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisi gibi yeni çalışma alanlarının doğmasına tanıklık etmiştir.

“Müzik sosyolojisi sorularına yönelik yaklaşımlar elli yıldır var olmakla birlikte, görece geç kalmıştır. Karl Bücher’in “Arbeit und Rhythmusus (İş ve Ritm) ve Paul Bekker’in Almanların müzik yaşamı üzerine eserleri zikredilmektedir. Müziğin, kolektif ilişkileri derin bir şekilde etkilediği dikkate alınmalıdır-onların çoksesliliği, imgesel olan, çoğunluğu dans ettiren yanından ayrılmaz, çoksesli müziğin hepsi içkin olarak çoğulculuğuna işaret eder. Müzik ne kadar az özerklik isteğinde bulunur ve ne kadar çok toplumsal tüketim mali yaratırsa, o kadar dolaylımsızca sosyolojik kategoriler içinde düşünölmek zorundadır” (Adorno and Horkheimer, 2011, p. 125, 129).

Müzik sosyolojisi, temelde belirli zaman aralıkları üzerine odaklanarak müziğin toplum içerisindeki rolünü sosyolojiden devşirdiği analiz yöntemleri ile kavramaya çalışan bir bilim dalıdır. Bu doğrultuda müziği toplumsal bir etkinlik olarak gören müzik sosyolojisi, toplumların müzikle ilişkili olan tüm sosyal dinamikleri ve kuruluşları üzerine odaklanarak, müziğin bütün türleri içerisinde sosyolojik olanı tarif eder.

Müziğin toplumsal ilişkileri üzerine ilk düşünenler ve görüşleri ile müzik sosyolojisi biliminin kurucuları olarak Max Weber ve Theodor Adorno gösterilmektedir.

Geçirdiği tarihsel serüven içerisinde toplumla oldukça yakın ilişki gösteren Türk musikisinin geçirdiği evrimleri anlamak için ona sosyoloji perspektifinden geliştirilen bir bakış açısıyla bakmak gereklidir. Çünkü;

“Musiki; dil, edebiyat ve tarih gibi milli kültür hazinelerinden biridir. O da bağrından çıktığı milletin hususiyetlerini taşır. Onun keder ve neşesini ifade eder. Dil ve edebiyat gibi musiki de dünyanın her yerinde sosyal tabakalara, zümrelere, çevrelere göre farklılıklar gösterir. Musikiyi de dil ve edebiyat gibi medeniyet tarihinden ayırmaya imkân yoktur” (Kaplan, 1987, s. 30).

Doğada ses malzemesinin müzik olarak anlamlı bir ifadeye doğru ilerlediği yolun başında insan gelir ve müzik insanın ona kazandırdığı muhteviyata göre şekillenerek zamanda yolculuk eder. İlk zamanlarda müzik, toplumda dini ritüeller ve belirli ritmik insan sesleriyle çalışma düzeni oluşturmak veya iletişim gibi unsurların içerisinde karşımıza çıkar. Daha sonraları insanoğlunun doğaya ve kendine ait keşifler yapmasıyla, müzik, bulunduğu toplumun dünya görüşü ve yaşamsal olan dinamikleriyle birlikte hareket eder olmuştur. Bir nevi müzik ilk zamanlarda belirli sınırlar içerisinde kalmış ona göre ifade kazanmış olsa da, dünyadaki keşifler çağının başlaması ve büyük endüstriyel gelişmelerin yaşanması, müziğin toplumlar ve kıtalar arasındaki sınırlarını oldukça genişletmiştir. Artık müziğin aracı olarak rolleri çeşitlilik kazanmaya başlamıştır. Bu çeşitlilik müziğin sadece kendi kuramsal ve teorik alanının dışında toplumsal olan ile ilgili bağlantılarının da araştırılması ihtiyacını doğurmuştur. Bilimsel dünya bu arayışlara farklı disiplinler yaklaşımını geliştirmiştir. Bu metodolojik yaklaşımların en başında müziğin toplumla bağlantısı ve toplumların sosyal yapılarıyla bağlantı derecelerini hesap etmeye çalışan sosyoloji bilimi gelmektedir. Çünkü müzik dediğimiz kavram insanın ses malzemesine biçim, nitelik kazandırılmasıyla meydana gelir ve dolayısıyla insan ve zaman varsa sosyoloji de var demektir. Özellikle müzik tarihine yönelik araştırmaların hemen hepsi bu bilimsel alanın kendisinden yararlanma ihtiyacı içerisinde. Yapılan her tarihe yönelik çalışma bir nevi dönem tespitsel bir çalışmadır ve bundan ötürü müziğin konumunu açıklamak için sosyal gerçekleri göz ardı etmemelidir.

XIX. yüzyıl’da Türk müziğinin gerek yazı dili olan notasyon sisteminde değişikliklerin yapılması, çalgı yapı ve düzenlemelerinde farklılıklara gidilmesi, müzik tarihimizin yaşanan dönemden günümüze gösterdiği devinim, Türk müziğinin farklı politikalarla kurumsallaştırılması-yasalaştırılması, aynı zamanda ilk popüler kültür hareketleri olarak ülkemize nüfuz eden Batılı medeniyet sızramaları birebir müzik sosyolojisini ilgilendiren konulardır. Bunlar içerisinde dönemin müzik siyasetinin analizini kısa başlıklar olarak müzik-kültür, müzik-medeniyet, alaturka-alafranga,

müzik-modernizm, müzik-endüstri, müzik-siyaset ilişkileri gibi bilimsel başlıklar altında sayabilmek mümkündür. Burada müziğin toplumsal olan işlevsel boyutlarından yani sosyolojik olanla müzik ilişkisini tasvir edebiliriz.

Müziğin toplum eksenli araştırılması kendi kadar yeni sayılan genel sosyolojinin alt kolu olarak müzik sosyolojisi başlığının doğmasına neden olmuştur.

Edip Günay, ülkemizde müzik sosyolojisi alanına dair en kapsamlı eserin sahibi olarak gösterilebilir. Günay, kitabında genel olarak sosyoloji biliminin izahını ve müzikle sosyolojinin ilişkisini tasavvur eder. İlk olarak sosyolojinin genelde ve özelde müzik sanatıyla olan bağlarına değinerek müzik sosyolojisinin ülkemizdeki konumuna ve güzel sanatlar fakülteleri, devlet konservatuarları, eğitim enstitüleri vs. kurumlar içerisinde ders olarak okutulmaya başladığı yılları açıklar. Çok eski zamanlardan günümüze müziğin toplumla olan ilişkisinin, müziğin sosyoloji ile olan bağlantılarını oluşturduğunu vurgulayan yazar, daha sonraları müzik sosyolojisinin ne olduğunu anlayabilmek için bu bilimin ilgi alanlarına değinir.

Müzik sosyolojisinin kendi içerisinde kısır bir alan olması onun nelerle bağlantılı olduğunu açıklama ihtiyacını doğurur. Müzik sanatına dair üretimlerin kültürle olan yakından ilişkisi veya bu üretimleri gerçekleştiren bireyin içinde yaşadığı toplumun ekonomi, siyaset, tarih ve bulunduğu dönem şartlarının etkisinde olması müziğin birliktelik gösterdiği alanların tariflendirilmesiyle daha anlaşılır bir hal alır. Temelde müzik sosyolojisinin odaklandığı nokta, bir toplumun müzik kültürünü oluşturan detayların tümüdür. Bu noktada müzik kültürünün ne olduğu sorusu karşımıza çıkar. Günay, bu sorunun cevabını şöyle verir:

“Müzik kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür. Söz müzik sanatına ve müziğin toplumdaki etkilerine gelince, içinde müzikle ilgili öğretim alanları olan tüm okullar, müzik üreten gruplar, kuruluşlar, kullanılan çalgılar, dinleti salonları, müzik dinleme alışkanlıklarımız, konserlerde uyduğumuz görgü kuralları, elektrikli müzik araç ve gereçleri... İnsan ürünü olarak onun kültürünün parçalarıdır” (Günay, 2006, s. 98-100).

Müzik kültürüne dair ülkemizde araştırmalar yapmış olan Romen asıllı Amerikalı müzik araştırmacısı Popescu Judetz'in kaleme aldığı *Türk Müziği Kültürünün Anlamları* başlıklı kitabında müzik kültürünü şu dizelerle açıklar:

“Musiki kültürü toplumsal kurumlar ile toplumsal ölçüleri geçerli kılan, çözümlenmesi güç bir kimliğe bürünmüş, farklılaşmış, karmaşık bir anlamlar dizisini içinde taşır. Musiki, evrensel bir dil olmamakla birlikte, kullandığı dili anlayanlara dolaysız bilgi sunar; nesnelere, fikirleri, davranışları simgesel bir anlatımla canlandırır. Türk müziği kültürünü incelemek demek sadece seslerin, ses aralıkları ile perdelerin nasıl elde edildiğini değil, aynı zamanda, bu alandaki tecrübelerin ortaya çıkardığı fikirleri, musikinin yorumlanmasıyla uyandıran duygular arasındaki ilişkileri, musikide kullanılan çeşitli temalar ile üslupların kavramsallaşmasını da incelemek demektir. Musiki kültürünün bir başka alanı musiki için kullanılan dille ilgilidir” (Judetz, 1996, s.13).

Çalışmada tarihi sıralama düzeni doğrultusunda sosyolojik tespitler yapıldığı için son Osmanlı imparatorluğu ve Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ülkenin içinde bulunduğu sosyal yapıyı dikkate almak müzik sosyolojisi çalışmaları için önemli bir ayrıntıdır. Bu yüzden çalışmada her iki dönemde ülkenin içerisinde bulunduğu sosyolojik konumu güncel verileriyle ortaya koyan gazete yazıları ayrı bir öneme sahiptirler. Toplum üzerinde devlet eliyle yürütülen dönüştürme reformlarının beraberinde getirdikleri, geleneksel olan ile modern olan arasında yaşanan kültürel çelişki, kurumların uğradıkları revizyonlar ve tüm bunların aydın ve musikişinasların dünyasında nasıl yankı bulduğuna dair çıkarımlara dönemin bütün müzik sosyolojisi verilerini aktaran bu gazete yazılarından ulaşmak mümkündür. Derlediğimiz gazete ve mecmua yazılarında son Osmanlı ve Cumhuriyet aydınlarının yazılarının öncelikli gündem konularından biri olan milli ve milli olmayan müzik kavramları doğrudan yukarıda bahsi geçen müzik kültürü ve müzik sosyolojisi konusunun bir parçasıdır. Çünkü ülkemizde köklü bir mirasa sahip olan Türk müziği toplumun kültürel hareketlerinin hepsinin göbeğinde yer alır. Bu da bize müzik-kültür ilişkisi bağlamında müzik sosyolojisi yapılabileceğini, müziğin Batıcı toplumsal aktarımlar ve yaratılmak istenen dönüşümün neresinde konumlandığının tespitini yapılabilmesine yardımcı olur. Buradan hareketle gerek toplumun gerekse toplumu var eden her bir ögenin müzik sosyolojisi ile olan bağlantılarını Günay, kitabında şöyle özetler.

“Öyleyse müzik sosyolojisi; müzikle ilgili olarak; toplumları, toplumsal kuruluşları ve toplumsal ilişkileri inceleyen bilim dalıdır. Ve birkaç tanım daha verelim:

Müzik sosyolojisi; incelemek için ele aldığı toplumların müzikle ilgili kuruluşlarını, bu kuruluşların yapılarını, toplumsal olayların müzikle olan ilişkilerini, bu ilişkilerin iç dinamiklerini ve diğer toplumlarla olan etkileşimlerini araştıran bir bilimdir.

Müzik sosyolojisi; doğayı göz ardı etmeksizin, insan kültürü içinde bireylerin, grupların ve kuruluşların ilişkilerinden oluşan gerçekleri müzikle ilişkili olarak araştıran denemelerden edinilmiş kuramsal bilgiler ile bu deneyimlerden yararlanılarak sistematikleştirilmiş bilgilerden oluşan bir çalışma alanıdır.

Müzik sosyolojisi; müzikle ilgili oluşum ve ilişkilere gereken ağırlığı vererek; toplumların diğer toplumlarla, toplumların bireylerle ve toplumların (ve bireylerin) doğa ile etkileşimlerini inceleyen bir bilimdir” (Günay, 2006, s. 23).

Ülkemizde müzik sosyolojisi alanında yazılmış kaynakların diğerini Ali Ergur’un yazmış olduğu *Müzikli Aklın Defteri* adlı kitap oluşturur. Çeşitli zaman dilimlerinin ürünü olan kitap, genel içerik olarak müzik sosyolojisi temelli yazılmış makalelerin bir araya getirilmesinden oluşur. Ergur, kitabının giriş kısmında müziğe neden toplumbilimsel açılardan yaklaşılması gerektiğinin altını çizer. Müzikte dönemsel üslup farklılıklarını yaratan genel koşulların müziği tamamen kendine özgü doğasını etkileyecek kadar olmasa da ana hatlarını belirleyecek kadar etkili olduğu görüşünü dile getirir. Kısaca bu görüşü yazarın dilinden özetleyerek aktaracak olursak;

“Müziği yalnızca kendini inşa eden saf bir estetik tasarım olarak hayal etmek, müziği sanki her hangi bir zihniyet dünyasının ürünü değilmiş gibi düşünmek anlamı taşıdığını, oysa her kültür ürünü, insanın doğayı dönüştürme çabasında tortulandığına göre o mücadeleye ilişkin bir dünya tasarımı da beraberinde sürükler. Müziğin belli bir zihniyet alanının, dolayısıyla belli bir dünya tasarımının doğal ürünü olması, onun iz ve imlerini içermesi, hatta onlarla belirlenmesi müziğin toplumsal anlamlarının göstergesi olduğuna değinir” (Ergur, 2009, s. 11).

Kısaca kitaptaki yazılar, temel bir toplumbilimsel düşünme alışkanlığının, müziği besteleyen, icra eden, müzik üzerine araştırmalara yapan, kısaca müzikle ilgilenen herkes için gerekli olduğunun altını çizer.

Ayrıca yazarın, *Portedeki Hayalet, ‘Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler’* başlığı altında 2002 yılında yayınlanmış bir kitabı daha bulunmaktadır. İçerisinde müziğe toplumbilimsel açılardan daha ayrıntılara değinilmiş on altı makale

bulunmaktadır. Yazarın her iki kitabı da müzik sosyolojisi alanının ülkemizde temel ayaklarını oluşturur. Ayrı başlıklar altında yazılmış makaleler kendi aralarında, toplumbilimsel değişimler, müziğin endüstriyel gelişmelerle olan bağlantılarını sosyolojik olarak değerlendirildiği yazılar ve bu doğrultuda kaleme alınmış cd. konser, kitap vs. gibi konularda eleştiri ve değerlendirme yazıları bulunmaktadır. Yazarın kitabının son bölümünde yer verdiği “Türkiye’de Müzik ve Modernleşme” başlığı altında incelediği müziğin toplumbilimsel ilerleyişi, tam da çalışmamızın üzerine odaklandığı konudur ve bu yüzden kitabın bu bölümü bizim için önemlidir. Çünkü çalışmamızda Türkiye’nin modernleşme çabalarının müzik üzerindeki etkisinin en üst seviyelerde ilerlediği dönem olan Osmanlı’nın son dönemleri ve Cumhuriyet devrimi sonrası yaşanan müzikteki dönüşüm hareketlerinin toplumbilimsel tariflerine değinmiş olması bizim için önemlidir. Kitabın bu bölümünün giriş kısmında yazar, Türk müziğinde tampere düzene geçişi yerel ve evrensel boyutları ile değerlendirilmiştir. Ülkemizde girilen çok seslilik-tek seslilik, eski-yeni müzik gibi tartışmalar altında müziğin zaman içerisinde değişen ve anlam kazanan yönleri üzerinde durmuştur. Türkiye’de girilen tartışmaların taşıyabileceklerinden çok fazla siyasal\ ideolojik yükü içerdiğini böylece birçok sahte çatışma alanının oluştuğunu iddia etmektedir. Ergur günümüzde Türk müziğini değişim ve gelişim evrelerini iyi algılayabilmek için şu sözleriyle ön plana çıkar.

“Bugün Türk müziğini bir yandan bir bütün olarak ele almak, diğer yandan maruz kaldığı hızlı değişme sürecini iyi anlamlandırabilmek gerekir. Böyle bir girişim, kuşkusuz çoktan alışılmış olması gereken siyasal\ideolojik ön kabullerin dışında, toplumbilimsel bir derinlik içinde gerçekleştirilmelidir” (Ergur, 2009, s. 170).

Literatürde temel içeriği müzik sosyolojisi olan kaynaklara fazlaca rastlamak pek mümkün değildir. Çünkü tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de müzik sosyolojisi yeni şekillenen bir bilim dalıdır.

1. 4. Sosyal Yönleri İle Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemleri

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri tam bir Batılılaşma furiasının toplumu sardığı dönemler olarak karşımıza çıkar. Tanzimatla başlayan toplumu Batı’ya doğru kanalize edilmeye çabaları Osmanlı’nın son dönemlerinde hız kazanmış Cumhuriyet’le

birlikte zirve yapmış bu hususta neredeyse toplumun bütün kurumları yeniden elden geçirilmeye başlanmıştır.

“Türkiye’nin Batı’ya doğru uzun yolculuğu, birbiri ardına kaybedilmeye başlanan savaşların ve toprak kayıplarının moral bozukluğu ve telaşı içerisinde, XVIII. yüzyıl başlarında yeni çare arayışlarıyla başlamıştır” (İnancık, 2005, s. 269).

“Çünkü Batı, Osmanlı için, XVIII. yüzyıldan başlayarak beğenilen, taklit edilen bir prestige\culture haline gelmiştir. XIX. Yüzyılda, Tanzimat fermanıyla idare, kanunlar ve hatta adetlerde bile Batı’dan alıntılar yapılacak, asli değerler sistemiyle ciddi çatışma bu dönemde ortaya çıkacaktır” (Budak, 2008, s. 90).

II. Mahmut devrinde toplumda hayat bulan yenileşme çabaları beraberinde önemli değişiklikleri ön plana çıkarmıştır. Askeri alanlarda başlayıp sosyal ve siyasi alanlara doğru genişleyen bu hareket için Günsel Renda şu cümleleri dile getirir:

“Osmanlı İmparatorluğu’nda yenileşme/Batılılaşma dönemi olarak nitelendirilen 18. ve 19. yüzyıllar köklü bir kültür değişiminin yaşandığı ve yeni bir sanat ortamının oluştuğu bir süreçtir. 17. yüzyıldan sonraki siyasi olaylar Osmanlıları giderek endüstrileşen Avrupa’nın karşısında Batılılaşma ve yenileşmeye zorlamış ve bu uğurda Osmanlı yöneticileri devlet yapısında köklü reformlar gerçekleştirmişlerdir. Teknik alanlarda Avrupalı uzmanlardan yararlanılması ve Avrupa dillerindeki bilim kitaplarının Türkçeye çevrilmesi giderek Batı bilim ve kültürünün yayılmasını sağlamıştır” (Renda, 2002).

“II. Mahmut uluslar arası alanda bir nevi var olma mücadelesi verirken, İmparatorluğun içinde de birçok reform hareketine girmişti. En önemli yaptığı iş ise, tarihte Vakay-i Hayriye olarak anılan, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıydı. Sultan tam da Yunan Bağımsızlık Savaşı’nın sürdüğü yıllarda 1826’da çıkan Yeniçeri ayaklanmasını kullanarak kanlı bir baskınla bu ocağı kaldırmıştı. II Mahmut için askeri alanda yapılan değişiklikler yetmemiş, toprak, vergi, eğitim alanında yapılan reformlar birbirleriyle bağlantılı olarak gerçekleşmişti” (De Rosay, 2006: 12-13).

Osmanlı modernleşmesi temelde ordunun güçlendirilmesi ve Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa devletleri karşısında durabilmesi için başlatılmıştır. Tanzimat’ın yarattığı ikilik karşısında zamanın gerekliliğini yerine getirmek için kurumlar Batılı modele uygun olarak dönüştürülürken, bazı yönleriyle değişikliğe uğratılsa da geleneksel yapılar bir nevi koruma altına alınarak reformlar gerçekleştirilmiştir.

“Osmanlı İmparatorluğu’nun geçirdiği siyasal ve ekonomik krizin artması karşısında, on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında gelişen milliyetçilik hareketleri, 1908 yılında İkinci Meşrutiyet’in ilanı ile daha da güçlenmiştir” (Aslanoğlu, 2001, s.14).

On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyılın başında, Osmanlı Devleti’ni içine düştüğü çıkmazdan kurtarmayı amaçlayan ideolojiler fazlaca görülür.

“Türk toplumunda, son yıllarda giderek artan modernleşme, Batılılaşma tartışmaları alt yapıdan kaynaklanan sosyo-psikolojik gerilimlerin bir patlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle sosyal yapı dinamikleri Türk aydınları arasında, bu kavramların arka planında yatan temel felsefelerin, düşünce kalıplarının yeniden irdelenmesi hususunu gündeme getirmektedir” (Türkdoğan, 1998).

“Modernizm konusundaki yaklaşımlar, hareket noktaları itibariyle, üç ana kategoride ele alınabilir: Modernleşmeyi savunanlar, modernleşmeye karşı olanlar ve modernleşme karşısında bir konum seçmeksizin, onu bir olgu olarak görenler” (Dikeçligil, 1998).

“Türk sosyoloji geleneğinde, bu kavramın ele alınış dönemi, Tanzimat sonrası yenileşme hareketlerinde rastlanan Batıyla yakın ilişkilerimizin başlangıç safhasıdır. Ancak, Osmanlı İmparatorluğu Batı uygarlığı adını verebileceğimiz kültür bütünüyle hiç bir zaman ilişkisini kesmemiştir” (Mardin, 1991, s. 11–12).

Batı bilim ve kültürü Osmanlı İmparatorluğu’nda giderek benimsenmiş ve öncelikli olarak askeri ve teknik alanlarda değişimlere gidilmiştir. Bu durum Cumhuriyet döneminde daha da artarak uygulamaya konulan reform ve inkılâplarla toplumun Batılı anlamda tam dönüşümü sağlanmak istenmiştir.

“Cumhuriyet dönemindeki batılılaşma hareketleri toplumu her şeyi ile değiştirmeyi amaçlayan tam bir toplumsal dönüşüm projesi olarak gündeme getirilmiş ve gündemin ilk sıralarını da müzik teşkil etmiştir. Çünkü müzik, ait olduğu toplumun kültür ve medeniyet kodlarına ilişkin en doğru ölçüleri bünyesinde taşıdığı kadar, toplumsal değişim ve başkalaşmaların da öncelikle yankı bulacağı kültürel alan olma özelliğine sahiptir” (Tokel, 1998).

Bu makalenin devamında Tokel, Ziya Gökalp, Rauf Yekta ve diğer aydınlar için şu satırlara yer verir:

“Hiçbir kaynakta müzikle teorik ya da pratik anlamda az çok ilgilendiği şeklinde olsun bir kayda rastlamadığımız merhum Ziya Gökalp, daha sonra

Cumhuriyetin temel müzik politikasını teşkil edecek olan red ve inkâra dayalı bu yaklaşımın fikir babası sayılabilir” (Tokel, 1998).

Cumhuriyet’in izlediği dönüşüm politikaları, temelde toplumu medeni milletler seviyesine eriştirmek için düzenlenmiş politikalarlardır. Bu hususta izlenecek ilk yol toplumu ekonomik olarak geliştirmek ve güçlendirmek olarak belirlenmiştir.

“Bu dönemin ekonomi politikasının amacı, özel girişimlerle ulusal ekonomi içinde önemli bir yer verilmesi, ancak özel sektörün gerçekleştiremediği yatırımların devlet eliyle yapılmasının sağlanması olmuştur. Aynı dönemde, endüstrinin kurulması için devletçe banka ve çeşitli kuruluşlar oluşturulmuştur” (Aslanoğlu, 2001, s. 18).

Aynı şekilde politikaların amacı ve yaşanan savaşların etkisinden dolayı ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik yapı 1 Kasım 1931’de Atatürk meclis konuşmasında şöyle geçmektedir.

“İçinde bulunduğumuz yıl milletlerin mali ve ekonomik alandaki genel buhrana karşı zor bir sınav vermeleri özelliği dikkati çekmektedir. Türk milleti bu sınavda çalışması, kanaatkârlığı ve fedakârlığı ile övülecek bir güç göstermektedir” (İnan, 1972, s. 115).

Son Osmanlı dönemi modernleşme doğrultusunda yapılan dönüşümlerin en önemlisi orduda ve devlet kurumlarında yapılan düzenlemelerde karşımıza çıkar. Yeniçeri ocağı kapatılması ve bu alanda ıslahat yapmaları için Fransa’dan ülkemize subay ve mühendislerin getirilmesi bu dönüşümlerden sadece bir kaçını oluşturur. Bu durum siyasi irade tarafından müzik kurumlarında da aynı şekilde uygulamaya konulmuştur. Oldukça köklü bir geçmişe sahip olan Mehterhane kapatılmış yerine Mızıkayı Hümayun kurulmuş ve bu kurum başına yine o dönemde ülkemizde görülen Fransız etkisi bu kurumların başlarına yabancı uyruklu müzik adamları getirilmiştir. II. Mahmut iktidarı neredeyse tüm kurumları Avrupa’ya uydurmaya çalışmıştır. Yeni eğitim kurumları, kılık kıyafetler, yeni bir teşkilat, Avrupa’da olduğu gibi modernleşme aracı olarak görülen ilk gazeteler ve birçok alanda yeni reformlar yapıldığı bir dönem olarak başlayan Batılılaşma daha sonra Osmanlı’nın son dönemleri oldukça gelişmiş ve Cumhuriyetle birlikte zirve yapmıştır.

Cumhuriyet’in temel anlayışı da tıpkı Son Osmanlı döneminde olduğu gibi Batılılaşma zemininde yer alsa da, Cumhuriyet Osmanlı dönemine göre daha dayatmacı Batılılaşma politikaları ile doludur. Medeni bir toplum yaratma hayali içerisinde olan Atatürk ve dönemim tek partili iktidarı olan CHP hükümeti, kendi perspektifinden geri

kalmışlığı ifadesi olan çoğu geleneksel yapıları yasaklatıcı politikaları uygulamaya koyarak yok etmeye çalışmıştır.

“Cumhuriyet devletinin kurucuları, yeni devletin kültür temellerini çağdaşlık ve millilik prensipleri üzerine oturtarak, çağdaş Batı uygarlığını hedef olarak gösterdiler ve bu hedefe ulaşmak için de art arda reformlar ve inkılâplar yaptılar. Ümmet ideolojisini tasfiye ederek, tek devlet tek millet kavramı çerçevesinde kurulan Cumhuriyet Türkiyesi, kültür ve sanat anlayışlarını da bu çerçeve içinde anlamlandırılabilir temeller üzerine oturtmuştur” (Başkan, 2002).

II. BÖLÜM

SON OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİ MUSİKİŞİNAS VE AYDINLARI

Bu çalışmada bu başlık altında, dönemin öne çıkmış müzikolog ve aydınlarının kısaca hayatı, musikişinaslığı ve müzik sosyolojisi çıkarımları yaptığımız kitap, gazete, mecmua... gibi kaynaklarda kaleme aldıkları yazılarına yer verilmiştir. Bazı yazarlarımızın süreli yayınlarda çıkan müzik yazıları günümüz müzik araştırmacıları tarafından kitap veya tez olarak yayınlanmıştır. Bu çalışmalardan derlediğimiz müzik sosyolojisi içerikli makaleler bu bölümde tarafımızdan içeriğe uygun olarak verilen sosyoloji başlıkları altında sunulmaktadır.

2. 1. AHMET MİDHAT EFENDİ

Son Osmanlı dönemi musikişinaslarından olan Ahmet Midhat Efendi, 1844'te İstanbul'da doğmuş, 1912'de ölmüştür. Annesi Nefise Hanım, babası Mısır Çarşısı esnaflarından bezci Hacı Süleyman Ağa'dır. Babasının ölümü üzerine annesiyle birlikte Vidin'e giden Ahmet Midhat Efendi'nin ilköğretim yılları buradaki Sıbyan mektebinde başlar ve 1861'de Tophane'de biter. Bu yıllarda Galata'da bir yabancından Fransızca öğrenmeye başlar. Mithat Paşa dairesine mensup olan ağabeyi Hafız İbrahim Efendi, 1861'de aileyi Niş'e aldırınca, Niş Rüşdiyesi'ne gider ve 1864'te buradan mezun olur. "1868 yılında ilk resmi vilayet gazetesi olarak çıkarılmaya başlanan *Tuna Gazetesi*'nde ilk olarak yazar ve bir yıl sonrasında başyazar olarak yazı hayatına atılır" (Çakan, 2008: 1). 1876'da *İttihat* gazetesini, 1878'de ise otuz yılı aşkın yayınlanacak olan *Tercüman-ı Hakikat*'i çıkarmaya başlar. Onun müzikle ilgili yazılarının çoğunu bu gazetede bulmak

mümkündür. Edebi yazın hayatının yanında müzikle ilgili yazılarda kaleme alan Ahmet Midhat'ın müziğe olan düşkünlüğünü Beykoz'daki yalısını adeta Daruttalimi Musiki'ye çevirmişti diye ifade eden Kamil Yazgıç, yalıda orgdan saksafona, piyanodan uda varıncaya kadar birçok müzik aletinin bulunduğunu söyler (Arslan, 2009, s. 14).

Batılılaşmanın yoğun bir şekilde hissedildiği son Osmanlı döneminde müzik hakkında yazılar kaleme alan Ahmet Midhat, Batı'dan teknik anlamda faydalanmak gerektiğini söylemekle birlikte, yaşanan dönüşüm hareketinin toplumun din, ahlak, felsefe gibi değerlerini yok etmesini önlemek için ayrı bir çaba sarf etmiştir.

“İster adına modernleşme ya da çağdaşlaşma diyelim, istersek Batılılaşma Osmanlı son döneminden başlayarak Türkiye'nin dönüşümü (ya da Batılılaşması/çağdaşlaşması sorunsalı) sancılı ve tartışmalı bir süreç olarak yaşana geldi. Ahmet Midhat Efendi, romanları ve denemelerinde yer verdiği Batı medeniyeti algısı, alafrangalaşma tanımı, Doğu ile Batı arasında salınan roman karakterleriyle bu sürecin ilk kilometre taşlarından biridir. Dolayısıyla Ahmet Mithat'ı Türkiye'de Batılılaşma ile kurulan sancılı ve ikircikli ilişkinin başlarında bir yere yerleştirmek yanlış olmayacaktır” (De Rosay, 2006: 1).

Ahmet Midhat'ın Batılılaşma anlayışı hakkında Yusuf Akçuraoğlu bir yazısında (Akçuraoğlu, 1913, s. 13) Ahmet Midhat'ın asıl Garplılık ruhunu Şinasi'den aldığı söyler. Onun yazılarındaki sadeliği, fikre, zahirden ziyade mefhuma, şekilden ziyade manaya önem veren taraflarını Şinasi'ye benzeten Akçuraoğlu, onun Avrupa medeniyetini, son asrın Avrupa medeniyetinde en mühim mevkilerden birini tutan milliyet fikrini anladığını ve Ahmet Midhat'ı Türkçülüğe sevk eden şeyin bu fikir olduğunu belirtir. Yusuf Akçuraoğlu'nun makalesinin devamında dile getirdiği cümleleri Ahmet Midhat'ın Batılılaşma görüşünün nelerden kaynaklandığını açıklasa da, Osmanlı dünyasının Batılılaşma-medeniyet anlayışını da izah eder ve devamında Ahmet Midhat için şu görüşü dile getirir.

“Osmanlı Türklerini garp medeniyetine ithal, ancak onların hâl-i hazırını iyice bilip, onların seviyesine inmeye tenezzül edip, onlara çocuk talim ve terbiye eder gibi, en basit şeylerden en basit tarzda bahsederek, yavaş yavaş daha mürekkeplere, daha müşkillere çıkmak üzere öğretmek ve büyütme ile kabildir. Bir bakışta pek malum, pek sade sanılan bu hakikatı, Osmanlı Türklerinin teceddüt devrinde Mithat Efendi gibi gören, anlayan hiç olmazsa tatbik eden bulunmadı” (Akçuraoğlu, 1913, s. 102).

Tanzimat dönemi aydınlarımızdan olan Ahmet Midhat, Batılılaşmanın her alanda kendini hissettirdiği bir dönemde müzik hakkında yazılar kaleme alarak Osmanlı ve Batı müzik tarihi ve müzik alanında yapılan ve yapılması gereken reformlar hakkında okuyucuları bilgilendirmeyi amaçlamış aydınlarımızdan birisidir. Romanlarında müziği sosyal hayatın bir parçası olarak gören Ahmet Midhat, toplumda ortaya çıkan Avrupalı yaşam tarzının müziğe de yansıtıldığını söyleyerek, yaşanan Batılılaşmayı ve alaturka-alafranga ayırımına dair aktarımlarda bulunur. *Felâton Bey ve Rakım Efendi* adlı romanında yer verdiği Felâton Bey ve Mihriban Hanım'ın karakterlerini tarif ederken, onların geleneksel yaşayan insanlardan farklı olduğunu ve her anlamıyla alafranga yaşam tarzına özendiklerini söyler. Bu durum onların müzik yaşantısı için de geçerlidir. Ahmet Midhat, Batılı yaşam tarzına özenen üst sosyal kesimin müzik zevkinde de Batı'yı taklit etmeye başladığını, bu uğurda çocuklarına kanun, ud öğretmek yerine onları piyanoya aşına hale getirmeye çalıştıkları dile getirerek, toplumun geleneksel olandan uzaklaştığına işaret eder. Ayşe Melda Üner'e göre "Ahmet Midhat bu romanında, müzik bilgisinin önemi ve özellikle piyano bahsi üzerinde durarak, Batı müziğini ön plana çıkarmak ve gençleri piyanoya özendirmek istemiş olabilir" (Üner, 2003: 5,7). "Bu dönemde Ahmet Midhat gibi geleneksel müziği seven ve savunan bir romancının bile piyanonun her eve girmesini teşvik eden" (Okay, 1975, s. 375) Osmanlı müziğinin Batılı modern teknikleri benimsemesinden sonra ilerleme kaydedeceğine inanan biri olduğunu söyleyebiliriz. Aslında piyanonun her eve girmesini teşvik eden Tanzimat'ın yatırdığı Batılılaşma furyasıdır. Toplumun her alanda yeniden dizayn etmeyi hedefleyen Tanzimat'ın müziğe olan etkileri hakkında Ayşe Melda Üner şu görüşleri dile getirir.

"Türk toplumunun Tanzimat ile değişen hayat tarzının en önemli unsurlarından bir taneside musikidir. Tanzimat'a kadar doğu musikisi dinleyen, özellikle ud ve kanun seslerinden hoşlanan Türk halkı batılılaşma ile birlikte klasik batı musikisi ve bu musikinin enstrümanlarına alaka göstermeye başlamış, çocuklarına batı musikisi dersi aldirmek için yabancı öğretmen tutan aileler çoğalmıştır. Alafranga musiki için olduğu kadar alaturka musiki için de kullanılan piyano ise dönemin en gözde enstrümanı haline gelmiş, iyi hâlli ailelerin salonlarının başköşesine yerleşmiştir" (Üner, 2003: s. XV).

Yukarıda kısaca Üner'in ağızından naklettiğimiz bölümden de anlaşılacağı üzere dönemin müzik sosyolojisinin merkezinde Batılılaşma vardır. Bunun için

geleneksel olan müzik algısından kurtulup Batı normlarına uygun bir yapıyla Türk müziğinin ilerleme kaydedeceğine inanılmaktadır. Fakat bu Cumhuriyet rejimindeki gibi tam Batıcı dayatmacı politikalarla değil, kültürel ve İslami alanda doğabilecek her türlü yozlaşmanın karşısında olan sentez bir Batılı anlayıştır. Tanzimatla birlikte benimsenen bu anlayışın asıl amacı geleneksel olan müzik yapılarının yok olacağı kaygısından kaynaklanan bir tutumu içerir. Böyle bir sentez anlayış Türk müziğine uygulanmadığı takdirde geleneğin öleceğine inanılmaktaydı. Ahmet Midhat'ın müzik hakkında *Tercüman-ı Hakikat*'te yayınlamış olduğu makalelerinde de bu anlayış hakimdir. Genel olarak bu makalelerinde Doğu ve Batı müziği hakkında tarihi bilgiler veren Ahmet Midhat, Türk müziğinin neye göre Doğu müziği sayıldığına cevap ararken diğer bir taraftan Doğu'ya yönelen Batılı dünyasının Doğu müzikleri hakkında bilmedikleri eksiklikleri yazılarında açıklamaya çalışır. Ahmet Midhat, Avrupa'da Dagustino, Liszt gibi bazı araştırmacıların Doğu ve Türk müziği üzerine kaleme aldığı yazıları eleştirerek yazıların eksik yönlerini tayin eder ve Batı dünyasını Türk müziği hakkında bilgilendirir. Ona göre, Avrupalılar Türk müziği hakkında yeterli bilgiye sahip değillerdir. Onların bu eksikliklerine gülmek yerine onları bu hususta bilgilendirmenin bizim için gerekli bir vazife olduğunu söyler. Ahmet Midhat'ın bu görüşü, müzik sosyolojisi açısından medeniyet yolunda girişimlerde bulunan Türk müziğinin Batılılaşma evrelerinde izlediği tanıtım kampanyaları arasında yer bulur. Çünkü Ahmet Midhat, müzik üzerine çıkan yazıların, kendi toplumumuzun müzik seviyesini yükselteceğinin yanı sıra müziğimiz hakkında Avrupa'da bilinen yanlışlıkların giderilmesine katkı sağlayarak müziğimizin tanıtımında önemli bir yeri olduğunu düşünür. Onun için bu hususta yapılacak ilk hamle, müzik eserlerimizin Batı sistemiyle notaya alınıp nota yayıncılığını arttırmamızdır. Batı nota sisteminin toplumumuzda benimsenmesini destekleyen Ahmet Midhat, böylelikle eski müzik eserlerimizin kaybolmasının önüne geçileceği gibi eserlerimizin başka milletlerce çalınarak içeriğinin daha iyi anlaşılacağını sürekli olarak vurgular. Ayrıca nota yayıncılığının toplumumuzda geçmişten gelen meşk yöntemiyle müzik öğretiminin önüne geçerek gençlerin müzik eğitimini nota yardımıyla daha kolay ve daha hızlı ilerletileceğini belirterek, toplumun müzik alanında gelişmesine katkı sağlayacağına dikkat çeker. Çünkü ona göre notacılık dönemin en modern ve çağcıl müzik anlayışlarından birisidir.

Ahmet Midhat'ın yazılarında çağa uygun bir şekilde modernize edilmeye çalışılan Türk müziğinin son Osmanlı döneminde nelerle muhatap olduğunu fark

edebilir ve dönemin müzik sosyolojisi ilerleyişini kavrayabiliriz. Tanzimat'tan sonra ilkel tutumundan kurtulmaya çalışan Osmanlı müziğinin hangi uygulamalarla asri olan seviyeye eriştirilmeye çalışıldığını, dönemin müzik hayatı ve musikişinasların gündemini oluşturan konuların neler olduğunu Ahmet Midhat'ın yazılarında görebilmekteyiz. Ayrıca Ahmet Midhat, doğu-batı, alaturka-alafranga tartışmalarında yer alarak dönemin Batılı ilerleyişi üzerinden milli müzik hakkında görüşlerini bildirmektende geri durmamıştır. Onun bu hususta makalelerinde spesifik olarak değindiği milli müzik görüşlerinde müzik sosyolojisinin izlerini takip etmek mümkündür. Dolayısıyla, her alanda kendisini oldukça geliştiren Ahmet Midhat'ın müzik yazılarından hareketle onun müziğin sosyolojik taraflarını dikkate alan bir aydınımız olduğu anlayabilir.

Bu çalışmada Ahmet Midhat'ın betimlediğimiz müzik sosyolojisi içerikli müzik görüşleri, onun müzik çalışmalarını bir araya getirmiş olan Fazlı Arslan'ın *Başmuharririn Musikişinaslığı: Ahmet Midhat ve Müzik* başlıklı çalışmasından nakledecektir. İlk olarak konser analizi çerçevesinde incelenebilecek bir makalesi şudur.

2. 1. 1. Ahmet Midhat'ın Kaleminden Bir Konser Analizi

Ahmet Midhat, “Çiyerlone Hemşireler ve Mösyö Kazanof” başlığı altında o dönem İstanbul'u için oldukça önemli görülen bir müsamere programını okuyucuyla buluşturmak için bu değerlendirme yazısını kaleme almıştır (Arslan, 2009, s. 48).⁸ Programın detaylarına yönelik bilgilere ulaşabildiğimiz bu yazısında Ahmet Midhat, konser analizi yaparak müzik sosyolojisi perspektifiyle inceleyebileceğimiz bilgiler sunar.

Beyoğlu'nda bir sanathânedede düzenlenen programın konser kısmıyla ilgili geçen müzik sosyolojisi detayları Ahmet Midhat'ın kaleminden şöyledir.

“Müsamere heyetini teşkil edenler, asilzâdegândan veyahut diplomatlardan değil idiyseleler de o sınıflardan tamamıyla hariç değildirlere. Fakat müsamerede esasen, dostlar bir araya gelmiş, bu üç meşhur sanatçının maharetlerinin takdiri için otuz kadar kadın ile yirmiden fazla erkek hazır bulunmuşlardı.

⁸ Ahmet Midhat Efendi, “Bend-i Mahsûs, Çiyerlone Hemşireler ve Mösyö Kazanof” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 2207, 3 Teşrin-i Sâni 1885, s. 2-3.

Çiyerlone hemşireler, büyüğü Jobanina ve küçüğü Virginia adında iki sanatçı kız kardeşlerdir. Hazır bulunduğumuz müsamerayı, bu iki hemşire, şevketli padişahımız efendimiz hazretlerinin nam-ı mülükanelerine mensup olan marşı piyanoda icra ederek açmışlardır” (Arslan, 2009, s. 49-50).

Makalesinde ilk olarak müsamereye katılım gösterenlerin sosyal statülerine değinen Ahmet Midhat, sonrasında konserde seslendirilen eserlerden söz eder. Konserde açılış parçası olarak çalınan marşın dönemin padişahı Abdülhamit’e ithaf edilen marşlardan biri olduğunu anlıyoruz. Ahmet Midhat, bu marşın hangisi olduğunu belirtmemiş olsa da, çalışmasında Arslan, bu marşın 33 yıl Osmanlı’da milli marş kabul edilen sarayın orkestra şefi olan Necip Paşa’nın bestelediği Hamidiye Marşı olduğunu bizlere aktarmaktadır. Alaturka müziğin tamamem yabancıları oldukları halde alaturka notaları ilk gördükleri anda Osmanlı letafetini tamı tamına verebilecek bir icraya muktedir olduklarını belirten Ahmet Midhat, marştan sonra hemşirelerin seslendirdikleri eserler ve konser sonrası hakkında şu bilgileri aktarmaktadır.

“Binaenaleyh marştan sonra yine piyanoda icra eyledikleri bir opera dahi latif eserlendirdi ve üstün sanat kudretiyle, o nefis eseri bir kat daha letafetlendirmişlerdir. Operadan sonra Matmazel Virginia arp ile bir fasıl icra etti. Müsamerede hazır bulunan zatların çoğu musikinin yabancıları olmayıp içlerinde bu sanata maharetle mümtaz zatlar dahi olduğu halde arp’a maharetin bu derecesini şimdiye kadar görülümüş işitilmiş bir şey olmadığını itirafa mecbur oldular. Müsamerenin sonuna kadar bu iki sanatkar birkaç defa daha maharet göstererek her seferinde hazır bulunanların haddinden fazla alkışlarına mazhar olmuşlardır. Çiyerlone ailesi İstanbul’a geleli iki ay olduğu halde umumi olarak yalnız konser vermişlerdir. Hâlbuki işittiğimize göre bazı tiyatro direktörleri, haftada birkaç defa muntazaman hüner icra etmeleri için bir mukavele akdini arzu etmişler, kızların babası şu tekliflere nazikâne teşekkür ederek o yoldaki mukaveleleri kabul edememiştir” (Arslan, 2009, s. 50).

Makalede görüldüğü üzere Ahmet Midhat, Osmanlının son dönemlerinde İstanbul’da verilen bir konserin neredeyse tüm detaylarını aktarmıştır. *Çalınan eserler, konser salonunda bulunanların sınıfsal farklılıkları, salonda yer alanların sayısı ve cinsiyet ayrımı, eserlere dinleyicilerin verdiği tepkiler ve konser sonrası gelişmeler etrafında geçen makaledeki tüm anlatımlar, müzik sosyolojisi yapabileceğimiz verileri oluştururlar.* Bu veriler sosyolojik olarak sınıflandırılabilir ve konser üzerinden müzik sosyolojisine ait çıkarımlar yapılabilir. Dolayısıyla makalede geçen konser hakkındaki

tüm detaylar makalenin müzik sosyolojisi tarafını desteklemektedir. Ayrıca Ahmet Midhat'ın konser hakkındaki övgü dolu ifadeleri toplumda alafrağa müzik zevkini teşvik etmek amaçlı kurulan ifadelerdir. Çünkü Batılılaşan Osmanlı toplumuna alafrağa müzik terbiyesi kazandırmak ve alafrağa müziği, geleneğin gösterdiği dirence karşı meşrulaştırmak için bu tip pratiklerin uygulanması doğru bulunmuş, düzenlenen konserlerle alafrağa müziğin ihtiyacı olan gerekli sosyolojik alan desteklenmiştir. Ayrıca bazı kültürel pratiklerin meşru veya gayrimeşru hale getirilmesi bu pratiklere hizmet eden işlevsel mekanizmaların aracılığıyla sağlanabilir. Bu yüzden son Osmanlı döneminde toplumun hakim siyasi ve elit sınıfı, alafrağa müziğe gerekli imkanları sağlamak için, Ahmet Midhat'ında aktardığı gibi Avrupa'dan bazı sanatkarlar getirmiş ve alafrağa eserlerden oluşmuş konser programları düzenlemişlerdir. Yukarıda incelediğimiz konser programının bu amaca hizmet eden bir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

2. 1. 2. Müzik Sahasında Yapılacak Islâhat

Ahmet Midhat, "Islâhât-ı Musikiyye" başlığı altında arka arkaya kaleme aldığı beş yazısında müzik sahasında ne gibi ıslâhatın yapılabileceği ve müzik ve medeniyet arasındaki ilişkiyi tartışır. Türk müziğine ait eserlerin kaybolmaması ve Avrupa ülkelerinde tam manasıyla anlaşılabilmesine katkı sağladığını düşündüğü Notacı Hacı Emin Efendi'nin çalışmalarını överek sözlerine başlayan Ahmet Midhat, makalenin ilerleyen kısımlarında Osmanlı'nın son dönemlerinde İstanbul'da yaşayan ailelerin müzikle olan ilgisi ve artan özel ders sayısından bahsederek müzik ve medeniyet birlikteliğine açıklık getirmeye çalışır. (Arslan, 2009, s. 58)⁹ Ahmet Midhat'a göre çağa uygun olarak ortaya çıkan bu gelişmeler toplumu seçkin bir seviyeye erdirtirecek hamlelerdir. *Çünkü ona göre medeni ve gelişmiş bir toplumun en övüneceği şey müziktir.*

Bu makalesinde son Osmanlı döneminde medenileşme yolunda ilerleyen toplumun müzik dünyası ve yapması gereken modern çalışmalara değinen Ahmet Midhat'ın, müziğin toplumdaki o günkü hamleleri ile medeniyet ve müzik arasındaki ilişkilere değindiği cümlelerinde doğrudan müzik sosyolojisi izlerini fark edebiliriz.

⁹ Ahmet Mithat Efendi, "Islâhât-ı Musikiyye" *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 3004, 24 Haziran 1888, s. 7.

Çünkü onun burada bahsettiği şey müziğin toplumsal tarafına ışık tutar ve Tanzimat Batılılaşmasının müzik üzerindeki dinamiklerini ortaya koyar. Bu yüzden müzikte medeniyet ekseninde yorumladığı tüm gelişmeler müzik sosyolojisinin üzerine eğildiği konuları oluşturur. Medeniyet ve müzik ilişkisini konu edindiği müzik sosyolojisi içerikli ilk ifadeleri Ahmet Midhat'ın kaleminde şöyle hayat bulur.

“Musikinin hakikati denilen şey bir medeni toplumun, bir gelişmiş ailenin en övülen makbul zineti olduğundan medeniyette ileri varıldıkça halkın musikiye meyli de artar. Bugünkü medeniyetimiz bundan elli sene evvelkine kıyaslanabilir mi? Her yönüyle meydana gelmiş olan terakki, musikinin de yaygınlaşmasına yol açmıştır. Yalnız bizim hatırladığımız musiki hocaları yirmi kadar olup bunların doğrudan doğruya meşke gittikleri ailelerin sayısı dört yüzden aşağı tahmin olunamaz. Bu ise yalnız alaturka musikiye mahsus bir şey olup alafranga da hesaba katılırsa oranın bir kat daha artacağı ortadadır (Arslan, 2009, s. 58)”.

Ahmet Midhat, yukarıdaki alıntıda da anlaşılacağı üzere toplumun medeniyetle olan ilişkisi arttıkça giderek müziğe olan ilgisinin de artacağından söz ederek medeniyet ve müzik arasında doğrudan bir bağ olduğuna göndermede bulunur. Medeniyet denilen kavramı oluşturan tüm detaylar sosyolojik birer gelişme olduğundan, bu gelişmelerin müzik sahasında nasıl ilerlediğine dair yapılan tüm açıklayıcı bilgiler müziğin dönemselsel olarak sosyolojik ilerleyişine ışık tutar. Bu yüzden Ahmet Midhat'ın çağa uygun ve modern müzik hakkında dile getirdiği tüm cümleler, müzik sosyolojisi diline uygun düşen ifadelerdir. Ayrıca toplumun medeniyet seviyesi arttıkça müziğe olan ilgisinin de artacağına inanan Ahmet Midhat, ailelerin müziğe olan ilgileri üzerine yaptığı değerlendirme ile müzik ve medeniyet arasındaki bağlantıyı kanıtlamaya çalışmıştır. Onun bu ifadelerinden anlaşılmaktadır ki Ahmet Midhat, medenileşen Türk toplumunun müzik ile olan ilişkisinden yani müzik ve medeniyet arasındaki sosyolojik bağlardan bahsederek müzik sosyolojisi yapmıştır.

Ahmet Midhat, aynı başlıklı yazısının ikinci bendinde (Arslan, 2009, s. 61)¹⁰ ilk olarak eski ve yeni müzik hakkında görüşlerini dile getirmektedir. Eskilerin karşısında çağdaş ürünleri değerlendiren Ahmet Midhat, bu hususta kendisini bilgilendirdiğini söylediği bir zat'ın ağzından müzik sosyolojisi ifadeleri ile yakınlık gösteren şu görüşlerini aktararak, eski ve yeni müzik arasındaki üstünlük meselesine

¹⁰ Ahmet Midhat Efendi, “İslâhât-ı Musikiyye” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 3012, 4 Temmuz 1888, s. 7.

açıklık getirmeye çalışır.¹¹ Bu makalede geçen müzik sosyolojisi içerikli bölümleri Ahmet Midhat'ın zikrettiği şu sözleri oluşturur.

“Zamanımızda birçok hafif meşrep şarkıların meydan almasına o kadar kızmayalım. Bundan altmış seksen sene kadar öncesinde dahi yine bu tarzda şarkılar yapılırdı. “Karınca kararınca, belalım kara kara, karınca hamamdan gelir, belalım gelin görümce” şarkısı Mutafzâde Ahmet Efendi'nin pek çocuk iken öğrenmiş olduğu şarkıdır ki seksen senelikten aşağı tahmin olunamaz” (Arslan, 2009, s. 61).

Ahmet Midhat'ın makalesinde aktarmış olduğu bu görüşlere müzik sosyolojisi altında yer verilmesinin sebebi, zamanın müzik ürünlerinin eskiye oranla nasıl bir değişim gösterdiğine yönelik dolaylı ifadelerle rastlamasından ötürüdür. Buna ek olarak Ahmet Midhat, piyasa için yapıldığını söylediği hafif meşrep şarkılara değinerek dönemin müzik piyasasını kısaca tarif eden ifadelerle makalesinde yer vermiştir.

2. 1. 3. Batılılaşan Türk Müziğinin Avrupalı Musikişinaslar Tarafından Tanıtımı

Ahmet Midhat'ın “İslâhât-ı Musikiye” başlıklı yazdığı makalelerinin son ikisi tenkit-eleştiri yazısıdır. Bu makalelerinde Tanzimat sonrası Batı'ya açılan Türk müziğinin Avrupalı musikişinaslar tarafından nasıl tanıtıldığını eleştirir.

Makalelerin ilkinde (Arslan, 2009, s. 67)¹² Ahmet Midhat, *Levant Herald* gazetesinin, İskenderiye'de bir gazeteden naklettiği bir makalede yer alan görüşleri eleştirmektedir. Makale Charles Dagustino'ya aittir. Dagustino, Doğu müziklerinin genel karakteristik özelliklerinden bahsederek, Türk müziğine ait bilgiler vermektedir. Ona göre Doğuların müziğini tahlil etmek zordur ve tek sesliliğinden dolayı orkestrasyon kabul etmez. Aktarılan bu bilgilerin yetersizliğine değinen Ahmet Midhat, bu gibi yazıların Türk müziğini Avrupa'ya yanlış tanıttığını söyleyerek, Dagustino'nun makalesinde düştüğü hataları eleştirir.

Ahmet Midhat'ın bu makalesi alaturka ve alafranga müzik meselesi ekseninde geçtiğinden ötürü müzik sosyolojisi başlığı altında incelenebilir. Yazarın değindiği Türk müziğinin Avrupa'ya tanıtımına yönelik ifadeler ve sürekli değinilen Doğu-Batı müziği

¹¹ Ahmet Midhat bu zatın kim olduğunu yazısında belirtmemiş olsa da, Arslan çalışmasında bu kişinin Beykoz'daki yalısında sık sık bir araya geldiği zamanın ünlü Türkçü ideologlarından Necip Asım Bey olabileceğini aktarmaktadır.

¹² Ahmet Midhat Efendi, “İslâhât-ı Musikiyye - Avrupalıyı Tenkit” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 3024, 18 Temmuz 1888, s. 7.

karşılaştırmaları, makalenin müzik sosyolojisi geçen kısımlarını oluşturur. Ayrıca Dagustino'nun Türk müziğini diğer Doğulu müziklere benzetmesinin yanlışlığını ortaya koymaya çalışan Ahmet Midhat, belirli karakteristik özellikler taşıyan Çingenelerin müzikleri üzerinden yaptığı kısa açıklamalarla müzik-millet çerçevesinde aktarabileceğimiz müzik sosyolojisi ifadelerine makalesinde yer vermektedir. Bu ifadelerden bazıları kısaca şöyledir.

“Charles Dagustino İstanbul civarında bir birahane dinlemiş bulunduğu Çingeneyi gösterince bizim musiki erbabımızı kendisine güldürmüş olur. En müdekkikane bir makale sahibi olan Charles Dagustino doğu musikisini türküler ve manilerden ibaret görür ve öyle hükmeder ise bundan şu sonucu çıkarabiliriz ki bizim musikiye dair Avrupa’da hiçbir malumat yoktur. O halde Mösyö Dagustino’nun vukufsuzca muhakemelerine gülmeyip belki musikimizi gerek bu zata ve gerek diğer onu bilmeyen Avrupalılara öğretip hizmette bulunmak gerekir” (Arslan, 2009, s. 67).

Makalesinde eleştirilerini sıralayan Ahmet Midhat, Batı’ya açılan Türk müziğinin Avrupa’da yeteri kadar bilinmediğini belirterek, aslında Dagustino’nun yazmış olduğu makaleye gülünmeyip bizim müziğimizi Avrupalılara tanıtmamız gerektiğine dikkat çeker. Doğu müziklerinin tahlilinin mümkün olmadığını ve orkestrasyon kabul etmeyeceğini söyleyen yazara, Doğu müziğinin tahlil edilebilirliğinin Batı müziğinden farkı olmadığını söyleyen Ahmet Midhat, her iki müzik arasında mutlaka fark aramak ve bulmak gerekirse o da Doğu müziğinin Batı müziğinden daha zengin, daha muntazam ve daha mazbut olduğudur, diyerek sözlerine son verir.

Daha sonraki makalelerinde de bu konuya sıklıkla değinecek olan Ahmet Midhat, Dagustino’nun yanı sıra Henry Ceard ve Liszt’in Doğu müziği üzerine dile getirdikleri görüşlerini de değerlendirir. Bu ve bahsettiğimiz diğer makaleleri genel eksenli olarak Doğu-Batı, alaturka-alafranga tartışmaları altında müzik sosyolojisi perspektifiyle inceleyebiliriz. Bu hususta ilk olarak sunacağımız makale özetle şöyledir.

2. 1. 4. Müzik Coğrafyası Üzerinden Doğu-Batı Tartışmaları

Ahmet Midhat, Henry Ceard, Charles Dagustino ve Liszt’in Doğu müziği üzerine görüşlerini eleştirdiği makaleleri arka arkaya üç sayıda yayınlanmıştır. Bir

makalesinde (Arslan, 2009, s. 75)¹³ olduğu gibi genel olarak üç makalesinde de Doğu müziklerinin orkestrasyon kabul edemeyeceğini savunan musikişinasları eleştiren Ahmet Midhat, bu görüşlere karşı çıkmakla beraber Doğu müziğinin orkestrasyonu kaldırarak seviyeye henüz erişmediğini savunur. Onların Doğu müziği hakkında yaptıkları yergileri, Doğu müziği hakkında yeterli bilgi sahibi olmamalarına bağlayan Ahmet Midhat, Avrupa’da Doğu müziği diye icra edilen müziğin asıl Doğu müziğini yansıtmadığını belirtir. Doğu ve Batı müziği arasındaki genel farklılıkları açıklayarak devam eden makalenin son bölümünde Ahmet Midhat, Çingenelerin tarihi, vatanı ve müzik ile olan ilişkilerinden söz ederek meseleyi “umumi musiki”ye bağlar. Milletlerin müzik ile olan ilişkilerini tarihsel verilerle açıklamaya çalışan Ahmet Midhat, her milletin müziğinin umumi kolları olduğu görüşünü ifade ederek, müzik tarihinde yapılacak ciddi araştırmaların milletlere son derece faydalı olacağını vurgular. Ayrıca müziğin Doğu, Batı, Kuzey, Güney gibi coğrafi yönlere ayrılmasını değerlendiren Ahmet Midhat’ın makalesinde *müzik sosyolojisinin alt kolunu oluşturan müzik coğrafyasına* yönelik kurduğu ifadelerine de rastlamak mümkündür. Makaledeki Doğu-Batı tartışmalarının yanı sıra müzik sosyolojisi içerikli en çarpıcı bölümleri müzik ve coğrafya ilişkisinin konu edildiği bölümler oluşturmaktadır. Bu bölümler şöyledir.

“Acaba Fas, Cezayir, Tunus, İstanbul, Macaristan ve Rusya nerelere nispetle doğu sayılır ki buralarda çalınan musikilere de Doğu musikisi tabiri münasip görülüyor?

İşbu “Doğu” tabiri Doğu’nun en uç noktalarına kadar yayıldığından bütün geniş memleketlerin musikisinin hep Doğulu olarak adlandırılması lazım gelecektir. Musikinin Doğulusu olduğu halde bir de Batılısı olması lazım gelir. O halde “Batı Musikisi” hangisidir? İşte bu meselelerden her biri bir inceleme araştırma zemini konusudur ki öyle sathi tetkiklerle bunlara dair bir hüküm verilecek ise o hükümlere ciddiyet olamaz. Halbuki musiki hususunda dört coğrafi noktaya bağlı olarak Doğululuk, Batılılık, Kuzeylilik ve Güneylilik aranma gereği akla gelir gelmez, bir de “umumi musiki” kendi kendisini hatırlatır ki coğrafi yönlere nispeten ayrılmak istenilen musikilerin bu kökten dallanmış olması lazım gelir. Şimdiye kadar bir umumi coğrafyaya mukabil hususi coğrafyalar tespit edildiği gibi acaba bir umumi musiki dahi tespit edilmiş midir ki hususileri ortaya çıksın? İşte meselenin bu yönü göz önüne gelince mevzu tamamen başkalaşır” (Arslan, 2009, s. 75).

¹³ Ahmet Midhat Efendi, “Bend-i Mahsûs-ı Mûsikî – Şark Muzıkası ve Umûmi Muzıka” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 3339, 30 Temmuz 1889, s. 4-5.

Yukarıda aktarılan bölümde görüldüğü üzere Ahmet Midhat, müzikte Doğululuk-Batınlık gibi kavramların coğrafya ile bütünleştiğini belirterek Doğu ve Batı müziği diye yapılan ayrımın neye dayandırıldığının sorusuna cevap arar. Onun müziğin coğrafya ile gösterdiği ilişkiye yönelik ifade ettiği ve buradan Doğu ve Batı müziği hakkında çıkarımlar yaptığı tüm görüşlerini müzik sosyolojisi altında nakledebilir ve Ahmet Midhat'ın müzik ilmine yönelik yaptığı açıklamalarda müziğin sosyolojik detaylarını oluşturan kavramları göz ardı etmediğini söyleyebiliriz.

Makalenin devamında Dagustino'nun Türk müziğini Çingenerin yapmış olduğu müzik yapılarından ibaret olduğu görüşünü eleştiren Ahmet Midhat, tenkitçilerin Doğu müziği hakkındaki yetersiz bilgilerinin onları bu yergilere sürüklediğini tekrar ederek sözlerine son verir.

2. 1. 5. Umumi Müzik

Yukarıda sunulan makalenin devamı olarak Ahmet Midhat'ın kaleme aldığı diğer bir makalesi ise (Arslan, 2009, s. 78)¹⁴ içerisinde taşıdığı milli ve umumi müzik tartışmalarıyla müzik sosyolojisi çatısı altında yerini almaktadır. Liszt'in Macar müziği hakkında ifade ettiği görüşlerini bu makalesinde değerlendiren Ahmet Midhat, Liszt'in Macar müziği ile Çingene toplumu arasındaki münasebete dair beyan ettiği görüşlerini, makalesinde eleştirdiği Ceard ve Dagustino'ya göre daha ehemmiyetli bulur. Temel olarak umumi müziğin kaynağına yönelik açıklamalarla ilerleyen makalede müzik sosyolojisine uygun düşen ifadeler şöyledir.

“Liszt iddialarını pek açık bir surette ispat ile Macar musikisi aslında Kıptilerin icadı olduktan başka Macarlar yavaş yavaş kendi eski milli rakslarını düzenleyerek Çingene musikisi usulüne tatbik ettikleri ve aslında Çingene milli şarkılarının bestelerine Macaristan tarafından güfteler uydurarak o şekilde musikiyi Çingenerin ellerinden gasp ettiklerini açıklamakta... Çingenerin musikiye olan istidadı o memleket ahalisinin milli musikileriyle beraber o milletlerin milli rakslarını da alırlar ki Macarisitan'da dahi bu hal görülmüş demektir” (Arslan, 2009,s. 78).

¹⁴ Ahmet Midhat Efendi, “Bend-i Mahsûs-ı Mûsikî (Yazının Devamı)” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 3340, 31 Temmuz 1889, s. 5-6.

Ahmet Midhat, Macarların milli müziği hakkında Liszt'in yapmış olduğu açıklamalara değinerek, makalenin ilerleyen kısımlarında “umumi musiki” ve çingene toplumunun yaşam özellikleri ile ilişkilendirdiği müzik hayatlarına dair görüşler bildirir. Bu görüşler kısaca şöyledir.

“Umumi musiki olarak adlandırılması gereken musikinin hangisi olabileceğini araştırmak için insanoğlunun ve medeniyetin kaynağı gibi musikin de ilk kaynağına doğru bakmayı tavsiye etmektedir.

On beşinci asırdan beri Bohemya'da, Macaristan'da, İtalya'da, Almanya, Fransa, İspanya ve İngiltere'de Çingener yayılmış olup bunlar ilkel hallerini asla değiştirmeksizin her yerde kendilerine mahsus ve diğer memleketlerdeki arkadaşlarına benzer bir suret ve yaşamda bulunmaktadır. Bu yaşam sureti ise falcılık, dilencilik ve hırsızlık gibi her mahalin Çingeneri için umumi olan kazanç ve kâr kaynaklarından başlayarak bazı en adi sanatlar ve en sefilane alışverişlerden ibarettir ki Çingener bu suretle ekmek parasını çıkardıktan sonra şarkı söyleyerek ve raks ederek hem âlemi hemde kendilerini eğlendirirler” (Arslan, 2009, s. 79).

Makalesinin sonlarına doğru müziğin dünyaya yayılmasında etkin rol oynadığını belirttiği Çingene milletinin yaşam ve müzik tarzlarına değinen Ahmet Midhat, bu görüşleri ile dolaylı olarak müzik sosyolojisi yapmaktadır. Macarların milli müziklerinin icadını Çingenerlere bağlayan Liszt'in görüşlerinin belirli kısımlarını destekleyen Ahmet Midhat, bu makalesiyle aslında İstanbul'da bir birahane Çingenerlerden dinlediği eser üzerinden Türk müziğini değerlendiren Dangustino'ya göndermede bulunur. Ahmet Midhat'ın buradan varmak istediği sonuç aslında Türk müziğinin kökeni meselesidir.

2. 1. 6. Tanzimat Alafrangalığı Karşısında Türk Müziğinin Muhtaç Olduğu Hizmetler

Ahmet Midhat, bu başlık altında arka arkaya sekiz makale kaleme almıştır. Oluşturduğu bu yazı dizisinde sırasıyla Türk müziğine yapılacak hizmetlerden söz eder. İlk olarak yapılacak hizmetin müziğimizi kaybolmaktan kurtarmak olacağını belirten Ahmet Midhat, müziğin yazılması, okunması, kaydedilmesi hususunda nota usulü ve

usuller konusunu detaylı bir şekilde ele almaktadır (Arslan, 2009, s. 111).¹⁵ Makalelerin ilerleyen sayılarında alaturka ve alafranga müzik meselesine değinen Ahmet Midhat, müziğin alaturka ve alafrangası olmayacağını iddia ederek lisan ve müzik üzerinden geliştirdiği düşünceleri ile konuya açıklık getirmeye çalışmaktadır. Bu düşüncelerini aktardığı makale tam da budur (Arslan, 2009, s. 120).¹⁶

Müziği lisan olarak gören Ahmet Midhat, müziğin yazısının ve okunuşuna yarayan harflerin notalar olduğunu söyler. Makalede geçen *lisan ve müzik bağlantılı söylemleri müzik ve dil-edebiyat ilişkisi kurarak dolaylı olarak müzik sosyolojisi altında değerlendirebileceğimiz gibi yazarın alaturka ve alafranga müzik konularını tartıştığı bölümleri de* yine müzik sosyolojisi perspektifiyle ele alabiliriz. Ahmet Midhat'ın bu hususta belirttiği görüşler makalede şöyle geçmektedir.

“Musiki adeta bir lisandır. Hem de insanlar arasında ortak bir lisandır. Lafızlara ihtiyaç duymayan yalnız ezgilerden oluşan ortak bir lisandır. Bu ortaklığın derecesi ve keyfiyeti hakkıyla araştırılıp tespit edilince, esasta musikinin alafrangası alaturkası olmadığı gibi alafranganın Macarcası, İspanyolcası ve alaturkanın Arabı, Acemi de olmadığı ortaya çıkmış olur. Onlar hep bir lisan “diyalektleri” hükmünde kalır” (Arslan, 2009, s. 120).

Alaturka ve alafranga müzik konusunda Ahmet Midhat, müziği lisana benzeterak alafranga veya alaturkasının olamayacağını ifade eder. Onun için müziğin ortak dili notadır ve Türk müziğini yüksek noktaya vardırarak hizmetlerin başında nota ilminin yaygınlaştırılması gelmektedir. Bu uğurda Notacı Hacı Emin, Safvet Bey ve Zatî Beylerin yapmış oldukları çalışmalara makalesinde değinen Ahmet Midhat, nota usulü ile muhtaç olduğumuz donanımlı müzik eğitiminin toplumda nasıl ve ne kadar zaman içerisinde ilerleyeceğine dair fikirlerini aktararak sözlerine son verir.

Ahmet Midhat, aynı başlık altında kaleme aldığı diğer makalelerinde notanın önemi, müzikte tavır ve bundan ötürü nota usulünün karşısında olanları ikna etmeyi hedeflediği düşüncelerini dile getirerek yazı dizisine devam etmektedir. Müziğe yapılacak hizmetin ilkini müziği yazma ve okuma usulünü öğrenmek olduğunu belirterek, müziğimizin terakkisi için nota usulünün yaygınlaştırılması gerekliliğini sıklıkla vurgular. Ahmet Midhat, ayrıca müziğimizin muhtaç olduğu hizmetleri

¹⁵ Ahmet Midhat Efendi, “Muzikanın Muhtaç Olduğu Hizmetlerin Tayîn-i Envâi, Muzikanın Kitâbet ve Kırâati” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 6323, 2 Kânûn-i Evvel 1898, s. 3.

¹⁶ Ahmet Midhat Efendi, “Muzikanın Muhtaç Olduğu Hizmetlerin Tayîn-i Envâi, Muzikanın Kitâbet ve Kırâati” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 6324, 3 Kânûn-i Evvel 1898.

sıralarken Türk milliyetçiliği taraflarını görebildiğimiz milli müzik bahsine değinmeden edememiştir. Onun müziğimizin medenileşmesi ve yüksek bir sınıf kazanması için yapılması gereken hizmetleri sıralarken dile getirdiği uygulamalar, *aslında sosyolojik olarak değişen Tanzimat toplumunun müzik sahasında neler yaşadığına işaret etmektedir*. Bu ve buna ek olarak milli müzik görüşlerini sıraladığı makalelerinde Ahmet Midhat, müzik sosyolojisini doğrudan ilgilendiren müzik konularına değinmektedir. Onun milli müzik hakkında belirttiği görüşleri aynı başlık altında sunduğu yazı dizisinin bir diğerinde şöyle geçer.

Ahmet Midhat, bu makalesinde (Arslan, 2009, s. 134)¹⁷ her defasında önemle üzerinde durduğu nota usulünün diğer bir safhası olan basım ve yayım evrelerine değinerek, müziğimize yapılacak asıl hizmetin notaların basılıp, çoğaltılıp ve yayılmasıyla sağlanacağını savunur. Müziğimize yapılacak hizmetin ikincisi olarak mevcut eserleri yazmak, yazdırmak, basmak ve bastırmak suretiyle kayıt altına alınması olduğunu söyleyen Ahmet Midhat, bu görüşlerini desteklemek için müziğin sınıfları üzerinden milli müzik kavramına değinmiş ve şu görüşlerini makalesinde aktarmıştır.

“Musikinin çeşitleri olduğu bilinmektedir. Bu türleri Avrupa pek güzel tarif etmiştir. Bu sınıflar “eklesiastik müzik” yani mabedler musikisi, “antik musiki” yani kadim musiki, “modern musiki” yani yeni musiki ve bunların dahi “klasik müzik” denilen yükseği ve “popüler müzik” denilen avamı vardır. Bu taksimat bizde de mümkündür. Hatta vardır. Tekke ve zaviyelerde şevkefzayı dil-u can-u uşak olan ayin-i şerifler, duraklar, ilahiler bizim “mabed musikimizi” teşkil edecekleri gibi Haşim Bey *Mecmuasında* Dede Efendi merhuma ve yahut Dellalzâde İsmail Efendi merhuma kadar eski üstadlarımızın eserleri “kadim musikimizi” ve ondan sonrakilerin eserleri “yeni musikimizi” ve bunların usul ve kaidelerine tamamıyla uyan en nefisleri “klasik musikimizi” ve harc-ı alem olanları “avam musikimizi” teşkil ederler ki köçeklere, manilere asıl milli musikimiz olan kayabaşlarına, koşmalara filanlara kadar musiklerimiz dahi bu türe dahil olurlar” (Arslan, 2009, s. 135).

Ahmet Midhat, yukarıda sunulan bölümde müziğin Avrupa’da olduğu gibi bizde de sınıfları olduğunu söyleyerek, dolaylı olarak müzik sosyolojisinin üzerinde önemle durduğu müzik ve sınıf ilişkisine değinir. Çünkü müzik sosyolojisi toplumda belirli yaşam tarzlarına göre sınıflanmış kitlelerin müzik hayatlarını inceleyen bir

¹⁷ Ahmet Mithat Efendi, “Muzikanın Muhtaç Olduğu Hizmetlerin Tayîn-i Envâr” *Tercüman-ı Hakikat*, sayı: 6339, 18 Kânûn-i Evvel 1898, s. 3.

bilimdir. Ayrıca müziğin zaman içerisinde nasıl bir değişim gösterdiğine yönelik çıkarımlar yapabileceğimiz Ahmet Midhat'ın bu ifadeleri müzik sosyolojisi için önemlidir. Onun son olarak Ziya Gökalp, Necip Asım gibi Türkçü ideologların milli müzik hakkındaki görüşlerine benzerlik gösteren milli müzik görüşleri müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşen ifadelerdir. Diğer Türkçü ideologlar gibi kendisi de milli müziğin köylerde yaşayan harsın ürünü melodiler olduğunu söyler ve milli müzik hakkındaki görüşlerine şu sözleri ile devam eder:

“Asıl milli musikimiz” dedik de hatırımıza geldi:

“Tavuk Pazarı Şairleri” denilen bizim asıl Türk “troubadour”larının hala muhafaza ettikleri bir musiki vardır ki “Kerem Yolu” ve “Şah İsmail Yolu” gibi tabirler ile kendilerine ait bir takım makamları bularak bu makamlar üzerine de “kayabaşı” gibi adlar ile bir takım nağmeler yapılmıştır.

Asıl milli musikimiz diye tabir eylediğimiz Aşık Kerem ve Şah İsmail yolları, koşma ve kayabaşı besteleri hakkında okurlarımızın dikkatlerini çekmeye gerek görürüz... Asıl Türk musikimizi dahi uşşak ve hüseyini gibi makamlarla Anadolu'da hala mütedavil ve buralarda dahi çöğür şairleri tarafından kullanılan musiki olduğu dikkate alınır da öyle araştırmalar ve incelemeler yapılırsa hiç şüphe edilemez ki pek çok şeye muvaffak oluruz” (Arsalan, 2009, s. 135-136).

Ahmet Midhat, asıl milli Türk müziğinin Anadolu'da yaşayan halkın kayabaşı, koşma ve manilerinde saklı olduğunu, bunların bulunup kayıt altına alınarak müziğimizin başarıya erişeceğini vurgular. Onun son Osmanlı döneminde kaleme aldığı bu görüşleri daha sonra Cumhuriyet döneminde musikişinasların gündemini daha fazla işgal edecek ve bu uğurda devlet desteği ile derleme ve kayıt çalışmaları hız kazanacaktır.¹⁸

Buraya kadar Ahmet Midhat'ın müziğimize yapılacak hizmetleri sıraladığı yazı dizisinde modern dünyaya ayak uydurmak için çağcıl bir yaklaşımın okurlara tavsiye edildiğini görmekteyiz. Bu çağcıl anlayışın başında nota gelmektedir. Notaya verilecek önemin müzik erbabının eserlerinin kaybolmasını engelleyeceği, müzik eğitimini kolaylaştıracağı, Türk müziğinin Avrupa'da tanıtımına katkı sağlayacağı gibi faydalarının yanı sıra nota öğreniminin milli müzik sahasına olan katkılarından söz ederek Ahmet Midhat, bu yazı dizisinde müzik sosyolojisi konularına değinmeden

¹⁸ Halil Bedii Yönetken, Vahid Lütfi Salcı, Mahmut Ragıp Gazimihal... gibi aydınlarımızın kaleme aldıkları folklor araştırmaları, bahsettiğimiz bu çalışmalara örnek olarak gösterilebilir.

geçmemiştir. Osmanlı müziğinin ilerlemesini Batı müziği ile kuracağı sentez birlikteliğin ürünü olacağına inanan Ahmet Midhat, bu görüşünü toplum nezdinde meşrulaştırmak ve alafranga müziğin ihtiyaç duyduğu alanı oluşturabilmek için yukarıda aktarılan Batılı söylemlerini yazılarında dile getirmiştir. Batılılaşan toplumun gelenekle yeni müzik arasındaki yaşadığı direnç unsurlarını hafifletmek ve toplumda oluşan alaturka-alafranga çatışmasını yok edecek kültürel meşruluk alanının oluşması için bu gibi söylemlere Ahmet Midhat'ın makalelerinde sıklıkla rastlamak mümkündür. Dönemin sosyolojik zemini Batılı sentez bir görüşün ürünü olduğundan dolayısıyla müziğin ihtiyaç duyduğu sosyolojik alanda yine bu Batılı görüşün gelenek karşısında meşrulaştırılmasından oluşan bir yapıya sahiptir.

2. 2. İSMAİL FENNİ ERTUĞRUL

İsmail Fenni Ertuğrul, 1272 (1856) yılında Tırnova'da doğmuştur. Babası, mahalli idare meclisi âzasından Mahmut Bey'dir. İlk ve orta tahsilini Tırnova rüşdiyesinde tamamlamıştır. Kendi kendisini yetiştirmiş olan İsmail Fenni Ertuğrul, hususi suretle dil eğitimi almıştır. Felsefe başta olmak üzere tasavvuf, toplumbilim, edebiyat, tarih, iktisat ve muhasebe gibi birçok alanda kendini geliştirmiş olan İsmail Fenni Ertuğrul'un diğer bir karakteristik özelliği ise müziğe tam anlamıyla sahip olmasıdır. "İyi keman ve ud çalan İsmail Fenni Ertuğrul, müziği sokak çalgıcılığı seviyesinden kurtarıp milli müziğimiz olarak tetkik ettiği şark müziğini, sanat ve ilim çerçevesi içerisinde görmeyi ümid ederdi. Devrin önemli musikînaslarından tanburi Ali Efendi ile bestekâr Şevki Bey'den müzik meşketmiş olan İsmail Fenni Ertuğrul, iki yüzden fazla şarkı, peşrev, semâi ve saz semâisi bestelemiştir" (Ertuğrul, 1946, s. 3-4).

2. 2. 1. Fenni Bey'in Milli Müzik ve Çok Seslilik Görüşü

Fenni Bey, Osmanlının son dönemlerini kapsayan zaman dilimleri içerisinde birçok bilimsel alanda yazılar kaleme aldığı gibi Tanzimat'la boy gösteren çok seslilik tartışmaları hakkında da önemle üzerinde durulması gereken müzik düşüncelerini kaleme almıştır. Ayrıca dönemin ilk halk bilimi çalışmaları arasında gösterebileceğimiz halk ozanlarına yönelik yaptığı çalışmalarıyla da bilinen Fenni Bey, derlediği halk ozanlarının eserlerini Batı notasına alarak, bunları sekiz ayrı defterde toplamıştır. Onun

musikişinaslığının yanı sıra çalışmamız için gerekli olan müzik sosyolojisi içerikli müzik yazılarını, üstat hakkında çalışmaları bulunan Fazlı Arslan'ın makalelerinden destek alarak, doğrudan onun müzik hakkındaki düşüncelerini derli toplu bulabildiğimiz Canlı Tarihler (4. cilt) kitabından ve İbrahim Yavuz Yükselsin'in yüksek lisans tezinden nakledeceğiz.

Doğu ve Batı Musikisi başlığı altında Türk müziği tarihi, makamsal yapısı, halk müziği, milli müzik ve armoni meselesi gibi önemli konular hakkında görüş belirten Fenni Bey, açıklamalarını yaparken dolaylı olarak müzik sosyolojisi taşıyan ifadeler kullanmıştır. Dönemin önemli tartışma konusu olan milli müzik ve Türk müziğine kimlik arama meselelerini kendine has üslubuyla değerlendiren Fenni Bey, dönemin bazı aydınlarıyla ayrılığa düşse de, ona göre Türk'ün milli müziği Osmanlı müziğidir.

Fenni Bey, on fasıl olarak yayınladığı *Fenni Bey'in Asârı* adlı çalışması, çoğunluğu halk ozanlarına ait peşrev, marş, semai tarzında eserlerden oluşmaktadır. Bu çalışmasıyla milli müzik çalışmalarına ve daha sonraları Cumhuriyet dönemi halk müziği derlemelerine öncülük eden Fenni Bey, yapmış olduğu tüm müzik çalışmalarını bir araya topladığı defterin girişinde çalışmanın yapılma amacını ifade eden cümleleri şöyle geçmektedir.

“Tab’ edilmemiş olan eserleri kemâl-i itina ile tashîh ederek mahzuziyetle okunacak ve çalınacak bir hale getirdim. Bununla beraber abd-i âciz milli musikimizin 20 fasılına yeni şeyler ilavesiyle küçük bir hizmette bulunduğuma eminim” (Yükselsin, 1994: 9).

Fenni Bey'in yaptığı çalışmanın milli müziğimize katkı sağlayacağını düşünmesi, onun müziğe verdiği kişisel önemin yanı sıra toplumsal bir mesele olan milliyet kavramına da fazlasıyla önem verdiğinin göstergesidir. Bu aslında onun yukarıda bahsettiğimiz toplum bilimci kimliğinin çalışmalarına yansımadır. Sahip olduğu bu kimlikten ötürü, son Osmanlı döneminin izah etmeye çalıştığı en önemli meselelerden biri olan Türk'ün asıl milli değerleri hakkında görüş bildirmeden duramamış, yapmış olduğu açıklamalarla bu değerlerin neler olduğuna farklı bir perspektif kazandırmıştır. Hem önemli bir Türkçü hem de önemli bir toplum bilimci bir bilim insanının müzikte milli değerleri yansıtan öğelerin hangisi olduğuna dair sarf ettiği cümlelerinde müzik sosyolojisine yönelik ifadelerin olmaması mümkün değildir. Onun için milli müzik, yüzyıllardan beri Türk'ün yaşantısının ayrılmaz bir parçası olan

ve gittiği her yere kendisiyle birlikte götürdüğü melodilerden ibarettir. Yani yüz yıllardan beri süre gelen bir müzik kültürünün son hali olduğunu düşündüğü Osmanlı müziğidir. Fenni Bey, bu görüşleri ile bize önemli musikişinaslarımızdan Hüseyin Sadettin Arel'in milli müzik hakkında dile getirdiği ifadelerini hatırlatır. Arel, Türkler'in asıl milli müziği olarak halk müziğini işaret eden musikişinas zümreye, tıpkı Fenni Bey'in gösterdiği tarihi yaklaşıma benzer bir yaklaşımla cevap vererek, Osmanlı müziğini Bizans, Arap, Acem malı olarak göstermeye çalışmalarına anlam veremediğini, halk müziği gibi Osmanlı müziğinin de Türk'ün milli müziği olduğunu söyler. Köklü bir geçmişe sahip olan müzik mirasımızı başka milletlerin malıymış gibi göstermenin Türk müziğine zarar vereceğini düşünen Arel, milli müzik sahasında Fenni Bey'le aynı cephede yer almaktadır. Fenni Bey'in milli müziğin sahip olduğu köklü geçmişe işaret eden ve yeterince açıklayıcı olduğunu düşündüğümüz cümlelerinden biri şöyledir.

“... belirtmek isterim ki milli musikimiz yüz yıllardan beri haiz olduğu ilmi yahut fenni mahiyetini hiçbir vakit kaybetmeyecektir” (Ertuğrul, 1946, s. 8).

Yazısının devamında Türk müziğinin çağın ihtiyaçları doğrultusunda değişmeye ihtiyacının olduğunu düşünen Fenni Bey, okunan ve çalınan eserlerdeki karışıklık ve anlaşılmazlık yüzünden bu değişimin gerçekleşmesinin şart olduğunu vurgular. Her musikişinasımız gibi Fenni Bey için de çağın en büyük ihtiyacı medeniyettir ve müzikte medeniyetin yolu çok seslilikten geçmektedir. Fakat Fenni Bey, yapılacak Avrupai tarzdaki yeni müziğin toplum tarafından nasıl algılanacağını da göz ardı etmemiştir. Bu onun toplum bilimci kimliğinin düşünce yapısına etkisini doğrudan kanıtlar niteliktedir. Yüzyıllardır geleneksel müzik yapılarına kulağı aşına olan Türk toplumunun müzikde yapılmak istenen değişimi nasıl karşılayacağını toplum bilimci bir bilim adamı olarak sorgulamadan edememiştir. Tamamıyla tek sesli ve makamsal ezgilere alışık olan ve bütün duygulanımlarını bu tarz müzik ile ifade eden Türk ruhu çok sesli üslupla yaratılmış eserleri nasıl benimseyecekti sorusu Fenni Bey'in önemle üstünde durduğu sosyolojik bir meseledir. O bu meselenin yani armoni meselesinin halk nazarında nasıl karşılanacağını ve yeni müziğe toplumun nasıl alıştırılacağını şu sözleri ile açıklamaya çalışır.

“Velhasıl musikimizde mevcut olan çeşitli makamlar ve usuller ila beraber okuyan ve çalanların seslerinde görülen ihtilaf daha doğrusu tenevvü müzikte bulunması gerekli

bulunan değişikliğin mükemmel surette teminine kâfidir. Bu seslerde olan tevafuk dinleyenlerin üzerinde çok tatlı bir tesir yaratır. Tenafürden hali olan bu ahengi duymaya alışmış kulaklara ise Avrupa musikinin esasen birbirine muhalif ve aykırı bir takım seslerden müteşekkil armonisi bir gürültü gibi gelir. Halkı Avrupa musikisinden lezzet almağa alıştırmak için şu çare tavsiye olunur: Bunu onlara sık sık dinletmek. Vakıa sabah akşam önünde bulgur pilavından başka yemek bulunmayan bir kimsenin midesini bu gıda ile doldurması zaruridir. Fakat güzel yemeklere alışan bir insan, bu çeşitsiz ve aynı nesneden memnun kalabilir mi? İşte musiki bahsinde de bulgur pilavı örneğinin bir tekrarına şahit olmaktayız” (Ertuğrul, 1946, s. 9).

Yukarıdaki alıntılanan paragrafta Fenni Bey, halkı Avrupa müziğinden lezzet almaya alıştırmak için tavsiye edilen halka sık sık Avrupa müziğinin dinletilmesi görüşünün, halkı müzikte hedeflenen sonuca ulaştırmayacağını belirtir. O böyle bir yöntemin asla amacına ulaşamayacağı kanaatindedir. *Burada müzik sosyolojisi içeriğine uygun düşen söylemler, Fenni Bey'in halka sunulan Avrupa müziği ile Türk müziğinde girilen değişim mücadelesinin toplumda nasıl vuku bulacağı görüşüdür. Popülerleştirilmeye çalışılan Avrupa musikisi ile yerli musikiyi ortadan kaldırılma propagandasını yürütenlere karşı, kulaklarımızın alıştığı musikinin asla terk edilemeyeceğini söyleyen yazar, halkın müzik kültürüne göndermeler yaparak dolaylı olarak müzik sosyolojisi izleri taşıyan ifedeler kullanmıştır.* Milli müzik hakkındaki görüşlerinin ilerleyen kısımlarında, Türk müziğinin sosyolojik bağlılıklarını açıklayıcı bir dille ortaya koyan Fenni Bey, doğrudan müzik sosyolojisi yaptığı şu cümleleri ile bu iddiamızı desteklemektedir. Onun yerli müzik olarak adlandırdığı milli müzik hakkındaki görüşleri yazısında şu sözleri ile devam eder.

“Bizim için yabancı damgasını taşımayan musiki, yerli eserlerdir. Kulaklarımız onları dinlemeğe alışmış... Kanaatimce, yerli musikimizi hiçbir zaman terk edemeyiz. Aynı zamanda, musikimiz ile dini ve pek kuvvetli bir bağlılığımız vardır. Yüksek musiki karakteri taşıyan mevleviyi, tekbiri, hatta kur'anı sevgi ile vecd ile dinleriz.

Musikimizin zenginlik ve güzelliğini anlamak, musikimizden hakkı ile lezzet almak için; hiç olmazsa başlıca makamları ayıracak kadar vukuf sahibi bulunmak gereklidir. Hâlbuki cemiyetin aydın sınıfına mensup olanların bile çoğu bundan mahrumdur. İşte bu yüzden halk, kendi meyline uygun gelen âdi ve ilmi meziyetten uzak bir takım nağmeleri musikimizin şaheserlerine tercih etmektedir. Nitekim milli musikimiz lâıyk olduğu itibarı ve şerefli yeri almamaktadır” (Ertuğrul, 1946, s. 10).

Fenni Bey, Türk müziği üzerinde yaratılmaya çalışılan modernize yani Avrupalılaştırma etkisinin halk tarafından kabul görmeyeceğinin sebeplerini, kendince Türk toplumunun kulaklarının aşına olduğu müzik kültürüne bağlamaktadır. Çünkü Türk müziği Türk geleneklerine yakından bağlıdır. Bunu da toplumda en önde gelen dini ritüellerle müziğimizin gösterdiği bağlılığa dikkat çekerek ortaya koyan Fenni Bey, böyle bir müzikten halkı sık sık dinletilen Avrupalı eserlerle uzaklaştırmanın mümkün olmadığını söyler. Ona göre yüksek müzik karakteri taşıyan Mevleviyi, tekbiri sevgi ile dinleyen halkı bu müzikten koparmak kolay değildir. Ayrıca Türk müziğinden zevk ve lezzet alabilmek için müziğimizin zenginliğini fark edebilecek donanımlı kulaklara sahip olunması gerektiğini belirten Fenni Bey, halkın kendi donanımlarına uygun gelen müziğe meyil ettiklerini söyler. Onun bu sözlerinde müzik sosyolojisi ifadeleri oldukça açıktır. Fenni Bey'in burada dikkat çektiği nokta, *toplumsal donanımlarla milli müzik arasındaki bağlılıktır. Halkın sahip olduğu müzikal bilgi ile tercih ettiği müzik arasındaki paralel ilişkiye değinen Fenni Bey, müziğin gelişimini toplumsal gelişime bağlar.* Ülkemizde bu değişim hareketinin gerçekleşmesini isteyen aydınların bile Türk müziğinin zenginliğini anlayacak kadar bilgi sahibi olmadığını, bu yüzden halkın kendi zevk ve hissine uygun gelen müziği tercih ettiğine yönelik sarf ettiği sözler bu bağlılığı açıkça ortaya koyar. Görüldüğü üzere milli müziğimizin layık olduğu yeri alamamasının sebeplerini özellikle toplumsal (sosyolojik) düşünen Fenni Bey, sosyolojiden uzak kalmayarak müziği değerlendirmiştir. Bu onun bir kere daha toplum bilimci donanımlarının yarattığı tabii düşünce ve sorgulama biçimidir.

İlerleyen kısımlarda Fenni Bey, müziğin toplumsal tarafını bu sefer gençler üzerinden geliştirdiği anekdotlarla açıklamaya çalışır. Türk müziğini giderek içine düştüğü rağbetsizlikten kurtarmak için gençlerin alafranga tarzında melez şarkılar bestelediğine değinen Fenni Bey, bu şarkıların alafranga şarkılardan daha üstün olmasına rağmen ve Türkün milli duygu ve zevklerine yabancı kalmasından ötürü Türk müziği tarzına uygun olmadığını ifade eder. Bu sözleri ile Fenni Bey, *dönemin popülerleşen müzik yapılarına göndermede bulunur. Gençler arasında yaygınlaşan alafranga tarzında melez şarkıların dönem içerisinde popülerleşmesini, içerdikleri aşk ve sevgi temasına bağlayan Fenni Bey, bu sözleri ile toplumda oluşan popüler kültür öğelerine işaret eder.* Gençlerin bu eserlere önem vermesini eleştirerek, onların önem verdikleri Avam şarkılarının milli Türk müziğinin ilerlemesine zarar verdiğini söyler. Kısaca yazarın bununla ilgili görüşü şöyledir:

“Gençlerimiz, makamlarımızdaki yarım seslerin sabit olamadığını; dörtte bir derecesinde yükselip alçaldığını, bu sebeple armoni usulünün musikimize tatbik edilemeyeceğini anlamışlardır. Bazıları hiç olmazsa musikimizin makam zenginliğinden istifade etmeyi tasarlamışlar, alafranga tarzında şarkılar yapmışlardır. Bu melez eserler, alafranga şarkılardan üstün olsa bile, asıl Türk musikisi tarzına uygun değildir; bu yüzden milli duygu ve zevkimize yabancı kalmaktadır. Genç musikişinaslarımızı bir noktadan daha tenkit edeceğim: Musiki üstatlarımızın eserlerini ihmal ve hatta terk ediyorlar; buna karşılık <<Avam>> şarkılarına önem veriyorlar. Vakıa denilebilir ki bu nağmeler saf ve hassas kalplerin sevgi ve aşk nağmeleridir. Dinleyenler üzerinde, popüler musiki hoş bir tesir yapmaktadır. Bu noktada durmayı gerekli buluyoruz! Unutmamak lazımdır ki metod ve estetik bakımlarından büyük değer taşımayan eserler, musikimizi terakkiden alıkoyar. Bu, milli sanat zevkimizin yükselmesi yönünden büyük bir mahzurdur. Maksat milli irfan seviyemizi alçaltmamak bilakis daima kabartmaktır. Binaenaleyh ne yapıp yapmamalı, musikimizi kuran ve inkişaf ettiren büyük üstatların eserlerini vülgarize etmeli; aynı zamanda onların üzerinde durarak, yeni nağmelerimizi de bu küçüklere isnat ettirmeliyiz” (Ertuğrul, 1946, s. 10).

Alıntıdan anlaşıldığı üzere Fenni Bey, alafranga tarzında bestelenen eserlerin milli müzik öğelerini taşımadığını, yapılması gerek şeyin Türk müziğinin önemli üstatlarının eserlerinin incelenip yeni nağmelerin bunlardan meydana getirilmesi olduğunu söyler. Onun bu görüşleri doğrudan müzik sosyolojisi ile ilgilidir. Müzik ile her konuyu sosyolojik-toplumsal taraflarıyla ele alan Fenni Bey’in *gençler arasında popülerleşen müzik eserleri hakkında belirttiği görüşleri, doğrudan günümüz popüler müzik üzerinden müzik sosyolojisi çalışan araştırmaların kullandığı dil ile aynılık gösterir. Ayrıca onun bahsettiği bu melez milli duygulardan uzak, genelde sevgi ve aşk temalarının kullanıldığı eserler, günümüz pop müzik dünyasının temelinde yatan eserlerdir. Fenni Bey’in açıklık getirdiği bu durum Batılılaşma ile toplumda oluşan pop kültürüdür.*

Makalesinin devamında Türk müziği tarihi ile ilgili bilgiler veren Fenni Bey, sonrasında armoni sisteminin alaturka müziğe ait makam ve usulleri ortadan kaldırdığını ifade eder. Ona göre yapılması gereken tek şey;

“...üzerinde durulmak lazım gelen hadise, bizi, tek ve toplu bir halde ifade eden ve ulusal duygu ve geleneklerimize uygun bulunan alaturka musikimizin inkişafıdır” (Ertuğrul, 1946, s. 14).

Fenni Bey, Türk müziğinin toplumsal ayağından hareketle milli müzik hakkında yapılması gerekenleri toplum bilimci kimliğini öne çıkararak açıkladığı gibi dönemin musikişinasları arasında hararetli bir şekilde ilerleyen armoni meselesine de değinmeden edememiş bir aydınımızdır. Çok yönlü kişiliğinin milli müzik görüşlerine yansıdığını fark ettiğimiz Fenni Bey, müziği sadece fen kısımlarıyla tek taraflı olarak değil, bu fen meselelerinin toplumsal yansımaları üzerinden ele almıştır. Türk müziğine kazandırılmak istenen yeni tarz için bazı musikişinasların yaptığı propagandalar hakkında görüş belirtirken, genellikle bu durumun halktan ve sosyolojiden bağımsız düşünmemiştir. Örneğin, müziğimizin dini değerlerimizle kuvvetli bir bağlantısı olduğunu, halkın dinlemekten zevk aldığı müzik ile yeni müzik tarzı arasında olan çelişkiyi ve sonrasında gençler üzerinden yaptığı müzik yorumları bahsettiğimiz bu sosyolojik kısımlara örnektir. Yani müziğin sosyolojisine örnektir.

Özellikle Fenni Bey, gençler arasında yaygınlaşan alafranga-alaturka karışımı melez eserlerin Türk tarzına uygun olmadığı, sevgi ve aşk nağmeleri taşıyan eserlerin popülerleşmeye başlamasının milli müziğin ilerlemesine zarar verdiği gibi konular üzerine sarf ettiği cümleleri, tıpkı bir müzik sosyoloğu ağzından dökülen cümlelerle aynılık gösterir. Halkın kulağının aşına olduğu seslere uygun olmayan eserler bestelenip, bunların sıklıkla halka dinletilerek medeni müzik yaratma çabaları hakkında milli müzik penceresinden yaptığı tüm değerlendirmeler, doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Bu yüzden Fenni Bey'in Türk müziğinin o günkü durumunu ve üzerinde önemle durulması gereken hususları açıklarken doğrudan müzik sosyolojisi yaptığını söyleyebiliriz. *Bunun en dikkat çeken kısmı günümüz müzik sosyolojisi çalışmalarının en kıymetli içeriklerinden olan popülerleşen müzik tarzı üzerine belirttiği görüşleridir.* Kısaca ona göre armoni meselesinin müziğimize uygun olmamasının sebepleri sosyolojiktir ve asıl üzerinde durulması gereken durumun *ulusal duygu ve geleneklerimize uygun nağmelerin bestelenmesidir.*

2. 3. RAUF YEKTA BEY

Yekta Bey 1871'de İstanbul'da doğmuştur. Babası Ahmed Arif Bey, annesi İkbâl Hanım'dır. Hayatının hemen her evresinde Türk müziği üzerine araştırmalar yapmış olan Yekta Bey, Türk müziği kuram ve uygulamalarına yönelik literatürün oluşmasına önemli katkılar sağlamış bir müzikologdur. İlk müzik eğitimini devrin

önemli musikişinası olan Zekâi Dede'den almış ve daha sonraları 17 yaşında iken Kulekapı Mevlevihanesi'nde Şeyh Ataullah Efendi ile müzik nazariyatı üzerine çalışmalar yapmıştır. Kendi kaleme aldığı kitaplarının yanında, Farabi, Safiyüddin, Merâgî gibi önemli musikişinasların eserlerini çevirmiş olan Yekta Bey, ayrıca dönemin gazetelerinde müzik tarihi, ses fiziği, akustik ve her türlü müzik hadisesi hakkında yazılar yayınlamıştır (Erguner, 2003, s. 16 ve Öztuna, 1969, s. 152).

Yekta Bey, hayatının tüm evrelerinde gerek nazari gerekse icra bakımından Türk müziğinin içerisinde bulunan bir musikişinastır. Yaptığı çalışmaların çokluğu ve yayın yelpazesinin genişliğiyle musikişinaslarımız arasında ilk sıralarda yer alır. Türk müziği üzerine bu kadar araştırma yapmış olan bir kişinin yazılarında müziğin sosyolojik yönleriyle ilgili bir şeyler söylemiş olması malumdur. Yekta Bey'in müzik görüşü hakkında yapılan detaylı çalışmalardan bazıları Muhammed Ali Çergel, Hüseyin Özdemir, Mehmet Öncel'e ait yüksek lisans tezleridir. Bu ve bunun gibi yapılan tez ve araştırmalar çalışmamız için önemlidir. Bu araştırmaları bizim için önemli kılan husus, Yekta Bey'in müzik hakkındaki görüş ve mütalaalarını bildirdiği *İkdam*'daki yazılarının bir araya getirilmiş olmasıdır.

Bu çalışmada dönem içerisinde müzikolog ve aydınların görüş bildirdikleri gazete yazıları, diğer yapmış oldukları çalışmalara göre daha ayrıcalıkla ele alınmaktadır. Çünkü toplumun sosyal nabzını tutan yazılı kaynaklardan en dikkat çeken gazeteler olmuştur. Bu düşünceden yola çıkarak öncelikli olarak Yekta Bey'in *İkdâm* gazetesinde yayınladığı müzik konulu makaleleri tarafımızdan müzik sosyolojisi aramak için ele alınmıştır. İlk kısımlarda da bahsettiğim gibi birincil olarak doğrudan yazılmış müzik sosyolojisi ile ilgili bölümler daha sonra dolaylı olarak bu çatı altında ifadelendirebileceğimiz bölümler değerlendirilmiştir. Fakat ilk olarak Yekta Bey'in sosyolog tarafının fark edilmesi açısından, Nasuhioğlu'nun şu görüşüyle başlamak isterim.

Yekta Bey'in Türk musikisi başlığı altında Albert Lavinyac'ın hazırlamış olduğu ansiklopedide ele aldığı bölüm daha sonra Orhan Nasuhioğlu tarafından basılmıştır. Bu kitaptan bahsetmemizin sebebi Nasuhioğlu'nun kitabın giriş bölümünde yer verdiği şu görüşleridir:

“Musiki yazarlığına ses fiziği ve bilimsel üslûbu getirmiş olmasının yanı sıra, Rauf Yekta Bey, usta bir polemikçi olarak karşımıza çıkar. Bilimsel makalelerinin sayısı kadar, hatta

belki daha da fazla polemik yazdığı söylenebilir. Özel hayatında tam bir İstanbul efendisi ve son derece nazik, çekingen bir insan olarak tanınmasına rağmen, polemiklerinde sert ve acımasızdır.

Yine bir polemik yazısında, kendisinin Türk müzikolojisindeki yerini şöyle belirler:

... *Başka milletlerin 'müzikolog' namı verilen musiki uleması, nasılsa aynı namı bu âcizade vermekten çekinmemişlerdir... O halde müsaadenizle, huzûr-u âlinize kendimi 'müzikolog-sosyolog' olarak takdim edeceğim*" (Nasuhioğlu, 1986, s. 10).¹⁹

Her şeyden önce müzik konusunda yeterince bilgi sahibi olduğunu fark edebildiğimiz Yekta Bey, aslında kendisini Şark ve Garp müzikleri hakkında karşılaştığı açmazları izah ederken, müziğimize hem içeriden hem dışarıdan bakabilen bir avantaja sahipti. Anlamalı ve objektif ayrımları yapabilen eserleri, halkı ve araştırmacıları müzik konusunda aydınlattığı gazete ve makale yayınlarıyla Yekta Bey'in kuşkusuz özenli ve güvenilir bir gözlemci olduğunu kolayca anlamak mümkündür. *Türk müziği hakkında yazdıklarının büyük bir kısmı nazari bilgiler olsa da kültür, medeniyet, milli müzik, konser analizleri, kitap, makale eleştirileri, tanıtım yazıları ile Türk müziğinin sosyolojik ayrıntıları üzerine de eğilmiştir.* On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı müzik geleneği içinde yetişmiş bir müzikolog olan Yekta Bey, Türk toplumunun yazılı ve sözlü kaynaklarını derinlemesine inceleyerek, müziğin fiziği, teorisi, kullandığı çalgıları, gündelik pratiği ve icra yönleriyle uzunca bir zaman muhatap olmasının yanında dönemin müzik hareketlerini yakından takip eden bir musikişinasdır. Yaşadığı yüzyılın değişen kültür ortamında müzik ile ilgili somut gerçekleri çok çeşitli yönlerine işlediği makalelerinde dönemin müzik sosyoloji için temel referans noktalarını oluşturan gözlemlerini de eksiksiz aktarmaktadır. Dolayısıyla Yekta Bey, Batılılaşan-değişen-dönüştürülen müzik dünyasının sosyolojik yönlerini oldukça iyi algılayabilen ciddi bir gözlemcidir.

Yekta Bey, dönemin önde gelen birçok gazete ve mecmuasında belirli aralıklarla birçok makale yazmış musikişinaslarımızdandır. Bunlardan en uzun soluklu yazdıkları gazeteler bir nevi dönemin müzik yayınları rolünü kazanmış *Şehbal* ve *İkdâm* gazeteleridir. Ayrıca *Resimli Kitap*, *Yeni Ses*, *Dârülelhan Mecmuası*, *Âlemi Musiki*, *Yeni Ati*, *Malumat*... gibi dönemim birçok süreli yayınlarında makaleleri yayınlanmıştır.

Yekta Bey'in yazılarında geçen müzik sosyolojisi bölümleri şöyledir.

¹⁹ Rauf Yekta'nın bu ifadesinin aynısı için Bkz: "Rauf Yekta Diyor ki", *Musiki Mecmuası*, sayı: 448, Mart 1995, s. 4.

2. 3. 1. Türk Müziği ve Kolektif İlişkiler: Toplumda Artan Alafranga Müzik İlgisi

Yekta Bey, *İkdam* gazetesinde yayınlanan bir makalesinde (Çergel, 2007: 77)²⁰ bizdeki müzik ilminin eğitim ve öğretimi hakkında bilgiler vermektedir. Bu ilmin fenni ve nazari kısımlarında eğitim veren kişilerin ne kadar bilgi sahibi oldukları üzerinde fazla durmadan bizdeki müzik tahsilinin mekteplerde hoca ve öğrenci arasında ilkel metotlarla meşk edilerek uygulandığını birkaç cümle ile açıklamaktadır. Avrupa’da ahlaki terbiye için müzik ilmine önem verildiğini fakat bizdeki müziğin asıl layık olduğu yere ulaşamadığını Şark ve Garp müziği arasında karşılaştırmalar yaparak açıklar. Ona göre müziğimizi kaybolmaktan kurtaran en önemli husus camii, mescit, dergâh... gibi ibadethanelerle kıraat edilen dini formlardaki ezgilerin ağızdan ağza nakledilmesidir.

Müzik sosyolojisi açısından her hangi bir müzik yaratısının sunulduğu mekân müziğin algılanmasında büyük ölçüde etkilidir. “Mekândan kastettiğimiz, yaratının yeniden yaşam bulduğu ortamdır. Bu ortam ev, kırsal bir doğa parçası, konser salonu olabildiği gibi (Günay, 2011, s. 86) dini ibadetlerimizi gerçekleştirdiğimiz yaşam alanları da olabilir. Örneklediğimiz bu alanlarda ifade edilen müzik yaratılarının dinleyiciler üzerinde yarattığı etkinin değişkenlik göstermesi olasıdır. Çünkü dini vecibelerin yerine getirilmesi güdüsü ile gidilen dini mekânlarda dinlediğimiz müzik eserlerinin insanlar üzerinde yarattığı etki ile bir konser salonu veya kahvehanede dinlenen müziğin yarattığı etki dolayısı ile farklı olacaktır. Ayrıca dini mekânlar kolektif insan ilişkilerini görebileceğimiz alanlardır. Müziğin insan ilişkileri üzerinde etkisi ve cemaatleştirici yapısı bu mekânlarda yer verilen müzik yapılarının müzik sosyolojisi ile incelenmesi için yeterlidir. Bahsini ettiğimiz konu daha çok müzik psikolojisi alanına yakınlık gösterse de, müzik sosyolojisi için ayrı bir önem teşkil eder. Makale bu yönlerinin yanı sıra alaturka-alafranga müzik konularını içermesinden ötürü de müzik sosyolojisi sahasında yerini alır. Türk toplumunda Batılılaşmanın etkisi olarak ortaya çıkan alaturkacılık veya alafrangacılık tamamıyla sosyolojinin konusu olup, müzikle gösterdiği ilişkiden dolayı müzik sosyolojisinin konusunu da oluşturur.

Yekta Bey, toplumunda belirli dönemlerde alafranga müziğe karşı yükselen ilginin sebeplerini inceleyerek, doğrudan müzik sosyolojisi konusu olabilecek bilgileri

²⁰ Rauf Yekta, “Müsikî-i Osmânî Nazariyâtı 1” *İkdâm*, sayı: 2044, 11 Mart 1900.

tarihi vesikaları ile açıklamaktadır. Abbasiler, Selçuklular ve Osmanlı dönemlerinde Şark müziğinin en parlak dönemlerini yaşadığını, XV. yy.dan sonra müzik ilmine gereken önemin verilmediğinden dolayı ülkemizde yaygınlaşan alafranga müziğe ilgi gösterilmesinin yarattığı durumu değerlendirmektedir.

Makaledeki müzik sosyolojisi bağlantılarını kısa alıntılar yaparak şunlardan bahsedebiliriz.

“Bizdeki mûsikî tahsilinin neden ibâret olarak telakki edildiğini şöyle birkaç cümle ile hulâsâ etmek lâzım gerekirse denilebilir ki... beş-on peşrev ve semâi meşk ettikten sonra ibtidâî mekteplerdeki talebenin hecâ ile ibâre okuması derecesinde biraz da kirâet-i mûsikiyyeye vâkîf olmak... düm-tek darplarını hatırda tutmaya çalışmak... nihâyet “ Küllü ilmün leyse fi'l-kırtâsi zıya ” mistâkınca onları da unutmak işte (fenn-i mûsikî) nin ameliyesi, nazariyesi, târihi, edebiyâtı, felsefesi nâmına bildiklerimiz şunlardan ibâret bulunmaktadır” (Çergel, 2007: 77).

Bu sözleri ile Yekta Bey, bizdeki ve Avrupa'daki müziğin amaç ve gayeleri hakkında bilgiler vererek, Yunan ve Alman gibi toplumların müziği uygulamadaki gayelerinin ahlaki sorumlulukları üzerinde durur. Yekta Bey'in bu sözlerinden, müziğin kolektif ilişkiler üzerindeki etkisini bir kez daha anlamak mümkündür. *Aynı noktalarda buluşan bireylerin Yekta Bey'in bahsettiği mekânlarda müzikle gösterdiği ilişki ve dahası müziğin bireylerin müzik terbiyesini hedef alan amaç ve gayeleri, doğrudan müzik sosyolojisi tarafından ele alınması gereken konulardır. Sosyal yaşantımız içerisinde meşk yöntemiyle hayatta tuttuğumuz müziğimizin eğitimini bu mekânlarda aldığımızı belirten Yekta Bey, müzik eğitiminin müzik sosyolojisi ile ilgili olan kısımlarına değinir. Burada bahsedilen müzik eğitimi, sosyolojik olgularla birliktelik göstererek ilerleyen müzik eğitimidir.*

Müzik sosyolojisi doğrudan toplumların müziğine şeklini veren sosyal içeriğe odaklanan bir bilim dalıdır. Bu yüzden makalede Türk müziğinin kaybolmaması ve toplumda nasıl bir işleyiş biçimi ile hayatta kaldığı hususunu, müzik sosyolojisi ilişkileri bağlamında Yekta Bey'in şu sözlerinde görebilmekteyiz.

“Mûsikîmizin bu sûretle ziyândan masûniyyetine hizmet eden esbâb muhtelif ise de bu sebeplerin en mühim ve en kuvvetlisi, cevâmi ve mesâcid-i mübâreke ile turûk-i sûfiyye ve bilhassa tarikat-ı âliye-i Mevleviyye dergâh-ı seriflerinde kirâet edilen nuût ve kasâid-i mukaddese ve âyin ve ilâhi gibi teganniyât ve terennümâtın ağızdan ağza intikal edegelmesi

olduğuna Őüphesizdir. Hangi mü'min-i muvahhidendir ki bayram namazlarında bulunup da dergâh-ı ehâdiyyete huzû-i tâm ile müteveccih olduğu sırada (İtrî) merhumun âsâr-ı lâ-yemûtânesinden olan (segah) tekbirin müezzinler tarafından tekrara başlandığını işiterek bu rûhâni zenzemenin a'mâk-ı kalbine nüfuz ettiğini bütün urûk ve âsâbını ihtizâza getirdiğini duymasın?" (Çergel, 2007: 78).

Yekta Bey, yukarıda aktardığımız bölümde, toplumda *müziğin din ile gelişen tüm sosyal örüntülerine neredeyse değinmiştir. Mevlevi dergâhları, camii, mescid... gibi kolektif ilişkileri gördüğümüz ibadethanelerden yola çıkarak müzik sosyolojisi taşıyan cümleler sarf etmiştir. Çünkü toplumlardaki cemaatler veya bayram namazlarında bir araya gelen toplulukların-cemaatin uyguladığı tüm müzikli ritüeller müzik sosyolojisi bağlantılıdır. Ayrıca dergâhlar, toplumun her kesiminden insanları bir araya getiren sosyal müesseselerdir. Bu konuda müziğin cemaatlerde işleyişi veya müziğin cemaatleŐtiriciliđi üzerine Alman kaynaklarda birçok çalışmaya rastlanabilir.²¹*

Bütün bunların yanı sıra Yekta Bey, belirli dönemlerde saltanatı devam eden Abbasi, Selçuklu... gibi toplumlarda müziğin gösterdiği gelişim hakkında verdiği bilgiler ise müzik-siyaset-politika ilişkisi bakımından müzik sosyolojisi çatısı altında inceleyebileceğimiz bölümlerdir. Türk müziğinin Yekta Bey'in bahsettiği dönemlerde en parlak evrelerini geçirmesinin sebepleri sırf saf bir estetiksel ya da felsefi yaklaşımdan kaynaklı olduğunu düşünmek sosyoloji biliminin realitesini yok saymak anlamına gelir. Bu devirlerde müziğin gösterdiği başarı, öncelikle padişah ve devlet erkânının müziğe verdiği önem ve bu doğrultuda uygulamaya koyduğu müzik politikaları, tümüyle müzik sosyolojisinin konusudur.

Yekta Bey, müzik yaşamı boyunca yaptığı açıklama ve yaklaşımlarla Türk müziği politikalarına büyük etkisi olan bir yazardır. Onun görüşleri Türk milli müziğinin kimliği ve son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde uygulanmaya çalışılan ulusalcı reformist yaklaşımların, müzik üzerinden nasıl ilerletilmesi gerektiği hususunda önem teşkil etmiştir. Yekta Bey'in XV. yy.dan sonra müziğimizde oluşun gerileme ve alafranga müziğe gösterilen ilginin sebeplerini açıkladığı makalesinin bu bölümünü müzik politikaları üzerinden ele alarak doğrudan müzik sosyolojisi terimleri ile olmasa da, müzik sosyolojisi yaptığını söyleyebiliriz. Makaledeki bu bölümler müzik sosyolojisi adına dikkat çekicidir ve Yekta Bey tarafından şöyle ifadelendirilmiŐtir.

²¹ Bu konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz: Theodor Adorno and Max Horkheimer, *Sosyolojik Açılımlar*, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2011, s.124-126.

“Şark mûsikîsinin en parlak devre-i teâlîsi hulefâ-i Abbâsiyye asrı olduğu gibi muahharan Selçûkîler nezdinde dahî mûsikîye bir hayli rağbet gösterilmiş ve devlet-i âliyye-i Osmâniyye'nin te'sisinden sonra ise tevârih-i muhtelifede birçok esâtize yetmişmiş velhasıl bu fenn-i nefisin Avrupalılar kadar ehemmiyet ve ciddiyetle terakkisine hasr-ı vücûd eden erbâb-ı ihtisâsa târihimizde tesâdüf edilmemekle beraber yine bi'l-küllîye kûse-i ihmâl ve nisyânede atılmamış olduğundan aradan müteaddid asırlar geçtiği halde Şark mûsikîsi letâfet-i asliyesini, makâmâtını tamamiyle muhâfazaya muvaffak olabilmıştır” (Çergel, 2007: 79).

Makaleden anlaşıldığı üzere, Yekta Bey'in kendi deyimiyle “müzikolog-sosyolog” kimliğinden ayrılmadan, Osmanlı müziğini geçmişle günümüz arasında bağlar kurarak müzik sosyolojisi diliyle değerlendirdiği görülmektedir. İnsanların oluşturdukları kolektif yapılar içerisinde müziğin belirli zaman dilimlerinden günümüze kadar var olma şeklini ve alaturka ve alafranga müziğin toplumdaki konumunu açıklayan Yekta, bu makalesinden zikrettiği cümleleri ile bir kez daha müzik sosyolojisi bilicine yani müzikolog-sosyolog tarafını sergilemiştir.

2. 3. 2. Tanzimat Batılılaşmasıyla Türk Müziğinde Boy Gösteren Müzik Formları: Şark ve Garp Karşılaştırması

Yekta Bey'in Garp müziği ile Şark müziğini karşılaştırdığını gördüğümüz makalesi (Çergel, 2007: 114)²² iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Avrupa müziğinin gelişme göstermesinin asırlardan beri bu müziğe ayrılan mesainin fazlalığıyla alakalı olduğunu dile getirirken, ikinci bölümde ise, Hamid Senin Bey'in “İzmir Şark Musikisi” üzerine şehir gazetelerinin birinde yayınlamış olduğu makalesini değerlendirir. Senin Bey'e göre, Avrupa müziği, vals, opera gibi müzik formları ile beşeri olan tüm hissiyatı müzikal olarak tasvir ederken, bizde bir şarkının en fazla iki makamda bestelenebileceğini ifade etmiştir. Bu görüşten yola çıkarak Şark ve Garp müziklerini karşılaştırmalı olarak ele alıp konuya açıklık getirmeye çalışan Yekta Bey, müzik sosyolojisi altında değerlendirebileceğimiz bazı ifadeleri makalesinde aktarmaktadır. Bunlar şu şekildedir:

²²Rauf Yekta, “Aksâm-ı Mûsikî” *İkdâm*, sayı: 4188, 2 Şubat 1906.

“Opera’ya gelince: Mine’l-kadîm bizde tiyatro mevcûd olmadığı için esâtize-i kadîmemiz dahî musikînin tiyatroya tatbîki demek olan “opera” tarzında âsâr bestelememişlerdir. Maamâfih bâdemâ bestelenmesi arzu edilir ise musikîmizin buna niçin müsait olmadığına hükmedildiğini bir türlü anlayamıyoruz” (Çergel, 2007: 114).

Yekta Bey’in sözlerinden anlaşıldığı üzere, geçmişten makalenin kaleme alındığı döneme kadar hiçbir Türk besteci tarafından opera tarzına benzerlik gösteren bir eser bestelenmemiştir. Bunun sebebi Yekta Bey’e göre Türk toplumunda tiyatro denen bir sanatın o vakte kadar gelişmemiş olmasıdır.

Tanzimat dönemiyle hızlı bir şekilde Batı’ya açılan Türk toplumu, Cumhuriyet dönemi ile Batı müzik türlerine benzer eserleri taklit ederek çeşitli formlarda eserler üretmeye başlamıştır. Özellikle Cumhuriyet döneminde hız kazanan bu hareket, bestecilerin opera ve operetler besteleme gayretini tetiklemiş ve böylelikle bizdeki sahne müziğinin oluşmasına ön ayak olmuştur. Yekta Bey’e göre opera, tasvir müziğidir. Yani kahkaha, öksürme, ağlama... gibi her hangi bir beşeri hissiyatın müzik sesleri ile birliktelik göstererek ifade edilmesidir.

Yekta Bey’in operayı beşeri hissiyatı tasvir eden bir müzik olarak yorumlaması, bu müzik formunun müzik sosyolojisi ayağına işaret eder. Beşeri hissiyata kaynaklık eden her sosyal kavram ve bunlara tercüman olan müzik, tamamıyla müzik sosyolojisi içeriklerine sahip bir müziktir. Çünkü Yekta Bey’in de dediği gibi burada tasvir edilen müzik, beşeri hissiyatın müziğidir.

Buradan hareketle son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yenileşme adına gerçekleştirilen her müzik girişimi ve bestelenen eserler tamamıyla dönemin beşeri hissiyatının tasviridir. Türk milletinin tasvir etmeye çalıştığı müzik hissiyatı medenileşme hissiyatından başka bir şey değildir. Aslında son Osmanlı ve özellikle Cumhuriyet dönemlerindeki medeni müzik yaratma isteği, Türk milletinin beşeri hissiyatında kaos ortamı yaratmıştır. Çünkü yüzyıllardan beri Türk milletinin her türlü hissiyatını yansıtan Türk müziği, tamamıyla yabancı olduğu bir toplumun hissiyatını tarif eden müzik tarzı ile kendi duygularını ifade etmeye çalışan bir müzik konumunu almıştır. Bu dönemlerde ilkel olduğu düşünülen tek sesli müziğin, artık Türk milletinin duygularını yansıtmadığını, hatta bugüne kadar Türk ruhunu yansıttığı söylenen müzik yapılarının aslında Türk değil Arap, Acem, Bizans toplumların müziği olduğu gibi görüşlerin ışığında Türk ruhu yine başka bir toplumun müzik yapıları ile ifade edilmeye çalışılıyordu. Yaşanan bu çelişki manidar olduğu kadar, alaturka-alafranga

tartışmalarının temelinde yatan sebeplerin de anlaşılmasını kolaylaştırır. Milli Türk hissiyatını asrileştirmek için girişilen yenileşme hamlesi toplumumuzda Batı tesiri altında gelişme göstermiştir. Bu bir gelişme midir? Yoksa gerileme midir? Tartışılır!

Makalenin ilerleyen kısımlarında müzik sosyolojisi içerikli bölümlere, Şark ve Garp müziği etrafında geçen ifadelerde rastlamak mümkündür. Bu bölümlerde Senin Bey ve Yekta Bey'in görüşlerinin müzik sosyolojisi içeriklerini daha çok müzik politikası üzerinden değerlendirebiliriz. Onların görüşleri, dönemin ve sonrasında Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının nasıl şekillendiğine dair ön görüler sunar.

1920'li yılların sonları ile ülkemizdeki müzik politikalarının hızla Batı müzik tarzına göre şekillenmeye başladığı bir dönemdir. Bundan ötürü, dönem öncesinde Yekta Bey ve bahsi geçen Senin Bey'in Şark ve Garp müziği adına sarf ettikleri söylemler Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının doğuşunun ön hazırlığı niteliğindedir. Buradan hareketle devlet politikası olarak çok sesli müziğin topluma aşılmasına doğru yönelen anlayışın geçirdiği evreleri müzik sosyolojisi adına inceleyebiliriz.

Sonrasında kendi fikirlerini izah eden Yekta Bey, opera müziğinin dinleyenler üzerinde yarattığı duygulanımlara değinirken müzik sosyolojisinin müzik beğenisi ile ilişkilendirerek inceleyebileceğimiz fakat daha çok yukarıda bahsettiğimiz yaşanan toplumsal çelişkiye ışık tutan şu görüşleri kaleme almaktadır.

“Fikrimizi bir de şu suretle îzâh edelim: Meselâ bi'd-defaat temâsâ ettiğimiz bir “opera”nın bildiğimiz bir parçasını tesâdüfen bir konserde dinleyecek olur isek o sırada kuvve-i muhayyilemiz bize operanın orasındaki vakayı güya gözümüzün önünde cereyân ediyormuş gibi ihtâr ederek o parçayı tiyatrodâ dinlerken duyduğumuz hissini aynı ile mütehassis oluruz. Ama bu tehassüsü husûle getiren şey yalnız mûsikî midir? Böyle bir iddiada bulunulamaz. Zira bu iddiayı teslim etmek için operasını evvelce temâşâ etmeden o parçayı dinleyen bir kimsenin de aynı hisle mütehassis olması lâzım gelir ki bu da ihtimâlden ba'iddir... Eğer sâmiîn mûsikîye intisâbı büsbütün mefkûd ise o besteden hiçbir şey anlamayacağına şüphe edilmemelidir. Bu kabîlden olmak üzere konserlerden en hazin bir besteyi dinlerken şevk ve şetâretini ihfâyâ muvaffak olamıyarak yanındakilere çalınan eserin ne kadar şen ve şûh olduğunu söyleyen sâmiâlara pek çok tesâdif edilmiştir” (Çergel, 2007: 115).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşıldığı üzere Yekta Bey, dinleyicilerin bir opera parçasını dinlerken duyduğu hissini sadece müzikle alakalı olmadığını, o opera eseri

hakkında sahip olduğu bilgi ile de bir o kadar alakası olduğuna değinir. Eğer dinleyenin eser hakkında hiçbir bilgisi yok ise çalınan eserden bir şey anlamaması olasıdır der. Bahsi geçen konu müzik hissiyatı ile olduğu kadar Yekta Bey'e göre müzik kültürü ile de bir o kadar bağlantılıdır. "Müzik kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlâk kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür" (Günay, 2011, s. 99).

Buraya kadar Yekta Bey'in makalesinden yola çıkarak müzik sosyolojisine dair aktardığımız bölüm ve bilgileri, müzik ve beşeriyet ilişkisi, Şark-Garp müziği, müzik hissiyatı-zevki-beğenisi ve dolaylı olarak müzik politikalarını üzerinden betimlediğimiz ifadeleri oluşturmaktadır.

Son olarak makalesinde Avrupa müziğinde sahne müziği adı verilen yedi adet müzik türünden bahseden Yekta Bey, bu türlerin tanımını yaparak görüşlerine son vermektedir.

2. 3. 3. Alaturka Müzik Eğitimi ve Bizdeki Musikişinas Tanımı

Yekta Bey, alaturka ve alafranga müzik nazariyelerine açıklık getirmeye çalıştığı bir makalesinde (Çergel, 2007: 130)²³ müzik eğitimi, müzik ilmi, müzik nazariyatı ve müzik matematiği üzerine görüş bildiren bazı düşünürlerin fikirlerinden bahsetmektedir. Alaturka müzik eğitiminin ilkel biçimde öğretildiğini ve bizdeki musikişinas tanımının ne olduğunu açıklarken, dolaylı olarak müzik sosyolojisinin ilgili olduğu alanlara değinmektedir. Müzik eğitimi sürecinin aşamalarını dile getiren Yekta Bey, birey ile eğitim veren kişi-kurum kapsamında sosyolojik ipuçları vermektedir. *Toplumun müzik mirasının aktarımı, eğitim veren kurumların işleyiş politikaları, müzik eğitimimize giren yeni metotlar ve milli müziğimizin Garp toplumlarına tanıtılmasında bu metotların üstlendiği rol* gibi daha sayabileceğimiz birçok unsur, müzik sosyolojisi çıkarımları yapabileceğimiz verileri oluştururlar.

Tanzimat'la başlayıp sonrasında Cumhuriyet'le devam eden eğitim kurumlarımızın elden geçirilme işlemi her iki dönem içinde belirli problemleri

²³ Rauf Yekta Bey, "Garp Mûsikîsi Nazariyyesinin Henüz Takarrür Edememesi-Bizde Usûl-i Ta'lim Mûsikî-Asarımızda Fenn-i Mûsikînin Vüsatı-Avrupa'da Nazariyye-i Mûsikî Hakkındaki Efkâr-ı Muhtelif-Nazariyat-ı Şarkıyyemiz'in Mükemmeliyeti-Fisagoras (Phthagoras)ın Mütâlaası" *İkdâm*, sayı: 4230, 16 Mart 1906.

beraberinde getirmiştir. Bir takım alafranga tutkunu aydınlar yeni bir müzik tarzının yaratılması için Türk müziği bir kenara bırakılıp, eğitim kurumlarımızın sahip olduğu tüm imkânların, Batı müziği eğitimi için seferber edilmesini savunurken, gelenekçi alaturkacılar bu düşüncenin dışında kalarak Türk müziği eğitiminin konservatuar ve mekteplerde devam ettirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tanzimat'tan beri süren bu uyuşmazlık Cumhuriyet'te de kesin bir çözüme bağlanamadığı gibi, zaman zaman devlet eliyle Türk müziği eğitimi ve dersleri konservatuarlarda yasaklanmıştır. Köklü bir geçmişi olan meşk yöntemiyle sürdürülen müzik eğitiminin, artık çağın ihtiyacını karşılamayan ilkel bir yöntem olduğu düşünülerek, eğitim kurumlarımız notaya dayalı Batı normlarına uygun bir eğitim politikasını kendisine kriter olarak almış ve bu yolda gerek müfredat gerekse öğretmen kadrosunda düzenlenmelere gidilmiştir. Eğitim kurumlarımızda yaşanan tüm bu gelişmeler sosyolojiktir, dolayısıyla müzik sosyolojisinin açıklık getirmeye çalıştığı soruların cevabına ulaşmasını kolaylaştırır. Çünkü genel sosyoloji diliyle konuşacak olursak, *eğitim kurumlarının aynı payda da buluşmuş bireyleri ortak bir amaç doğrultusunda yetiştiren, doğrudan kolektif insan ilişkilerini görebildiğimiz mekânlar olması ve burada eğitim alan kişilerin mezun olduktan sonra toplumda oluşturdukları sınıfsal ayırım, tamamen sosyolojiktir.* Bu sınıfın sahip olduğu tüm donanımlar ve hizmet ettikleri amaçtan meyil alarak, müzik sosyolojisi yapabileceğimiz detaylara erişebiliriz. Fakat bizim burada dikkat çekmek istediğimiz husus, her iki dönem içerisinde eğitim kurumlarımızın geçirdiği revizyonun şekli ve izlenilen politikanın yarattığı müzik sosyolojisine dair sonuçlardır. Yaşamının uzun bir bölümünü Türk müziği eğitimine adanmış, hazırlamış olduğu kaynaklar ve gazete yazıları ile halkın müzik bilgi seviyesini yükseltmeyi hedeflemiş ve aynı zamanda eğitim kurumlarımızda belirli aralıklarla hocalık yapmış olan Yekta Bey, Cumhuriyet döneminde eğitim kurumlarımızın işleyişi üzerine önemle eğilmiş yaptığı açıklamalarla müziğin kurumlarımızdaki ilerleyişini dönemsel analizlerle açıklamıştır. Onun bu ifadelerinde müzik sosyolojisi izleri bulabilmek mümkündür. Dahası Cumhuriyet döneminde devlet desteği ile modern müzik eğitimi veren kurumların oluşturulması, Batı müziği öğrenmeleri için seçkin besteci ve öğrencilerin Avrupa'ya eğitime gönderilmesi gibi kısaca tariflendireceğimiz müzik eğitime yönelik olan konuları da müzik sosyolojisi çatısı altında inceleyebiliriz. Makalesinde yukarıda saydığımız tüm konulara uzaktan yakından değinen Yekta Bey, toplumumuzda sahip

olduğu donanım ve yaşam şekillerinden ötürü bir araya gelerek musikişinas zümreyi oluşturan sosyal sınıfa dair müzik sosyolojisi izleri taşıyan şu görüşlere yer vermektedir.

“Ma'lûmdur ki bizde “mûsikîşinâs” ta'bîriyle âlât-ı mûsikiyeden birini güzelce çalan veyahut sesiyle az çok mâhirâne nağmenüvazlık eden kimseler kasdolunur... Binâenaleyh mûsikî-i Osmânî tahsili hevesinde bulunanlara yakın zamanlara kadar esâtizemizin ta'yin ettiği programı bervechi âfî iki üç satırla ifâde mümkündür:

Sazlardan birine intisâb edilecek ise bir muallimden beş on peşrev ve saz semâisi temeşşuk ederek biraz da kitâbet ve kırâat-ı mûsikîyye kavâidini –evde hâfızaya alınan âsârı bir yere kaydederek inde'l-hâce muhtıra kabîliden mürâcaat etmek için-tahsil etmek, hânendelik tahsil olunacak ise hocasının karşısına oturup bazı âsâr-ı kadîmeyi muallime yüzlerce defa tekrar ettirmek sûretiyle hâfızaya almak ve nota tahsiline katiyen lüzûm görmemek” (Çergel, 2007: 130).

Yekta Bey'in musikişinas olarak yorumladığı zümre, belirli görevleri, bilgileri, becerileri doğrultusunda konumlanmış kişilerden oluşan zümredir. *Sosyoloji bilimi kişinin sahip olduğu bu donanımlardan hareket ederek kişinin toplum içindeki statüsünü-konumunu- belirlemektedir ve bu durum müzik sosyolojisini de ilgilendiren bir ayrıntıdır.* Buna ek olarak müzik eğitiminde meydana çıkan değişim ve gelişmeler mutlaka bir yönüyle toplumun kültüründe meydana gelen değişkenlerle alakalı olduğundan, yaşanan bu değişiklik üzerinden çok yönlü müzik sosyolojisi çıkarımları yapmak olanaklıdır. Cumhuriyet döneminde müzik eğitimi alanında yapılan reformlar bunun en iyi örneğidir. Batılılaşmak isteyen toplum geçmişten gelen kültürel müzik mirasını elden geçirmiş bu durumdan eğitim kurumları da payına düşeni almıştır.

Ayrıca mekanik müzik araçlarının kullanımı, kitap, dergi, radyo, pikap, plak... gibi yayınların toplumda yaygınlaşması, musiki muallim mekteplerinin kurulması, müzik eğitimi veren kurumların işleyiş politikalarının yeniden dizayn edilmesi... gibi sayacağımız birçok faktör, toplumun müzik kültürünün zaman içerisinde şekillenmesine sebep olan faktörlerdir. Yeni müzik tarzlarını keşfeden, yabancı müziklere aşına olmaya başlayan toplumun zamanla müzik kültürü eskiye oranla değişim gösterecektir. *Yekta'nın müzik eğitimi hakkında ifade ettiği durum bu değişimlerin öncesinde var olan nedenlerin tespitini kolaylaştırmaktadır.* Müzik sosyolojisi adına son olarak şunu da söyleyebiliriz ki; müzik eğitiminin toplumda yarattığı meslek edinme süreci ve sonrasında oluşan meslek gurubu yine müzik sosyolojisinin çalışma alanlarına girmektedir.

2. 3. 4. Müzik Dilinin Batı'ya Doğru Dönüştürülmesi

Bir makalesinde (Çergel, 2007: 136)²⁴ ilm-i te'lif (armoni) ve ilm-i ikâ (ritim) bahsine yer ayıran Yekta Bey, daha sonra bu terimlerin Avrupa ve Şark müziği nazariyelerinde tekabül ettikleri kurallara değinmiştir. Örnek verdiği toplumlarda bu terimlerin karşılık geldiği manalara açıklık getirirken müzik sosyolojisi ile ilişkili şu görüşleri nakletmektedir.

“Yunan-ı kadim mûsikîsi ıstılâhında (armoniya) lafzı elyevm Fransız lisânındaki (composition) kelimesinin medlûlü olan (ilm-i te'lif) makâmında müsta'mel bulunmuş idi. Avrupalılar muahhıran (armoni) kelimesini ma'nâ-yı asliyesinin gayri bir ma'nâda isti'male başlamışlardır. Bunun için biz dâhî bu kelimenin ma'nâ-yı hâzırî i'tibâriyle (ilm-i âhenk-i nagamat) veyahut sadece (ilm-i âhenk) ta'biriyle tercümesini münâsib görüyoruz.

1637 târihlerinde ibtidâ rahib (Mersenne) ve muahhıran 1701 târihlerinde dahî mesâhir-i riyâziyyûndan (Sauveer) tarafından (savt) bahsine dâir icrâ kılınan tecrübeler üzerine elde edilen netâyic-i fenniye, ilm-i âhenge bir esâs teşkil etmiş o zamandan beri (Rameau) ve (Tartini) gibi birçok zevâtın sa'y-yı gayretleri semeresiyle tarîk-i terakkîde ilerleyen ilm-i âhenk bugünkü şekline vâsıl olmuştur” (Çergel, 2007: 136-137).

Toplumların geçmişten gelen müzik kültürlerine bakıldığında, kullandıkları müzik dili ile birbirlerinden ayrıştıkları ya da benzerlik gösterdiği noktaları fark edilebilir. *Bu farklılıkları oluşturan sebeplerin birçoğu tarihte yaşanan kültürel etkileşimlerle hayat bulmuştur ve bundan ötürü sosyoloji diliyle açıklanabilir niteliktedir.* Örneğin toplumun kullandığı müzik dilinin temelini, o ülkenin ulusal konuşma dili, kullanılan enstürümanlar, bestelenen eserler, tek sesli-çok sesli müzikal yapıları, eserleri öğrenme ve uygulama metotları, yaşadıkları coğrafya ve müzik tarihine yönelik tüm farklılıklar bu sosyolojik gelişmelerin bazılarıdır. Ülkemizde kullanılan müzik dili son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi aydınlarının hararetle tartıştığı müzik konuları arasında yer almıştır. Milli müziğin dış dünyaya açılabilmesi için Batı nota dilini kullanmamızı söyleyen zümre, müzik eserlerimizin Batı notasına aktarılmasını, mekteplerde gençlere Batı notası öğretilmesini ve tüm bunların yanında bütün beynelmilel müzik kavramlarına müziğimizde yer verilmesi gerektiğini

²⁴ Rauf Yekta, “İlm-i Âhenk ve Şark Mûsikîsine Tatbîki”, *İkdâm*, sayı: 4524, 4 Ocak 1907.

savunmuşlardır.²⁵ Bunun yanı sıra “milli müziğimizi Batı tekniği ile işlemek” görüşü musikişinaslar arasında yayılmaya başlayınca, çok sesliliği kendisine kriter alan Türk müziği armoni denemelerinde bulunmuştur. Bu durum son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin içinden çıkamadığı başlı başına bir sorun olmuştur. Tek seslilikten kurtulup çok sesli ürünler vermeyi hedefleyen Türk müziği çıktığı bu uzun yolculukta bir türlü istediği sonuca erişememiş, sahip olduğumuz makamsallık müziğimize tatbik edilen uygulamalarda problemlerin doğmasına neden olmuştur. *Ayrıca Batı tekniği ile çok seslendirilen milli müziğin sosyolojik ayağı da ayrı bir sorun teşkil etmeye başlamıştır. Halkın kulağı armonize edilmiş eserlere alıştırmaya çalışılmış, sahip olduğu müzik ruhu terbiye edilmek istenmiştir.* Bu hususta devletin radyo ve eğitim kurumlarında yürüttüğü politikaya çalışmamızda ara ara değindiğimiz gibi yazarların bunlarla ilgili görüş bildirdiği makalelerine ilerleyen kısımlarda da yer verilecektir.²⁶ Yekta Bey’ bu duruma açıklık getirirken müzik sosyolojisi için önemli bir ayrıntı olan müzik coğrafyasına da değinmeden edememiştir. Yaşanan coğrafyanın yarattığı müzik sosyolojisini göz ardı etmeyen Yekta Bey, bu konuyla ilgili makalesinde şu ifadelere yer vermektedir.

“... her kavme mahsûs olan mûsikînin o kavmin sâkin bulunduğu arazi ve iklim menâzır-ı tabîyyesi ile mütênâsib olduğuna, ve bu sebebe mebni dağlık ve kayalık araziden müteşekkil memâlikte ikamet eden akvâmın mûsikîleri ne derece ruhsuz ve gam-gîn ise mehâsin-i tabîat nâmına nasibi ziyade olan iklimlerdeki akvâmın teğanniyâtı o nisbette hisnüvâz ve rengîn bulunduğu dâir bir hayli mebâhis mûnderic bulunduğu gibi “armoni” temâyülâtından dahî memâlik-i Şarkıyye’ye doğru gelindikçe büsbütün eser görülemediği ve buna bedel akvâm-ı Şarkıyye’nin mûsikîlerinde gâyet rakık nağamâtan müteşekkil müteaddid makâmât bulunduğu zikir ve tasrîh edilmektedir” (Çergel, 2007: 137-138).

Burada müzik sosyolojisinin söz konusu ülke, yöre, şehir gibi yaşam alanlarındaki toplumların müzik tarzlarını inceleyen bir bilim dalı olduğunu hatırlamakta fayda var. *Örneğin ülkemizdeki halk müziği çalışmaları, incelediği*

²⁵ Bu konuyla ilgili ünlü pedegog ve musikişinas Halil Bedii Yönetken’in 1922-1928 arası kaleme aldığı makalelere bakılabilir. Bkz: Cansevil Tebiş ve Bahattin Kahraman, *Halil Bedî Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, 2012. Ayrıca Fazlı Arslan, *Ahmet Midhat Efendi ve Müzik*, Kitapevi Yayınları, 2009, s. 52-56 ‘ya bakılabilir. Arslan, burada Ahmet Midhat Efendi’nin “Notacı Hacı Emin Efendi’nin” Batı notasının öğrenimi ve yaygınlaştırılması için yaptığı çalışmalardan bahseder.

²⁶ Armoni meselesi, doğurduğu sonuçlar ve yapılması gerekenlerle ilgili neredeyse çalışmamızda incelediğimiz tüm musikişinas ve aydınlar görüş bildirmişlerdir. Fakat bunlardan en öne çıkanları “H. S. Arel, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Vahit Lütfi Salcı”dır. Onların bu konudaki görüş ve kaynaklarına, çalışmamızda kendileri ile ilgili olarak hazırladığımız bölümlerde yer verilmektedir.

yörelerdeki toplumların yaşayış biçimleri, kullandıkları enstürümanlar, geleneksel törenlerinde yer verdikleri müzikal motifler, kullanılan mekânlar... gibi ayrıntılar üzerinden sınıflara-bölgelere ayrılmıştır. Bu ayrıntılar müzik sosyolojisine açıklık getiren ayrıntılardır. Bu yüzden coğrafyanın müzik üzerinde yarattığı sosyoloji göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Tıpkı belirli bir coğrafya içerisinde yaşayan insanlar kendi yaşam tarzlarıyla paralellik gösteren müzik kültürlerini oluşturdukları gibi.

“Müzik kültürü; toplumun bir üyesi olarak insanoğlunun, genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına ilişkin bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzik ortamlarında geçerli ahlak kuralları, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıklarını kapsayan karmaşık bir bütündür” (Günay, 2011, s. 99).

Bunun yanı sıra köylerden ayrılıp kentlere göç ederek yeni yaşam coğrafyalarına yerleşmiş insanların müzikle olan ilişkilerini inceleyen güncel müzik sosyolojisi çalışmaları, müzik sosyolojisinde coğrafyanın ne kadar önemli bir sosyolojik faktör olduğunu her defasında vurgularlar.²⁷ Hatta onlar için yeni müzik tarzlarının doğmasında müzik coğrafyası birincil nedendir. Örneğin, köyden kente göç etmiş bir kişinin yeni yaşam coğrafyasında karşılaştığı sosyolojik faktörler sonrasında, ortaya koyduğu ürünlerdeki değişim müzik coğrafyasının önemine bir kez daha vurgu yapar. Bu yüzden müzik coğrafyası ile müzik sosyolojisi birbirini tamamlamaktadır.

2. 3. 5. Batılı Gözüyle Şark Müziği

Yekta Bey, bir makalesinde (Çergel, 2007: 144)²⁸ Mösyö Ducoudray’ın 7 Eylül 1878 tarihinde Paris’te katıldığı bir konferansta, Şark müziğinde yer alan makamlardan Batı müziğinin de faydalanabileceği hakkında dile getirdiği görüşlerini aktarmaktadır. Mösyö Ducoudray, Doğu memleketlerine seyahatler düzenleyip o ülkelerin müzikleri üzerine araştırmalar yaptıktan sonra, Batı müziğinde kullanılan majör ve minör dizilerden başka dizilerin de varlığını tespit etmiş ve derlediği halk şarkılarından piyanoda örnekler vermiştir.

Müzik üzerine yapılan konferanslar üzerinden müzik sosyolojisi yapabiliriz. Müzikle ilgili konferansların konusu, sunum yapan kişiler ve sahip oldukları tüm

²⁷ Bu konuyla ilgili olarak bkz: Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012. Melike Aslı Şahinsoy, *İstanbul’da Rock Kültürü: Yer Altından Yer Yüzüne*, Clnart Stratejik Araştırmalar Yayıncılık, İstanbul 2011. Edip Günay, *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011.

²⁸ Rauf Yekta, “Müsikî-i Kadîm Hakkında Bir Konferans” *İkdâm*, sayı: 4531, 11 Şubat 1907.

müzikal-sosyal donanımlar, katılımcılar, bunların sayıları, cinsiyet farklılıkları, sunumun yapıldığı mekânlar... gibi sayacağımız bir çok sosyal veri üzerinden, müzik sosyolojisi adına fikirler geliştirebiliriz.

Bu makalede genel olarak Yekta Bey, Docoudray'ın Batı ve Şark toplumlarının müzik yapılarının birbirleri ile izdivaç kurması hakkında dile getirdiği bilgileri değerlendirmektedir. Ünlü Batılı bestecilerin eserlerinde bu makamsal anlayışla benzerlik gösteren bazı bölümlerin olduğuna değinerek bu etkileşimin varlığını doryen, firijyen... gibi Yunan dizileri ile ispat etmeye çalışmaktadır.

Müzik sosyolojisi aynı zamanda, toplumların toplumlarla olan müzikal ilişkilerini inceleyen bir bilim dalı olmasından ötürü, Doğu ve Batı müziklerinin birbirleri ile olan ilişkisi ve sonrasında yaşanan gelişmeler bu bilim dalı için önemlidir. Kaldı ki son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde Türk milletinin yaşadığı müzik sorunlarının temel sebebi, Türk müziğinin Batı müziği ile gerçekleştirilmek istenen izdivaçından sonra ortaya çıkan gelişmelerdir. Yine bu devirlerin en öne çıkan makale konuları arasında, yabancı müzikolog ve araştırmacıların ülkemize gelerek yaptığı derleme çalışmaları ve verilen konserler yer almaktadır. O dönemlerde kendi kaynaklarını tüketen Batı müziği, Doğulu kaynaklara yönelmiştir.²⁹ Bu hususta ülkemizi birçok yabancı araştırmacı ziyaret etmiş, bizden de Batı müziği çok sesliliğini öğrenmeleri için öğrenciler Batılı ülkelere eğitime gönderilmiştir.

Yekta Bey'in makalesinde değindiği konu dolaylı olarak bahsettiğimiz bu yönelime işaret ettiği kadar, müzik kültürlerinin bir birleri ile olan ilişkisine dair içerdikleriyle de müzik sosyolojisi taşımaktadır. Bu içeriklere uygun ifadeler makalede şöyle örneklenebilir:

“Evvel emirde şu ciheti nazarınızda isbât etmek isterim: Şark mûsikisinde müsta'mel olan nağâmât-ı müteaddideden her biri kendisinde mahsûs öyle bir tavır ve edâya mâliktir ki Avrupa mûsikîsinin yalnız “iki” makâmı ile bu etvârı ifade ve irâe mümkün değildir. Sâniyen makâmât-ı Şarkıyye'nin kabûlü asrımızın ilm-i âhenk kavâidiyle kabil-i te'lif olduktan başka bu sûretle istihsâli muhakkak olan te'sirât-ı mütenevviadan da Garb mûsikîsi birçok istifâdeler edecektir” (Çergel, 2007: 144).

²⁹ Bu amaca yönelik olarak, Bela Bartok ve Macar Türkiyatçı Vambéry ülkemizde folklor araştırmalarına katılmıştır.

Yekta Bey, bu sözleri ile Şark'ın muhteşem zenginliğe sahip müzik kültüründen Garb müziğinin birçok istifadeler edeceğini, fakat Garb'ın sahip olduğu yalnız majör ve minör tonlarıyla bu zenginliği tam anlamıyla ifade etmenin mümkün olmayacağını belirtir. Makalenin devamında Yekta Bey, yukarıda bahsettiğimiz ülkemize gelen Batılı araştırmacıların bazılarına işaret ederek, onların bazı eserleri üzerinden Şark ve Garp müziklerinin yaşadığı etkileşimi örnekleriyle açıklamaya çalışır. Bu bölüm şöyledir:

“Nitekim üstâd-ı ma'ruf (Berlioz) “ L'enfance du Christ ” ünvanlı eserinin ikinci kısmına ve bestekâr-ı şöhretsiâr (Saint Saens) dahî “ Noce de Promethe ” nâm eserine “ hypodorien” makâmından addolunacak nağmelerle başlamışlardır” (Çergel, 2007: 146).

2. 3. 6. Müzik Zevkinin Kişi ve Toplumsal Sınıflara Göre Göstermiş Olduğu Farklılıklar

Toplumda müzik kadar insanların muhatap oldukları başka bir fen olmadığını, fakat dinlenen eserden alınan ruhani zevkin toplumsal sınıf, bilgi ve eserin kendisine göre değişiklik göstereceğini açıklayan Yekta Bey, bir makalesinde (Çergel, 2007: 191)³⁰ müzik zevki ve bu zevkin doğrudan toplumsal sınıf farklılıklarıyla olan ilişkisine değinerek müzik sosyolojisi yapmıştır. *Toplumda özellikle bilgi, ekonomik koşullar ve ideolojilerden kaynaklı olarak sınıflara ayrılan insanların, dinledikleri müzikten duydukları lezzetin aynı olup olmayacağına dair görüşlerini belirten Yekta Bey*, bu durumu müzik sosyolojisinin yaptığı açıklamalara benzer ifadelerle yorumlamıştır. Çünkü müzik sosyolojisi dili, insanların müzik tercihlerinin nelere göre değişiklik gösterdiğini araştırırken elde ettiği sonuç, onların müzik zevklerinin sosyal yaşamlarıyla paralel ilerlediğini ortaya koymuştur. Örneğin şehirli üslubu taşıyan kitlelerle veya yaşam ahlakını tamamıyla tefekküre adanmış toplumsal bir sınıfın dinledikleri müzik ve ondan aldıkları zevk tamamıyla farklı olacaktır. Buna ilaveten belirtilmesinde fayda gördüğümüz diğer bir husus ise, sanayi alanında hızla patlayan gelişmeler doğrultusunda köyden kente göç etmiş kişilerin sahip oldukları ekonomik düzey, kültürel değer, bilgi ve becerileri gibi birçok etmeden dolayı kazandırılan toplumsal sınıf göz önünde bulundurulduğunda, bu kişilerin dinledikleri müzik tarzından aldıkları

³⁰ Rauf Yekta, “Makâmât-ı Şarkıyye Hakkında Bir Mektup” *İkdâm*, sayı: 4625, 19 Nisan 1907.

lezzetin nedenleri kolaylıkla anlaşılabilir. Müzik sosyolojisi bu konu üzerine dikkatle eğilen bir bilim dalıdır.

Bütün bunlar düşünüldüğünde Yekta Bey, bir operadan alınan lezzetin derecesinin öncelikle o müzik hakkında sahip olunan bilgi ile alakalı olduğunu vurgularken, bunun yanında güzel bir eserden zevk almak için illa musikişinas olmak gerektiğine inanmanın da hata olacağı ifade eder. Burada dolaylı olarak dinleyicinin müzik kültürü de müzik sosyolojisi açısından işin içine girmektedir. Bunlarla ilgili kısımları makaleden özetlersek:

“Mûsikî kadar herkesin alâkadar geçinmek istediği bir fen yoktur denilse mübâlağaya mahmûl olmamalıdır. Çünkü nefis bir besteyi anlamak için mutlaka “mûsikîşinas” olmak lâzım gelmez...

Maamâfih bu telezzüzün derecâtı şahsa göre tebeddül eder ve herkes bir eser-i mûsikîden mûsâvi derecede mütelezziz olamaz. Gerçi bu adem-i telezzüz keyfiyetinde ihtilâf-ı tabâyi'den ziyâde medhali olan bir şey vardır ki o da sâmianın bir nevi terbiye ve itilâfidir” (Çergel, 2007: 191).

Alıntıya bakıldığında Yekta Bey'e göre herkes müzik ilmi ile muhataptır ve nefis bir eserden zevk almak için musikişinas olamaya gerek yoktur. Fakat bir eserden alınan lezzetin derecesinin şahsa göre değişiklik göstermesinin sebeplerinin kişinin bilgi ve kültürü ile alakalı olduğu kadar, kişinin müzik terbiyesi, huy ve tabiatı ile alaka gösterdiğini de unutmamak gerektiğini vurgular. Sonrasında makalede müzik sosyolojisi adına değerlendirebileceğimiz bölümleri, Yekta Bey'in müzik zevki-hissinin kişiden kişiye gösterdiği farklılıklara getirdiği açıklamalardır.

“Meselâ aynı lisân ile tekellüm eden bir kavim farz edelim. Tabîidir ki bu kavmin efrâdına umûmiyetle lisânını anlar nazarıyla bakılır. Ancak bir lisânın muhtelif esâlib-i ifâdesi bulunduğu gibi onunla mütekellim olanların derecât-ı tahsili de alekser mütefâvittir. Binâberin o lisân ile ve fakat uslûb-i müzeyyen ile yazılmış bir makaleyi dinleyen okuyup yazmamış bir kimsenin makâlede mündemic maâni ve nukât-ı dakîkayı idrâka muvaffak olamayacağı derkârdır.

Mûsikîde dahî aynıyle bir takım esâlib-i muhtelif mevcûddur. “Uslûb-i sanatkârâne” nâmı verilen tarz-ı müzeyyen ile bestelenmiş eserleri olur olmaz mûsikî muhibleri anlayamazlar ve anlayamamakta dahî ma'zurdurlar” (Çergel, 2007: 191).

Müzikten alınan hissiyatın kişinin sahip olduğu yaşam tarzı ve bilgisi ile de alakalı olduğunu açıklarken Yekta Bey'in verdiği örnek, müzik sosyolojisi açısından oldukça açık bir ifadeye işaret etmektedir. Ona göre, bir kavime mensup olan kişinin o kavmin kullandığı lisanda yazılmış bir makaleyi anlamasının derecesi o lisani okuyup yazmamış bir kimseye göre ileri seviyede olacaktır. Bu örnek müzik için de geçerlidir. Sanatkârane bir tarzla süslenmiş bir eseri olur olmaz her müzik dinleyicisinin anlayamayacağını söylemektedir. Yani kişinin bir eserden anlaması ya da anlamamasının nedenleri Yekta Bey'e göre kişinin huy-tabiat ve özellikle bilgisinin yanı sıra içinde doğduğu kavimin yapısıyla yani dolaylı olarak müzik kültürü ile de alakalı olduğudur. Müzik sosyolojisi, müzik adına yaptığı çıkarımlarda öncelikle o toplumun yaşam şeklinin tüm detaylarını inceledikten sonra müziğin o günkü konumunu değerlendiren bir bilim dalıdır. Makalede ise anlaşılmaktadır ki, Yekta Bey, bir müzik sosyologu gibi kişinin dinlediği eserden alacağı zevkin, sosyolojik bağlantılarıyla da alakalı olduğunu verdiği örneklerle vurgulamaktadır. Daha sonrasında kaleme aldığı görüşlerini desteklemesi için toplumsal sınıflar üzerinden açıklık getirmeye çalıştığı müzik zevki konusu, doğrudan müzik sosyolojisi taşıyan ifadelerdir. Başta da belirttiğimiz gibi bilgi, kültür, ekonomi, ideoloji gibi farklılıklardan ötürü toplum içerisinde sınıflara ayrılmış kitlelerin müzikle olan ilişkilerini sosyolojik bağlantılarıyla en doğru şekilde açıklık getiren bilim dalı müzik sosyolojisidir. Bu sınıfların sahip olduğu farklı sosyal sebeplerin müziğe nasıl yansıdığına cevap arayan müzik sosyolojisi, ayrıca bu sınıfların müzik tercihlerini nelere göre yaptıklarını da sosyolojik bağlantılar kurarak açıklamaya çalışır. Sınıfları oluşturan kişiler hangi müzikleri dinlemekten zevk alıyorlar? Onların müzik zevkini kodlayan sosyolojik sebepler nelerdir? gibi soruların cevabını sosyoloji diliyle izah etmeye çalışır. Yekta Bey, makalesinde yaptığı açıklamalarla bir nevi bu soruların cevabını vermektedir. Avam ve havas diye iki sınıfa ayırdığı toplumun müzik zevklerinin bir birlerine göre farklılık göstermesini şu sözleri ile ifade eder.

“Avrupa âlem-i mûsikisinde dahî aynı hâle tesâdüf edilmektedir. Âvam ile havâsın ayrı ayrı mûsikîleri vardır. Âvam takımından bir kimseye Paris'in büyük operasında her akşam meccânen bir koltuk tahsîs edilse adamcağız orada isbât-ı vücûd edemez. Çünkü “opera” gibi Garp mûsikîsinin en âli bir uslûbû ile yazılmış musanna eserlerden istifade edemez. Rûhen muazzeb olur, sıkılır. Onun kendi seviye-i idrâk ve irfânına göre de bir mûsiki vardır. O mûsikî ise çalgılı kahvelerde, gazinolarda tanînendâz olur. Hatta Avrupa'da

“opera komik” ile “opera” tiyatrolarının müdâvimleri dahî ayrı ayrı birer sınıf teşkil ederler” (Çergel, 2007: 192).

Görüldüğü üzere Yekta Bey, kişilerin her hangi bir müzik eserinden alacakları lezzetin, onların dâhil olduğu sınıfa göre de farklılıklar göstereceğine inanmaktadır. Avrupa toplumlarında avam ve havas olarak ayırdığı kitlelerin müzik zevklerinin gösterdiği farklılıkları açıklarken operadan hareket ederek verdiği örnekler onun bu görüşünü kanıtlar niteliktedir.

Toplumları sınıfsal olarak ayıran en büyük etkenlerin başında ekonomi ve bilgi seviyesi gelmektedir. Sınıfsal olarak ayrılmış kesimlerin müzik tercihleri-zevkleri arasında olan farklılıklar kişilerin sosyal yaşamıyla yakından ilişki gösterir. Müzik sosyolojisi herhangi bir sınıfsal kesimin müzik algısını açıklarken öncelikle o kesimin sosyal yapısını inceler ve sonrasında müzik hakkında yorumlamalarda bulunur. Toparlayacak olursak, makalede Yekta Bey, kişinin her hangi bir müzik eserinden alacağı lezzetin kişinin sahip olduğu donanımlar ve içerisinde yer aldığı sınıfsal farklılıklarla ilişki göstereceğine inanır.

2. 3. 7. Batılıların Türk Müzik Kimliği Hakkındaki Görüşleri

Yekta Bey, bir makalesinde (Çergel, 2007: 208)³¹ Toderini isimli bir zatın *İkdâm*'ın 1976 numaralı sayısında yayınlanan “Tarih-i Edebiyât-ı Osmâniye” makalesinin ‘De La Musique (Musikiye Dair) başlıklı on altıncı faslında aktardığı görüşlerini değerlendirmektedir. Rahip Toderini’ye göre Türk toplumunun 1047 tarihine kadar müzikten haberi olmadığını, bu ilmi Bağdat fethi sırasında Araplardan öğrendiği yazması üzerine Yekta Bey, bu bilginin doğru olmadığını verdiği tarihsel saptamalarla açıklamaktadır. Yekta Bey’in kaleme aldığı bu makale başlığından da anlaşılacağı üzere genel olarak müzik tarihi ile ilgilidir. Makale içerisinde verdiği bilgiler geçmiş tarihte Osmanlı padişahlarının müzik ile olan münasebetleri ve yapılan müzik çalışmalarına verdiği destek gibi birçok bilgiye rastlamaktayız.

Müzik sosyolojisi tarih bilimiyle birlikte ilerleyen bir bilim dalı olmasından ötürü, bu makalede geçen müzik tarihine yönelik bilgilerin müzik sosyolojisiyle olan bağlantılarını inceleyeceğiz.

³¹ Rauf Yekta Bey, “Mûsikî-i Osmânî Târhine Bir Nazar 1” *İkdâm*, 19 Ocak 1990, s. 1993.

Yekta Bey, ilk olarak Toderini'nin 1047 kadar Türkler'de müzik olmadığı görüşünü Hoca Abdülkadir-i Merâgî'nin *Makasidü'l-Elhan* eserinin 826'da telif edilmiş mukaddimesinden örnek vererek çürütmeye çalışmıştır. Bu bölüm şöyledir:

“İslam padişahı bu fennin ilmine ve ameline tam olark teveccüh ettiğinden, söze hacet bırakmayacak şekilde ihtimam gösterdiğinden, bu fennin tetkiki ve tahkikinde son derece çaba gösterdiğinden ve bu ilme ve amele ait şeyleri sağlamlaştırdığından bu kitabı o hazretin hümayün lakaplarıyla şereflendirdik, süsledik ve bezedik. O halde kim bu kitaptan faydalanırsa İslam padişahına duayı lazım ve vacip bilmelidir” (Çergel, 2007: 208).

Bu alıntıyı vermemizdeki sebep, gerek Türk toplumunun müzik kimliğine dair verilerin gerekse Türkler de geçmişten beri devlet erkânının müzik ilmine verdiği önemin müzik siyaset ilişkisi bağlamında fark edilebilmesi adınadır. Çünkü son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarına bakıldığında en hararetli tartışma konusu Türk müziği kimliğine dair olan tartışmalardır. Sonrasında bunu takip eden diğer bir hararetli tartışma konusu da devletin Türk müziğinin terakkisi adına izlediği politikalarıdır. Bahsettiğimiz her iki dönemin öncesinde de Türk devletinin müzik ilmine verdiği önemi ve Türk müziğinin belirli alanlara doğru kanalize olmasını sağlayan siyasi istikrara işaret eden Yekta Bey'in bu ifadeleri, müzik sosyolojisi açısından değerlendirilebilir niteliktedir.

Tarih ve müzik sosyolojisi beraber ilerler ve toplumların geçmişten günümüze kadar geçen süreç içerisinde müzikle olan ilişkisini zaman, mekân ve belgeler göstererek açıklamaya çalışır. Yukarıdaki alıntı bu tarife uygun nitelikte olmasından ötürü müzik sosyolojisi taşır.

“Hızır bin Abdullah nâm zât-ı muhterem dahî padişah-ı dokuzuncu asır esâtize-i mûsikiyyesinden olup, eserinde yazdığı mukaddimeye nazaran, o asırda mûsikîye pek ziyâde rağbet edildiği ve bir hayli üstâdlar yetiştiği anlaşılıyor” (Çergel, 2007: 208).

Osmanlıların en kadim müzik telifi olan *Risâle-i Edvâr* adlı eserden aktarılmış olan bu bölüm, Türk toplumunun geçmişte müziğe bir hayli rağbet gösterdiği ve bir hayli üstatlar yetiştirildiği hakkında bilgiler verir.

Müzik tarihine yönelik yapılmış tüm çalışmalar müzik sosyolojisi perspektifiyle ele alınacağı gibi müzik sosyolojisi adına yürütülen çalışmalara da katkı sağlar. Çünkü müzik sosyolojisi çalışmaları dönemsel olarak müzik biliminin yaşanan sosyoloji ile olan ilişkisini açıklarken, eski ile yeni musiki yapıları arasında olan

farklılıklara da göndermede bulunur. Makalede geçen ifadeler, Türk siyasi yapısının müzik ile olan sıkı ilişkisine tarihsel anekdotlarla ışık tutar. Bu ifadeler üzerinden dönemin ve Türk toplumunun müzik sosyolojisine dair çıkarımlarda bulunulabilir.

2. 3. 8. Müzik, Siyaset ve Rasyonalite

Yekta Bey, başlıksız bir yazısında (Çergel, 2007: 333)³² Osmanlı müzik üstatlarının biyografilerini kapsayan tezkire-i musikişinâsân yazılmasına ihtiyaç olduğunu ve sonradan bazı müzik konuları hakkında fikir ayrılıklarına düştüğü, aralarında sert münakaşaların yaşandığı, dönemin çelik kalemi olarak anılan Ahmet Midhat Efendi'nin bu konudaki teşviklerine değiniyor. Ayrıca bu konuda Nuri Şeyda Bey'in *İkdam* 'da ele aldığı makalelerden ötürü Yekta Bey, kendilerini takdir etmektedir.

Makalesinin devamında böyle bir kaynağı hazırlayacak kişinin vazifesinin zor olduğunu ve Türk müzik adamlarının biyografisi hakkında birkaç kaynağın yanı sıra başka hiçbir kaynağın bulunmamasına ve ayrıca bu konu hakkında araştırma yapanların kaynaklarında bir nevi kulaktan dolma ve hiçbir belgeye dayandırılmayan musikişinaslarından bahsetmesi, biyografilerin hazırlanmasını daha da zorlaştırdığına dikkat çekmektedir. Çalışmalarını incelediğimiz Yekta Bey, geçmişteki önemli musikişinasların hayatlarını ve yapmış oldukları müzik çalışmaları içeren kitap ve makalelere oldukça önem verdiği görülmektedir. Bunların başında Zekai Dede, Meragi, Dede Efendi'nin hayatlarını konu alan *Esâtîz-i Elhân* serileri gelmektedir.

Müzik sosyolojisi çalışmaları açısından biyografiler, yapısı itibariyle müzik üzerine çalışmalar yapmış olan kişilerin yaşam şartlarına, müzik ve diğer alanlardaki eğitim durumlarına, bunun yanı sıra sahip oldukları diğer donanımlarına, dönemin sosyal gerçeklerine dair birçok bilgiyi bulabileceğimiz kaynaklardır. Bu çalışmayı yapan araştırmacıların incelediği kişinin musikişinaslığına dâhil olarak geçmiş ve gelecek arasında bağlar kurabilmek için dönem sosyolojisi ve bunun yanı sıra diğer bilimleri de incelemiş olması gerekmektedir.

Yekta Bey, bu tezkire-i musikişinasayı hazırlayacak kişinin işinin zorluğundan ve yapması gerekenlerden bahsederken müzik sosyolojisi altında aktaracağımız şu kısımlara yer verir.

³² Rauf Yekta, "Başlık Yok", *İkdam*, sayı: 1501, 14 Eylül 1898.

“... Li külli zemân meslek ve rical fetvâsınca her devre mahsûs üslûb-ı beyân, tarz-ı ifade başkadır; bu hakîkati bilir ve her zaman i'tiraf ederiz. Maksudımız (tercüme-i hâl) nasıl yazılması lâzım geleceği hakkında asar-ı âhirde bazı erbâb-ı iktidâr tarafından ibraz edilen numûnelere tatbikân bir (tezkire-i musikişinâsân) yazmak için iktiza eden ma'lûmât-ı mükemmeleye âsâr-ı eslâfta tesadûf edilmek ihtimali ender olduğunu arz etmek ve böyle bir işi derûhte eden zatın çekeceği nazarlara ta'yin ve teybine yol bulmaktır” (Çergel, 2007: 333).

Makalede Yekta Bey'in söylemlerinin müzik sosyolojisiyle ilişkisine değinecek olursak;

Bu tip kaynaklar hazırlanırken her devre ait müzik tarzı ve ifadesinin meslek ve devlet isteklerine göre arz ettiği farklılar üzerinde durur. Yani Yekta Bey, siyasi otoritenin müzik çalışmalarına her devirde yön veren yapısını makalelerinde sıklıkla vurgularken, müziğin siyasetle olan ilişkisine atıfta bulunarak dolaylı olarak müzik sosyolojisinin ilgi alanlarına değinir. Müzik sosyolojisi müziğin toplumdaki yerini ve statüsünü belirleyen bir disiplin olmasından ötürü, Yekta Bey, her dönemin kendi sosyal ve siyasi koşulları dikkate alınarak bu kaynağın hazırlanması gerektiğini söyler ve biyografisi hazırlanan musikişinasın yaşadığı dönemin sosyal yapısını göz önünde tutmasının ayrıca gerekli olduğunu sözlerine ekler. Çünkü ona göre çalışmayı yapan kişinin müzik usullerindeki farklılıkları da ortaya koyması gerekir. Diğer bir taraftan bu sözleri ile Yekta Bey, araştırmayı yapacak müzik araştırmacısının dolaylı olarak statüsünü belirler. Sosyoloji dili bunu, kişinin toplum içerisinde sahip olduğu donanımlar doğrultusunda belirlenen sosyal statüsü olarak yorumlar.

Müzik hakkında yazılan eserler var oldukları toplumların müzik kültürü hakkında bilgi veren eserler olmasından ötürü, tarihsel bir kaynaktır ve bundan ötürü müzik sosyolojisi perspektifinden incelenebilirler. Geçmiş ile günümüz, eski ile yeni arasında yer alan müzikal farklılıkların neler olduğunu ve bu farklılıkların sebepleri hakkında bilgiler verir. Kaldı ki Yekta Bey'in, böyle bir kaynağı hazırlayacak kişinin eski ile yeni müzik usulleri arasındaki farklılıkları ortaya koyması gerektiğini vurgulayan sözleri, bu görüşümüzü desteklemektedir.

Müzik sosyolojisi, müziğin geçirdiği evreleri toplumla bir anlam örüntüsü kurarak rasyonel çağrışımlarla açıklayabilir. Çünkü eski ile yeni müzik arsındaki farkları oluşturan en büyük faktör sosyal değişim ve gelişimlerdir. Örneğin müzikte

romantik dönemi çağdaş dönemden ayıran müzikal değişimler toplumların doğayı, çevrelerini ve müzikal yapıları bir öncekine göre daha farklı bir gözle görmesinden doğan ayrılıklardır. Bu yönleri ile Yekta Bey'in makalesinde değindiği hususlar müziğin sosyolojik bağlantıları düşünülerek ifade edilmiş ve bu yüzden müzik sosyolojisi disiplinleri ile değerlendirilebilir durumdadır.

2. 3. 9. Türk Müziğinin Geleceği ve Hümayun Orkestramız

Yekta Bey, bir makalesinde (Öncel, 2010: 18)³³ Türk müziğinin geleceği hakkında açıklamalarda bulunmaktadır. Türk müziğinin geleceğinin çok parlak olduğunu ve diğer bütün milletler tarafından örnek alınacağını delilleri ile ispat etmeye çalıştığı bu makalede, Türk müziğinin diğer toplumlarca neden kabul göreceğini ve kültürel mirasımız olan müziğimizin, taşıdığı makamsal aralıklar, estetik ve sanatsal yönleriyle diğer toplumlara göre sahip olduğu konumu tarif etmeye çalışır. Yekta Bey, bu tarifi yaparken Hümayun orkestramızın başka devletlerde verdiği konserlerden edindiği izlenimleri aktarır. Bir nevi diğer toplumların müziği ile Türk müziğinin sahip olduğu kavramları karşılaştırmalı olarak açıklar. Mehterhane'nin kapatılıp yerine Mızıkâ-ı Hümayun'un kurulması, Türk siyasetinin kurumlarda Batılılaşma reformunu uygulamaya koyduğu dönüşüm hareketinin ilk örneğidir. Burada okutulan derslerden, kurulan orkestralara kadar birçok şey Batılı anlamda taklit edilmeye başlanmıştır. Daha sonra Cumhuriyet'le birlikte kurumlarda ve orkestralarımızdaki bu değişiklik, Atatürk ideolojisi doğrultusunda İstanbul ve Ankara Konservatuar'ları, Musiki Muallim mektepleri gibi Batı normlarına uygun işlev gösteren müzik kurumlarının hayata geçirilmesiyle devam etmiştir. Bundan dolayı Yekta Bey'in müziğimizin geleceği hakkındaki değerlendirmelerini Mızıkâ-ı Hümayun orkestramızın verdiği bir konserden hareket ederek yorumlaması müzik sosyolojisi taşır. Çünkü müziğimizin başarısını Batılılaşmaya bağlayan ve bu hususta kurumlarında revizyona giderek Batılı orkestralara benzetilen orkestralarımızın verdiği konserler, müzik sosyolojisi çalışmaları için önemli verileri sunan kaynaklar arasında gösterilebilir. Konserlerde çalınan eserlerden, kullanılan enstrümanlardan, kısacası salonda yer alan her türlü unsur ve konser sonrasında ortaya çıkan tepkilerin hepsi Türk toplumunun yaşadığı bu müzikal değişimin sosyolojik ayağına ışık tutan ayrıntıları oluşturur.

³³ Rauf Yekta, "Âti Mûsikîmiz" *Âti Gazetesi*, sayı: 28, 28 Ocak 1918.

Yekta Bey, makalesinde eleştirel bir üslup takınarak Türk müziğinin geleceği hakkında sahip olduğu görüşlerini aktarmaktadır. Çalışmamızda dikkate aldığımız son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri, tüm musikişinasların müziğimizin geleceği hakkında görüş bildirdikleri bir dönemdir. Yekta Bey, bunlardan bir tanesi olup, Türk müziği hakkında oldukça donanımlı bir musikişinasımızdır. Bu dönemlerde ortaya atılan görüşlerin daha çok ideolojik zeminde şekillendiğini söylemek mümkündür. Sahip oldukları ideolojik tutumlardan dolayı alaturkacılar-alafrangacılar olarak ayrılan musikişinaslarımızın, incelediğimiz dönemlerde kaleme aldıkları müzik yazılarının hemen hepsi, müzik politikası penceresinden değerlendirebileceğimiz yazılardır. Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde yazarlarımızı ideolojik olarak iki gruba ayırabiliriz. Bunlardan biri Ziya Gökalp ve Necip Asım'ın Türkçü ideolojisinden etkilenerek, Türklerin milli müziğinin harsa ait olduğunu savunan zümre, diğeri ise, alaturka müziğin Arap, Acem, Bizans kırması bir müzik olduğunu ve bundan dolayı ulusal bir nitelik taşımadığını savunan yani alafranga müzik hayranı zümredir. İkinci gruba ait olanlar bu uygulamalarını Cumhuriyet döneminde Türk müziği ile ilgili derslerin eğitim kurumlarından tasfiyesi ve daha sonra TRT Radyolarında bu müziğin yasaklanmasına kadar olayı götürmüşlerdir. Bu gidişatı Stokes şöyle aktarır:

“Doğu müziğinin ortadan kaldırılması 1920’lerde bir dizi baskıcı önlemlerle sağlanmaya çalışılmıştı. Bunların belli başlıları sanat müziğinin etkin himayecileri olan tarikatların kapatılması ve 1926’da Dârü’l Elhân (sonraları İstanbul Konservatuvarı’nın Doğu müziği Şubesinin kapatılmasıydı. Bunu 1934’te halk müziğinin radyolarda çalınmasının yasaklanması izledi” (Stokes, 2012, s. 65).

Yekta Bey, bahsettiğimiz bu zümrelerden Türkçü ideolojiye sahip olan fakat Osmanlı müziğini de Ziya Gökalp’ler gibi dışlamayan kesimin içerisinde yer alan musikişinaslarımızdandır. O, Türklerin müziğinin çok eski yüzyıllardan beri var olduğunu ve asıl yaratılmaya çalışılan medeni Türk müziğinin halk müziğinden koparılmadan beynelmilel tekniklerden faydalanan ürünlerden hayat bulacağını söyler. Bu Türkçü ideolojinin başında Ziya Gökalp gelir. Aslında “Gökalp, kırsal bir Anadolu halk müziğinin varlığından ve bu müziğin kentli sanat müziğinden daha üstün olduğundan söz eden ilk kişi değildir. *Esaslar*’ın basımından önceki on yılda Rauf Yekta Bey (1911), Musa Süreyya Bey (1915), Ahmet Cevdet ve Necip Asım (1916) makaleleri ile Anadolu müziğini toplamak için, alanı dolaşmanın gereğini vurgulamışlardır” (Stokes, 2012, s. 62).

Yekta Bey gibi, yukarıda bir kaçına örnek verdiğimiz yazarların müzik fikirlerini belirli bir ideoloji altında toparlayabilir ve neredeyse yazılan tüm makaleleri müzik politikası ile ilişkilendirerek müzik sosyolojisi başlığı altında inceleyebiliriz. Bu doğrultuda makaleden müzik sosyolojisi altında sunabileceğimiz bölümlerden bazılarını şöyle nakledebiliriz:

“Avrupa’ya kendimizi tanıtmak vazifesinin bizim uhdemize terettüp ettiğine şüphe yok; acaba şimdiye kadar bu vazifeyi ifâ için ne gibi teşebbüsatta bulunduk? Kemal-i şükranla itiraf etmeliyiz ki ahyâren mabeyn-i hümâyun orkestrasının müttefik memalikte icra ettiği seyâhat-ı musikiyye bu zeminde atılmış gayet musîb bir hatvedir. Şüphesiz bu orkestra, Türklerin garp âsârını da yine garblılar tarzında icrâ edebilmekteki ehliyet ve kabiliyetlerinin derecâtını göstermesi itibariyle, hakkımızda yerleşip kalmış olan efkâr-ı bâtilayı tashih edecektir. Mamafih gönül arzu eder idi ki sırf milli musikimizi milli sazlarımızla icra edecek bir heyet-i musikiyyede yine Avrupa’da ikinci bir cevelân daha yapsın ve aynı zamanda heyetin terennüm edeceği makâmat ve Elhân-ı şarkıyyeye dair mahalli gazetelerinde ilmi makaleler neşre derk esâtize-i musikiyyeyi hakiki Türk musikisinin mâhiyet-i ilmiyesi hakkında tenvir etsin. Emin olmalıyız ki böyle bir teşebbüsün daha ziyâde hüsn-i telakkiye mazhar olacak ve sanat-ı nefisede bu ana kadar fena tanınmış olan milli mevkimizin inkişafıyla layık olduğu dereceye irtikâsına hizmet edecektir. Bu noktayı bilhassa ulyâ-yı umûrumuzun nazar-ı dikkatine arz ederiz” (Öncel, 2010: 18).

Yekta Bey, bu bölümde Türk müziğini Batılı toplumlara tanıtmak için ne gibi girişimlerde bulunduğumuzu açıklamaya çalışırken, Hümayun orkestramız ittifak halinde olduğumuz devletlerde verdiği konserlerde Avrupa müziğini ne kadar layıkıyla icra ettiklerini ve artık kendi sazlarımızla milli olan müziğimizi icra etmemiz gerekliliği hakkında temennilerini dile getirir. Yekta Bey, sırf milli sazlarımızla milli müziğimizin heyet tarafından icra edilmesini ve konser sonrasında mahalli gazetelerde Türk müziğinin ilmi mahiyeti hakkında makaleler yayınlanmasını arzu eder.

Bu makale bir konser izlenimleri ve analizi olarak müzik sosyolojisinin önemle üzerinde durduğu konular arasında sunulabilir. Türk müziğinin geleceği için orkestranın çalacağı eserler ve kullanacağı çalgılar hakkında görüş bildiren Yekta Bey, Türklerin milli müzik kültürünün Avrupa toplumlarında nasıl ifade edilmesi gerektiği hakkında önerilerde bulunur. Orkestrada bu doğrultuda yapılacak çalışma ve değişikliklerle, Avrupa müzik dünyasının milli müziğimize karşı duyacağı ilgi ve müziğimizin geleceğini tayin etme arayışlarının başarıya ulaşacağına vurgu yapar. Genel olarak

makalenin içeriği, doğrudan müzik sosyolojisinin ilgilendiği konulardan örüntülenmiştir.

“Rauf Yekta, makalenin devamında Batıda buna paralel olarak çeşitli akımların oluştuğundan bahsetmiştir. Fütürizm, Anarmonizm gibi akımların müzikte köklü değişikliklerin yapılması gerektiğini savunmuşlardır. Aslında bu akımların ortaya çıktığı sırada Rauf Yekta'nın Revü Musicale'de yazmış olduğu makalelerinde etkili olduğunu görmekteyiz. Makalelerde Türk müziğinin yapısı hakkında bilgiler vermiştir. Mösyö Mâker fütürizm akımının sürdürülmesinde kaynak olarak bu makaleleri göstermiştir” (Öncel, 2010: 23).

Öncel'in Yekta Bey'in makalesinden sonra aktardığı özet kısmından naklettiğimiz yukarıdaki alıntı, bize müzik sanatına sosyal gruplar ve düşünsel akımların kazandırdığı ivmeyi daha detaylı olarak açıklar. Müzik türlerinin ifadesi çeşitli düşünsel-ideolojik akımların doğmasına neden olduğu gibi müziğin uygulama ve icra biçimlerinde yine bu idealar doğrultusunda şekillendiğini söyleyebiliriz. Ülkemizde son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yaşanan değişimler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Çünkü her iki dönemde ortaya atılan müzik görüşleri ve yapılan değişiklikler Batılı ideolojiden kaynaklanmaktadır. Müzik sosyolojisi burada devreye girerek, ortaya çıkan akımlar ve bu akımın içerisinde yer alan musikişinasların görüşlerini ele alır. Müzik belirli kişileri bir araya getirerek cemaatleştirdiği gibi farklı nedenlerden dolayı bir araya gelen cemaatler de müziği etkiler. Mösyö Mâker'e göre Yekta'nın makalelerinin diğer toplumlarda doğan akımlara kaynaklık ettiği görüşü, müziğin cemaatleştirciliği görüşüne uygun düşmektedir ve doğrudan müzik sosyolojisinin inceleyeceği bir konudur.

2. 3. 10. Batılı Oryantalist Söylem

“Biz Türkler - âhiren maal-iftihar görüldüğü vecihle – garb âsârını garblılar tarzında pek cüz-i bir farkla icra edebiliyoruz. Ancak aynı zamanda bu hakikate de muttali, olduk ki, ne yaparsak yapalım, garblılar icrâatımızda yine az çok kendi bedii zevklerine muhalif şeyler buluyorlar” (Öncel, 2010, s. 24).

Yukarıdaki sözleri ile makalesine başlayan Yekta Bey (Öncel, 2010: 24)³⁴ Garp'a ait eserleri kendi orkestra ve musikişinaslarımız tarafından az bir farkla icra

³⁴ Rauf Yekta Bey, “Yine Âti Mûsikimiz” *Âti Gazetesi*, sayı: 56, 25 Şubat 1918.

edilebildiğini fakat ne yaparsak yapalım Garplıların kendi bedii zevklerine müziğimizin tam anlamıyla kabul görmediği hakkında yorumlarda bulunur. Alıntının sonunda Yekta Bey, Garplılar için kendi bedii zevklerine muhalif şeyler buluyorlar derken, müzikal beğeniden bahsetmektedir.

Toplumlar kendi sosyal yaşamları, kültürleri ile kulaklarının aşına oldukları müzik eserlerini dinlemekten daha çok zevk alırlar. Bu konuda benzer fikirleri Yekta Bey'in *İkdâm* gazetesinin 4625 sayılı yayınında "Makâmât-ı Şarkıyye Hakkında Bir Mektup" başlıklı makalesinde opera sanatından alınan müzik lezzeti konusunda beyan ettiği fikirlerde de görebilmekteyiz. Yekta Bey, bu görüşünü desteklemek için Japonya'dan ülkemize bir müzik heyeti gelip bizim müziğimize ait eserleri seslendirse birkaç dinlemeden sonra bu eserleri milli zevkimize tam anlamıyla uygun icra edemediklerini fark edebileceğimizi dile getirir. Bu bölüm şöyledir:

"Öyle ya! Faraza Japonya'dan şehrimize bir Japon heyet-i mûskîsi gelse, bu heyet kendi memleketinde iken Türk mûsikîsinden bazı âsâr celb ederek bunları meh-mâ-emken bizim tarzımızda çalmağı öğrenmiş olsa, bu eserleri zevk-i millimize tatmâmiyle muvâfik olarak icrâ edemediklerine bir iki dinleme neticesinde hükmedeceğimiz Japon sanatkârlarından tabiidir ki-zaten malûmumuz olması gelen âsârdan ziyade –sırf kendi mûsikîlerine mahsus ve benâberîn bizce naşinîde olan Japon havalarını dinlemek isteriz" (Öncel, 2010: 24-25).

Müzikal beğeni müzik sosyolojisinin önemle üzerinde durduğu konulardan olduğu çalışmamızda yer yer ifade edilmiştir. Müzik sosyologları toplumların müzik beğenileri ve bununla ilişkili olan konuları araştırmaya eğilmiştir. Bu beğeniye oluşturan sebeplerin sosyal koşullarla bağlantısının derecesini, incelemeye aldığı o toplumun geçmişle günümüz arasında süregelen yaşam tarzının evreleri ile ölçmeye çalışır ve buradan hareketle müzik sosyolojisine dair çıkarımlar yapar.

Yekta Bey dolaylı olarak, müzik sosyolojisi biliminin müzikal beğeninın sebeplerini bulmak için yönelttiği sorulara genel eksenden, ulusların kendi milli hars ve müzikal yapıtlarında kullandıkları makamsal farklılıklar, çalgılar, müzik bilgisi... gibi unsurların birbirlerine göre farklılık göstermesine bağlar ve bu durumun müzikal beğeninın temelini oluşturan önemli bir ayrıntı olduğunu dile getirir.

Makalenin devamında bu konuya ek olarak müziğimizin Garp toplumlarına tanıtımının sadece yazılı kaynaklarla olmayacağını, onların müziklerinin de Türkler

tarafından anlaşıldığını bunun yanı sıra kendi müziğimizi onlara fark ettirebileceğimiz fiili dinletiler yapmamız gerektiğinin altını çizer. Makalede bu bölüm şöyle geçer.

“O halde öteden beri müdâfaa ettiğimiz fikre sadık kalarak deriz ki: Garb musikisinin Türkler tarafından anlaşıldığı kadar şark musikisinin de garplılar tarafından imkân-ı tefhimini temin için lâzım gelen vesâite müracatta kusur etmemeliyiz. Bu ise yalnız ilmi makaleler neşri ile kâbil-i istihsâl bir gâye olmayıp âsârı musikimizi garbiyyûna fiilen de dinletmek esbâbına tevessül etmeğimizi müstelzemdir” (Öncel, 2010: 25).

Yekta Bey, yukarıda bahsettiği müziğimizin tanıtımı için makalelerin yeterli gelmeyeceğini bunun yanı sıra Garp toplumlarına fiili olarak da müziğimizin dinletilmesi gerektiğine vurgu yapar. Günümüz popüler kültür-müzik ilişkisi başlığı altında müzik sosyolojisi biliminin ayrıntılarına değinen yazarların, konser, konser afişleri, kitap, dergi makale, plak, cd. tanıtım ve eleştirilerinin yazılı kaynaklarında sıklıkla ön plana çıktığını görmekteyiz. Buradan hareketle Türk müziğinin tanıtımı için girişilen tüm eylemler müzik sosyolojisi için önemlidir ve bu gibi tanıtım organizasyonlarının incelenmesi müzik sosyolojisi çalışan kişinin işini kolaylaştırır. *Örneğin bir konser programı tanıtım kampanyaları (reklâm, afiş, organizasyonlar) salonun yapısı, konsere katılan kişilerin sayısı, meslek, eğitim durumları, dinleyicilerin eserlere verdikleri tepkiler, çalınan eserlerin türü, bestecisi, enstrüman veya varsa ses icracılarının cinsiyet farklılıklarının dağılımı, kullanılan çalgılar... gibi daha sayacağımız birçok sosyolojik veri, müzik sosyologları tarafından incelenerek bu bilim dalı altında değerlendirilip yorumlanabilir.* Bunun için Yekta Bey’in makalesinde bahsini ettiği fiili müzik tanıtım eylemlerinin içeriği müzik sosyolojisi taşır ve bu gibi makaleler üzerinden müzik sosyolojisi adına çıkarımlar yapılabilir. Örneğin Garplılara verilecek konserde milli müziğimize ait hangi eserlerin çalınacağı, kullanılması gereken çalgılar, konserin verileceği salon ve dinleyiciler gibi birçok materyal üzerinden, müzik sosyolojisi adına bir şeyler söylemek mümkündür.

Yekta Bey, makalesinde genel olarak bizim Batılı müziği Garplılara göre çok az farkla ifade edebildiğimizi fakat asıl olanın kendi müziğimizi icra edip onu tanıtmamız gerektiğine dikkat çeker. Çünkü ona göre musikişinaslarımızın Viyana’da verdiği konsere İmparatorun gösterdiği teveccüh, kendi müziğimizi icra ettiğimiz içindir ve bu yüzden Japon’ların bize kendi müziğimizi sunmalarının çok etkili olmayacağını,

doğru olanın kendi müziklerinin sunulması olduğuna vurgu yapar. Makalenin devamında ise Yekta Bey, bu görüşünü şu cümleleri ile desteklemektedir.

“Avrupa’ya gidecek heyet-i mûsikiyemiz vereceği konserlerden meselâ kaîmiyle “ipoduruyen” makamında bir parça çalacak olur ise, bir taraftan el ilanlarına ve evrâk-ı havadisten herkesin anlayacağı bir lisanla şu yolda inzâr-ı dikkati celb etmelidir. Şimdiye kadar yalnız tarih-i musikiden bâhis kitaplarda ismini gördüğümüz şark makamâtı kadîmesini dinleyeceksiniz. Bu makamlardan garp musıkisinin istinâd ettiği yalnız iki makam ve tam ses, yarım ses nazariyelerinin büsbütün haricinde bir beniyye-i lahniyeye mâliktir. Avrupa’da bu makamât “elsine-i meyyibe” gibi münsi ve gayr-ı kâbil-i ihya zannedilmekte iken Türkler bunları mûsikide asrın inkilabâtı arasında letafet-i asliyeleriyle muhafazaya muvaffak olmuşlardır” (Öncel, 2010: 26).

Makalenin bütününden anlaşıldığı üzere Yekta Bey, toplumların kendi müzikleri icra etmelerinin diğer toplumlar üzerinde daha etkili olacağını, kendi müziğimizi Batılı ülkelere tanıtırken onların müziklerini icra ederek değil kendi müziğimize ait eserlerin seslendirilmesi gerekliliği üzerinde durur. Yani onlara kendi müziklerinde kullanmadıkları komalı sesler ve bunlarla oluşturulan makamsal yapı hakkında bilgi vermemizi hatta yapılacak konserler öncesi dağıtılacak el ilanlarıyla bu durumun desteklenmesi gerektiğini söyler.

Tüm bunların yanında Yekta Bey’in makalede yer verdiği aşağıdaki şu görüşü, onun müzik ilmini devrin sosyal hadiselerinden bağımsız ilerlemediğinin bir müzik sosyologu gibi farkında olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu cümleleri makalede şöyle geçer.

“Hakikat-i hal şudur ki musikimiz her devirde o devrin edebî cereyanlarına tabi olmaktan geri kalmamıştır. Nef’i edebiyatıyla ancak o devrin bestekârları tarafından vücuda getirilen âsâr Namık Kemal edebiyatıyla kendi zamanının besteleri, edebiyât-ı hâzıra ile bugünün mahsûlât-ı mûsikiyesi mukâyese olunabilir” (Öncel, 2010: 29).

2. 3. 11. Darülelhan’a Akademik Üslup Gerekli

Bir makalesinin (Öncel, 2010: 30)³⁵ başlangıcında Yekta Bey, müziğimizin zamanın şartlarına uyum sağlayacak şekilde ameli ve nazari kısımlarını tetkik edecek

³⁵ Rauf Yekta Bey, “Dârülelhan’da Mûsikî İstilahatı” *Âti Gazetesi*, sayı: 71, 12 Mart 1918.

bir kuruma ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Makale bütünü itibari ile milli müziğimizin aşağılanması ve yok olmasından kurtulması için, Darülelhan içerisinde işleme biçimi, kullanılan müzik terimlerinin evrensel müzik dünyasında anlaşılabilirliği, kurumun yaptığı çalışmalar, okutulan dersler ve öğrencilere verilen eğitim etrafında ilerlemektedir.

Yekta Bey'in daha makalesinin başında yer verdiği cümlelerinde müzik sosyolojisini kolayca fark edebilmek mümkündür. *Müziğimizin zamana göre ilerlemesi için ihtiyaç duyulan müzik akademisinden bahsederken ki cümlelerinden Yekta Bey'in müziği zamanın şartları yani dönemin sosyolojisinden ayrı düşünmediği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu akademiye kurma görevinin hükümet encümenliğine düştüğünü belirtirken, müzik-siyaset ilişkisine değinerek müzik sosyolojisinin ilgi alanlarına değinir. Onun bu görüşleri şöyledir:*

“Mûsikimizin büsbütün düçar-ı inhitât olmaktan kurtarılması için bu nefis sînâatın ihtiyac-ı zamane göre terakkisi esbabını hazırlayacak bir müesseseye çoktan beri ihtiyaç hiss olunmakta idi. Mamâfih bu gibi umûra teşebbüs-i şahsinin adem-i kifâyeti biddefâat tecrübe edildiği cihetle mûsiki husûsunda dahi terakkî-perver hükümetimizin lutf-i delaletini beklemekten başka bir çâre bulunmamakta idi.

2 Kânunîsânî 1332 tarihli Takvîm-ı Vakâyi ile neşr edilen tâlimatnamesine bakılınca mûsiki encümenin şimdilik küçük mikyasta bir musiki akademisini vezâifini ifâ etmesi, Dârülelhan'ın da dört sınıflı bir mûsiki mektebi tabîr-i garbiyyesiyle bir <<konservatuar>> şeklinde açılarak bunda talebeye fenn-î mûsikinin ameli ve nâzari bütün mebâhisi gösterilmesi lazım gelir idi” (Öncel, 2010: 30).

Darülelhan'nın geçirdiği evrimler, müzik sosyolojisi için önem arz eden vesikaları içerisinde taşır. *Bu evrimlerden Türk müziğinin değişim çizgisini takip edebilir ve müzik sosyolojisi altında nakledebileceğimizi izlere ulaşabiliriz.* Yekta Bey'in de belirttiği gibi zamanın ihtiyaçlarıyla yani sosyolojisiyle bağlantılı ilerleyen Darülelhan ve benzeri müzik kurumları, bu yüzden müzik sosyolojisi için önemli veriler sunarlar.

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde Darülelhanın değişim çizgisine baktığımızda Batı eksenli bir revizyona uğradığını görmekteyiz. Çünkü zamanın ihtiyacı Batılı toplumların müzikte sahip olduğu yeri işaret etmekteydi. Türk müziği ilerleyişini bu yöne doğru sürdürecektir ve böylelikle muasır medeniyetler seviyesine erişecektir. Bu gidişat yörüngesine oturtulmaya çalışılan Türk müziği ilk Batılı

hamlelerini müzik kurumlarında gerçekleştirmiştir. Bazen bu yörüngeden çıkmamak için devlet Türk müziğini bu kurum içerisinde yasaklama kararı almıştır.

İlk kapsamlı müzik okulu olarak 1916'da kurulan Darülelhan'ın müzik eğitimine yönelik izlediği politikalar uzun yıllar musikişinas ve devlet adamları arasında tartışma konusu olmuştur.

“Dârülelhan, bilhassa Dârülbedai zamanına göre çok ilerici bir müessesese. Tiyatroyu, opereti, Batı Müziğini, Türk Müziğini hepsini kül halinde alıyor, fakat tiyatro dalları dışındaki dalları, I. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarında pek bir gelişme gösteremiyor. Bu eksikliği berteraf etmek için 1916'da Darülelhan'ın kurulduğunu görüyoruz. Fakat aynı olumsuz koşullarla, I. Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarıyla o da pek fazla bir varlık gösteremiyor ki- Dârülelhan bilâhare İstanbul Devlet Konservatuarı'na dönüşüyor ve 1926'da Türk musikisi eğitimi resmen yasak ediliyor” (Berker, 1980, s. 33).

Yekta Bey, makalenin devamında mektebin eğitim politikalarını ve öğrencilerin kuruma gösterdikleri ilgiyi açıklarken toplumun içinde bulunduğu ve dönemin en önde gelen sosyal vakası olan I. Dünya harbini göz ardı etmeden müzik görüşlerini bildirmiştir. Bu görüşleri ile müziğin yaşanan sosyoloji ile alakasına değinerek müzik sosyolog tarafını bir kez daha ortaya koyan Yekta Bey'in bu konuyla ilgili görüşleri şöyledir.

“Maahâzâ arası çok geçmeden meşkhâne usûl-i kadîmesinde dümtéken olmaktan bir şey istifade edilemediğini talebe pek âlâ anlamış ve programı mücibince tedrisâta başlanmasından da kat-ı ümid etmiş olmalı ki birer ikişer devamdan vazgeçenler çoğalmış ve bu hâlin neticesi olarak Dârülelhân'ın zükûr kısmındaki talebenin adedi dört beş kişiye tenzil etmiştir. Dârülelhân'da sınıf teşkiliyle tedrisâtın adem-i icrâsı seferberlik dolayısıyla talebe fîkdânına mahmul olamaz zannındayız. Çünkü mektebin küşadında kırk kadar talebenin kaydedilmesi bunların askerlikle alâkası olmayan kimseler olduğunu göstermektedir” (Öncel, 2010: 31).

Bütün yazılarında Türk müziği eğitiminin iptidai öğretim metotlarından kurtulup çağa uygun yeni yöntemler kullanması gerektiğini savunan Yekta Bey, bu makalesinde de benzer görüşleri dile getirmiştir. Onun bu ve bunun gibi makalelerden Türk müziğinin eğitim-öğretimine yönelik geçirdiği reformları görmek mümkündür.

Devamla Yekta Bey, Ziya Paşa'nın “Mûsiki Islıhatı” başlıklı yazısında kullanılmasını önerdiği bazı müzik terimlerinin eksikliği ve yanlış yönleri üzerinde

fikirler beyan etmiş yani müzik dili hakkında yorumlar yapmıştır. Yazının başlığı Türk müziğinde yeni bir devrin başladığı konusunda oldukça açıklayıcıdır. Yekta Bey, yapmış olduğu araştırmalarda kurumun öğrencilerinin sayısına ve verilen eğitimin hala eski geleneksel yöntemlerin dışına çıkılmadan meşk yöntemiyle ilerletildiğini fakat bu durumun artık kabul görmeyip kurumun akademik bir üsluba uygun müzik politikası izlemesini gerekliliğini açıklar ve Darülelhan'ın bundan sonra yapacağı çalışmaların Konservatuar mahiyetinde olması gerektiğine değinerek sözlerine son verir.

2. 3. 12. Konser İzlenimleri ve Tahlili

Bir makalesinde (Öncel, 2010: 38)³⁶ Yekta Bey, Tepebaşı Tiyatrosu'nda Macar orkestrası tarafından verilen konser hakkındaki görüş ve izlenimlerini aktarmıştır. Makale içerisinden alıntılara yer vermeden önce, müzik sosyolojisi çalışan araştırmacıların özenle dikkate aldıkları saha-kitle araştırmaları arasında, konserler büyük önem arz etmektedir. *Çünkü konser organizasyonları, salonda yer alan dinleyicilerin eğitimi, cinsiyeti, sayısı gibi kişisel bilgilerin yanı sıra, salondaki sahne düzeni, mekânın yapısı, tanıtım-reklâm organizasyonları, icracıların sahip oldukları bütün donanımlar, çalınan eserler, eserlere salondakilerin verdiği tepkiler ve daha birçoğunu sayabileceğimiz detaylarıyla, müzik sosyolojisi yapabileceğimiz sosyolojik temelli verileri içerisinde barındırırlar.* Yani müzik sosyolojisi araştırmacıların en kolay çalışabildikleri saha araştırmalarını, konser organizasyonları oluştururlar.

Yekta Bey'in makalesinde Macar orkestrası hakkında belirttiği hemen her görüşü, müzik sosyolojisi başlığı altında inceleyebiliriz. Bunlardan ilk olarak, müzik sosyolojisinin üzerinde önemle durduğu bir konu olan, *milletlerin müzik ilişkileri* hakkında Yekta Bey'in ifade ettiği görüşleri şöyledir.

“Filhakika evvelki gece Tepebaşı Belediye Tiyatrosu'nda Macar Orkestrası tarafından verilen parlak bir müsâmere-i mûsikiyede dinlediğimiz milli Macar besteleri bize hiç ecnebi bir millet mûsikîsi te'sirâtını icrâ etmedi. Bilakis Türk ve Macar mûsikileri beyninde şâyân-ı dikkat müşâbeheter bulduk ve bu müşâbeheterin, her iki milletin lisânları arasında vücûd-i elsine uleması tarafından dermeyân edilen münâsebetten her halde çok esaslı ve mühim olduğuna kanâat hâsıl ettik” (Öncel, 2010: 37).

³⁶ Rauf Yekta Bey, “Macar Konseri” *Âti Gazetesi*, sayı: 89, 30 Mart 1918, s. 1.

Yekta Bey'in konser hakkındaki ilk izlenimleri, Macar milli besteleri ile Türk bestelerinin bir birlerine benzemeleridir. Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi müzik hayatına baktığımızda, Macar müzikolog ve araştırmacıların müzik hayatımızda yer aldığını göremekteyiz. Türkoloji araştırmaları yapan Vambery ve Macar müzikologlarından Bela Bartok'un ülkemize gelip yapmış olduğu halk müziği çalışmaları burada hatırımızda canlanmaktadır. Örneğin;

“Macar Türkolog Arminius Vambery Türklerle Macarların aynı ırktan geldikleri tezini ilk kez ortaya atmış, Türkçe ve Macarca arsındaki benzerliklere ilk kez dikkat çekmiş, Osmanlı Türkçülerini en çok etkileyen Türkologlardan biri olmuştur. Genç yaşta İstanbul'a gelen Vambery uzun zaman Türkiye'de yaşamış, Abdülhamit'le çok sıkı bir dostluk kurmuş, Abdülhamit'in sözlerine uygun olarak derviş kılığında üç yıl Orta Asya'da dolaşmış, Orta Asya Türkleri üstüne pek çok kitap, inceleme yayımlamıştır” (Aksoy, 2008, s. 143).

Bartok gibi Doğu müziği araştırmacılarının açtığı yolda müziğimiz folklor temelli ilerlemeye başlamıştır. Milli müziğimizin Türkiye'nin kırsal bölgelerinde yaşayan halkın müziği olduğunu savunan musikişinas zümre ve devlet tarafından, derleme çalışmaları yurdun dört bir tarafında hız kazanmış ve 19. ve 20.yy.da Türk müziğinin geleneksel üslupla yaşayan ezgileri notaya-kayda alınmaya başlamıştır. Bu araştırmalara Macar müzikologlar da katılmış, Türk araştırmacılarıyla sahalarda birlikte çalışmışlardır. Dönemin bazı musikişinasları, milli müziğimizin hedeflediği seviyeye ulaşması için, Macarların kendi müziklerinde izledikleri yolu takip etmemizi önermişlerdir.

“Dönemin önemli Türkiyatçı yazarlarından Necip Asım (Yazıksız), 1920'de Macarların Operası örnek alınarak derhal bir ulusal opera kurulmasını ve bir Macar âlimi tarafından yönetilmesini savunuyordu” (Stokes, 2012, s. 67).

Makalenin devamında, yazımızın başında dile getirdiğimiz konserlerin taşıdığı sosyolojik verilerin müzik sosyolojisi yapmamızı kolaylaştırıcı verileri sunduğu hakkındaki görüşümüzü yineleyerek, Yekta Bey tarafından aktarılan konser detaylarını sıralayarak şu şekilde sunabiliriz.

“- Filhakika evvelki gece Tepebaşı Belediye Tiyatrosu'nda...

- Mûsamere programının hâvi olduğu parçalardan (Straus) ve (Wagner) gibi Macar âlem-i mûsikisine mensûb olmayan bestekârların eserleri derin bir hiss-i takdîr ve telezzüz ile dinledi.
- Maamâfih huzzârın en ziyade intizâr ettiği âsâr hâlis Macar mûsikisine ait besteler idi.
- Heyet-i mûsikiyye erkânından bir kemâninin orkestra refâkatiyle << yalnız >> çaldığı parça şiddetli alkışlara mazhar oldu; maahâzâ bu zât en büyük mahâretini sâmiîn tarafından olunan ısrâr üzerine terernnüm ettiği ikinci bir parçada gösterdiği ve bu parçanın en rakîk bir noktasında o kadar muvaffak oldu ki koca tiyatrodaki kimse nefes bile almıyormuş gibi bir sukûnet husûle geldi; aynı zamanda altmış kişilik orkestradaki giriş sazlarının kâffesi yaylarının son derece hafif hareket ettiriyor ve bu esnada orkestra üzerinden en nermin bir nesîm-i sıhriyenin geçtiğini andırır rûhnüvâz mûcât-ı lahniye işitiliyor idi. Doğrusu sanatta mahâretin haddül-gâyesi olan bu muvaffakiyetlerinden dolayı bütün orkestra heyeti bihakkin şâyân-ı tebriktir” (Öncel, 2010: 38).

Yekta Bey’in yukarıda aktarılan konser izlenimlerinden, müzik sosyolojisi çalışabileceğimiz detaylara ulaşabiliriz. Örneğin, konser Tepebaşı Belediye Tiyatrosu’nda verilmiş, Macar olmayan Srtaus, Wagner gibi bestecilerin eserleri çalınmıştır. Dinleyiciler bu eserlerden ziyade, Macar milli müziğine ait eserleri daha keyifle dinlemiş, orkestraya eşlik eden solo bir kemanın çaldığı bir eser salondan oldukça ilgi gördüğü ve salondakilerin ısrarı üzerine tekrar çalınmıştır. Ayrıca orkestranın altmış kişilik bir orkestra olduğunu da Yekta Bey’in izlenimlerinden öğrenmekteyiz.

Tüm bu detaylar üzerinden hareketle müzik sosyolojisi çalışılabilir. Fakat bundan ziyade konserin hemen hiçbir detayını atlamayan Yekta Bey’in bir müzik sosyologu gözüyle konseri izlediğini söyleyebiliriz.

Makalenin devamında Yekta Bey, orkestranın icra ettiği eserler hakkındaki görüşlerini dile getirirken, Macar müziğinin daha önceleri Alman toplumunun etkisi altında kaldığını, kendi milli müziklerini kısa bir geçmişe sahip olduğunu ifade eder. Buna ek olarak orkestranın vermiş olduğu konserde Batı müziğine ait eserlerin de icra edildiğini, fakat Macar bestelerini daha güzel yorumladıklarını ve bu bestelerin Batı müziğinin aksine Türk müziğine daha yakın olduğunu dile getirir. Bu yakınlığı ise sosyolojik bir tespit olan Macar toplumuyla Türk toplumunun aynı ırktan gelmesine bağlamaktadır. Alman etkisi altında olan Macarların toplumdaki milliyetçilik hissiyatının gelişmeye başlamasıyla kısa zaman içerisinde müzikte gösterdikleri bu gelişme, kendisinde hayranlık uyandırmış, konserin başarısına şahit olunca kendi müziğimizin içerisinde olduğu olumsuz durumlar kafasında canlanmıştır. Yekta Bey

son olarak, Macar müziğindeki büyük gelişmenin aynı şekilde kendi müziğimiz üzerinde de gerçekleştirilebilmesi için, Dârülelhan ve musikişinasların yoğun bir gayret içerisinde girmeleri gerektiğini önemle vurgulamaktadır.

2. 3. 13. İlk Batılı Askeri Bandomuz: Biçimsel Uyum

Yekta Bey, bir makalesinde (Öncel, 2010: 40)³⁷ Sultan II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağının kaldırılmasıyla birlikte Mehterhane'nin de kaldırıldığı, bundan ötürü ortaya çıkan yeni bir askeri bando kurulma ihtiyacı ve buna yönelik yapılan çalışmalara yer vermiştir.

Mehterhane'nin ortadan kaldırılıp yerine ilk Batılı askeri bandomuz sayılabilecek Mızakay-ı Hümayun'un kurulması, Türk müziğinin Batı'ya kapı araladığı ilk girişim hamlelerinden biridir. Sultan II. Mahmut tarafından yapılan bu değişiklikle, Batı müziği eğitim ve uygulamaları Türk müziği kurumlarında yer almaya başlamış ve sonrasında müzik ile ilişkili olan çoğu kurum, Cumhuriyet döneminde uygulamaya konulan müzik politikalarıyla sürekli değişim-dönüşüm geçirmiştir. Bu değişikliklerin başında ülkede medeniyet yolunda yaşanan sosyal değişimlerin geldiği zaman zaman çalışmamızda zikredilmiştir. *Kurumların zaman içerisinde geçirdiği değişim ve altında yatan sebepler müzik sosyolojisi için önem arz eder. Çünkü müzik sosyolojisi bu kurumların zaman içerisindeki işleyiş politikalarına bakarak, eski ile yeni olan arasındaki farklılıkları ortaya koyabilir ve diğer yaşanan tüm sosyal gerçekliklerle müzik arasında olan ilişkiyi kurumların uğradığı revizyonlardan hareket ederek daha anlaşılır bir biçimde açıklar.* Kaldı ki, Türk milleti için oldukça önemli bir müessese olan Mehterhane'nin geçirdiği değişimler, Türk müziği sosyolojisinin dikkat çeken ayrıntılarına ulaşmamızı kolaylaştırır.

II. Mahmut dönemi ülkemizde Batılılaşma hareketlerinin filizlendiği bir dönemdir. Bu dönemde yapılan tüm Batılı reformlar, toplumun geleneksel yöntemlerle ilerlettiği Türk müziği üzerinde etkili olmuştur. Tanzimat'a kadar oldukça zengin fakat bir o kadar da geri kaldığına inanılan Türk müziği, toplumun alışık olmadığı yeni ulusal müzik anlayışı ile evrensel dünyada yer almayı hedeflenmiştir.

³⁷ Rauf Yekta Bey, "Osmanlı Marşı" *Âti Gazetesi*, sayı: 208, 30 Temmuz 1918, s. 2.

Yekta Bey'in makalesini bu perspektiflerden ele alırsak müzikal değişim hareketinin içerisinde yer alan sosyal unsurları ve devlet eliyle yürütülen tüm müzik politikalarını, müzik sosyolojisi altında değerlendirme imkânı bulmuş oluruz. Bundan ziyade burada bizim açıklık getirmeye çalıştığımız şey, dönemin önde gelen ve milli müziğimizi en üst planda yansıttığını düşündüğümüz bir müzik kurumunun, dönemin sosyal değişimi içerisinde aldığı şeklin hatlarını müzik sosyolojisi diliyle tarif edebilmektir.

Müzik sosyolojisi dönem araştırmaları yaparken o dönem içerisindeki müzik kurumlarının işleyiş politikalarını dikkate alan bir bilim olmasından ötürü, Yekta Bey'in Mehterhane'nin yerine kurulması düşünülen askeri bando hakkında yaptığı değerlendirmeler kendi içerisinde müzik sosyolojisi izleri taşır. Makalede müzik sosyolojisiyle ilişkilendireceğimiz bölümler bu eksen üzerinden örnekler isek;

“Târihişinâsânca malûmdur ki Sultan Mahmud-i sâni 1241 tarihinde bir taraftan Yeniçeri Ocağını kaldırmış, diğer taraftan (Asâkir-i Mansûre) nâmını verdiği kıta'ât-ı askeriye'nin tertip ve teşkiline başlamış idi. Ancak yeniçerilerle beraber (Mehterhâne) mızıkası da bittabi'i lağv edilmiş olduğundan teşkilat-ı cedîde esnâsında mızıka ihtiyacı yine hissedilmiş ve bu ihtiyacın sevkiyle piyâde Asâkir-i mansûre'nin o zamanlar << üçlü >> nâmıyla ihdâs edilen tarz-ı tâlimde meşa ve hareketlerinin tensik ve tanzîmi kabul olunan << trampete >> lerin meşkine (Ahmet Usta) tayin olduğu gibi sūvârielerin kullandıkları bir nev, << boru >> ların talimine de (Vaybelim Ahmet Ağa) nâmında bir zât umûr olunmuş idi. 1831 tarihinde (hicri 1274) (J. Donizetti) devlet matbuâsının tavsiye mektuplarını hâmilin Dersâadet'e vâsıl ve Muzıka-i hümâyûn ile Asâkir-i Şâhâne bandolarının Avrupa usûlü mûsikisine tevfikân teşekkül ve talimane memur oluşu idi” (Öncel, 2010: 40-41).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Yekta Bey'in bu makalesi, genel olarak son Osmanlı döneminde yer alan bir müzik kurumunun işleyiş politikaları ve bunların çağa uygunluğu üzerine odaklanmıştır. II. Mahmut'un yapmış olduğu değişiklikler, o dönemde Batılılaşma istemi güdüleyen devletin müzik politikasının amaçlarını ve bu durumun kurumlara ne şekilde yansıdığını genel hatları ile tarif etmektedir. Batılı tarza uygun askeri bir bandonun kurulması ve bu tarza uygun eğitimi verecek kişilerin Avrupa ülkelerinden getirilmesi toplumlar arası gelişen sosyal entegrasyonun göstergesidir.

Sultan II. Mahmut'un Osmanlı'yı Osmanlı yapan en önemli askeri kurumu lağv etmesi ve bununla ilişkili olarak Mehterhane'yi ortadan kaldırması, ayrıca önemli

bir toplumsal meseledir. Yeniçeri Ocağının kaldırılması, sonrasında gelişen olaylar ve akabinde birçok Yeniçeri'nin öldürülmesiyle sonuçlanan bu sosyal vaka, tarih sayfalarında fazlasıyla yer işgal eder. Yekta Bey'in makalesinde odaklandığı konu, savaflara giderken sesini düşmana kilometrelerce öteden duyuran Mehter takımının - toplumda sosyal tarafı oldukça ağır basan bir askeri kurumun müzik tarafının- Avrupalılaşmak adına nelere muhatap olduğudur. Bu perspektiften baktığımızda Yekta Bey'in makalesinden anlaşılmaktadır ki, Mehterhane'nin kaldırılmasıyla askeri mızıkancının eksikliği hissedilmiş, bunun için Avrupai usulde trampetçi ve borucu takımlarından oluşan bir askeri mızıka kurulmaya karar verilmiştir. Fakat bu takım askeri müziğimizin makamsal yapısına hakim olamadığından, bunun için Avrupa'dan bu konuda eğitilmiş kişilerin yeni kurulan askeri bandonun başına getirilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Yekta Bey, ilk olarak askeri bando da görev yapan çalgıcılar ve bandonun başındaki zabıtlar için şu bilgileri aktarır.

“Asâkir-i mansûre'nin o zamanlar üçlü nâmıyla ihdâs edilen tarz-ı tâlimde meşâ ve hareketlerinin tensik ve tanzîmi için kabul olunan trampetlerin meşkine (Ahmet Usta) tayin olduğu gibi süvarilerin kullandıkları bir nevi boruların talimine de (Vaybelim Ahmet Ağa) nâmında bir zât umûr olunmuş idi.

... Binaenaleyh Enderûn-i Hümâyûn ve Dârü's-saâde ağalarından Avrupa askeri muzikaları tarzında bir bando muzika tertibine teşebbüs edilmiş ve bu bandoya ağalardan (Nokta Mehmet Efendi) birinci, (Halil) ve (Osman) Efendilerle Kılâr-ı hâssadan (Edib Ağa) ve (Hasan Hoca) ikinci derecede zâbit tayin kılınmıştır” (Öncel, 2010: 40).

Makalenin ilerleyen kısmında Yekta Bey, bandonun başında yer alanların istenilen başarıyı gösteremediklerinden ötürü, daha sonra Ahmet Usta ve Ahmet Ağanın yerine mösyö Mangel getirildiğini ancak onun istenen başarıyı gösteremediğini söyler. Daha sonra Sardunya'dan (şimdiki İtalya) Donizetti bandonun başına getirilmiştir. Sultan Mahmut, Donizetti'yi Muzika-i Hümâyûn'un başına geçirdikten sonra Donizetti Osmanlı Marşını bestelemiştir. Avrupai usulde bandoyu şekillendiren Donizetti'nin yaptığı çalışmalar padişah tarafından kısa zamanda beğeni toplamıştır.

Yekta Bey, makalenin devamında Donizetti Paşa'nın hayatı ve yapmış olduğu çalışmalar hakkında bilgiler verir. Son kısımda ise Yekta Bey, *bir bakıma eser eleştirisinde bulunmuş ve marş hakkındaki görüşlerini belirtmiştir. Marşın milli müziğimizle pek ilgisi olmadığını, aynı zamanda bir eserin güfteye göre bestelenmesi*

gerektiğini savunan Yekta Bey, Osmanlı marşının güfteye göre bestelenmeyip müziğinin önce bestelendiğini vurgular. Sonrasında İran askeri mızıkasından örnekler vererek marşın kabul edilebilirliğini örneklendirerek açıklık getirmiştir.

“Zevk-i şarkî-i mûsiki nokta-i nazarından bir iki noktası istisnâ edilir ise nağâmat daha ziyâde insicâm-ı tertîbe mâlik eser heyet-i umûmiyyesi itibariyle daha kıvrak, daha rengin ve alel-huûs daha ziyâde marş tavrını hâizdir. Maamâfih marşın uslûbu milli mûsikîmizle pek az alâkadar bulunması bir dereceye kadar nazar-ı tankîdi celb edebilir” (Öncel, 2010: 42).

Yekta Bey’in bu makalesinde müzik sosyolojisi ile ilişkilendireceğimiz bölümleri yukarıdaki alıntılardan çıkarabiliriz. Eser hakkında görüşlerini kaleme alan Yekta Bey, eserin milli müziğimizle alakası olmadığı hakkındaki görüşleri, eserin müzikal yapısı üzerine yaptığı değerlendirmeler, eser eleştirisi olarak müzik sosyolojisi altında sunulabilir.

2. 3. 14. Dil ve Müzik

Sözlerine “toplumların hangisinin musiki tarihi gözden geçirilirse musiki ve edebiyat ilişkisi görülebilir” (Öncel, 2010: 46) diyerek başlayan Yekta Bey, bir makalesinde³⁸ Türk toplumunun asırlardan beri bütünlük gösteren müzik ve edebiyat ilişkisini, görüşlerini desteklemek adına diğer toplumlardan da örnek vererek ele almıştır. Makalede yer alan müzik sosyolojisi taşıyan bölümlere geçmeden önce müzik sosyolojisi ile edebiyat ilişkisine kısaca değinmekte fayda görmekteyiz.

Müzik sosyolojisi, edebiyat gibi bütün sanat dallarıyla müziğin ilişkisini inceleyen bir bilim dalıdır. Edebiyat ve müzik, toplumların geçmişten gelen sosyal ve kültürel yapılarına tanıklık etmiş ve bunlardan doğrudan etkilenmiş iki sanat dalıdır. Özellikle toplumların kullandıkları dil doğrultusunda şekillenen edebi kaynaklar, kullanılan dilin değişmesine bağlı olarak farklı üsluplar almıştır. Örneğin, Osmanlı döneminde Osmanlıca edebi ürünler kaleme alınırken, Cumhuriyet döneminde bu durum yerini ulusal dilimiz olan Türkçe’ye bırakmıştır. Eskiye nazaran yeni harfler, cümle yapısı, vezin yapısı... gibi edebi kavramlar dilimize kazandırılmış ve bu farklılıklar müzikle şiir birlikteliğini de doğrudan etkilemiştir. Tanzimat ve Cumhuriyet

³⁸ Rauf Yekta Bey, “Ahretlik Ünvanlı Neşide-i Mûsikîyye Münasebetiyle”, *Resimli Kitap*, sayı: 3, Kasım 1910, s. 286-291.

döneminde yapılan dil reformlarının, müzik ve şiir arasındaki ilişkiyi farklılaştırmaya başladığı, dönemin sözlü müzik eserlerine bakıldığında anlaşılmaktadır. Örneğin daha önceleri uzun cümle yapıları ile bestelenen eserler, Cumhuriyet döneminde yerini daha kısa ve daha sadeleştirilmiş eserlere bırakmıştır. Bu durum dildeki değişimin müziğe yansımadır. Bu değişim ışığında artık besteciler uzun aruz vezinleri ile değil daha çok kısa ve anlaşılması kolay güfteler bestelenmeye başlamışlardır.³⁹

Yekta Bey, makalesinde yer yer, Anadolu’da yaşayan halk ve şehirli zümrenin kullandığı dil yapısı ve bunların müzikle olan ilişkisine de değinmektedir. *Halk ve şehirli zümrenin kullandığı dil yapıları arasındaki farklılıkları öne çıkaran Yekta Bey, örnek olarak Anadolu’da yaşayan saz şairlerinin kullandıkları lisanı ile şehir kahvehanelerinde kullanılan lisanı gösterir.* Toplum içerisinde oluşan sınıfsal ayrımı ifadelerinde görebildiğimiz Yekta Bey, halkın kullandığı dil ve buna paralel gelişen müzik yapısı ile şehirlerde kullanılanın tamamıyla bir birilerine uzak olduklarını söyler. Ortaya çıkan müzik ve şiir birlikteliğindeki farklılığın asıl sebebi olarak, her iki zümrenin dili kullanım biçimlerini gösterir. *Burada sosyolojinin gözüne çarpan öncelikli husus, Yekta Bey’in de dikkat çekmeye çalıştığı her iki sınıfsal farklılıktır.* Toplumlar içerisinde, özellikle ekonomi ve kapitalist üretimle alakalı olan ve sonrasında sahip oldukları donanımlar doğrultusunda ayrışarak oluşan sınıfsal katmanlar vardır. Sosyoloji böylesi toplumlara yaklaşarak, sınıfsal ayrışmayı sağlayan materyalleri bilimsel yaklaşımla saptamaya çalışır. Müzik sosyolojisi ise, sınıfsal ayrıma sebep olan bu materyallerle müziğin ilişkisine dair, bilimsel tespitler yapmaya çalışır. Yekta Bey’in halk ve şehirli zümrenin kullandıkları dil farklılıklarını ortaya çıkaran şey, temelde bahsettiğimiz bu ayrışmayla ilişkilidir. Çünkü halkın kırsalda yaşadığı sosyolojiyle şehirli zümrenin yaşadığı sosyoloji bir değildir ve bundan ötürü, farklı olan dil yapıları beraberinde müzikte de farklı edebi ilişkiler doğurmuştur. Eserlerde kullanılan farklı şiir dili, vezin yapısı gibi edebi kavramlar, halk ve şehirli zümrenin kullandıkları müzik yapılarına şekil vermeye başlamıştır. Halk ve şehirli zümre arasındaki sosyolojik farklılıklar edebi kavramları etkilemiş, edebi olan kavramlarda müziği. Her iki sınıfın kullandıkları dildeki farklılıkları Stokes, şöyle ifade eder.

³⁹ Dil ve Müzik İlişkisine dair Arel, *Musiki Mecmuası*’nda iki makale kaleme almıştır. Bkz: H. S. Arel, “Dil Kültürü ve Dil Zenginliği, *Musiki Mecmuası*, 1 Nisan 1952, sayı: 50, s. 35–37 ve H. S. Arel, “Dil Kültürü ve Dil Zenginliği” *Musiki Mecmuası*, 1 Mayıs 1952, sayı: 51, s. 3.

“Osmanlı Türkiye’sinde eğitimli elite Anadolu’daki köylü halk arasındaki uçurum, Osmanlı Türkçesi ile kaba Türkçe arasındaki uçurumla hem simgeleniyor hem de sürdürülüyordu” (Stokes, 2012, s. 54).

Alıntıdan anlaşılmaktadır ki, Anadolu’da yaşayan halkın kullandığı dil yapısı ile şehirde yaşayan elit kesimin kullandığı dil arasında farklılıklar, temelde sınıfsal farklılıklarla bağlantılıdır. İşte bu durumdan ötürü, saz şairleri arasında kullanılan farklı edebi yapılar, bunları doğuran sosyolojik sonuçlar ve tüm bunların müzikle olan ilişkisi müzik sosyolojisinin odaklandığı konudur. Makalede Yekta Bey, Türk milletinin müzik ve edebiyat birlikteliğinde geldiği o günkü noktayı, halk ve şehirli olarak ayırt ettiği bu sınıfların ürünü olduğunu söylemektedir. *Onun dikkat çekmeye çalıştığı sınıfsal farklılık ve bunun müziğe etkileri, tamamen müzik sosyolojisinin konusudur.* Bu tespitleri ile Yekta Bey, bir kez daha toplumda yaşanan sınıfsal farklılıkların müzikte de farklı müzikal yapıları şekillendirdiğine dikkat çekerek, kendi deyimiyle müzik sosyologu tarafını hissettirmektedir. İfadeleri ile müzik sosyologlarına uzak olmayan Yekta Bey, makalede bu tarafını öncelikle şu açıklamalarıyla hissettirir.

“13. Asırda Fransa’da (Truvar) ve (Troubadour) namlarıyla bir takım seyyar mugannîler zuhûr etmiş idi ki bunlar hem mûsikişinas, hem de şair olduklarından söyledikleri şiirleri şatodan şatoya dolaşarak terennüm ederler ve o asır şövalyelerinin inâm ve ihsânlarına nâil olurlar idi.

Birazda memleketimize tevcîh-i nazar eder isek Avrupa (Troubadour) larının nâzırı olarak bizde dahi “saz şairleri” bulunduğunu görüyoruz. Bunların gerek şiir ve gerek mûsikî itibariyle kendilerine mahsus lafî ve millî bir üslupları var idi. Yakın zamanlara kadar şehrimizin bazı kahvehanelerinde tesadüf edilen bu hoş meşreb adamlar bir müddetten beri büsbütün görülmez oldu. Mamâfih Anadolu taraflarında hâlâ bunlardan sanatlarında pek mahir kimseler bulunduğu rivayet edilmektedir” (Öncel, 2010: 46-47).

Yekta Bey’in makalede kaleme aldığı ifadelerden anlaşıldığı üzere, tarihi çok eskilere dayanan şiir ile müzik münasebetinin, toplumun belirli statülerdeki kesimlerinde hayat bulduğudur. Yekta Bey, Avrupa’da Truvar ve Troubadour olarak anılan bu kişilerin, bizde saz şairleri olarak isimlendirildiğini ifade etmiştir. Bu kişilerin Avrupa’da soylu kesimin ikamet ettiği şatolarda şövalyelere sanatlarını sunarlar, Türk toplumunda saz şairlerinin şehrin kahvehanelerinde görüldüğünü söyler. Sosyolojik olarak düşünüldüğünde bu kişiler, birinde soylu sınıfa, diğerinde ise daha alt kesimden ve farklı mesleklere sahip insanları bir arada görebileceğimiz sosyal sınıfa

hitap etmektedirler. Bahsi geçen konu bizde daha çok ekonomik olarak zayıf halk kültürüne ait bir sanatsal üsluptur. Ayrıca Yekta Bey, bu kişilerin kendine has latif ve milli üsluplarının olduğuna makalesinde değinerek, müzik sosyolojisi penceresinden bu makaleyi inceleyebileceğimizin sinyallerini vermektedir. Çünkü saz şairlerinin kendine has milli üsluplarını etkileyen birçok sosyal faktör sayabiliriz. Örneğin bunların yetiştiği yaşam geleneklerinin müziklerine ve şiirlerine yansımaları, şiirlerin sözel içeriklerinde anlatılan konular, yaşadıkları müzik coğrafyaları gibi çıkış noktalarından hareketle bu kişiler üzerinden müzik sosyolojisi yapabiliriz. Ayrıca dönemselsel olarak incelenen müzik ve edebiyat ilişkisi, müzik sosyolojisi adına önemli verilere ulaşılmasını sağlar ve dolayısıyla Yekta Bey'in dönemin söz ve müzik ilişkisine dair makalesinde ifade ettiği cümlelerinde, müzik sosyolojisi izlerine rastlamak mümkündür.

2. 3. 15. Batı'da Popülerleşen Şark Müziği

Yekta Bey, bir makalesinde (Öncel, 2010: 53)⁴⁰ Batılı gezginlerin Şark müziği hakkında yapmış oldukları seyahatler ve kendisinin Yunanistan'da bulunduğu sıralarda yapmış olduğu gözlemler hakkında bilgiler vermektedir. Kırk, elli seneden beri Batılı musikişinasların Doğu'ya gelerek, Doğu müziği hakkında yaptıkları araştırmaların arttığını ifade eden Yekta Bey, Batılı araştırmacıların Doğu müziği hakkında yaptıkları tahlillerden beslenerek yazdıkları opera ve bestelerin, Avrupalılar tarafında oldukça ilgi gördüğünü ve bundan dolayı diğer musikişinasların Doğu müziğine karşı olan ilgilerinin oldukça arttığını söyler. Bunun yanı sıra kendisinin Atina'da bulunduğu evrede, oranın milli müziği hakkında araştırmalar yaparken karşılaştığı Yunan ezgileri hakkında dile getirdiği görüşleri, müzik sosyolojisiyle doğrudan ilişkilidir.

Yekta Bey, Yunan müziği hakkında yapmış olduğu gözlemleri anlatırken, ara ara Doğu ve Batı müziği karşılaştırmaları yapmıştır. Araştırmamızda, onun milli müzik hakkındaki tüm görüşleri ve kültürel olanla bağlantılı olarak yapılan müzik açıklamalarını, müzik sosyolojisi başlığı altında inceleyebilmekteyiz. Burada Yekta Bey'in yapmış olduğu değerlendirme, Doğu ve Batı müziği arasındaki etkileşimin nasıl oluştuğuna ve müziğin sunulan toplumlarca ne kadar kabul gördüğüne açıklık getirir. Kısaca, Doğu müziğinin Batılı toplumlarca gördüğü beğeniden bahseder.

⁴⁰ Rauf Yekta Bey, "Memâlik-i Şarkıyye'de Seyâhâtü Mûsikîye", *Resimli Kitap*, sayı: 7-9, 7 Nisan 1909, s. 690-697.

Batılı gezginlerin yapmış olduğu seyahatler sayesinde Doğu müziğinin Batı’da popülerleşmesini bizlere aktarır. Müzikologların bu ve buna benzer gezileri birer saha araştırmalarıdır ve bundan dolayı müziğin toplumdaki yerini sosyolojik olanlarla bağlantılı şekilde ortaya koyarlar. Unutulmamalıdır ki; saha-alan araştırma yöntemi müzik sosyolojisinin sıklıkla başvurduğu bir bilimsel yöntemdir. Bu makale, saydığımız bu yönlerinden ötürü müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşen bir makaledir. Yekta Bey’in saha araştırması sayılabilecek gezi hatıraları makalede şöyle geçer:

“Atina’da misafir olduğum Fransız mektebindeki vatandaşlarımın hakkımda gösterdikleri âsâr-ı mihmânnüvazi derece-i nihâyede idi. Atina’ya muvâsalât eder etmez ilk işim mahalli şarkıları bilen kimseleri taharriye başlamak oldu. Şu hususta birçok zevat buna muâvenete şitaban oluyor idi. (Epir) taraflı ahâlisinden olan mektebin açşısı ile Maskat-ı re’si Cezâir-i Yunâniyye’den biri bulunan odamın hizmetçisi de tâliime mûsikişinas çıkmasınlar mı? Komşularımızdan bazı genç kızların tegannîde pek mâhir idiler; hele bunların içinden (Atena) namındaki kız, sesinin letâfet-i fevkalâdesiyle temeyyüz ediyor idi. Bazı kere dahi askeri binaşlarından muârefe peydâ ettiğim bir zâta müracaat etmekte idim. Yunanistan eyâlet muhtelifesi ahâlisinden bu zâtın maiyetinde bulunan neferâtın içinde cidden zabt olunmağa lâyük şarkıları bilenler var idi. Bir müddet sonra her taraftan mürâcatlar yağmağa başladı; artık bu lütûfkâr adamlardan hangisinin okuduğu şarkıyı yazacağımı şaşırılmış idim. Az middetle hayli havalalar zabt ettim. Ancak kilise mûsikisine dair malûmatım pek nâkıs idi” (Öncel, 2010: 53).

Yukarıdaki alıntıda Yekta Bey, bize Yunan toplumunun müzik ile olan bağlantılarını yapmış olduğu seyahatten edindiği gözlemleriyle açıklamıştır. Misafir olduğu esnada, neredeyse karşılaştığı her kesimden insanın müzikle yakından bağlantılı olduğunu, ayrıca halkın müzikleri yetkin bir tarzda icra ettiklerini anlatır. Bir nevi Yekta Bey, görüşme yöntemi kullanarak, Atina’da yaşayan halkın müziğini incelemiş ve onlara Türk müziğinden bazı eserler icra ettiği vakit, onların vermiş olduğu tepkilerin analizlerini yazıya aktarmıştır. Müzik sosyolojisi literatüründe onun bu makalesi, gezi yazısı kısmında yerini alır. Yekta Bey, sözlerine yaptığı seyahatte dair şu kısa anekdotla son verir.

“Koleksiyonumda her nev’âsâr-ı mûsikiyye bulunmağa başlamış idi. Notalarını yazdığım havalardan bir haylisini âhenklendirerek bazı zevâta çaldığım vakit pek ziyâde hoşlarına gittiğini gördüm. Yalnız şurası şâyân-ı teessüfdür ki kışın o sene fevkalâde şiddetli ve yağmurlu olarak geçmesi karnaval eğlencelerinin biraz tatsız olmasına sebebiyet vermiş ve

bundan benim istifâdeme az çok hâlel gelmiş idi. Maahâza yağmurların şiddetli masharalarının sokakları dolaşmasına yine mani olmamakta idi. Mashara alaylarının önündeki mızıka bazen o kadar câzibedâr havalar çalmakta idi ki bunları zabt edebilmek için elinde şemsiye olduğu halde bütün gün akşama kadar sokakları dolaşmağa mecbur olmuş idim” (Öncel, 2010: 55).

2. 3. 16. İsmail Hakkı Bey’in Makalesinde İçine Düştüğü Hata Üzerine Bir Eleştiri

Yekta Bey, bir makalesinde (Uymaz, 2005: 26)⁴¹ İsmail Hakkı Bey tarafından *Hale* dergisinde yayımlanan, III. Beyazıt’ın musikişinaslığı hakkında kaleme alınan yazısı eleştirilmektedir. Yekta Bey, makalenin eksikliklerini ve kendi içerisinde verilen örneklerin tutarsızlığı üzerine değerlendirmeler yapmış ve dostlarının isteği üzerine okuyuculara doğrusunu aktarmaya çalışmıştır. İsmail Hakkı Bey, Sultan Beyazıt ve Farabînin aynı yüzyılda yaşadığını, evc makamında ve devrikebir usulünde bir peşrev ve saz semaisi olduğunu belirtmiştir. İsmail Hakkı Bey’in böyle bir araştırmayı yaparken hiç değil ise *Kâmûsu’l-a lâm’a* baksa böyle bir yanılığa düşmeyeceğini, Farabî’nin Sultan Beyazıt’dan 512 sene önce yaşamış olduğunu ve o dönemde bahsi geçen devr-i kebir usulünün ortaya çıkmadığını ifade eder. Bu yönlerinden ötürü makalenin tutarsızlığını eleştirir.

Makalenin eksiklikleri üzerine eleştirilerde bulunan Yekta Bey, makalenin eleştirisini yaparak dolaylı olarak kendi içerisinde müzik sosyolojisi yapmıştır. Diğer makalelerin analizini yaparken de zamanla vurguladığımız, kitap, makale, dergi, cd, konser vs. gibi kavramların eleştirisini yapmak müzik sosyolojisinin çalışma alanlarındandır. Bunun yanı sıra makaleden Osmanlı’nın en önemli hükümdarlarından olan bir hükümdarın müzik ile olan yakınlığına dair tespit edilen deliller, müzik siyaset ilişkisi üzerinden düşünülebilir. Bu ilişkiden Osmanlı hükümdarlarının kendi dönemlerinde müzikle olan ilişkileri ve dönemin Türk müzik dünyasını müzik sosyolojisi gözüyle yorumlayabiliriz. Makalenin tümü bu içeriklerinden ötürü müzik sosyolojisi başlığı altında sunulabilir.⁴²

Makalenin müzik sosyolojisi ile ilgili bazı bölümleri şöyledir.

⁴¹ Rauf Yekta Bey, “Cennet Mekân Sultân Bâyezîd Hân-ı Sâni ve Fenni Mûsikî”, *Şehbâl*, sayı: 19, 14 Şubat 1910, s. 376.

⁴² Rauf Yekta’nın bu yazısından sonra İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey’e bir açık mektup yazmış, Rauf Yekta ise bu mektuba *Şehbâl*’de yayınlanan bir makalesiyle cevap vermiştir. Bkz: Rauf Yekta Bey, “Rauf Yekta Bey’e Açık Mektup”, *Şehbâl*, sayı: 21, 14 Haziran 1910, s. 416.

“İhdâ ettiğim şu eserün iki büyük kıymeti vardır: birincisi büyük padişahlarımızdan Sultan Beyazid-i Veli Hazretlerinin ahlakına bir yadigâr olması, ikincisi de “Fârâbi” ile hem –aşr (!) bulunan hazret-i padişâhın eseri olmak i’tibariyle Türk Kavminin fenn-i musikîdeki muvaffakiyetlerine mebde’en teşkil etmiş bulunmasıdır” (Uymaz, 2005: 26).

Yekta Bey, Sultan Beyazid’e ait olan ‘evc’ makamında bestelenmiş bir peşrev ve bir saz semaisini iki kıymetli eseri örnek göstererek, Türk kavminin fenn-i musikideki muvaffakiyetlerine değinen İsmail Hakkı Bey’i eleştirirken onun makalesinden alıntıladığı yukarıdaki bölümü aynen aktarmıştır. İsmail Hakkı Bey’e göre Sultan Beyazid önemli bir musikişinastı ve ona ait olduğunu öne sürdüğü iki kıymetli esere bakılarak Türk kavminin müzik alanındaki muvaffakiyetlerine işaret etmiştir. Fakat bu eserler Yekta Bey’e göre sultana ait değil ve sultanda musikişinas değildir. Farabi ve Sultan Beyazid’in aynı dönemde yaşamaları mümkün değildir; çünkü Farabi, Beyazid’den 512 sene önce ölmüştür.

İsmail Hakkı Bey’in bu makalesi dönemin tarihçi ve musikişinasları arasında gündem konusu olmuş ve Yekta’nın günlük yaşamı içerisinde yolda, vapurda karşılaştığı dostları ondan bu duruma açıklık getirilmesi istenmiştir. Yekta Bey’de bu isteği geri çevirmemiş ve bu makaleyi kaleme almıştır. Bu bölüm şöyledir.

“Hakâyık-ı târihiyyeye taban tabana zıt olan bu varakayı okuduğum vakit ne derece hayrette kaldığımı tarif edemem. Maamâfih hayrette kalanların yalnız muharrir-i âcizden ibâret bulunmadığını yolda ve vapurda tesâdüf ettiğim ehîbbâ ve odanın tevâlî eden istîzahlarından anladım” (Uymaz, 2005: 26).

Yekta Bey, makalesinde İsmail Hakkı Bey’in makaleyi kaleme almadan önce gerekli araştırmayı yapmadığını ve içine düştüğü yanlışlığı anlayıp bu makaleden sonra gereken hassasiyeti göstermesini kendilerine önererek makalesini sonlandırmıştır.

“İsmâil Hakkı Bey bu varakayı yazmadan evvel hiç olmaz ise “ Kâmûsu’l-a lâm’ a bakmak külfetini lütfen ihtiyâr etmiş olsa idi “ Bâyezîd-i sâni ” ike Fârâbî’yi bir asırda yaşatmak gibi bir garibe izhârına olsun mahal kalmaz idi ” diyenler de bulundu” (Uymaz, 2005: 27).

“Bu sözler umûm muharrirlerimiz için mûcib-i ibret intibâh olmalıdır. Öyle her ele geçen âsârı bilâetkîk neşr eder, her aklımıza geleni yazar isek bu ihtiyatsızlığımızın edeceği mahcûbiyetin kendimize âit olacağını hiçbir vakit hatırdan çıkarmamalıyız” (Uymaz, 2005: 29).

2. 3. 17. Salon Gazeteleri ve Müzik Eğitimi Veren Kurumların Müzik Reformlarına Olan Katkısı

Yekta Bey, bir makalesinin girişinde (Uymaz, 2005: 46)⁴³ Avrupa’da neşir olunan salon gazetelerindeki müzik bölümlerini örnek göstererek, ülkemizdeki gazeteler ve müzik yayıncılığı hakkında görüşlerini kaleme almıştır. Müziğimizin Batılı medeniyetlere göre daha yavaş gelişme göstermesinin nedenlerinin, bir bakıma bu yayınlarla alakalı olduğunu düşünmektedir. Makalenin devamında müzik istikbâlimizin geleceği hakkındaki görüşlerini, müzik-siyaset ilişkisi üzerinden aktarmıştır. Yekta Bey’in yaptığı açıklamalar sosyolojik bağlantılarıyla şu şekilde karşımızda durmaktadır.

Günlük ve süreli yayınlardan toplumların sosyolojik hareketlerini kolaylıkla kestirebileceğimiz önemli materyaller elde edebiliriz. Dönem içerisinde verilen konserler, müzik tartışmaları, önemli musikişinasların eserleri, opera ve müzikli tiyatro gösterileri, yeni çıkan makale ve plaklar... gibi birçok müziksel gelişmeyi bu gazetelerden takip edebilir, üzerlerinden müzik sosyolojisi yapabiliriz. Gazeteler çoğu kaynağa nazaran toplumun nabzını tutan en önemli sosyolojik kaynaklardır ve bundan ötürü gazetelerde çıkan müzik ile alakalı her türlü makale, geçmişle o gün arasında karşılaştırmalı olarak müzik sosyolojisi çalışabileceğimiz veriler sunar. Ayrıca toplumun her kesiminden, musikişinas olan ya da olmayan herkesin kolaylıkla bilgi edinebileceği bir içeriğinin olması, toplumların müzik hakkında sahip oldukları bilgiye katkı sağlar.

Yekta Bey, aynı şekilde bu yayınların halka kolaylıkla ulaşabilmesini önemseyerek, ülkemizde çıkan gazetelerin içerilerinde müzik ile ilgili bir bölüme yer ayrılması gerektiğine dikkat çeker. Ona göre bu kısımlar toplumun müzik eğitimine oldukça önemlidir ve bu yüzden gazetelerinin musikişinas olmayanlar tarafından da kolaylıkla anlaşılacak bir dile sahip olması gerekmektedir.

Makalenin girişinde Yekta Bey, Batı toplumlarında çıkan gazete ve dergilerde müzik unvanı altında bir kısmın yer aldığını, her hangi bir müzik meraklısının bu kısımlardan müzik bilgisi edinebileceğini söyler. Bu şekle uygun yayını, ülkemizde ilk başlarda model olarak *Şehbal* adlı derginin uyguladığına değinir. *Yekta Bey, Avrupa’da ve ülkemizdeki müzik yayıncılığı hakkında görüş bildirirken doğrudan müzik sosyolojisi yapmaktadır.* Bu bölümler kısaca şöyledir.

⁴³ Rauf Yekta Bey, “Şark Mûsikîsine Ait Bir Mühim Teşebbüs”, *Şehbâl*, sayı: 48, 28 Şubat 1912, s. 472.

“Avrupa merâkiz-i medînesinin en mühimlerinde neşr olunan resimli salon gazetelerinin hemân kâffesinde “mûsiki” ünvânı altında bir kısım-ı mahsûs görülmektedir. Bu kısımlarda bir mûsiki meraklısını memnûn ve müstefid edebilecek her nev, makâlâta tesâdüf olunur. Meselâ operada veyâhûd mûsikili diğerk bir tiyatrodâ o esnada verilen oyunlar, büyük konserlerde icrâ edilen meşhur bestekârların âsârı, mûsikiye ve mûsikişinâsâne müteallik yeniden yeniye neşr olunan kitâblar ile bunların kıymet ve ehemmiyetinden bâhs makâleler...” (Uymaz, 2005: 46).

Yekta Bey, makalesinin girişinde aktardığı bu görüşleri ile yukarıda bahsettiğimiz müzik sosyolojisi fikirlerimizi desteklemektedir. Makalesinin devamında bu yayınlar ve ülkemizde müzik eğitimi veren kurumların, meşrutiyetin ilanından sonra nasıl bir durumda olduklarını ve bunların yetişecek musikişinaslar üzerindeki rolüyle ilgili şu görüşlerini ifade eder.

“İlân-ı meşrutiyetten sonra birer ikişer teşekkül eden mûsiki cemiyetlerinin her nedense nâmları işitilmez oldu. Şirâze-i intizâmları bozuldu. Revş hâle nazaran asr-ı hâzıra lâyük sûrette mûsiki-yi millimiz tenessuk edecek erbâb-ı iktidârın yetişmesi için biraz daha beklemekliğimizi lâzım gelecek. Bu erbâb-ı iktidâr ise, zann ederiz ki, öyle hudâ-yı nâbit olarak yetişmez, onların neşv-u nemâsına hizmet edecek konservatuarlar, bizdeki tabîr-i mârûfuyla dârülmûsikiler ister. Bu müessesât-ı medeniyyeye teşebbüsâtın alelhusus memleketimizde, sırf teşebbüs-i şahsî ile kâim ve pâyidâr olabileceğini zann etmek kadar hatâ tasavvur olunamaz. Paris gibi bir şehîr-i şehirdeki dârülmûsikinin hükûmetten aldığı tahsisât sâyesinde temîn ve ibkâ-yı mevcûdiyet edebileceği malûm iken bizde bunun aksini beklemenin, husûl-i muhâle rabt-ı emel kabîlinden olacağı derkârdır” (Uymaz, 2005: 47).

Yukarıdaki alıntıda Yekta Bey, milli müziğimizi asrın gerekliliklerine uygun olarak ifade eden kişilerin yetişmesi için devlet destekli kuruluşların bu görevleri yerine getirmek için kurulması gerektiğini söylemektedir. *Burada asrın gereklilikleri diye vurgulanan şey, inkılâplar doğrultusuna milli müziğimize kazandırılmak istenen müzikal ifade tarzıdır. Devlet desteği ile resmi olarak işleyen kuruluşlar üzerinden, dönemin müzik politikalarının cemiyet, konservatuar gibi müzik kurumlarında uygulanışı, sosyolojik bağlantılar kurularak yorumlanabilir.* Yekta Bey’e göre asrın müzik anlayışının uygulanış biçimi bu kurumlar sayesinde olacaktır. Türk müzik reformlarına katkı sağlayacağı düşünülen bu kurumların, işleyiş politikaları, verilen dersler, öğretilen eserler, öğrenci sayıları, eğitimi veren kişilerin müzikal donanımları, müzik

reformundan önce ve sonrası arasındaki farklılıklar hakkındaki tüm teferruatlar, eğitimi verilen enstrümanlar... gibi materyaller, bize müzik sosyolojisine dair çıkarımlar yapabileceğimiz olanakları sunar. Yekta Bey, dönemin müzik reformlarının başarı gösterebilmesine önderlik edebilecek kişilerin yetişmesi ve halkın bu ideolojik yaklaşımı kavramasının zeminini bu kurumların hazırlayacağını vurgularken müziğin sosyolojik bağlantıları üzerinden görüşlerini sıralamaktadır. Onun bu görüşleri temel olarak, devletin müzik politikalarının uygulanış biçimleri üzerinedir. Müziğimizin istikbâlinin devletin bahsettiği kurumlara verdiği destekle başarı göstereceğini ve bunun asıl toplumsal uyum ayağını ise salon gazetelerinde müziğe ayrılan bölümlerle olabileceğini söyler. Belirttiği bu görüşleri müzik-siyaset bağlamında doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Bu görüşleri şöyledir:

“Efkâr-ı umûmiyye bir kere bu yolda kâfi derecede malûmat ile mücehhez olduğu halde hükümetimizce bu husustaki noksanımızın izâlesi esbâbını düşünmeye mecbur olur; artık resmî bir dârülmûsiki mi açacak? Yoksa sınıy-i nefise mektebine bir mûsiki şubesi mi ilâve edecek? Ne yacaksa yapar. İşte yalnız bu sayededir ki mazinin parlaklığı nisbetinde istikbâli de şaşaalı görünen milli mûsikîmizi büsbütün mahv ve ziyâadan kurtarmağa muvaffak olabiliriz” (Uymaz, 2005: 47).

Yekta Bey, milli müziğimizin gelişmesi ve layık olduğu yere ulaşabilmesi için hükümetin bir kanunla veya resmi bir darülmusiki açarak milli müziğimizi ziyan olmaktan kurtarabileceğimizi söylerken, çalışmamızda sıklıkla tekrar ettiğimiz müzik-siyaset ilişkisi bağlamında müzik sosyolojisi yapar. Zaten incelemeye aldığımız son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi her alanda olduğu gibi müzikte de ideolojik yaklaşımlı görüşlerin en şaşaalı ifade kazandığı bir dönemdir. *Belki de musikişinas ve aydınlar tarafından kaleme alınmış yazılardan, müzik-siyaset içeriğine sahip olmadığını söyleyebileceğimizin sayısı yok denecek kadar azdır. Çünkü bu durum, dönemin modernize eğilimlerinin müzik gibi milli değerlerimize yansımalarının bir ürünüdür. Milliyet meselesi hala olsun günümüz sosyologlarının birincil gündem maddesini oluşturmaktadır. Milliyet, toplumsal bir meseledir ve bu yüzden müzikteki milliyet bahsi tamamıyla sosyolojiktir. Bu sebepten ötürü makalelerdeki milli musiki tartışmaları doğrudan müzik sosyolojisi taşımaktadır.* Bu makalede ise bu içeriği yansıtan diğer bir görüş, Yekta Bey’in, Türk müziği ve Rus müziği arasında değerlendirme yaparken dile getirdiği şu görüşlerdir. Bunlar sırasıyla şöyledir;

“Mûsikîmizin tanzîm ve ihyâsı meselesi mevzû-ı bahs olunca Rusların milli mûsikileri için sarf ettikleri mesâiyi hatırlatmamak mümkün olamıyor.

Ruslar böyle bir muvaffâkiyeti bu kadar az bir zamanda nasıl istihsâl edebildiler? Hakikaten merak edilecek bir mesele gibi görünen şu muvaffâkiyet-i serîanın esbâbı tahlil edebilince anlaşılır ki Ruslar kendi kadîm mûsikilerini canlandırmak ve onu Avrupa mûsiki-yi hâzirunun eşkal-i nazar-ı karîbi ile telleyip pulladıktan sonra inzâr-ı rağbete vaz etmekten başka bir şey yapmamışlardır. Elyevm bütün garb sahnelerinde alkışlanan Rus operalarının garbiyyûna en hoş bir tesîr icrâ eden parçaları hep milli Rus havalarından. Rusya'nın muhtelif mahallerinde toplanmış avâm şarkılarından husûle gelmiştir.

Acabâ Türklerin milli mûsikisi bu derece mazhar-ı sitayiş olan Rus mûsikisinden de aşağı mıdır? Bunu iddiâ edecek hiç kimse bulunamaz, itikâdayız...

Fikrimizce bu işte bestekârlarımıza isnâd-ı ihmâl ve tesyib pek de doğru değildir. Vâk'ân şimdi böyle bir bestekârimiz mevcûd mudur? Değil midir? Bu da ayrı bir meseledir yâ! Haydi, böyle bir bestekârın vücûdunu kabul edelim. Umûr-ı bedîhiyyededir ki o bestekâr her şeyden evvel eserinin vesâit-i icrâiyyesi olan sanatkarlara, tabîr-i diğerle, muktedir hânende ve sâzendelere muhtâctır. Birçok emek sarfıyla meydana getireceği eserini arzûsu vechile oynayacak, çaldırarak kimseleri bulacağına kâni olmayan bir kimseden ihtiyâr-ı külfetle bir operet veya bir opera tanzimi gibi bî-hâsıl bir himmet beklenebilir mi? Tabîdir ki buna ihtimâl verilemez” (Uymaz, 2005: 48-49).

Makalenin genel ekseninden anlaşılacağı üzere Yekta Bey, o dönemde milli Türk müziğinin istikbâlinin nelerle başarıya ulaşacağını, müziğin sosyolojik bağlantılarından yürüttüğü düşünceleri ile aktardığı gibi gerekli devlet desteği olmadan sanatkarın çalışamayacağını da vurgulayarak sözlerine son verir.

2. 3. 18. Mehterhane Konserinin Detayları ve Konserin Veriliş Amacı

Bu makale (Uymaz, 2005: 52)⁴⁴ Celal Esad Bey'in Tepebaşında kışlık bir tiyatrodâ düzenlemiş olduğu konserle ilgili görüş ve eleştirileri içerisinde barındırmaktadır. Konserin yılı makalede belirtilmemiş sadece gün ve ay olarak 16 Şubat Perşembe olarak sunulmuştur. Fakat Yekta Bey'in konserin yapılışından sonra bu makaleyi kaleme almış olması düşünülürse, konser muhtemelen makalenin yazılış yılı olan 1912'de verilmiştir. Ülkemizdeki Batılılaşma sürecini ve çağdaş milliyetçi

⁴⁴ Rauf Yekta Bey, “Mehterhane Konseri 1”, *Şehbâl*, sayı: 49, 14 Mart 1912, s. 12.

uyanişı bu konser üzerinden değerlendiren Judetz, konser hakkında şu görüşleri dile getirir.

“İslahat hareketlerini izleyen dönem birbirine karşıt eğilimler doğurdu; kimileri eski mehterin olduğu gibi muhafaza edilmesi gerektiğine inandığını söylerken, kimileri de mehteri yeniden canlandırmaya kalkarak yüceltmek istiyordu. Bu görüşlerin uzlaşması hayal kırıklığından başka bir şey getirmedir. Mehter uzunca bir süre ihmale uğradı; bu ihmâl, bu yüzyılın başlarında çağdaş milliyetçi uyanışın harekete geçirdiği romantik aydınların mehterhaneyi canlandırma girişimine kadar sürdü. İlk girişim, heyecanlı bir yazar olan Celal Esat Arseven’den geldi. Arseven 1911’de keman ve piyano ile ilk mehter musikisi konserini düzenledi. Tabii, bu konserde sunulan musiki mehter musikisi ile batı armonisinin melez bir karışımı niteliğinde, Avrupalı duyarlılığının hoşlandığı allaturca musiki uslubundaydı” (Judetz, 1996, s. 70 \ 71).

Yekta Bey, Celal Esad tarafından konserden önce dağıtılan konser programı ve çalınan eserler ile ilgili risaledeki bazı bilgilerin eksik olduğuna ve düzeltilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Ayrıca bütün Şark müziklerinin aynı olduğunu, fakat okunuş ve üslupta olan farklılıklara değinerek, Batılı musikişinasların bu farkı ortaya koymalarının çok zaman alacağı için, bu gibi araştırmaların kendi musikişinaslarımız tarafından yapılmasının gerekliliğini vurgulamıştır.

Yekta Bey’in yaptığı değerlendirme, müzik sosyolojisi açısından bir konser analizi ve eleştirisidir. Bu içerikteki makalelerde müzik sosyolojisi yapabilmek adına önemle üzerinde durduğumuz, yapılacak konserin tanıtımına yönelik hazırlanan afiş, el ilanı gibi tanıtıma yönelik olan sosyolojik materyaller, bu makalede Yekta Bey tarafından, bir müzik sosyologu tarzı ile değerlendirilmiştir. Konser organizasyonunu bir müzik sosyologunun yaptığı gibi tüm detayları ile incelemiş, *konser başlamadan önce girişte yaşananlardan, konser esnasındaki salondaki atmosfer ve konser sonrası oluşan tüm gündeme yönelik detaylara dikkat etmiştir*. Bu yaklaşımı ile kendisinin müzik sosyologu kimliğini ön plana çıkardığını bir kez daha anlamaktayız.

Makalenin devamı olarak Yekta Bey, aynı başlık altında ikinci bir makale daha kaleme almıştır. Biz her iki makaledeki müzik sosyolojisi içerikli bölümleri çalışmamızda ayrı ayrı nakledeceğiz. Bir numaralı makalesindeki müzik sosyolojisi içeren materyalleri ve yazarın görüşlerini şu bölümlerden çıkarabiliriz.

“Konser gecesi tiyatro kapısında bir risâle satılıyordu ki kapının üzerinde mehterhâne muzikasının resmi konulmuş ve altına da “ Türk Mûsikisi’nin teşvik ve

ihyâsı maksadıyla Celâl Esad Bey tarafından ilk defâ olarak; tertib edilen târihi ve mûsiki müsâmere dolayısıyla Türk mûsiki ve yeniçeri mehter muzikası hakkında mutâlaât ” cümlesi yazılmış idi” (Uymaz, 2005: 52).

Görüldüğü üzere Yekta Bey, konser gecesi kapıda satılan risalenin üzerinde yer alan resim ve Celal Esad Bey’in yazdığı cümleyi nakletmiştir. Burada dikkati çeken husus, milli müzik tartışmalarında musikişinas ve Türkçü sanat adamı kimliği ile sürekli karşımıza çıkan Celal Esad Bey’in, risalede yazmış olduğu cümlenin içeriğidir. Buradan konserin ne amaçla verildiği ve Celal Esad’ın Türk müziği hakkında nasıl bir görüşe sahip olduğu anlaşılmakta ve bu teşvikinden ötürü Yekta Bey, kendisinden övgüyle söz etmektedir. Fakat aşağıdaki şu sözleri ile de, konserin eksikliklerinden bahsetmenin gerekli olduğunu ifade etmiştir.

“Risâlede dermeyan edilen efkâr ve mütâlaâtın kısm-ı âzamına musîb bulduk; mamâfih o mütâlaâtın fikrimizce bir takım kuyûd-ı ihtirâziyye serdi icâb eden bazı noktaları da var idi. Bu nukât üzerine vukû bulacak teâtî-i efkârdan bârika-i hakîkatin tecellisi ve bin-netîce mûsikîmizin istifâdesi şüphesiz bulunduğundan mahzâ bu fikr-i hak-perestî şevkiyle konserde çalınan parçalara dâir malûmât i’tâsından evvel-risâlenin muhtâc-ı tedkîk ve izâh bulunduğumuz fikraları hakkında vârid-i hâtır olan mülâhazatımızı yazacağız” (Uymaz, 2005: 52).

Görüşlerini, Celal Esad Bey’in aynı risalenin ilk sayfalarında yer verdiği Türk müziğinin İran, Arap, Acem müziklerinden bir farkı olmadığına dair sarf ettiği cümlelerin doğru olmadığını söyleyerek devam ettiren Yekta Bey, bu görüşü tasdik ettiğini fakat bu müziklerle Türk müziği arasındaki farkın üslup, teganni ve terennüm tarzlarından kaynaklandığını söylemektedir. Yoksa ona göre, hiçbir Şark müziği arasında fark göstermek mümkün değildir. Makaleden, bu kısımlara müzik sosyolojisi adına değinmemizin sebebi, dönemim müzik ideolojisinin yapılan bir konserde nasıl hayat bulduğu ve Yekta Bey ile Celal Esad’ın Garplı-Şarklı müzik konusunda düşüncelerinin nelerden teşekkül ettiğinin fark edilebilmesi içindir. Çünkü her iki yazarında milli müziğimiz için beyan ettiği görüşler oldukça önemlidir. Ayrıca makale, eleştiri yazısı olmasından dolayı diğer bir müzik sosyolojisi bağlantısını tamamlamaktadır.

Yekta Bey’in eleştirileri ve doğrudan müzik sosyolojisi içeriği taşıyan bölümler makalede şöyle geçer.

“Celâl Esad Bey risâlenin ilk sahifelerinde mehterhâne muzikasının târih-i teşkil ve sûret-i terkîbinden bahs ettikten sonra Avrupalılar’ın Türk mûsikisi’ni alel-ıtlâk şark mûsikisi diye tanıdıkları ve bunun için Arap, Bizans, İran, Türk mûsikileri arasında bir fark göremediklerini beyân ederek bunun doğru olmadığını ve mârrül-ism şark mûsikilerinden farklı olarak bir Türk mûsikisi’nin mevcûd bulunduğunu beyân ediyor. Bu hususta mir-i muhteremin hakkı müsellemdir. Şu kadar ki aradaki farkın yalnız “üslub” ve “tarz-ı teganni ve terennüm” itibariyle olduğunu da unutmamalıdır. Yoksa nazari itibariyle hatta Hind musikisi de dahil olmak üzere bütün şark musikileri arasında fark göstermek mümkün değildir” (Uymaz, 2005: 52-53).

Makalenin devamında Yekta Bey, Garp ve Şark müziklerinin bir birlerinden beslenmesinin ve Garp müziği ilminin bütün kaidelerinin doğrudan Türk müziğine uygulanamayacağını sebeplerini, müzik kültürü üzerinden yürüttüğü yaklaşımlarla açıklamaktadır. Bu görüşlerini de müzik sosyolojisi altında sunmak mümkündür.

“Bir de Celâl Esad Bey: “evet! Garp’ten alacak çok şeyimiz var; fakat sînâat husûsunda alacağımız şeyler gayet mahdûd. Olsa olsa sînâatın cihet-i fenniyyesidir.” diyerek “işte mûsikimizi ihyâ etmek için de oradaki havaları değil, ilm-i mûsikiyi(!) tatbik etmek lüzûmundan bahs ediyorlar”. Bu fıkradaki “ilm-i musiki tabirinden maksad, “Mûzik-i Modern” dinilen Avrupa musiki-yi hazırınun usul ve kavaidi ise böyle bir teşebbüs-ü misale Fransız lisanının sarf u nahvini Türkçemize tatbik kabilinden olacağı gibi o tabir ile garb ilm-i ahengi maksud ise şark musikisi ile esasen bir güne alakası bulunmayan ve ondan çıkmış olan bir “ilm” in musikimize tatbiki de ne suretle mümkün olacağı kesdirilemez. Mevzu bahsimiz olan konserin sebebi-i tertib ve itası risalenün ber veche ati nakl itdiğimiz satırlarında vazıhan anlaşılmalıdır” (Uymaz, 2005: 55).

Yekta Bey, müziğimizin modernize edilmesi adına yapılan girişimlerin, doğrudan bir milletin müzikteki usul ve kaidelerinin kendi müziğimize uygulanarak yapılmaya çalışılmasının yanlışlığını vurgulamaktadır. Ona göre bu, başka bir milletin lisanının gramerinin doğrudan Türkçemize uygulanması gibi bir şey olacak ve bunun mümkün olup olmayacağını kestirilemeyeceğinin altını çizer. Müzik sosyolojisi tam da burada işin içine girmektedir.

Müzik sosyolojisine göre milletlerin müzik yapıları bir birleri ile benzerlik gösterir, fakat yine her milletin kendine has üslubu ile müziklerinde ayrıştığı noktalar vardır. Bunun temel sebepleri arasında o milletin geçmişi ile o günü arasında geçirdiği

evrede, yaşamsal olan tüm normların etkisi vardır. Bu o milletin müzik kültürü ile alakalıdır. Yekta Bey'in makalesinde belirttiği görüşleri, müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşmektedir. Makalesinin devamında konserin yapılış amacı ve konserde teşekkül eden durumlara yönelik izahlar yapan Yekta Bey, konser programını aktaran risalede bestenigâr makamında bir eserinde olduğunu fakat bu eserin konser gecesi çalınmadığını belirterek sözlerine son verir.

Sonrasında bu konser üzerinden Batı müziği ve Şark müziği arasındaki uyum sorununu tartıştığı ikinci bir yazı kaleme alan Yekta Bey, (Uymaz, 2005: 61)⁴⁵ konser hakkında şu görüşleri ile cümlelerine başlar.

“Celâl Esad Bey birâderimizin geçen nüshamızda bazı fıkralarını tahlil ve tenkîd ettiğimiz ifâdâtından anlaşıldığı üzere mîr-i muhteremin mehterhâne konserini tertipten başlıca iki maksadı vardır: birincisi, mûsikîmizin hâl-i ibtidâiden kurtulması için âhenklendirilmesi lüzûmunu mûsikişinâslarımıza ihtâr ile beraber şark makâmâtının garb ilm-i ahengi mûcibince tahrîrinden husûle gelecek mûsiki hakkında bir fikir vermek... (Uymaz, 2005: 61).

Yekta Bey, Mehterhane konserinin verilme amacını ifade ederek sözlerine başladığı bu makalesinde, daha çok konserde çalınan eserlerin Garp müziği ile olan uyumu ve onların dinleyenler üzerinde yarattığı tesire açıklık getirmeye çalışmıştır. Geri kaldığı düşünülen Türk müziğinin ne derece genişletilip, süslenerek ifade edilebilecek bir tarzı olduğunu yapılan konserle gösterdiğini söylemektedir. Ona göre, Garplı üslupla modernize edilmeye çalışılan müziğimiz, konserde dinlediği eserlerle aldığı şekil ve tarz itibari ile bu duruma müsait bir yapısı olduğunu bir kez daha göstermiştir. Fakat Yekta Bey, çalınan bazı eserler üzerinden, Türk müziğinin bu şekilde modernize edilmeye kalkışılmasından ziyade kendi ilkel şekliyle kalmasının daha müstesna olacağını vurgulamaktadır. Çünkü çalınan eserlerin bazıları, makamsal olarak Batı müziğindeki majör ve minör dizilere çok benzemesinden ötürü yapılan düzenlemeler iyi duyulmuş, fakat bazı makamlarımız bu tarza pek uygunluk göstermemiştir. Bundan dolayı makamsal olarak majör ve minör dizilerle ifade edilemeyeceğini savunduğu eserlerin, konserde ifade ediliş biçiminden ziyade kendi saf haliyle kalmasının daha iyi-güzel olacağı kanaatine varmıştır.

⁴⁵ Rauf Yekta Bey, “Mehterhane Konseri 2”, *Şehbâl*, sayı: 50, 28 Mart 1912, s. 32.

Makale yukarıda bir numarayla sunulan makalenin devamı olmasından dolayı müzik sosyolojisi adına yaptığımız çıkarımlar bu makale için de geçerlidir. Bunun yanı sıra çalınan eserlerin dinleyiciler üzerinde ne şekilde tesir yarattığı ve Garplı üslubun eksik görülen müziğimize ait eserleri ne kadar tamamladığına dair Yekta Bey'in fikirlerini, müzik sosyolojisi altında değerlendirebiliriz. Çünkü müzik yazarlarının birincil gündem maddesini oluşturan, medeni olduğu kadar ulusal bir müzik yaratma tartışmalarına, bu konser uygulamalı olarak Yekta Bey'in penceresinden açıklık getirmiştir. Yazarın söylemlerinden, müzik sosyolojisi bağlantılı sunabileceğimiz bölümler şöyledir.

“Böyle pek samimi bir hüsni niyetle tertip edilen konserin o gece tiyatrodaki bulunan müzikinâslarımızın üzerinde müretteb kadirşinâsın kast ettiği tesiri vücuda getirdiğine şüphe edemeyiz; çünkü Celâl Esad Bey'in risâlesinde cidden hayırhahâne ve vâkıfâne bir lisân ile esâtize-i Osmâniyece ne gibi himmetler sarfına muhtâc olduğundan bahs ettiği müzikimizin filhakika ne derecelere kadar tevsî ve tezyîne müsâid olduğunu dinlediğimiz eserlerin aldığı şekil ve tarz bize pek güzel gösterdi” (Uymaz, 2005: 61).

Yekta Bey, konserde çalınan eserlerin müziğimizin muhtaç olduğu eksiklikleri ne kadar tamamlayıcı bir tarzı olduğuna açıklık getirmiştir. Toplumsal olarak milli duygularla o günkü şeklini almış müziğimizin, dönemin reformist anlayışı içerisinde verilmeye çalışılan Batılı şekle uygun taraflarının olduğunu anlayabiliriz. Batılı müzik tarzıyla ulusal medeni müziğimizin oluşturulması gerektiğine inanan çok sesli müzik tutkunları, bu konserle bunun ne derece müziğimize uygulanıp uygulanmayacağı hakkında fikir edinmişlerdir. Çünkü Yekta Bey'e göre, kendine has geleneksel bir üslupla yoğrulmuş Türk müziği, kendi içerisinde birçok makama sahiptir ve Batı müziğinde olduğu gibi sadece majör ve minör tonlarla bu makamları çok sesli olarak sunmamız mümkün değildir. *Müzik sosyolojisi, var olan bu durumu değerlendirirken toplumun müzik ile bütünlük gösteren kişisel-kitlese-toplumsal ilişkisine odaklanır. Kazandırılmaya çalışılan tarzın toplumun müzik ruhunu bozup bozmayacağı burada asıl meseledir.* Çünkü geçirdiği süreçte genel eksenden birçok savaş, eğlence, din... gibi toplumsal faaliyetin içinde yer alan geleneksel Türk müziğinin, bunların dışavurum şekilleri ile bütünlük gösteren bir müzik ruhu olduğu tartışmasız doğrudur. Belki son dönemlerde şehirli kültür için bu söylenemese de, Anadolu'da köylerde yaşayan halkın yapmış olduğu müzikli eylemlerin hemen hepsi için bu geçerli bir sebeptir. Modernize

edilmeye çalışılan müziğimize kazandırılmaya çalışılan tarzın, toplumun müzik ruhuna ne derece uygunluk gösterip göstermediği konusunu, müzik sosyolojisi en doğru tespitlerle açıklayan bir bilimdir. Yekta Bey'in ifade ettiği görüşler bu anlayışa uygun düşmektedir ve müzik sosyolojisi içeriğine uygundur. Müzik sosyologunun bu değişim sürecini en iyi analiz edebileceği kaynak, dönem içerisinde Batılı üslupla verilen konserlerdir. Yekta Bey, bu değişimi aynı müzik sosyologunun yapacağı bir tarzda incelemiş ve şu şekilde ifade etmiştir.

“Şu kadar ki o gece mehterhâne konserinde çalınan ve cidden klasik âsârımızdan ma'dûd bulunan sûzinak ve sûzidilârâ pîşrevlerinin büründüğü kisve-i cedîdeyi nazar-ı dikkate alanlar mûsikimizin hâl-i ibtidâ'iden kurtularak alacağı şekl-i nevîn böyle olacak ise bundan Türk mûsikisi nâmına ne gibi bir hisse-i terakkî ve teceddüd isâbet edeceği meselesini zann ederiz ki zihinlerinde kolayca hal edememişler ve belki de biçare mûsikimizin evvelki hâl-i ibtidâide kalmasını böyle bir şekl-i garîbe munkalib olmasına muraccâh görmüşlerdir!

Evet! Konser gecesi dinledik ve takdîr ettik ki Âsım Bey'in rast pîşrevini kemençesiyle çalan Anastas Efendi'ye büyük bir mahâret-i üstâdâne ile piyanoda refâkat eden Mösyö Radelya, lahni esâsının rûhunu bozmayacak ve bilakis birçok yerlerinde ondaki kuvvet ve letâfeti teyid ve tezyîd edecek sûrette bu pîşrevi âhenklendirmiş idi. Ancak şurasını da unutmamalıyız ki pîşrev <<rast>> makâmında idi ve bu makâmın teşekkülât-ı lahnîyyesi, garb mûsikisi'nde “majör” denilen makâmınkine hemân müsâvidir.

Maamâfih görülüyor ki küçük yaşından beri kulağı Avrupa mûsikisiyle perverde olan garbiyyûn muahhiren müddet-i medîde memâlik-i şarkîyyede ikâmet etmiş olsalar dahî makâmâtımızı bir şarklı gibi hiss edemiyorlar” (Uymaz, 2005: 61-62).

Anlaşılmalıdır ki, kişinin küçük yaştan beri kulağı hangi müzik ile devamlı muhatap ise, başka toplumlara ait dinlediği eserleri o toplumda yetişmiş ve kulağı orada yapılan müziğe aşına olan biri gibi hissedemeyecektir. Burada kişinin yaşam tarzı gelenekleri, müzik kültürü gibi olgular bu müzik hissini destekleyen kavramlardır. Yekta Bey, bunları dikkate alan bir yazar olarak sarf ettiği söylemleri, tamamıyla müzik sosyolojisi tarifine uygun düşmektedir.

Konser için son olarak çalınan eserlerin tümü majör ve minör tonları ile birbirlerine uygunluk göstermesinden ötürü Yekta Bey, konserle ilişkili olarak Garp müziğinin Şark müziğinin ilm-i ahnegine uygunluk gösterdiğini söylemenin mümkün olmadığını makalesinin devamında şu görüşlere ifade etmektedir.

“Mehterhâne konserinde çalınan eserlerin kâffesi majör ve minör tevâfuk eder yahûd “zevkutarab” gibi bunların mahlûtundan mürekkebe bulunan makâmâtın intihâb edilmiş olmasıyla bu konserin sır şarka mahsûs makâmât-ı mûsikîyyeye ilm-i âheng tatbîki meselesini hall edecek bir mâhiyeti hâiz olmadığını söyleyeme mecburuz; konserden istifâdemiz, yalnız mösyö Radelya gibi bir üstâd-ı şehrin âsâr-ı şarkîyyemizi zevk-i garb-i dâiresinde bir takım tezyînât-ı musanna ile tersî husûsunda ibrâz ettiği mahâret-i bedâyî perverînden mutahassıl âheng-i hoş cereyânın istimâ’iyle tezelzûlden ibâret kaldı” (Uymaz, 2005: 64).

2. 3. 19. Türk Müziğinin Yeni İsmi Ne Olmalı?

Yekta Bey, bir makalesinde, (Özdemir, 2010: 59)⁴⁶ *Yeni Ses* gazetesinin milli müziğimize yeni isim arayışları için açmış olduğu ankete katılanların, gazetede yayınlanan önerilerini eleştirmektedir. Tam bir Türk milliyetçisi ruhuna sahip olan Yekta Bey, müzikte milliyet bahsine, neredeyse kaleme aldığı tüm makalelerde değinmiştir. Alafranga müziğin toplumumuza entegre edilmeye çalışılması adına, milli değerlerimizin hiçe sayılarak müziğimizin itibarsızlaştırılmak istemesini sert bir dille eleştirir ve bunu yapan kişilerin yine Türkler olduğuna dikkat çeker.

“Ne garip ve şâyân-ı teessüf tecellîdir ki, mûsikîmizdeki millî varlığımızı hiçe indirmek için Türk mûsikîsinin Bizans’tan alındığını iddiâyâ kıyâm ve bütün bir tarihi tahrife cür’et edebilen Türkler’e tesadüf edilmektedir” (Özdemir, 2010: 59).

Batılılaşmak adına “kendi insanından kopan aydınımızın trajedisinde Cemil Meriç şöyle diyor: Emperyalizmler tuzağa düşürmek istedikleri ülkeleri kültürleri ile fethetmez, kültürsüzleştirerek, kültürsüzlüklerine inandırarak yok eder” (Tanrıkorur, 1980, s. 42).

Sosyolojinin dikkatle üzerine odaklandığı konu, toplumların milli değerlerini oluşturan kavramlardır. Müzik sosyolojisi ise, bu milli değerler içerisinde gördüğü müziği, yine topluma ait değer silsilesi içinde bağlantılar kurarak açıklamaya çalışır. Yekta Bey, bu toplumsal bileşkelerden hareketle, Türklerin milli müziğinin ne olduğunu ve kültürümüzün çok önemli bir parçası olan Türk müziğinin isminin bile yok edilmeye çalışılmasını açıklamaya çalışırken, doğrudan müzik sosyolojisi yapmaktadır. Buna ek olarak, Batı medeniyeti müzik tarzının Türk müziğine yansması adına girişilen değişim politikalarının hangi amaç doğrultusunda ilerletilmeye çalışıldığını, yine bu

⁴⁶ Rauf Yekta Bey, “Alaturka-Alafranga Mûsikî Meselesi – Milli Mûsikîmize Karşı Yanlış Telakkiler”, *Yeni Ses*, sayı: 232, 11 Nisan 1926.

makalelerden anlamaktayız. Yekta Bey'in bu ve benzer içerikteki makaleleri bize incelemeye aldığımız son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde müziğin nasıl bir kırılma yaşadığını, sosyolojik olarak neleri kazanıp neleri kaybettiğini gözler önüne serer. Yekta Bey, yazılarında hep milli olan müziğimizi tarihi delilleri ile ortaya koyar ve Türklerin ulusal müziklerinin kendine has ve değiştirilemeyecek müzik ruhunu, ilişkili olduğu kültürel bağlantıları açıklamaya çalışır. Devlet eliyle her alanda yürütülen reformların müziğimize nasıl katkı sağlayacağı konusunda fikirlerini söylerken, topluma sunulan yeni müziğin kabul görmesi için girişilen mücadelenin nasıl bir amacı olduğunu bu makalesinde şöyle ifade eder.

“Milli musikîmizi türlü türlü isnadlarla halkın gözünden düşürmeye çalışan bu adamların bu bahiste ne kadar işfalkâr bir zihniyetle cephe aldıklarını bilhassa teşhire lüzum görüyorum, tâ ki musikî muhibleri bu cereyanın iç yüzünü olanca çıplaklığıyla anlasınlar... (Özdemir, 2010: 59).

Yekta Bey'in bu kişilerin amaçlarının milli müziğimizi halkın gözünden düşürmek olduğunu söyleyerek devamla onların yeni isim arayışları için şu sözleri sarf etmektedir:

“Her nasılsa garb mûsikîsine perestij eden beyefendiler her şeyden evvel “Türk mûsikîsi” veyahut “Alaturka mûsikîsi” nâmlarıyla ma'ruf milli musikimizin ismini değiştirmek istediler. Çünkü bunların memlekete zorla getirmek istedikleri garb mûsikîsine bir isim bulmak lazımdı. Ve “Milli Türk Mûsikîsi” ta'biri çok güzel bir isim olacaktı. Ne fâide ki bu ta'biri kullanılınca herkes Türkler arasında eski zamanlardan beri kullanılan mûsikîyi anlıyordu. Süreyyâ Bey aklınca bu mahzuru dâfi bir çâre buldu: Türk mûsikîsine “Şark mûsikîsi” nâmını vermek! Hâlbuki “Mûzik oryantal” ta'biri garb mûsiki ulemâsı arasında bütün şark akvâmına mahsûs mûsikîlere verilmiş bir isim idi. Türk, Arap, Acem, Hint... mûsikîleri, mûsiki tarih-i umûmisinden “şark mûsikîsi” denilen ve vahîdü's savt-ı mûsikînin birer şebesi idi” (Özdemir, 2010: 59).

Türk toplumunun sahip olması gereken yeni müzik tarzının alafranga müzik olması gerektiğini savunanların, kendi aralarında milli Türk müziğine yeni isim arayışları içerisine girdikleri yukarıdaki bölümden anlaşılabilir. Türk sanatı-müziğine yön veren bu kişiler ulusal bir müzik yaratmak adına ilerledikleri yol o zamana kadar devam eden müzik kültürü ile ne kadar uyuyordu? Bu sorunun cevabını makalede bulacağımız gibi, Yekta Bey'in ifade ettiği müzik konuları oldukça önemli müzik sosyolojisi içerikleri taşımaktadır. *Çünkü değişim öylesine tutkulu bir şekilde gerçekleştirilmek isteniyordu ki, köklü bir mirasa sahip olan Türk toplumunun o güne*

kadar taşımış olduğu müzik mirasının ismi bile alafrangacılar tarafından değiştirilmek isteniyordu. Bu önemli bir toplumsal eğilimdir. Buradaki istek aslında Türk müziğini sosyolojik bir ifadeyle asimile-yozlaştırmaktan başka bir şey değildir. Değişimin yaşandığı o tarihlerde medeniyet kavramı toplumun müzik mirasını yok sayarak, insanlar tarafından uygulanması güç, dinlenilmeyen, bazı kısımları dışında her yönüyle müziklerine benzemeyen bir müzik türünden keyif almaları ve bu müziği benimsemeleri için çaba harcanması oldukça düşündürücü bir sosyal değişim isteğidir. Kısaca toplumun yüzyıllardır var ettiği müziği unutturulmak istenmekte, bunun için yapılan tüm girişimler ise doğru sayılmaktaydı. Bunu savunan kesim ise öz ve öz Türk halkının içerisinde yer alan kişilerdi. Bu kişiler toplumun yeni müzik ismi için bir anket yaparak değişim ilkeleri ile uyuşan yeni ismi belirlemeye çalışmışlardır. Burada makalenin içeriğinin yanı sıra kullanılan yöntem de müzik sosyolojisi adına dikkat çekicidir.

Müzik sosyolojisi çalışmalarının en çok kullandığı yöntem hangisidir diye sorulacak olursa alan-saha tarama yöntemidir diyebiliriz. Bu yöntem incelenen topluma ait olan sosyolojik verileri en detaylı şekilde bir araya toplamamıza yarayan bir yöntemdir. Makaleye baktığımızda yapılan anket bu yöntemin ürünüdür. Türk müziğine aranan yeni ismin ne olduğuna yönelik gazetenin açtığı bir anketle toplum talepleri öğrenilmeye çalışılmıştır. Yani bu yöntemle kendi içerisinde bir alan araştırması yapılmıştır.

Bu kişiler ve yaptıkları anket ile ilgili müzik sosyolojisi kısımları yukarıdaki alıntıda görebilmekteyiz.

“Muhterem “Yenises”in açtığı mûsıkî anketine verilen cevapları herkes gibi bende büyük bir alâka ile okumaktayım. Memnuniyetle görüyorum ki bu cevapların kısm-ı azamı ma’hûd encümen kararının aleyhindedir. Bunların bir kısmı cevap vermek zahmetine değer şeyler değil, mesela gazetelerin birinde “Kemâl Emin” isminde bir zat yine meydana çıkmış muharrir-i âcize hitâben birçok saçma sapan sözler söylüyor” (Özdemir, 2010: 59).

Makaledeki anketle ilgili bölümler ilk başta böyle sunulmuştur. Buradan ankete katılım gösterenler ve anketten çıkan sonucu, müzik sosyolojisi bilimi altında inceleyebiliriz.

Makalenin ilerleyen kısımlarında yukarıda belirtmiş olduğu sebeplerden ötürü Süreyya Bey ve yardımcılarının akıllı davranıp bu ismi kullanmadıkları yerine Enderun, Saray, Saltanat, Tekke vs. müzik isimleri önerdiklerini söyler. Fakat bu

isimlerin ise ifade ettikleri anlamlardan ötürü müziğimize verilemeyeceğini ve Avrupa toplumunun bazı müzik türlerine verdiği isimlerden örnekler vererek Şarklı-Garpli meselesine açıklık getirmeye çalışır.

“Avrupa’da “plen-şan” denilen kilise mûsikîsi ile “tiyatro mûsikîsi” arasında ne kadar büyük fark var ise bizim tekke mûsikîsi ile tekke haricindeki mûsikîmiz arasında dahî o kadar bariz farklar görülür. Binâenaleyh milli mûsikîmize “tekke mûsikîsi” denilmesi her iki mûsikîyi de bilmeyenlerin hayal hânelerinde ihtirâ ettikleri bir masaldır!” (Özdemir, 2010: 62).

Yazıda genel eksen olarak Yekta Bey, milli kültürümüzle ilgili konuların siyaset karıştırılarak şekillendirilmemesini, Garp müziğinin ülkemizde kabullendirilmek adına kendi müziğimize zarar vermemek gerektiğini savunmaktadır. Popülerleştirilmeye çalışılan Garp müziğinin nasıl ve kimler tekelinde gerçekleştirilmeye çalışıldığına değinen Yekta Bey, bunun tamamen anlamsız bir çaba olduğunu savunur. Bilindiği üzere son dönem müzik sosyolojisi çalışmaları popüler kültür ve müzik ilişkisi üzerine odaklanarak, müziğin ülkemizde ve kitleler arasında aldığı şekli ifade etme gayreti içerisindeyler. Burada Yekta Bey’in üzerinde durduğu konu, milli müziğimizin hiçleştirilerek Garp müziğinin popülerleştirilmesi için dönemin önde gelen devlet ve musikişinas erkânının yaptığı yanlışların gerekçelerini tarihi belgelerle ortaya koyar.

Yekta Bey’in bu makalesi eleştiri ve açıklama yazısı olarak karşımızda durur. Müzik sosyolojisi adı altında incelediğimiz milli musiki tartışmalarından birini oluşturan *bu makale, tüm bölümleri ile sosyal, kültürel, siyaset gibi toplumsal meselelerle örüntülü bir şekilde ifade edilmiştir*. Yekta Bey, milli müziğimizle ilgili tarihi vesikalara değinirken ve ankette müziğimize verilen isimlerin tutarsızlığı ile ilgili açıklamalar yaparken toplumun sosyal yapı taşlarına değinerek, müziğin o günkü konumunu bu sosyal gerekçelerle açıklar. Kısaca dolaylı olarak müziğimizi sosyal tabanda değerlendirerek müzik sosyolojisi yapmış olmaktadır. Örneğin Enderun, saray, tekke gibi kurumlar içinde yer alan müzikler ve bu kurumlarda yer alan musikişinasların sosyal statüleri hakkında görüşler belirttiği yazılı bölümler, müzik sosyolojisi başlığı altında doğrudan incelenebilir. Bu görüşlerini de kısaca alıntılatacak olursak;

“...halk tabakalarına maahsûs kahvehânelerde terennüm eden saz şâirleri hangi memlekette vaktiyle saraylara kabul edilmiştir? Mesela Paris’te amele takımının devam ettiği kafe şantarlarda okunan hafif âvam mûsikîsi Fransa Reîsicumhuru’nun sarayında terennüm olunur mu? Aynı misalî memleketimizde dahi görüyor muyuz? Mûsikî tarihimize vâkif

olanlar bilirler ki en meşhûr Türk mûsikî üstâdları hep saray haricinde yetişmiş ve şöhret-i şâyi'alarına binâen sonradan saray celb edilmiş kimselerdir...

Binâeyaleyh enderûn, saray, saltanat mûsikîsi gibi ta'birler sırf ma'nâsız ve sümmettedârik uydurulmuş terkiplerdir. Hakikat-ı hâl şudur ki klasik Türk mûsikî üstadları saray hâricinde âlimane bir mûsikî ibdâ' etmişler ve meleketin münevver ricâli de o mûsikîyi dinlemişlerdir. Yoksa birtakım câhil kimselerin iddiâsı gibi Alaturka mûsikî (Enderûndan bize inmiş (!) ve inhitât etmiş yabancı bir mûsikî) değil, bil'akis bu milletin öz malı, gıda-yı ruhu olan millî lahinlerinden tereküp etmiş kıymetdâr ve zengin bir mûsikîdir" (Özdemir, 2010: 61).

Son olarak yer verdiğimiz alıntılar makalenin müzik sosyolojisi adı altında değerlendireceğimiz en dikkat çeken bölümlerini oluşturmaktadır. Yekta Bey, saraylarda halktan daha şaşalı yaşantıya sahip olan kişilerin dinlemiş oldukları müziğin, aslında halkın öz malı olduğunu ifade eder. Bunu da dönemin padişahlarından III. Selim'in tanburu Ortaköylü İshak adında bir zattan öğrendiğini söyleyerek ispata çalışır. *Çalışmanın belirli kısımlarında değindiğimiz popüler kültür, üst – alt kültür müzik ilişkisini yazının bu bölümlerinden çıkarmak mümkündür.* Yekta Bey'e göre saraylarda yer alan müzik ve bunu icra edenlerin aslında avama ait olduğu görüşündedir. Bu da şu demek oluyor ki; ülkemizde örneğin avama ait olduğunu söylediğimiz müziğin ve bu müziği icra eden yorumcuların ülkenin üst kültürünü oluşturan soylu kesim tarafından dinlendiği anlamına gelmektedir. Burada da Yekta Bey'in vurgulamak istediği görüş bunun gibi bir şeye denk gelir. Yani soyluların avama ait olduğunu düşündükleri ve kabul görmeyen müziğin aslında bu milletin has malı olduğunu yani milli müziğimizin avamın icra ettiği ve ürettiği müzik olduğunu açıklar.

2. 3. 20. Sanâyi-i Nefise Encümenliğinin İnkılâbı Uygulama Biçimi Karşısında Geleniğin Gösterdiği Direnç

Bir makalesinde (Özdemir, 2010: 65)⁴⁷ Yekta Bey, *Yeni Ses* gazetesinden bir muharririn alaturka ve alafranga müzik hakkında sormuş olduğu sorulara verdiği cevaplara yer verilmiştir. Makale bir röportaj yazısıdır. Muharririn Sanâyi'-i Nefise encümeninin, devrim ilkeleri doğrultusunda mekteplerden, İstanbul Konservatuarından

⁴⁷ Rauf Yekta Bey, "Rauf Yekta Bey'den Garpcılara Şiddetli Bir Hücum", *Yeni Ses*, sayı: 1-2, 3 Nisan 1926, s. 216.

Türk müziği eğitiminin kaldırılmasını istemesi üzerine muharririn yönelttiği sorulara, Yekta Bey'in verdiği cevapları müzik sosyolojisi altında değerlendirilebiliriz. Çünkü Türk müziğini medeni seviyeye yükseltmek için Türkiye'de Batı müziğini yaymaya çalışan encümenliğin, Türk müziğini kurumlardan tasfiye etmeye çalışması önemli bir müzik sosyolojisi hareketidir. Bu hareket müzik sosyolojisi penceresinden dönemin müzik politikalarına işaret eder.

Sanayi-i Nefise Encümenliği, ülkemizde müzik hakkında değişim ve gelişimlere yön veren devlet kadrolarından biridir. İzlemiş olduğu politikalarla ülkemizde müziğin devlet kurumlarında nasıl ilerleyeceğini belirleyen ve almış olduğu politik kararları müzik eğitimi veren kurumlarda uygulamaya koyan bir yapılaşmadır. Yekta Bey'e göre, bu kurum müzikte inkılâplar yapmaya çalışmıştır fakat bunu yaparken milli olan müziğimizin yok edilmesine ön ayak olmuştur. Edip Günay, Ali Akay, Ali Ergur... gibi müzik sosyolojisi üzerine çalışmalar yapmış olan yazarlarımızın yayınlarına bakıldığında, müzik eğitimi veren veya müzik hakkında belirli uygulamaları ve değişiklikleri hayata geçiren kurumların izledikleri müzik politikalarını, dönemin müzik sosyolojisi yansıtan en önemli kaynaklar olarak görürler. Bu kurumların toplumun müzik kültürüne yön veren nitelikte olması, incelemeye aldığımız dönemlerde müziğin devlet eliyle hangi yöne kanalize edilmeye çalışıldığını, aynı zamanda dönemin önde gelen musikişinaslarının bu uygulamalar hakkındaki görüşlerini bize ayrı açılardan yansıtır.

Bu röportaj yazısında Yekta Bey'in, Sanayi-i Nefise Encümenliği'nin yapmak istediği müzikal yeniliklerin Türk toplumunun milli müzik harsıyla ne kadar uyumlu olduğunu eleştirmesi ve alınan kararların doğruluğu ile bu kararları alan kişilerin müzikal yetkinlikleri, tamamıyla müzik sosyolojisini ilgilendiren konulardır.

Makalede encümenliğin müzik eğitimi veren kurumlarda Türk müziğini yasaklama kararı, ilerleyen yıllarda TRT Radyolarında Türk müziği yayınlarının yasaklanmasının ön yapılanmaları olarak karşımıza çıkar. Yekta Bey'in savunduğu görüş, ülkemizde modernleştirmek adına topluma Batı müziği öne çıkarılarak halkın duygulanımlarına ait olan milli müziğimizin yok edilmesine karşı çıkmakta ve bunu yapmaya kalkışan kurum ve kişileri ağır bir dille eleştirmektedir. *Kaldı ki, Maârif heyeti ne kadar bu milletin müziğini ortadan kaldırmak için çabalasa da bunu başaramayacağını, halkın yine kendi ruhani durum ve beğenilerine yönelik olan bu müziğin devam edeceğini söyler.* Bu görüşün ayrı bir örneği 1970' yıllarda Arabesk

müzik için aynı şekilde tekerrür etmiştir. TRT Arabesk müziği yasaklamış, fakat bu müzik türü halkın sosyolojik yaşam koşullarını ve duygularını barındırdığı sözel-müzikal içeriğinden dolayı git gide popülerlik kazanmıştır. Bu konuyla ilgili görüşler için bir müzik sosyolojisi çalışması olan Martin Stokes'ın *Türkiye'de Arabesk Olayı* ve Caner Işık&Nuran Erol'un *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği* adlı kitapları incelenebilir.

Müzik sosyolojisi çalışmaları, Konservatuar, Muallim Mektepleri, günümüz örgün öğretim kurumları, Radyo gibi kurumların verdikleri müzik eğitimini inceleyerek, müziğin yaşam içerisindeki yerini ve politik amacını resmedeceği önemli materyallere ulaşma imkânı bulabilir.

Yekta Bey, makalesinin girişinde muharririn Türk müziğinin mektep ve konservatuarlardan kaldırılmasının sebepleri hakkında sorduğu soruya şöyle cevap verir:

“Encümen azasında şark ve garp mûsikîlerinin mazisi, hali, istikbali hakkında tetebbu ve tetkîke müstenid esaslı bir bilgi olsaydı böyle bir karar vermek hatırlarına bile gelmezdi. Ne çare ki bu efendilerin birisi her iki mûsikîyi ancak sathî surette öğrenebilmiş ve cismen olduğu kadar fikren de ma'lul bir zat diğeri ise Türk mûsikîsinin elifbasından bile henüz haberdar olamamış yirmi iki yaşında bir gençtir” (Özdemir, 2010: 65).

Makalenin girişinde kararları alan encümen azasında yer alan kişilerin sosyoloji tanımı ile sosyal statülerine dair ayrıntıları görebilmekteyiz. Bunlar birer sosyal veridir ve müzik sosyolojisi bu verileri dikkate alarak çalışmalarını ilerletebilir. Bu yüzden çalışmamız için bu detaylar önemlidir. Çünkü alınan kararı alan kişilerin hangi donanımlara sahip olduğu hakkında edinebildiğimiz veriler, izlenen müzik politikasının hatlarını daha iyi kavramamıza ve daha anlamlı müzik sosyolojisi çalışabilmemize katkı sağlar. Yekta Bey, yukarıda naklettiğimiz paragrafın devamında encümen azasının izlediği politikanın amacının ne olduğunu şu sözleri ile ifade etmektedir.

“Bu zâtların mahzâ asrî görünmek hevesiyle yapmak istedikleri şey millî harsımıza ve sanâyi-i nefsemize karşı irtikâb edilebilecek tarihî bir cinâyet-i mûsikîyyedir. Memlekette muazzam ve meşkûr inkılâplar yapıldığını gören bu beyler, gûya bir milletin mûsikîsi de baş başa verip aldıkları bir kararla ortadan kaldırabilirlermiş gibi akıllarınca musikîde de kendileri bir inkılâpçı olmak sevdasına düşmüşlerdir!” (Özdemir, 2010: 65).

Encümen azasının inkılâpçı olmak sevdası ile giriştikleri mücadelenin milli harsımıza karşı yapılan bir cinayet olarak yorumlayan Yekta Bey, alınan bu kararlar bir milletin müzik mirasını ortadan kaldıramayacaklarını vurgular. İzlenen politika inkılâpların yanlış yorumlandığını, Batılılaşmak adına bir milletin kültürünün yok edilmeye çalışılmasıyla kendini ispat etmektedir. Atatürk müzikte inkılâpları hayata geçirerek Türk milletinin milli duygularını yansıtan müziklerini tamamıyla ortadan kaldırmaya dememiştir. Atatürk'ün çağdaş müzik hakkındaki görüşleri ve aydınların Türk müziğini ortadan kaldırmaya kadar ilerlettikleri inkılâbın yanlış yorumlandığına dair görüşlerini, bir gün kendisini Ankara'ya davet ettiği Çinuçen Tanrıkorur'un kendisinden öğrenebilmekteyiz. Tanrıkorur, Atatürk'ün kendisini çağırması üzerine Ankara'ya giderek Marmara Köşkündeki yemeğe katıldığını ve o masada geçenleri anlatır. Ata'nın kendisine "Moliere'den Küçük Kemal'in adapte ettiği Merakî komedisi" piyesinin başlangıcında söylediği Deliâlzade İsmail Efendi'nin İsfihan şarkısını okumasını istemiş ve sonrasında Atatürk konuyla ilgili şu görüşleri dile getirmiştir;

" – Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel eser. Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle. Ama bir Avrupalı'ya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkan var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile... Çaresi her ne ise, mesela Ruslar ne yapmışlarsa biz de Türk Musikîsi'ni milletlerarası bir sanat haline getirelim. "Türk nağmelerini kaldırıp atalım da sadece batı milletlerinin hazırdan musikîsini alıp kendimize mal edelim. Yalnız onları dinleyelim" demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle velvelye verdiler ki, ben de daha lafını edemez oldum" (Tanrıkorur, 1980, s. 48-49).

İnkılâbın aydınlar arasında yanlış yorumlandığını Atatürk'ün kendisi de söylemektedir. Yekta Bey, belirttiği müzik görüşleri ile Atatürk'ün müzikte yapmak istediği değişikliği doğru algılayan müzikologlarımızdan biridir. Bunu onun Türk müziğini yok etmeye çalışan Garpcılara karşı hemen her makalesinde yönelttiği eleştirilerinden anlayabiliriz. Bu makalesi buna bir örnektir. Daha sonra makalede doğrudan müzik sosyolojisi perspektifinden inceleyebileceğimiz bölümler, Yekta Bey'in Türk müziğinin her ne yapılsa yapılsın yok edilemeyeceğini, yapılan ekonomik harcamaların boşa gideceğini, geleneğin bu uygulamalara direnç göstereceğini, halk kültürü-halk musikisi üzerinden ilişkilendirdiği fikirleriyle desteklemektedir. Bunlara göz atacak olursak;

“Biz iki aydan beri Anadolu’yu dolaştık. Orada duyduğumuz canlı halk mûsikîsi bize olanca belâğâtiyle bir defa daha şu kanâatı verdi ki; yalnız mekteplerde değil, her köşe başında birer alafranga mûsikî dersihânesi açsak bu millet yine kendi ruhundan doğan ve garp mûsikî sisteminde yeri bulunmayan ve o mûsikînin kavâid ve nazariyâta kâbil-i te’lif olmayan makam ve nağmeleri yine kendi üslûbu ile terennüm edecektir. Şu halde ne olacak bilir misiniz? Maârif Vekâleti bu efendilerin sözünü dinleyip de mekteplerinde münhasıran garp mûsikîsini okutmak ve Konservatuardan Türk mûsikîsinin ilmî ve amelî tadrîsâtını ilga etmek yoluna gidecek olsa milletin bu uğurda birçok parası senelerce gayri-müsmer bir sahada sarf edilecek ve neticede halk yine kendi rûhî ihtiyacının sevkine tab’an bir takım husûsi mûsikî mekteplerinde millî mûsikîsini öğrenmek yolunu bulacaktır” (Özdemir, 2010: 65-66).

Yekta Bey, bu görüşlerinin yanı sıra bir iklim müziği olarak yorumladığı Türk müziğini bir meyve ağacından örnek vererek ifade etmeye çalışmıştır. Türk müziğinin, kendi doğası, iklimi ve coğrafyasıyla bütünleşen bir yapısı olduğunu, bunun aynı şekilde Garp müziği için de geçerli bir sebep olduğunu vurgular. Yazarın belirttiği görüşler bir topluma ait müziğin kendi değerleri ile örtüşen bir ruhu bir iklimi olduğudur. Şark’a ait müziğin böyle bir yapısı olduğunu, Garp müziğini Şark’ta yetiştirmeye çalışmadan hiç bir verim elde edilemeyeceğini söyler. Yazarın bu görüşlerini müzik sosyolojisinin müzik coğrafyası, müzik kültürü çatısı altında inceleyebiliriz. Yazarın bu görüşleri şu şekildedir.

“Encümenin bu teşebbüsünü tıpkı garp ikliminde yetişen bir ağacın şarka nakl edilerek zor ile “iklîmâta” edilmesine benzetebiliriz. Ne kadar gayret edilse ağaç ya kurur yahut meyvesinin hacmini ve ta’mini değiştirerek kendi iklimindeki feyzini gâîpeder. Bir iklimin mûsikîsini ve o mûsikîye has olan kavâidi başka bir iklimde nakletmek sevdası işte böyle bir say-ı bî hâsıldan ibâret kalır” (Özdemir, 2010: 66).

Yazıda muharririn İstanbul Konservatuar’ı hakkındaki sorusuna cevap verir iken encümen azalarının Türk müziğini her ne kadar kurumlardan kaldırırlarsa kaldırınsınlar istedikleri gibi Garp müziğinin toplumda kabul görmeyeceğini, toplumun müzikal beğenisi ve müzikte milliyet kavramı açılarından şu cümlelerle ifade eder.

“Süreyyâ Bey evvelce ümit etmişti ki halkın alafranga şeylere olan rağbeti mûsikî zemininde de kendini gösterecektir. Mûmaileyh, millî harsa ta’alluk eden meselelerde

milliyet hislerinin fevkine hiçbir şeyin yükselemeyeceğini düşünemedi. Dârülelhân'ın verdiği umûmi konserlerde alaturka kısmı talebesinin gösterdiği fevkalâde muvaffakiyet bu ümidini boşa çıkardıktan başka garp şu'besinde de muvaffakiyet nâmına bir şey görülemedi. Hatta alafranga kısmı talebesinin “koro” halinde teğannîlerini işitenler ve ez-ân cümle edîp-i muhterem Halil Nihat Bey bu talebeyi Rum ve Ermeni kızları zannettiler! Garp şu'besi muallimleri “Union Fransez” de bir iki konser verdiler ve kimse gelmediği için salon kirası olarak ceplerinden on beşer lira vermeye mecbur oldular. *Halkın Garp mûsikisinden hoşlanmadığı, kendi mûsikisini sevdiği bir defa daha tahakkuk etti*” (Özdemir, 2010: 67).

Kısaca Yekta Bey, Maârif heyetinin uygulamaya koymaya çalıştığı bu fikirlerin toplumda kabul görmeyeceğini, Anadolu'nun her yerinde halk müziği icra edilmeye devam edeceğini, sonrasında yapılan bu değişikliklerin yanlışlığının tıpkı Servet-i Fünûn adı altında edebiyatta yapılan yanlışlıkların müzikte de aynı tekerrür edeceğini ve sonucunda başarılı olunamayacağı görüşündedir. Ona göre, mekteplerde milli Türk müziği hakkında esaslı bir eğitimi verilirken bunun yanı sıra Garp müziğinin kaideleri de anlatılmalı her iki müzik arasında karşılaştırmalar yapılabilmesine ortam sağlanmalıdır.

2. 3. 21. Folklor ve Müzik Sosyolojisi

Yekta Bey'in *Vakit* gazetesinde kaleme aldığı bu makale, (Özdemir, 2010: 71)⁴⁸ bütünü itibari ile müzik sosyolojisi izleri taşır. Ülkemizde Cumhuriyet dönemiyle popülerleşen folklor araştırmalarının nasıl yürütülmesine dair makalesinde önerilerde bulunan Yekta Bey, bu açıklamalarıyla müzik sosyolojisi sahasında bir kez daha yerini almış olur.

Geçmişte müzik sosyolojisinden çok sosyolojinin üzerine eğildiği bilinen folklor bilimi, günümüzde artık müzik sosyolojisi çalışmalarının da önemle dikkate aldığı bir alandır.

Folklor, belirli bir bölgede yaşayan halkın, geçmiş ile günümüz arasında yaşattığı tüm kültürel öğelerinin kolektif olarak dışı vurumudur. Kırsal bölgelerde yaşayan halkın sosyal yaşantısını doğrudan yansıtan folklor araştırmaları, dikkate aldığı bölgede yaşayan halkın, sevincini, acısını, tören ve merasimlerini kolektif olarak

⁴⁸ Rauf Yekta Bey, “Anadolu Halk Şarkıları”, *Vakit*, sayı: 4, 20 Aralık 1923, no:2148.

sundukları her eylemi dikkate alır ve onlara dair tespitler yaparak kaydeder. Bu eylemlerin müzikle birliktelik gösterenlerinden müzik sosyolojisi adına çıkarımlar yapmak mümkündür. Çünkü diğer bir adıyla halk bilim çalışması olan folklor araştırmaları, halkın sahip olduğu tüm sosyal detayları inceler ve bu sosyal detaylarla birlikte kırsalda yaşayan halkın müzik yaşantısına dair vesikaları aktarırlar. Bu yönleriyle müzik sosyolojisi ve folklor bilimi birbirleriyle benzeşen yanlara sahiptirler. *Çünkü müzik sosyolojisi çalışmaları, tıpkı halk bilim çalışmaları gibi bir bölgedeki halkın sosyal yaşantısını inceler, sahip olunan tüm sosyolojik değerleri kavrar ve bu değerlerin müziğe nasıl şekil verdiğini hesap etmeye çalışır. Folklor çalışmaları doğrudan varolanın tespitine yönelirken, müzik sosyolojisi varolanın altında yatan sosyolojik sebeplere odaklanır.* Çoğu yönden benzeşen her iki bilim dalı bir birlerinden beslenerek çalışmalarını yürütebilir. Bu yüzden folklor içeriği ile sunulan her makale, müzik sosyolojisi bilimi ile doğrudan alakalıdır.

Yekta Bey'in bu makalesinden Cumhuriyet döneminde yapılan folklor araştırmaları hakkında önemli detaylar elde edebilir ve bunları müzik sosyolojisi bilimi ile inceleyebiliriz. Makalede halk bilgiçleri olarak isimlendirdiği araştırmacıların derlediği tüm bilgilerin bir toplumun asıl milli kültürünü yansıttığını söyleyerek, folklor araştırmalarının tariflendirmeye çalıştığımız müzik sosyolojisi içeriğini doğrudan dile getirmektedir.

İngilizcede halk bilgisi anlamına gelen folklor kelimesinin, halk şarkıları, şiirler, merasimler, masallar, bilmece gibi birçok alanı kapsadığına değinen Yekta Bey, bu alanda çalışma yapacak halk bilgiçlerinin işinin zorluğundan bahseder. Halk bilgiçlerinin ülkenin dört bir tarafını gezerek topladıkları halk şarkılarının, bir milletin milli müziğini tanımlayabilecek verileri tam anlamıyla bir araya getirebileceğini ifade eden Yekta Bey, bu sözleri ile yukarıda bahsettiğimiz müzik sosyolojisi ile folklor biliminin benzeşen yönlerine işaret eder.

Yekta Bey, folklor ve halk bilgiçlerinden bahsettikten sonra Darülelhan'nın halk şarkılarının toplanmasına verdiği destekten ötürü duyduğu memnuniyeti ifade ederek, köyleri dolaşacak halk bilgiçlerinin halka yöneltecekleri soruları makalesinde zikrediyor. Bu sorulardan bir kaçını alıntılama folklor araştırmalarında yer alan müzik sosyolojisi içeriklerinin doğrudan fark edilmesi için aşağıda sunmayı uygun görmekteyiz. Bunlar şöyledir:

“- Kasaba ve köylerinizde yapılan düğünlerde ve gelin alaylarında ne gibi sazlar çalınmakta ve hangi türkü ve şarkılar söylenmektedir?”

- Kasabalarda hâl-i hazırda ekseriyet halkın en ziyâde terennüm ettiği millî, vatanî şarkılar, marşlar ve dinî ve ahlakî ilahiler hangileridir?

- Harb-i umûmî ve mütâreke seneleriyle mücâade-i milliye esnasında memleketimizde ne gibi şarkılar, marşlar terennüm edildi? Bunlar arasında sırf yerli halkın rûhundan doğan parçalar da var mıdır ve hangileridir?

- Şehrinizde bulunan kütüphanelerde müellifât-ı kadime-i mûsikiyeden kitap ve risâle ve notalar var mıdır?

- Muhîtinizde âlât-ı musikiyeden hangileri daha ziyâde müsta'meldir? Ve bunların ta'mir ve i'mâliyle iştigal eden meşhur zanaatkârlar var mıdır?” (Özdemir, 2010: 74-75).

Yukarıda yer verilen soruların içeriklerine bakılacak olursa anlaşılmaktadır ki, bu saha çalışmalarını yürüten halk bilgiçlerinin toplamaya çalıştıkları şarkılar, özellikle halkın kendi sosyal yaşantısıyla bağlantılı ilerleyen şarkılardır. Yekta Bey, Anadolu halkının düğün, merasim veya harp gibi sosyal vakalarla ilişkili eserlerinin olup olmadığını, görüşme yöntemi kullanılarak halk bilgiçleri tarafından tespit edilmesi gerektiğini ifade eder. Yani ona göre halk bilgiçleri alan-saha araştırması yöntemi kullanmalıdırlar. Böyle bir yöntem ve soru tarzının, müzik sosyolojisinin en sevdiği çalışma yöntemlerinden biri olduğunu önceki makalelerimizde zikretmiştik. Özellikle üçüncü olarak verdiğimiz soruda geçen “yerli halk” ibaresi, milli olanın tespitinin yanı sıra, ülkemizde bölgesel olarak değişim gösteren kültürel farklılıkların, şarkılara nasıl yansıtıldığının da tespitine yönelik kullanılmış bir ibaredir.

Anadolu’da yapılacak bu gibi çalışmaların, toplumun milli hisleri doğrultusunda hayat bulan Türk müziğinin kendine has karakterinin, gerek kendi ülkemizdeki Garp yanlıları, gerekse Garbın kendisinde doğru bir şekilde anlaşılmasına büyük katkı sağlayacaktır. Yekta Bey, bu gibi çalışmaların XIX. yüzyıldan beri Batı toplumlarınca yapıldığını, hatta Rusların kendi halk şarkılarının yanı sıra Türk halk şarkılarının bazılarını da derlediklerini söylüyor.

Makalenin ilerleyen kısımlarında ise Darülelhan mecmuası adı altında bir çalışmanın yapılacağını, bu mecmuada müziğimizle ilgili araştırmalar, konser duyuruları ve sonrasında bu konserlerle ilgili eleştiriler, alaturka ve alafranga müziğe ait bütün ilmi meselelerin bu mecmuada yer alacağını duyuran Yekta Bey, bu çalışmayı yürüten Süreyya Bey’e tebriklerini sunarak yazısına son vermektedir.

Yukarıda genel hatlarıyla özetlediğimiz Yekta Bey'in makalesi, folklor, halk şarkıları ve bu şarkıların tespiti için yapılacak çalışmaların işleyiş biçimleriyle ilgili konuları içerisinde barındırmasından ötürü, doğrudan müzik sosyolojisi izleri taşıyan bir konuma sahiptir. Çünkü işin içerisinde köylerde yaşayan halkın günlük yaşantılarında veya özel günlerinde hayat kazandırdıkları şarkıların tespiti ve bunların kayda alınması vardır. Buda demek oluyor ki, Yekta Bey, asıl yerli-milli Türk müziğinin kendi karakterinin yapılan bu folklor çalışmalarından sonra daha iyi anlaşılacağını savunmaktadır ve köylerde yaşayan yerli halkın sahip olduğu müziğin tariflendirilmeden önce bu gibi sosyolojik çalışmaların yapılması gerektiğine dikkat çeker. Bu durumu, diğer yazılarında sıklıkla Süreyya Bey ve çevresindekilerin yapmış olduğu yanlışlıklara sert bir üslupla cevap verir iken, bu yazısında Süreyya beyin böyle bir çalışmaya verdiği destekten ve Darülelhan mecmuası adı altında çıkarılacak müzik yayınına öncülük etmesinden ötürü kendisine tebriklerini sunması ve çalışmadan duyduğu memnuniyetten anlamak mümkündür. Özetle Yekta Bey, müziği sosyal olandan ayrı düşünmediği gibi bu çalışmaların bir an önce yapılması gerekliliğini savunur.

Yekta Bey'in bu söylemlerinden onun müziğin sosyolojik olanla bağlantılı olan yönlerine verdiği önemi fazlasıyla anlamaktayız. Bunun yanı sıra halk bilgiçleri dediği kişilerden bahsederken, aslında onların toplum içerisindeki sosyal statülerinden de bahsetmiş olur. Bu kişilerin yapmış olduğu çalışmalar kendi içerisinde alan-saha çalışmalarıdır. Çalışmanın sonrasında elde edilecek müzikal veriler bölgesel müziğin tanzimi konusunda da önemli kaynaklar olacaktır. Kısaca makale tam anlamıyla müzik sosyolojisinin dikkate aldığı tüm öğelere sahiptir ve buradan hareketle Yekta Bey, Türk müziğinin kimliği ve yapısında bahsederken müzik – sosyoloji ilişkisini düşünmeden yazılar kaleme almamıştır.

2. 3. 22. Milli Müzik Kimliği Meselesi: Fasil Müziği Meyhane Müziğidir

Yekta Bey bir makalesinde (Özdemir, 2010: 78)⁴⁹ Sanayi-i Nefise Encümeni genel sekreteri Namık Bey'in Türk müziği aleyhinde belirttiği görüşlere cevap vermektedir. Namık Bey'in milli müzik tartışmalarına katılarak yaptığı açıklamalara ve

⁴⁹ Rauf Yekta Bey, "Namık İsmail Bey'e Cevap", *Vakit*, sayı: 3101, 9 Ekim 1926, s. 2.

yönelttiği sorulara, Yekta Bey kendi üslubuyla cevap vermektedir. Her iki yazarın görüşlerini başlarına kendi isimlerinin baş harfleri konularak aşağıda aktaracağız.

Müzikteki milliyet bahsinin müzik sosyolojisi ile olan bağlantıları çoğu makalemizde açıklanmıştır. Aynı cümleleri tekrar zikretmemek adına bunlara değinmeden doğrudan makaleden alıntıladığımız bu bölümleri aşağıda sunacağız.

N.B. “Bize “milli mûsikî” diye gösterilen ve aslı yabancı(?) olan bugünkü fasıl mûsikîsi dar bir saha içinde tekrar edile edile kesâfetinden o kadar gâib etmiştir ki sâde bir Anadolu havası muhtelif tahassüsâtı daha kunnetle ifade etmektedir. Encümenin istediği ilmî usullere bu havalar üzerinde çalışarak hakikî millî mûsikîye (!) vâsıl olmaktadır.

R.Y.B. “Biz de deriz ki; “fasıl mûsikîsi” nâmını verdiğiniz mûsikîye mevki’i tedâvülden kaldırabilerseniz kararınızı alkışlayacak ilk ben olurum. Anadolu havaları millî ruhtan mülhem iseler de Türk Mûsikîsi ilminin incelikleriyle işlenmiş değillerdir. Bizim millî mûsikimiz klasik Türk bestekârlarının eserleri olan nefâyis-i mûsikîyedir” (Özdemir, 2010: 78).

Bugünkü fasıl musikisinin milli müziğimizi yansıtmadığını söyleyen Namık Bey, Encümenliğin Anadolu havaları üzerinde ilmi usullerle çalışılarak ortaya çıkarılacak eserlerin asıl milli müziğimiz olacağını söyler. Buna açıklamaya karşılık Yekta Bey, Anadolu havaları Türk müzik ilminin incelikleriyle işlenmediğinden, asıl milli müziğimizin klasik Türk bestekârlarının eserlerinin yansıttığı cevabını verir. Sonrasında ikilinin fasıl ve meyhane musikileri hakkında dile getirdikleri şu görüşleri makalede geçmektedir.

N.B. “Fasıl mûsikîsinin bugünkü tereddîsine ve gayr-i millî olmasına en büyük delil en meşhûr bestekârlarının Türk olmasıdır.

R.Y.B. “Meyhâne mûsikîsine fasıl mûsikîsi denilmediğini ve millî” mûsikînin hangisi olduğunu yukarıda söyledim. Meyhane mûsikîsinin bestekârları hangi milletten olursa olsun bizce de mütereddî bir mûsikî olduğu müsellemdir” (Özdemir, 2010, s. 78-79).

N.B. “Fasıl mûsikîsi asırlara rağmen bir iki şehrin kapısından çıkamamış ve bir zümre mûsikîsi olmaktan kurtulamamıştır. Halbuki millî eser müşterek neşeyi, müşterek hicranı, müşterek arzuyu ifâde eder.

R.Y.B. “Meyhâne mûsikîsi hangi şehirlerde var ise o şehrin kapısından mutlaka girmiştir. Çünkü meyhânelerde ancak bu mûsikî okunur ve bu makamın sâlikleri klasik mûsikîyi hiç dinlemezler! Millî mûsikî her memlekette olduğu gibi bizde de iki nev’e ayrılır. Biri (klasik) dediğimiz sanatkârâne mûsikîdir ki; bundan ilmen ve irfânen yükselmiş münevver zevât zevkyâb olabilir. Diğeri de halk şarkılarıdır ki bunlardan da irfân seviyesi o

kadar yükselmeyen ahâli ve köylüler mütelevviz olur. İşte millî namı bu iki nev mûsikîye verilir. Meyhâne şarkılarına bu namın verilmesi millî izzet-i nefsi rencide edeceği için hiçbir millet nezdinde tervîc edilemez” (Özdemir, 2010: 79).

Görüldüğü üzere Yekta Bey, fasıl musikisi olarak adlandırılan müziğin meyhane müziği olduğunu, buraya ait olan müziğin milli müzik diye adlandırılmasını, hiçbir milletin izzeti nefsinin kabul edemeyeceğini söyler. Meyhane müziği denilince müzik sosyolojisi belirli bir bölgede hayat bulmuş ve toplumun her kesiminden insanı bir araya toplayan mekânlarda yer alan zümrenin müziğini dikkate alır. Bunların konumu, verilen isimler, çalınan eserler, kullanılan çalgılar, yemek ve içki tarifelerinden tutun birçok detay üzerinden müzik sosyolojisi adına çıkarımlar yapar. Fakat bu makaleden bu ayrıntıları tam anlamıyla göremesekte, Yekta ve Namık Bey arasında geçen yazılı diyalog milli müzik içeriklerinden dolayı müzik sosyolojisi ile incelenebilir bir yapıdadır.

2. 4. CELAL ESAD ARSEVEN

Ekim 1875’de İstanbul Beşiktaş’ta dünyaya gelen Celal Esad Arseven’in babası Sadrazam Ahmed Esad Paşa, annesi Fatma Sûzidil Hanım’dır. İlköğrenimine Taş Mektep’te başladı ve ardından Hamidiye Mektebine geçti. Galata Sarayı Mekteb-i Sultânisi’nde bir yıl okuduktan sonra Beşiktaş Askeri Rüşdiyesi’ne, 1889’da Mekteb-i Mülkiyye’ye girdi (Eyice, 1991). Mekteb-i Mülkiyye yıllarından sonraki yıllarda kendini bütünüyle sanata adayan Celal Esad, “Türk sanatı ve kültürünün tespiti, tanıtılması ve yükselmesi için durmaksızın çalışmalar yapmış, atalarımızın geride bıraktıkları ve ırkımızın değişik kıtalarda meydana getirdikleri sanat eserlerini, ilk defa bir bütün içinde dünyaya duyurmuştur” (Diyarbakirli, 1972, s. 303).

İdari görevlerinin dışında güzel sanatların hemen hemen her dalıyla uğraşmış ve eserler vermiş olan Celal Esad Arseven, “değişik müzik aletleri çaldığı gibi çeşitli tekniklerde resim de yapmış, edebiyat türlerinin bir kaçında, hikâye ve roman da dâhil olmak üzere eserler vermiştir” (Eyice, 1993).

Celal Esad’ın çocukluk yıllarında başlayan resim sanatına ilgisi ailesi tarafından engellenmesine rağmen o bu uğurda çalışmalarını sürdürmüş ve hayatın sonraki kalan diliminde Türk sanatına ait milli kültürümüzü tanıtmak adına araştırmalar ve yayınlar hazırlamıştır. Hazırladığı piyesler oldukça ilgi görmüş ve Bay Turgan adlı

piyesi 20 Nisan 1936'da Kadıköy halkevinde müzikli olarak oynanmıştır. Diyarbakirli, onun müziğe karşı büyük bir kabiliyeti olduğunu, piyano, gitar, ud, mandolin gibi müzik aletleri çaldığını söyler. Bunun yanı sıra Celal Esad'ın yazmış olduğu bazı operetlere değinerek, bunlardan “Saatçi ve Büyük İkramiye” adlı eserleri çağın ünlü sanatçıları tarafından temsil edilmiştir. 1971-1918 yıllarında müzisyen Radelye ile işbirliği yaparak, Türk müziğini harmonize etmiş ve Şaban adını verdiği komik opera Almancaya tercüme edildikten sonra Viyana Operasında defalarca oynanmıştır. Ayrıca Türklerin sanatçı yönlerini aksettirebilecek yurt dışında konser ve sergilerin düzenlenmesi adına telkinlerde bulunmuş ve sonrasında Harbiye Nezaretinde görevlendirilmiştir. Bu görevi esnasında Viyana ve Berlin'de Türk ressamlarının sergilerini düzenlemiş ayrıca Zeki Bey başkanlığındaki Mabeyn-i Hümayün Mızıkasına da bu merkezlerde konserler verdirmiştir.⁵⁰

İstanbul milletvekili olarak 1942'de VII. dönemde TBMM'ye giren ve 1946'da VIII. dönemde Giresun milletvekili olarak Meclis'te kalan Celal Esad Arseven, “13 Kasım 1971'de sabaha karşı son nefesini vermiştir” (Eyice, 1993).

Semavi Eyice, Celal Esad'ın kitap halindeki yayınlarının bibliyografyasını verirken onun iki müzik eserinden bahseder. Bunlar şöyledir.

“- Büyük halk bestecisi Muhlis Sabahattin, hayatı, eserleri, musikimizdeki yeri, İstanbul 1947, İbrahim Horoz Basımevi, 32 s.

— Türk musikisi ve Yeniçeri mehter muzikası hakkında mütalaat, Türk musikisinin teşvik ve ihyası makasadyla Celal Esad Bey tarafından ilk defa olmak üzere tertip ve ihya edilen tarihi ve musiki musamere dolayısıyla Türk musikisi ve yeniçeri mehter musikisi hakkında mütalaat, İstanbul 1327/1911, Matbaa-i Hayriye ve Şürekası, s. 15” (Eyice, 1972, s. 200).

Çalışmamızda Celal Esad'ın yukarıda sunulan iki eserinin yanında Ekrem Işın tarafından hazırlanan *Sanat ve Siyaset Hatıralarım* adlı eseri ve dönemin gazete ve mecmualarında yayınladığı makaleleri müzik sosyolojisi perspektifinden ele alınacaktır.

Celal Esad, milli kültür hazinemizi yansıtan Türk resim ve mimarisi üstüne sanat araştırmaları yaptığı gibi müzik sanatını da bu araştırmalarının dışında tutmamıştır. Onun için sanat üzerine yapılan araştırmalar sadece tarih bakımından değil, milli bakımdan da ehemmiyet verilmesi gereken bir meseledir. Ekrem Işın tarafından

⁵⁰ Bkz: Diyarbakirli, s. 200.

Celal Esad'ın sanat ve siyaset hatıralarının bir araya getirildiği bu kitapta müzik sosyolojisi ile ilgili olan bölümler aşağıda sunulmaktadır.

2. 4. 1. Türk Müziğine Avrupa'da İtibar Kazandırma Çabaları

Celal Esad, Türkleri medeni bir millet olarak Avrupa'ya tanıtmak için propaganda faaliyetleri düzenlemiş birisidir. Hazırladığı propaganda faaliyetlerinin içeriği müttefik devletlerin başkentlerinde resim sergileri açmak ve konserler vermekten oluşuyordu. Bu öngörü ile Celal Esad, seksen kişilik bir orkestra oluşturarak Sofya'da başlayıp Viyana'da son bulan konserlerin tüm detaylarına hatıralarında yer verir. Orkestra Salib-i Ahmer adına düzenledikleri başarılı bir Avrupa turnesinden sonra 1918'de yurda döner. Hazırlanan bu raporlar için Yelkenci, Ekrem Işın'a ait şu ifadeleri aktarır.

“Savaş yıllarında Osmanlı hariciyesini meşgul eden başlıca sorunlardan birisi de Türkleri medeni bir toplum olarak müttefik devletlere tanıtacak ve bu sayede dış yardım kapıları açabilecek bir propaganda faaliyetini organize edebilmektir. Bu amaca yönelik girişimlerde bulunan Harbiye Nezâreti'ndeki İstihbarat Dairesi, başkan Miralay Seyfi Bey'in önerisiyle Celal Esad'dan bu konuda bir rapor hazırlamasını ister. Celal Esad, hazırladığı raporda müttefik devletlerin baş şehirlerinde Osmanlı modernleşmesinin boyutlarını gözler önüne serebilecek resim sergileri açmak ve konserler vermek düşüncesini dile getirir. Rapor kabul edilir ve çalışmalara başlanır” (Yelkenci, 1989, s. 11).

Yukarıda bahsedilen raporlarla ilgili Celal Esad'ın *Dünya* gazetesinde hatıralarını kalem aldığı “Memleket Dışında Konser ve Sergiler” başlıklı bir yazısı bulunmaktadır.⁵¹ Bu yazısında Celal Esad, müttefik olduğumuz milletlerin Türkleri hala iptidai bir toplum olarak gördüklerini, bu yanlışlığı düzeltmek için müttefik devletlerin baş şehirlerinde sergiler açmamız ve konserler vermemiz gerektiğini öngören raporun Seyfi Bey tarafından kabul edildiğini söyler. Sonrasında Celal Esad, hazırlanan orkestra ve konser programı için müzik sosyolojisi verilerini oluşturan konser analizlerine yer vermektedir. Bunlar şöyledir.

“O zamanları Mabeyn-i Hümayûn'da orkestra şefi bulunan viyolonist Zeki Bey'i buldum, işi anlattım. En muktedir müzisyenlerden ibaret seksen kişilik bir orkestra teşkil etti.

⁵¹ Celal Esad Arseven, “Memleket Dışında Konser ve Sergiler” *Dünya*, sayı: 2642, 6 Şubat 1960., s. 2.

Avrupalıların zevkle dinleyecekleri Beethoven, Wagner, Schubert, Haydn gibi bestekârların eserlerinden güzel bir program tertip ettik. Gümüşsuyu'ndaki kışlada provalar başladı... Konserler Sofya, Berlin, Münih, Viyana gibi müttefik memleketlerinde Salib-i Ahmer menfaatine verilecekti. Bizi Sofya'da bir askeri müfreze karşıladı. Otellere yerleştirildik. O akşam Sofya operasında ilk konser verildi. Her tarafta Türk ve Bulgar bayrakları sallanıyordu. Dakikalarca süren alkışlar arasında konser nihayet buldu. Konsere girmeye muvaffak olamayanlar ise sokaklara dizilmiş bizi alkışlıyorlardı. Sofya'da bir ikinci konser daha verdik ve program mücibince Berlin'e hareket ettik. Berlin'de büyük konser salonunda verdiğimiz konserde de büyük muvaffakiyet kazandık. Gazeteler harp meydanlarındaki şöhretleriyle tanınan Türk'lerin Beethoven Wagner gibi büyük dâhilerin eserlerini bu derece anlayış ve ustalıkla icra etmiş olmalarına şaşırıyor ve onların yalnız harbde değil sanatta da kudretli ve kabiliyetli olduklarını yazıyor ve şimdide kadar bilmedikleri bu meziyetlerimizden bahsediyorlardı" (Arseven, 1960, s. 2).

Celal Esad, daha sonra Münih ve Viyana'da verdikleri konserlerle ilgili izlenimlerini bizlere anlatmaktadır. Burada verdikleri konserlerde yeteri kadar muvaffakiyet gösterdiklerini belirterek, icra heyetimizin Garp müziğine ait eserleri seslendirmedeki başarı öykülerini anlatır.

Görüldüğü üzere ülkemizin harp yıllarında, medenileşmek ve Türk toplumunun sanat alanındaki başarılarını tanıtmak adına yurt dışı konser ve sergi programları hazırlayan Celal Esad'ın aktardığı izlenimler, konserlerin tüm detaylarını bizlere aktarmaktadır. *Türklerin toplumsal olarak buhranın içerisinde olduğu yıllarda müttefik devletlerde sunulan konser faaliyetleri ve bunların içerikleri müzik sosyolojisi için önemli verileri oluştururlar. İcra heyetinde yer alanlar, alınan provalar, çalınan eserler ve sonrasında konserlerin verildiği ülkelerde Garp milletlerince nasıl karşılandığı üzerinden müzik sosyolojisi adına bir şeyler söylemek mümkündür.* Ülkemiz gazeteleri ve musikişinasları arasında da önemli yer bulan bu faaliyet, Cumhuriyet öncesi Garp müziğine gösterilen ilgiyi ispatlar niteliktedir.

Konser programının içerisinde Türk eserlerine yer verilmemesi, müziğimizin iptidai bir müzik olduğunu düşüncesinden kaynaklıdır. Müzikte medenileşmemiz için Garp tekniğini benimsememiz gerekmektedir. Faaliyetlerin diğer bir amacı olan müttefik devletlerinden gelecek sanatsal yardımların kapısını açmak fikri, konserlerden sonra hayata geçirilmiş ve Cumhuriyet devrimiyle hız kazanmıştır. Yurt dışından ülkemize birçok yabancı müzikolog ve besteciler gelmiş buralarda araştırmalar yapmış, kurulan Garp müziği eğitim kurumlarına destek vermişlerdir. *Bu sıraladığımız tüm*

detaylar ülkemizde yaşanan sosyolojik değişimi göstergeleri ile ifade eder. Bu yüzden Celal Esad'ın gözünden aktarılan müzik dünyamızdaki bu değişim ve gelişmeler müzik sosyolojisi ile incelenebilir.

2. 4. 2. Türk Müziğinin Avrupa'da Tanıtım Konserleri: İlk Türk Operası “Şaban”

Celal Esad, “Viyanada İlk Türk Operası” başlıklı bu yazısında müzikle ilgili olan hatıralarına yer vermektedir. On iki yaşında Lavtacı Andon'dan ud dersleri aldığını, yaşadığı konakta ud, kanun gibi sazlar çalan kalfalarla fasıllar yapıp eğlendiklerini aktardığı anılarından, onun müzik ile olan yakın ilişkisini öğrenebilmekteyiz. Makalenin içeriğine değinmeden önce ilk olarak söylememiz gereken, Celal Esad'ın hatıralarından hem kendi hem de dönemin müzik hayatı hakkında tespitler yapabilir, dönemin müzik sosyolojisine dair bilgiler elde edebiliriz. *Örneğin çocukluğu yıllarında İstanbul'da alaturka müziğinin yanı sıra Garp müziği ile tanışıklığını anlattığı cümleleri, bizlere Tanzimat'la Garp müziğinin ülkemizde saray ve devlet kurumlarının dışında İstanbul şehrin hayatında, mahalle ve sokaklarında, müzik inkılâbına nasıl zemin hazırladığının sinyallerini verir.* Ayrıca bu hatıralar, Celal Esad'ın milli müzik hakkında kitap ve makalelerinde sunduğu bilgilerin ve yer yer sert tartışmalara girdiği musikişinaslara ulusal müziğimizi nasıl yaratmamız gerektiği hususunda belirttiği görüşlerinin temelinde yatan ana fikri kavramamıza yardımcı olur. Çünkü Celal Esad, Türk sanatının Garp milletlerine tanıtılması için resim, mimari, müzik gibi alanlarda oldukça önemli çalışmalar yapmış, toplum ve sanatımızın medenileşmesi için büyük gayretler göstermiş bir aydınımızdır. Bu operanın oluşumunun ana fikri ve onun müzik adına yürüttüğü tüm faaliyetler hep bu amaca hizmet etmiştir.

Celal Esad'ın hatıralarından ilk olarak onun müzik ile olan ilişkisini öğrendikten sonra, Türk müziğinin başkenti olan İstanbul şehir hayatında Garp müziğinin günlük yaşamdaki yeri ve modernizmin getirileri olan teknolojik müzik aletlerinin bu ilerleyişe nasıl hizmet ettiği hususunda kısa sosyolojik bilgilere rastlamaktayız. Bu bölüm makalede şöyle geçmektedir.

“O zamanları alafranga denilen garp musikisini ancak sokakta, sırtta taşınarak geçen ve istenildiği vakit beş kuruş mukabilinde valsler, polkalar ve marşlar çalan

lâtarnalardan dinlerdik. Bir de ariston denilen ve bir kolla çevrilen çalgılar icad olmuştu. Bunların üzerine delikli mukavvalar konur ve sapından çevrildikçe armonik sesler çıkararak alafranga havalar çalardı” (Işın, 1993, s. 130).

Celal Esad’ın hatıralarından aktardığımız bu bölümde, Garp müziğinin şehir hayatı içerisinde halka sadece sokatta geçen lâtarnalardan ulaştığını öğreniyoruz. *Burada müzik sosyolojisi adına dikkat çeken husus, Garp müziğinin inkılâptan önceki yani Celal Esad’ın on iki yaşında olduğu 1887 yıllarında, ülkemizde halk ve Garp müziği ilişkisine dair bazı bilgilerdir. Bunun yanı sıra o yıllarda ülkemizde latarnacıların oluşturdukları müzik endüstrisi ve kullandıkları aletlerin müzik teknolojisi ile olan bağlantıları hakkında ön görüşler kazanmamıza yardımcı olmaktadır. Bu bilgiler tamamıyla sosyolojik gelişmelerdir ve müzikle olan ilişkilerinden dolayı müzik sosyolojisi çatısı altında incelenebilir.*

Makalenin devamı bizlere, “Türk halk motiflerinden yola çıkarak Garp tekniği ile birleştireceğimiz müziğin” milli ve medeni müziğimiz olacağı görüşüne sahip Celal Esad’ın Garp müziği ile tanıştığı yılları öyküler. Celal Esad’ın Garp müziği ile tanışıklığı Harbiye-i Şahane’ye girdikten sonraki yıllara rastlar. Harbiye-i Şahane’ye girdikten sonra Muzika-i Humayun’da meşhur viyolonselci Cemil Bey’den epeyce ilerleyecek kadar dersler aldığını, piyano flüt ve keman çalan tanıdıklarıyla kuartet kurarak Garp müziğine ait parçalar çaldıklarını anlatır. O yıllarda İstanbul’da Fransa Sefareti’nin himayesinde, Union Française Kulübü’nde İtalya’dan getirilmiş olan maestro Nova’nın idaresinde her hafta konserler verildiğini, konserlerin senfonik mahiyette olup, timbal, obua ve birinci keman gibi aletleri çalan müzisyenlerin mukavele ile Avrupa’dan getirdiklerine değinir. Konserlerin olduğu günleri tasvir eden Celal Esad, senfonik içerikteki bu konserlere toplumun hangi kesiminden insanların katıldığı ve Türk toplumunun bu konserlere iştirakleri hakkında bilgiler verir. *Bu bilgiler dönemin müzik hayatını tarif ettiği kadar toplumun Garp müziği ile olan sınıfsal ilişkisi üzerine de açıklayıcı bilgiler sunar. Örneğin o dönem toplumumuzdaki Fransız etkisinin yansımaları bu konser organizasyonlarından sosyolojik olarak ifadelendirebiliriz. Konser öncesi yaşananlar Celal Esad’ın hatıralarında şöyle geçer.*

“Konser günleri kapıya dizilen sefir ve ecnebi arabaları arasında fesli birkaç adam görülür, bunlar konsere giren Türk’lere bir yankesici ihtiraziyle sokularak isimlerini sorarlar ve Yıldız’a bildirirlerdi. Zaten Beyoğlu’nun bu gibi medeni hayatına iştirak eden Türkler’de mahdut idi, beş on kişiyi geçmezdi” (Işın, 1993, s. 131).

Celal Esad, bu bilgileri bize aktardıktan sonra, karlı bir havada Union Française Kulübü'nde verilen Garp müziği konseri hakkında yapmış olduğu analizlere değinir. Onun bu analizlerini müzik sosyolojisi içerisinde değerlendirebiliriz. Karlı bir hava, arabalar kulübe yanaşmış diye başlayan sözleri, Şişhane karakolundan çıkan dört beygirli tramvay kendine yol bulabilmek için beklemekte ve çatlak düdüğünü çalmakta idi diye devam eder. Buradan Garp müziği konserlerine gösterilen ilginin oldukça fazla olduğu ve konserlere iştirak edenlerin Türkler'den çok ecnebler olduğu anlaşılmaktadır. Devamında konsere gösterilen ilgiyi, kapı adeta Tünel'in turnikesi gibi sıkışmış, şemsiyeler birbirine çatışmış, dönemiyen arabaların okları çarpılmış, hayvanları şaşırılmış gibi sözleri ile desteklemektedir. Konserin başlamadan önce dışarıda oluşan kalabalığı tasvirleyen Celal Esad, kulübe girdikten sonra konser salonunda karşılaştıklarını, “biz Türklerin daima oturdukları ayrı bir köşesi vardı ve ecneblerin içerisine pek karışmazdık” sözleri ile anlatır. Yabancıların salondaki Türk'lere bakışlarında, “geriliğimizi yüzümüze vuran bir küçümseme olduğunu, sıkıldıklarını, tanıştığımız bazı ecneblerin suallerine ne cevap vereceğimizi bilmezdik” diye tarif ettiği gözlemlerini anlatır ve onların şu sözlerini tekrar eder; Bazen Yazık değil mi? derlerdi. Hanımlarınız böyle bir müziği dinlemekten mahrum.

İstanbul şehir hayatında yer alan Türk ve yabancı uyruklu toplumlara ait fertlerin Union Française Kulübü'nde verilen konser esnasında yaşadıklarına dair bazı kesitleri bizlere aktaran Celal Esad, *bu gözlemleri ile değişen müzik dünyamızın inkılâptan önceki oluşum evrelerine dair bilgileri vermiş ve izlediği bir konser hakkında sosyolojik ayrıntıları bizlere aktarmıştır. Bir nevi konser analizi yapmıştır.*

Celal Esad, katıldığı bu konserler sayesinde müzik kültürünün epeyce ilerlediğini ve sonrasında bütün emelinin Türk müziğini Ruslar, Macarlar, Polonyalılar gibi çok sesli bir müzik haline getirerek tüm Garp âlemine tanıtmak olduğunu söyler. Sonrasında ise bestelediği bir opereti hayata geçirmek için bulunduğu girişimleri anlatmaktadır.

Celal Esad, yazdığı operanın armonizasyon ve orkestra düzenlemelerini İstanbul'da bulunan müzik eserleri naşiri Radeglia'ya yaptırdığını söyler. Şaban isimini verdikleri bu opera, Anadolu'dan gelen bir köylünün İstanbul'da başından geçen olayları anlatmaktadır. Eseri İstanbul'da temsil edecek bir heyet bulunmadığından Celal Esad, eseri alarak Viyana'ya gider ve Viyana operası müdürü Gregorie sunar. Eseri piyanoda çalıp çok beğenen Gregorie, operanın hemen sahneye konulmasının mümkün

olmadığını söyleyerek, Celal Esad'ı eseri çabuk saheye koyabilecek Franz Josef operasının müdürüne tavsiye eder. Fransızca yazılmış olan eseri Almancaya tercüme ettikten sonra çalışmalara başlanır ve eser sahnelenir. Temsilin birinci gala gecesinde salonda bulunan Viyana sefirimiz Hüseyin Hilmi Paşa operayı izledikten sonra duyduğu memnuniyeti Celal Esad'a iletir. Eser oldukça ilgi görür ve yedi kez temsil edilir. Şaban operası Viyana'da oldukça ilgi görür ve gazetelerde bununla ilgili birçok yazılar çıkar.

Celal Esad, hatıralarından ilk Garp müziği ile nasıl tanıştığı, İstanbul'da Garp müzik hayatının nasıl yer edinmeye başlaması ve Dede Efendi, İtri gibi Türk bestecilerin eserlerinden aldığı motifleri çok seslendirerek ortaya çıkardığı ilk opera denemesinin Garp ülkelerinde nasıl tepkiler aldığını bizlere aktarmıştır. Onun bu anlattıklarının müzik sosyolojisi ile alakalı olan kısımları öncelikle *Cumhuriyet devrimi ile hayatımıza giren müzik inkılâplarının öncesinde Garp müziğinin ülkemizdeki konumu ve Türk toplumunun bu müziğe nasıl yaklaştığı üzerine olanlarıdır*. Bu çıkarımı onun Union Française Kulübü'nde verilen bir konser esnasında gözlemlediği hatıralarından yapabilmek mümkündür. *Sonrasında Türk müziğinin kalbinin attığı İstanbul şehir hayatında Garp müziğinin edindiği yer ve en önemlisi ilk olarak Garp müziği tekniği ve Türk motiflerinden oluşturulmuş bir opera eserinin, Türk müziğinin Garp medeniyetlerine tanıtımında nasıl bir rolü olduğudur*. Son söylediğimiz tanıtım meselesi dönemin musikişinaslarının en hararetli tartıştıkları konudur. Türk müziği Garp medeniyetlerine hangi eserleri ile tanıtılmalı ve uluslar arası arenada medeni müziğimiz nasıl olmalıdır? Celal Esad, Viyana'da sahnelediği temsil ile bu sorunun cevabını bulmuş ve milli müziğimiz Garp tekniğiyle işlediğimiz eserlerle Avrupalı'ya tanıtılması görüşünü benimsemiştir. Bu temsilden sonra onun milli müzik tartışmalarında yeri iyiden iyiye belirlenmiş ve Türk sanatını Garp ülkelerine tanıtma duygusu müzik için de yeşermeye başlamıştır. Bu duyguyla Celal Esad, Türk sanat ve müziğine çağın profesyonel yöntemleriyle yaklaşarak, zengin Türk kültürünü ulusal boyutta tanıtmayı hedeflemiştir. Onunla ilgili olarak ölümünden sonra gazete ve dergilerde çıkan bazı yazılarda ondan "Türk'e kendi sanatını öğreten adam" diye bahsedilir.⁵² Bu yazıda Celal Esad'ın opera çalışmalarının sadece Şaban operasından ibaret olmadığı Yedekçi ve Saatçi isminde yazdığı operetlerinin de İstanbul'da sergilendiğinden söz edilmektedir.

⁵² *Hayat*, sayı: 49, 2 Aralık 1971, s. 30.

Buraya kadar ki yapılan özetle Celal Esad, milli müzik içerikli yazılarının hepsinde savunduğu Garbın tekniğini alarak milli hususiyetimizi kaybetmeden eserler bestelememiz gerektiği görüşünün temelinde yatan oluşum evrelerini bizlere anlatmıştır. *Makalede geçen, İstanbul şehir hayatında müziğin konumu, konser analizleri ve milli müzik hakkında geçen cümlelerde müzik sosyolojisi izlerini doğrudan görebiliriz.*

2. 4. 3. Milli Şive Bakımından Operet Kralı Muhlis Sebahaddin Eserleri

Celal Esad, “Sahne Musikimiz ve Muhlis Sebahaddin” başlıklı yazısında, operet kralı Muhlis Sebahattin’in müzik yönü ve eserleri ile milli müziğe nasıl kaynaklık ettiği üzerinde durur. Ona göre eğer Muhlis Sebahaddin çok sesli müzik kaidelerini öğrenmiş olsaydı, dünya çapında bir Türk müziği meydana getirebilirdi. Celal Esad, yazısında onun müzik yönüyle ilgili bilgilere geçmeden önce, milli müzik hakkında müzik sosyolojisi perspektifiyle incelenebilecek şu görüşlerine yer verir.

“Bir memlekete mahsus olan sanat duygusunu, mesela resimde, mimaride, edebiyatta, musikide hakkıyla ifade edebilmek için, o duygu ile mahmûl olmak icab eder. Bir Fransız veya bir Alman ne kadar büyük bir sanat olsa, diğer bir memleketin lisanı ile ifade edilemez. Ondaki sanat tezahürleri, sırf, mensup olduğu cemiyetin zevkinde olan şeylerdir. Bir sanatkârın bu milli duyguyu ifade edebilmesi, ancak ona ecdattan miras kalmış olan bir zevkin, muhitten aldığı tesirlerle inkişaf ederek bir milli karakter kesbetmesiyle mümkündür. Bunun içindir ki, bu istidatla doğmamış ve bu zevki içine sindirmemiş olan bir Türk, cemiyetimizin zevk ananesine hitap eden eserler yaratamaz. Dünya sanatı bakımından belki çok güzel şeyler yapabilir, fakat bunlar milli olmaz” (Aktaran: Arpad, 1947, s. 5).

Celal Esad, milli müzik hakkındaki bu görüşlerinden bahsettikten sonra, Muhlis Sebahaddin’in cemiyete has olan zevki tamamıyla sindiren bir sanatkâr olduğunu ifade eder. Çok sesli müziği kulaktan kulağa işiterek öğrendiğini söyleyen yazar, Çuhacıyan’ların, Haydar Bey’lerin bu hususta yaptıkları çalışmalar olsa da, Sebahaddin kadar muvaffak olamadıklarına değinir. Celal Esad bunun sebebini, onlar teknik olarak Avrupalılaşıırken aynı zamanda işin milli tarafını muhafaza edememelerine bağlar. Bu yüzden teknik anlamda Çuhacıyan’ların yaptıkları müzik mükemmel olsa da, milli şive bakımından Sebahaddin’in eserleri daha üstündür.

Celal Esad, Muhlis Sebahaddin'i anlatırken milli müzik hakkındaki kendi görüşlerini de bizlere aktarmıştır. Ona göre müziğimiz teknik olarak Avrupalılaştırken milli zevklerimizden uzaklaşmamalıdır. Eserlerinde bu yönü ön plana çıkan Sebahaddin, milli tarafını muhafaza edebilmiş, fakat Garp müziğinin teknik kaidelerini kulaktan kulağa işiterek öğrendiği için fazla ileriye götürememiştir.

Celal Esad, ülkemizde Garp müziği tekniğinin benimsenip eserlerimizin bu kaidelere göre çok seslendirilmesi taraftarıdır. Medenileşme yolunda ilerleyen toplumumuzun milli sanat değerleri üzerinde oldukça araştırmalar yapmış ve bunları tüm dünyaya duyuracak bir ansiklopedi hazırlamış birisi olarak, Türk müziğinin medenileşmesi için bu tekniğin aynen kabul etmesi görüşüne sahiptir. Kendi dönemi içerisinde milli ezgilerimizi çok seslendirerek yaptığı ilk operet denemeleri, onun bu görüşünü ispatlar niteliktedir. Onun yaptığı bu operet çalışmaları müzik sosyolojisi için çok şeyler anlatır. *İlk operet denemelerinin neler olduğu, nerelerde temsil edildiği, temsil heyeti içerisinde yer alanlar, yurt içi ve yurt dışında aldığı tepkiler gibi birçok ayrıntı müzik sosyolojisi için dönemi anlamamıza yardımcı olacak verilerdir.* Bu yüzden yazarın bizlere aktardığı operet ve bunların temsilleri ile ilgili ayrıntıları, milli müzik penceresinden değerlendirildiği için onun yazıları müzik sosyolojisi ifadelerini taşır.

2. 4. 4. Geleneğin Muhafazası

Celal Esad, Türk müziğinin kaynağı ve mahiyeti hakkında birkaç bilgi verebilmek için yayınladığı *Türk Musikîsi ve Yeniçeri Mehter Muzikası Hakkında Mütâlaât* adlı bu kitapçıkta geçen müzik sosyolojisi ile ilişkili olan bölümler, onun müzik çalışmalarını üzerine araştırmalar yapmış olan Arslan ve Levendoğlu Öner'in kaleme aldığı makaleden aktarılacaktır.⁵³

Kitapçık, Mehter (s. 2), Türk Musikisinde Nağmeler ve Makamlar (s. 11), Türk Mûsikisinde Usûl (s. 13) başlıkları altında üç bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde Celal Esad, Osmanlı Devletinin kurulmasıyla hayat bulan Mehter'in bazı özelliklerine ve kısa tarihine değinir. Celal Esad, Sultan I. Osman zamanında Mehter'in, her ikindi vakti saray padişahı önünde nakkareler ve kurrenay

⁵³ Fazlı Arslan ve Oya Levendoğlu Öner, "Celal Esad Arseven'in Musiki Çalışmaları Üstüne" *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, sayı: 182, Eylül-Ekim 2009, s. 219-240.

adlı müzik aletleriyle çalındığı, her bir müzik aletlerinden dokuzar tane olmak üzere birer müzikaları olup bunların birer mehterbaşı tarafından idare edildiğini ifade eder.

Her defasında Türk sanatının farklılığına değinen Celal Esad, İran ve Arap sanatından ayırdığı Türk sanatını, Osmanlı aydınları içerisinde ilk olarak kullanmasının yanı sıra bunu müzik alanına da tatbik eden bir aydınımızdır. Ona göre Şark müziğinin yaşayan tek varisi Türk müziğidir. Avrupalıların Arap, İran müziklerinden ayıramadıkları Türk müziği hakkında şu görüşlere yer verir.

“Avrupa irfan erbabı diğer Türk sanatlarında olduğu gibi Türk musikisini de Şark musikisi diye tanıyorlar ve Arap, Bizans, İran ve Türk musikileri arasında büyük farklar görmüyorlar. Halbuki nasıl Türklere ait karakteri olan Osmanlı devleti tarihine bağlı olarak yaşayan bir Türk sanatı varsa yine o karakteri haiz, Arap, İran ve Bizans musikilerinden farklı olan bir Türk musikisi de mevcuttur” (Arslan ve Levendoğlu Öner, 2009, s. 224).

Türk sanatının kendine münhasır bir müzik karakteri olduğunu söyleyen Celal Esad, bugün yaşayan eski müziklerin içinde İran, Bizans, Arap ezgilerinden bir şeyler bulunabileceğini, bu yüzden Türk müziğini diğer Şark müzikleri ile karıştırmamız gerektiğine dikkat çeker. Bu söylemleri ile Celal Esad, tarihte toplumların birbirleri ile olan kültürel münasebetlerinden dolayı Şark toplumlarının da müzik kültürleri arasında alışverişler, etkileşimler olabileceğine gönderme yaparak, bu etkileşimden dolayı Türk müziğinin kendi karakterinin yok sayılamayacağını söyler. Aynı şekilde daha ileriye gidildiğinde Şark medeniyetlerinden Çin, Hint, Japon müziklerine de tesadüf ettiğimizi, fakat hepsinin ayrı ayrı mahiyeti olduğundan bunların hepsini Şark müziği saymanın doğru olmayacağına değinir. Ona göre Avrupa toplumlarındaki bu algının temelinde yatan sorun, onların Şark müziğini yeni araştırmaya başlamış olmalarıdır.

Celal Esad, Türklerin tarihine yapılacak yolculukta mutlaka milli havaların bulunacağını, bunların da türküler olduğunu ifade eder. Dünyada Wagner'den sonra armoni usulünün değiştiğini ve Türklere ait birçok müzik kaidelerinin Batılı müzik adamlarının çalışmalarına zemin teşkil ettiğini söyler. Son zamanlarda Batılıların Şark müziği araştırmalarına başladığını ve Revue Musical'de makaleler yayımladığını belirtir. Hatta ona göre Saint Saens'ın çalışmalarının temelini Arap ve Türk ezgilerinin oluşturduğunu ve böylece Saint Saens'ın bir ekol olduğunu ifade eder.

Celal Esad, Türklerin kendi milli havalarının türküler olduğunu ifade ederek bu hususta yapılması gerekenler içinse şu görüşleri bildirir.

“...Fakat arzu ederdik ki Rusya’da olduğu gibi bizde de bir veya birkaç musikişinas çıksın, usullerimizi, nağmelerimizi musikinın son ilmi kaidelerine göre tetkik etsin. Anadolu içinde seyahat etsin. Milli ve eski havaları toplasın ve sonra onlar üzerinde araştırma ve incelemelerde bulunarak Türk musikisinde bir uyanma devri meydana getirsın ve bu yönde Avrupa yazarlarının araştırmalarına rehberlik etsin. Bundan bir asır öncesine dönersek Türk musikisinin ne derece büyük bir özenle öğretilip yayıldığını görür ve o zamanki musikimizdeki nezihliğe nazaran bugünkü halimize ağlamaktan kendimizi alamayız. Keman ve lavtada çalınan birkaç bozuk polkayı dinledikten sonra, o hürmete layık musikimizin en nezih, en zevkli nağmelerini unutulmaya terk ederek geçmişlerimizin o nağmelerindeki hislerinde yaşamayı bir gerilik addeden yenilikçilerimize de acımamak kabil değildir. Bunun sebebi hep o yenilikçilerin yarı bilgileri, kitapların yalnız kap isimlerini ezberlemek maarifiyle yaldızlanmış cehalettir” (Arslan ve Levendoğlu Öner, 2009, s. 225).

Celal Esad için, Rus müziği diğer Garp müziklerine göre ayrı bir yerde durur. Yukarıda aktardığımız Şaban adlı operetini Rus müziğini örnek alarak bestelemesi bu hayranlığını kanıtlar niteliktedir. Türk müziğine ait nağmelerin Rusların yaptığı gibi Batı müziği kaidelerine göre tetkik edilmesi gerektiğine değinen Celal Esad, musikişinaslarımızın Anadolu içerisinde seyahate çıkarıp milli havalarımızı toparlayarak Türk müziğinin bir uyanma devri meydana getirmesini arzu eder. Bundan bir asır öncesi ile bugünün Türk müziği arasında büyük farklar olduğunu, bugünün kendini yenilikçi diye arz eden musikişinaslarımızın milli nağmelerimizi yansıtan geçmişimizin ürünlerini yaşatmayı gericilik olarak kabul ettiklerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Onların bilgisizliklerinin bu değlendirmeye sebep olduğunu söyleyerek cümlelerine şöyle devam eder.

“O yenilikçiler daha doğrusu Avrupa taklitçileri, çok sevdikleri o Avrupa’nın bu günkü güzel sanatlarına, o sanattaki yürüyüşe biraz daha dikkatli bakarlarsa görülür ki gerek süsleme sanatında gerek musiki sanatında Avrupa Şark’a doğru geliyor. İllüstrasyon’un noel nüshasında eski şark minyatürlerinin taklidi birkaç resim görüyoruz. Maalesef biz Şarklıların pek kayıtsız gördüğümüz bu sanattaki güzellikleri Avrupalılar bizden fazla görüyor. Biz ise bizim gerek düşüncemiz gerek hissimiz ruhumuz ve her şeyimizle münasebet ve alakası olan ve doğrudan doğruya eskilerimizin ruhlarının bizlere bağışı olan sanatı bırakıp Avrupa’nın resimlerinden, Lui Kenz tezyinetinden, kafeşantan valslerinden yardım almaya çalışıyoruz. Hiçbir tarza benzemeyen melez şeyler meydana getiriyoruz” (Arslan ve Levendoğlu Öner, 2009, s. 225).

Batının müzik ilminin uyguladığı tekniğin Türk müziğine de uygulanmasını, ancak bunu yaparken milli duygumuza zarar vermememiz gerektiğine dikkat çeker. Celal Esad, müziğimizin bugün layık olduğu yere erişememesinin sebebini, Batı'yı aynı şekilde taklit eden yenilikçi olduğunu düşünen musikişinaslarımızın hiçbir şeye benzemeyen melez eserlerine bağlamaktadır. Milli müziğimizin tespiti için musikişinaslarımıza Anadolu'da seyahate çıkılmalarını öneren Celal Esad, Ziya Gökalp, Vahid Lütfi Salcı, Halil Bedii gibi folklor araştırmalarımızın önemsenmesi gerektiğini dile getiren yazarlarımızı hatırlatmaktadır. Hepsinin ortak fikri Türklerin öz milli müzikleri Anadolu'daki köylülerin yapmış oldukları müziklerdir. Onlar için bizi diğer Garp milletlerinin seviyesine taşıyacak müzik, Anadolu'daki türkülerin Garp tekniği ile izdivacından doğacaktır. Fakat bu yapılırken milli havamız kaybedilmeyecek, kendi müzik karakterimize sadık kalınacaktır.

Makalesinin ilerleyen kısımlarında Celal Esad, kaybolmaya doğru gitmekte olan Türk müziğini kurtarmak ve müziğimizin temel kaidelerinin bilimsel olarak çözümlenmesi, usul ve makamlarının meşhur ezgileri ile karakteristik özelliğini gösterecek eserlerin muhafaza edilmesini ilan etme vazifesini yerine getirmek adına bir konser tertip ettiğini ifade eder. Onun bu konseri vermesindeki diğer amaç ise, Avrupalı meşhur musikişinasların araştırmalarına zemin hazırlamak ve müziğimizi bütün dünyanın yararlanabileceği bir hale koyma isteğidir. Bunun için yaklaşık yüz yıl önce ilga edilmiş olan mehteri yeniden canlandırma girişimlerinde bulunmuş ve Türk müziğinin reklâmını yapmayı hedeflemiştir. Kısaca onun bu konseri tertip etmesindeki asıl amaç Türk müziğinin tanıtımını gerçekleştirmektir.

Celal Esad, Türk müziğinin tanıtımının Batı sazları ile hakkıyla yapılamayacağını fakat tanıtım için bunun zorunlu olduğunu belirtir. Sonrasında tek seslilik ve çok seslilik konusuna girerek hala Osmanlı musikişinaslarının çok seslilikten hoşlanmadığını ve bütün güzelliği ezginin inceliklerinde ve vezninde aradıklarını söyler. Sonrasında bugün Türk müziğinin gençler tarafından niçin sevilmediği, kıraathanelerde çalınan müziğin Osmanlı müziğini temsil etmediğini, birçok müzik üstadının eserlerinin bu kıraathanelerde zarara uğratıldıklarını vurgular. Celal Esad, müziğin tarihinin çok eskilere dayandığını Lavignac'ın müzik ve musikişinaslara hakkında yazdığı kitaptan bazı bilgiler referans göstererek incelediğimiz eserin ilk bölümü olan "Mehter" kısmını sonlandırır.

Görüldüğü üzere, Mehter'in tarihinden başlayarak milli nağmelerimiz hangileri olduğu, bugünün müziğini yaratmak için musikişinasların nasıl çalışmalar yapması gerektiğini, Türk müziğinin tanıtımı için düzenlenen Mehter konseri ve sonrasında hedeflenenler hakkında genel olarak toparlayabileceğimiz bilgiler veren Celal Esad, dönemin müzik hayatı ve kendi milli müzik tartışmalarındaki yerini bizlere tarif etmiştir. *Onun milli müzik adına söyledikleri çalışmamızda müzik sosyolojisi altında düşünüleceği gibi, Türk müziğinin tanıtım propagandası için tertiplelediği konser programları da bu bilim dalı ile ele alınabilir.*⁵⁴

Celal Esad'ın kitabının ikinci başlığı "Türk Musikisinde Nağmeler ve Makamlar" ismini taşır. Kısa olarak kaleme aldığı bu bölümde Celal Esad, Türk müziği dizileri ile ilgili bir takım bilgiler verir. Türk ve Batı müziği arasındaki diyez ve bemol işaretlerinden örnekler verirken zaman zaman Rauf Yekta'dan alıntılar yapmıştır. Türk müziğinin Batı müzik sitemine nakli, Batı nota sistemiyle yazılması gibi konular dönemin devam eden sorunları arasındadır. Bu yüzden Batıdan iki kat fazla nağmelerimizin Batı müziği ezgileri ile karşılaştırmanın mümkün olmadığını ifade eder.

Eserinin son başlığı ise "Türk musikisinde Usul" ismini taşır. Bu bölümde ise Celal Esad, Türk müziğinde kullanılan usuller ve bunların aruz ilmi ile olan bağlantılarını açıklar.

Buraya kadar Celal Esad'ın tüm müzik eserleri ve dönemin gazetelerinde kaleme aldığı hatıralarında onun milli müzik yönünün ağır bastığını görmekteyiz. Türk sanatını öncelikle müttelik olduğumuz ülkelerin başkentlerinde hazırlayacağımız resim sergisi ve konserlerle tanıtımının yapılması onun başlıca hedefidir. *Bu uğurda hazırladığı konser faaliyetleri ve hazırladıkları eserler bize çalışmamızda kullanabileceğimiz önemli müzik sosyolojisi verileri sunmaktadır. Musiki inkılâplarından önce Türk müziğinin Batılılaşma harekâtının nasıl ve nelerle ilerletildiği gibi birçok bilgiyi onun bu müzik çalışmalarından elde edebilir ve dönemin müzik sosyolojisi hakkında ifadeler kurabiliriz.* Celal Esad, tamamıyla Batı müziği armoni kaidelerinin müziğimize uygulanmasını fakat bunun yapılırken milli havamızın kaybedilmemesine özen gösterilmesini söyleyen bir aydınımızdır. Milli müzik tartışmalarında temel olarak bu düşüncesiyle karşımıza çıkmaktadır. Yaşamı boyunca

⁵⁴ Bu konserin detayları ve taşıdığı müzik sosyolojisi içerikleri çalışmamızın Rauf Yekta Bey'e ayrılan kısmında sunulmaktadır. Rauf Yekta Bey'in bu yazılarının asılları için Bkz: Rauf Yekta Bey, "Mehterhane Konseri I." *Şehbâl*, sayı: 49, 14 Mart 1912, s. 12. Rauf Yekta Bey, "Mehterhane Konseri II." *Şehbâl*, sayı: 50, 29 Mart 1912, s. 32. Aktaran: Bora Uymaz, "Şehbâl'de Musiki Yazıları" Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, İzmir 2005, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), s. 52, 61.

Türkün sanatının diğer Şark ülkelerinin müzikleri ile bir tutulamayacağını dile getiren Celal Esad, Türkün kendine has bir sanat karakteri olduğunu yazılarında her defasında vurgulamıştır. Osmanlının son yıllarında modernleşmeye çalışan ülkemizde, milli sanatın gelişmesi ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini atan az sayıda entelektüelimizden birisi olmasından ötürü onun sanat ve müzik hakkında belirttiği görüşler bizim için önemlidir.

2. 5. ZİYA GÖKALP

Cumhuriyet dönemi müzik siyaseti ve musikişinaslarına, milli müzik üzerinden geliştirdiği fikirleri ile yön veren Ziya Gökalp, 23 Mart 1876 günü “Müftüzâde Tevfik Efendi ile Pirinçzâde Zeliha Hanım'ın oğlu olarak Diyarbakır'da dünyaya gelir” (Korkmaz, 2005, s. 18). Gökalp, önce Mercimekörtmesi Mahalle Mektebi'nde eğitimine başlar ve sonrasında Diyarbakır Askeri Rüştüyesi'ne kaydolur. Gelecekte büyük Türkçü ideolog olarak anılacak olan Gökalp, o yıllarda Namık Kemal'in eserlerini okur ve onun düşüncelerinden etkilenir. Gökalp'in bu yönelişinde babasının tesiri oldukça büyüktür. Babasının da tesiri üzerine Namık Kemal'den etkilenmiştir. Babası, Namık Kemal vefat ettiğinde Gökalp'e “İşte sen bu adamın arkasından gideceksin! Onun gibi vatanperver, onun kadar hürriyetperver olacaksın!” (Köseoğlu, 2005, s.70) diye telkinlerde bulunmuştur. “1895 yılında İstanbul'a geçen Gökalp, parasız yatılı olması nedeniyle baytar mektebine kaydolmuş ve eğitimine başlamıştır” (Ülken, 2006, s. XIII).

“II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte Diyarbakır'da İTC'nin şubelerini kurarak başına geçen Gökklap, bilimsel ve kültürel faaliyetlerine hız vermiştir. Cemiyet'te hürriyet ve meşrutiyet üzerine konferanslar vermeye başlamıştır. Temmuz 1910'da Diyarbakır Maarif Müfettişliğine atanmıştır. Bu süre içerisinde çeşitli batılı filozofların eserleriyle ilgilenmiş ve özellikle Durkheim okumuştur. Gökalp, 1911 yılında Ömer Seyfettin ve Ali Canip gibi dilde sadeleşmeyi savunan bazı yazarların çıkarttığı Genç Kalemler dergisinde yazmaya başlamıştır. 1912'den itibaren yazıları, Türk Yurdu, Halka Doğru, İslam, Türk Sözü, Bilgi, İktisadiyat, Milli tettebbular Mecmuası, Muallim, Darülfünun Edebiyat Fakültesi Mecmuası, Şair ve yeni Mecmua gibi dergilerde yayınlanmıştır.” (Duran, 2011: 144-145).

“Yoğun bir şekilde kültür milliyetçiliği vurgusu yapan Gökalp, etnik milliyetçiliğe/ırkçılığa karşı bir düşünce yapısına sahip olmuştur. Ona göre, toplumların karakterleri kalıtımsal bir şey değil, kültür ve eğitim yoluyla şekillenmektedir.

Gökalp'in ırkçılığa karşı oluşu, düşünsel ve sosyal gerçeklikle iç içeliğe sahiptir. Gökalp bu yargıya, toplumların, özellikle Türk toplumunun yapısını ve sosyal gerçekliklerini değerlendirerek varmıştır" (Gürsoy ve Çapçioğlu, 2006, s. 97).

Gökalp, ülkemizde gelmiş geçmiş en ünlü Türkçü ideologlar arasında yer almaktadır. Gökalp, toplumu ilgilendiren birçok konu hakkında yazılar kaleme almasının yanı sıra Türk müziği hakkında da önemli görüşler bildirmiş bir musikişinasımızdır. Onun müzik hakkındaki Türkçü görüşleri, kendisinden sonra gelen birçok musikişinası ve hatta Cumhuriyet musiki inkılablarını etkilemiştir. Tam bir milliyetperver kişiliğe sahip olan Gökalp, Batılılaşma evrelerinde Türklerin milli müziğinin hangisi olduğu konusunda *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabının ikinci mebhas dört numaralı bölümünde, kendisine ait milli müzik görüşlerini bütünüyle aktarmıştır.

2. 5. 1. Gökalp'in Türkçü Meşrulaştırma Formülü

Gökalp, yazın hayatı içerisinde birçok kitabın yanı sıra çeşitli gazete ve dergilerde yüzlerce makale yayınlamıştır. Ülkemizde Türkçülüğün babası olarak bilinen Gökalp, kendini Türk'ün asıl kimliğinin ne olduğunu açıklamaya ve Türk'ün zengin kültürel mirası içerisinde kendine has milli değerlerini tespit etmeye adanmış bir aydınımızdır. Milliyet kargaşasının yaşandığı Cumhuriyet döneminde, geliştirdiği ideolojik fikirleri ile Türkler'in milli olan değerlerine ışık tutmuştur. Bu değerleri araştırırken Türkler'in milli müziğinin ne olduğunu da araştırmadan edememiş, her fırsatta milli müzik tartışmalarında yerini almıştır. Aslında Gökalp, diğer musikişinaslarımız gibi müzik ilmini derinlemesine bilen biri değildir. Onun tespitleri sosyolog kimliğinden kaynaklı olarak daha çok Türk toplumunun kültürel ve manevi değerleri üzerine odaklanmıştır. Diğer musikişinaslarımız gibi müzik usul ve kaidelerini detaylı olarak bilmez. Fakat onun her alanda olduğu gibi müzik üzerinde de etkili olan Türkçü düşünceleri, etrafında ve kendinden sonra gelen birçok müzik adamını etkilemiş, onun milli müzik hakkındaki işaret ettiği kaynaklar, gerek devlet gerekse musikişinaslar için dikkate alınmıştır.⁵⁵

⁵⁵ Ziya Gökalp'in müzik hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığını Laika Karabey bir makalesinde şöyle dile getirir. "İnsan ne kadar âlim olursa olsun bilmediği bahse karışınca hataya düşer. Ziya Gökalp'i Türk mütefekkeri olarak tanıyoruz. Fakat asla bir musiki üstadı olarak değil. Hâlbuki muhterem mütefekker, hiçbir kısmını bilmediği muhakkak olan musikiye dair başından sonuna kadar tetkiksiz ve hatalı bir takım

Gökalp'in Türklerin milli müzik nağmelerini taşıdığını ileri sürdüğü toplumsal kaynak, Anadolu'nun kırsal bölgelerinde yaşayan halkın hayat verdiği nağmelerdir. Türkiye'de sosyoloji biliminin öncülerinden olan Gökalp'in milli musiki başlığı altında açıklamaya çalıştığı müzikte milliyet ve medeniyet kavramları, tamamıyla sosyolojinin ve dolayısıyla müzik sosyolojisinin konusudur. Ayrıca Gökalp'in sahip olduğu sosyolog kimliğinden ötürü, müzik kavramını teorik olanla değil, daha çok toplumsal olanla izah etmesi, onun müzik görüşlerinin müzik sosyolojisi ile yakınlık göstermesinin diğer bir nedenidir. Bunlardan ötürü onun müzik görüşlerinin müzik sosyolojisi taşıdığını kesin bir yargıyla söylebilsek de, ülkemizde Durkheim gibi dünyaca ünlü bir sosyologun devamı sayılan Gökalp'in müzik kavramını açıklarken sosyoloji dilini kullanması kadar tabii bir sonuç yoktur. Bu yüzden son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde yaşanan sosyal gerçekleri göz ardı etmeden Türkler'in öz müziğinin hangisi olduğunu açıklamaya çalışan Gökalp, doğrudan müzik sosyolojisi taşıyan ifadelere milli musiki başlığı altında kaleme aldığı yazısında yer vermiştir. Tüm bunların yanında onun fikirlerinin dönem musikîşinaslarına ve hatta Atatürk'ün yapmış olduğu inkılâplara bile tesir etmiş olması; yani son Osmanlı ve özellikle Cumhuriyet dönemi müzik hayatına olan etkilerinden dolayı müzik sosyolojisi için ayrıca önemlidir.

Türkçülüğün Esasları adlı kitabında müzik ilmini ruhunda taşıdığı Türkçü ideoloji ile açıklayan Gökalp, harsa ait olan halk melodilerini Türk'ün öz müziği olarak görür. Çünkü ona göre, Anadolu'da yaşayan halk ezgileri hiçbir şeyden etkilenmeden sadece köydeki Ahmet'in, dağdaki çobanın saf duygularından oluşmaktadır. Gökalp, harsa ait olan melodileri sadece o milletin duygularının ürünü olarak görür. Medeni müzik ise, zamanın tesirleri ile ortaya çıkmış, içerisinde başka milletlerden bir şeyler taşıyan, bilgi ve deneyimle şekil verilmiş melodilerdir. Onun için müzik gibi harsa ait olan ne varsa millidir. Fakat daha sonraları içerisine bilgi, deneyim, model gibi olgulardan yararlanılarak ortaya sunulan toplumsal ürünlerin ise medeniyete ait olduğunu söyler. Gökalp'in geliştirdiği bu sosyolojik yaklaşım sadece müziğe has bir durum değildir. Onun sahip olduğu sosyoloji felsefesi, temelde hars ve medeniyet kavramları üzerine kuruludur ve müzik gibi Türk'ün bütün milli değerlerini, bu iki kavram üzerinden izah etmeye çalışır. Kısacası Gökalp için medeniyet suni, hars ise asıl Türk demektir. O harsın ne olduğunu şu sözleri ile açıklar:

iddialarda bulunuyor. Türk musikisi güya Farabi vasıtasıyla Bizans'tan alınmış, hakiki Türk musikisi halk melodilerinden ibaret imiş ve saire ve saire" Laika Karabey, "Muhterem Ziya Gökalp ve Musikimiz" *Musiki Mecmuası*, sayı: 78, 1 Ağustos 1954, s. 170.

“Hars, yalnız bir milletin dini, ahlâki, hukuki, muakeveli, bedii, iktisadi ve fenni hayatlarının ahenkdar bir mecmuasıdır” (Gökalp, 1923, s.25).

Gökalp, milli musiki başlığını verdiği yazısında, halka ait olan melodilerin Türkler’in öz milli müziğinin devamı olduğunu, Osmanlı müziği ise Arap, Acem, Bizans gibi toplumlardan etkilenerek doğmuş melez-suni bir müzik olduğundan, dolayısıyla milli bir içeriğe sahip olmadığını vurgulamaktadır. *Yani ona göre yerli kültür öğeleri ile hayat bulan halk müziği harsın, başka toplumların müzikleri ile iç içe geçmiş Osmanlı müziği ise medeniyetin ürünüdür. Bundan dolayı milli Türk müziği harsa ait olan müziktir, Osmanlı elitinin değil.* Saraylarda, konaklarda hayat bulan Osmanlı müziği, suni içeriğinden dolayı milli sayılamaz. Milli olarak sayılabilecek Türk müziği hiçbir şeyden etkilenmeden sadece saf bir duygunun ifadesi olan melodilerdir. Gökalp’in kültür üzerinden müziğe dair geliştirdiği fikirlerinin dayandığı sosyoloji temeli için Güneş Ayas kitabında şu yorumu yapmaktadır:

“Gökalp’te geleneksel kültüre ait unsurlar, aynı zamanda Durkheim sosyolojisindeki toplumu bir arada tutan kolektif bilince denk düşer. Milli kültür, hem inşa edilmekte olan ulus-devletin harcı olacak, hem de Batıcı tercihe yerli bir temel oluşturarak yeni siyasi kadroların kararlarına meşruiyet sağlayacaktır” (Ayas, 2014, s. 51).

Bu görüşleri ile yukarıda da bahsettiğimiz gibi Cumhuriyet’in müzik sosyolojisine yön vermiş olan Gökalp, düşünceleri ile musikişinaslar arasında ayrılıkların doğmasına neden olmuştur. Bir grup musikişinas ve aydınımız onun tarif ettiği yolda ilerlediği gibi müzik hakkında devlet desteği ile yürütülen çalışmalarda onun bu düşüncelerinden meyil almıştır. Bunlardan birine örnek olarak halk müziği derlemelerine önem verilip harsa ait olan melodilerin toparlanıp kayıt altına alınması gösterilebilir. Yani devletin ve sonrasında müzik kurumlarının folklor çalışmalarına yeteri kadar önem veren politikaları hayata geçirmesinde Gökalp’in görüşleri etkili olmuştur. Gökalp’in görüşlerinden feyz alan hükümet, müzik politikaları arasına, halk müziği derleme çalışmalarını da eklemiş bu hususta heyetler oluşturarak Anadolu’nun köylerinin dolaşılmasına destek vermiştir. Ülkemizde devlet desteği ile yürütülen ilk halk müziği derleme çalışmaları, Gökalp’in bu düşüncesinin yarattığı hareketin ürünüdür. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, *ulusal kimliğini yaratmak isteyen Cumhuriyet toplumunda, onun ulusalcı ideolojik yaklaşımı, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını ve yapılan müzik reformlarını önemli ölçüde etkilemiştir.*

Gökalp'e göre asri bir Türk milli müziği, halk müziği artı Batı müziği senteziyle oluşturulmalıdır. Bu fikri Yusuf Akçura'ya göre ilk ortaya atan yine önemli Türkçü ideologlarımızdan olan Necip Asım Bey'dir. Bununla ilgili bölümü Aksoy, şöyle nakletmektedir:

“Necip Asım Bey Osmanlı lisanının Türkçeleşmesine uğraştığı kadar değilse bile doğu musikisinin millileşmesine de hayli himmet sarfetmiştir. Osmanlı münevverleri arsında muteber olan doğu musikisinin milli Türk musikisi olmayıp, asıl Türk musikisinin, çoban ve halk havalarından motifler alınarak batı musikisi tekniği ile Macarların yaptıkları gibi tanzim edilmesi lazım geldiği fikrini ortaya atan da Necip Asım Bey'dir” (Aksoy, 2008, s. 142).

Türk toplumunun önemli ideologlarını bir araya getiren bu sentez düşünce, Türk milletinin milli müziğinin halk müziği olduğuna işaret eder.

“Gökalp'tan önce onunkinden daha basit bir müzik sentezi anlayışında varolmuş olabilir. Örneğin, Necip Asım (Yazıksız), *Türk Yurdu* dergisinde 1918 yılında yayımlanmış “Dilimiz, Musikimiz” adlı makalesinde mutlaka Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak ve bunlardan hareketle milli operalar, senfoniler ve oratoryolar yaratmak gerektiğini ateşli bir şekilde savunur. Fakat Ziya Gökalp'in önerdiği sentez elbette ki Necip Asım'inkinden bir nebze ilerdedir” (Behar, 2005, s. 272-273).⁵⁶

“Necip Asım ve Ziya Gökalp'in küçümsenemeyecek etkileriyle Cumhuriyetin üzerine eğildiği en önemli musiki faaliyetlerinden birini de, halk musikisi araştırmaları oluşturur. Musiki mirasımızın kaybolmaması, tespit edilen eserlerin Batı notasıyla kayıt altına alınması ve yaşayan halk ozanlarının kimler olduğunun tespiti için Anadolu'nun ücre köşelerine devlet destekli seyahatler gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda bu iki aydınımızın sahip olduğu Türkçü ideolojinin, sonradan Atatürk'ün yapmış olduğu musiki inkılablarını da etkilediğini söyleyebiliriz. Ziya Gökalp ile Atatürk arasında bir ilişki yakınlığı olmasa bile; düşünsel paralelliklerin ve paylaşımların olduğu açıktır” (Gürsoy ve Çapçioğlu, 2006, s.97).

Gökalp, yazısında Şark ve Garp müziğinin temelini Yunan ezgilerine dayandığını söyler. Batı müziğinde olduğu gibi Şark müziğinin de kökenlerini oluşturan Yunan müziği, bu halk melodilerine suni olan çeyrek sesleri ilave etmiştir. Gökalp'e

⁵⁶ Necip Asım'ın bu yazısının aslı için bkz: Necip Asım Yazıksız, “Lisanlar İlmî: Bir Nazariye-i Lisaniye” *Türk Yurdu*, sayı: 5, Tubitay Yayınları, Ankara, 1928, s. 79.

göre Şark ve Garp müziği arasındaki asıl sorun, bu doğal olmayan çeyrek seslerin yarattığı olumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Gökalp'in bu görüşleri kitabında şöyle geçer;

“Şark musikisi de garp musikisi gibi eski yunan musikisinden doğmuştu. Eski yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilâve etmişler ve bu sonrakilere (çeyrek sesler) namını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabii değildi; sun'iydi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, Yunan musikisi gayr-i tabii seslere istinat eden bir sun'i musiki idi” (Gökalp, 1923, s. 138).

“Açıkça anlaşılacağı gibi çeyrek seslerin irrasyonel olması, tamamen gereksiz, yapay olmalarının sonucuydu; irrasyonelite, mükemmel müziğin (halk müziği) onları kullanmazken bu sesleri yaratmasında yatıyordu. Gökalp, popüler tatlara, uyuma önem vermek suretiyle, sınanmamış çeyrek sesleri yasaklayacak, Türk müziğini Bizans'ın getirdiği fazlalıklardan temizleyecek Türk tarzı bir operaya ihtiyaç duyuyordu. Dolayısıyla, müzikte rasyonelite, “doğal” olandan, anlık yaratılandan ve halkça onaylanandan oluşuyordu” (Stokes, 2012, s. 64-65).

“Kurun-ı vusta Avrupa'sında teşekkül eden (opera) müessesesi, Yunan musikisindeki bu iki nokiseyi izale etti. Çeyrek sesler, operaya uymuyordu. Bundan başka, operâ bestekârları ve oyuncularını halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü oynayamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, garbın operası, garp musikisinden çeyrek sesleri tardedti. Aynı zamanda, opera duyguların, heyecanların, ihtirasların tevâlisinden ibaret bulunduğu (armoni)yi ilâve ederek, garp musikisinin doğmasına sebep oldu” (Gökalp, 1923, s. 139).

Yukarıda aktardığımız görüşlerinde Gökalp, Garp'lıların kendi müziklerini oluştururken Yunan müziğinden aldıkları bu çeyrek sesleri ortadan kaldırarak başarılı bir ulusal-medeni müzik oluşturduklarını söyler. Bu görüşünü operadan örnekler vererek destekleyen Gökalp, bu açıklamayı yaparken dolaylı olarak toplumların müzik kültürlerinin bir birleri ile olan ilişkisine değindiği gibi, yer yer müzik sosyolojisi taşıyan ifadeler kullanmaktadır. Ona göre, Batılı opera bestekârları ve sahne oyuncularının müzik kültürleri bu çeyrek seslerle uyum göstermediğinden, Garp'lıların geçmişten gelen müzik yapılarından bu çeyrek sesleri çıkararak yeni müziklerini armoni kaideleri ile oluşturduklarını ifade etmektedir. Yazısının devamında ise Şark müziğinin gelişim gösterememesinin, hala eski-ilkel-hasta kalmasının sebeplerini dönemin popüler

tartışma konusu olan armoni meselesine bağlamaktadır. Tamamıyla ilkel kaldığını düşündüğü Şark müziği için, armoni usulünden faydalanması gerektiğini öneren Gökalp, müziğimizin terakkisini harsa ait olan milli ezgilerin çok seslendirilmesinde görür. Bu bölüm ise şöyledir:

“Şark musikisine gelince, bu tamamıyla eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hâla mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından Arapçaya nakolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da nakolunmuşlardı. Diğer taraftan Ortadoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleriyle Yahudi hahamhanesi de bu musikiyi Bizans’tan almışlardı. Osmanlı memleketinde bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessesese olduğu için, buna (Osmanlı ittihad-ı anâsır-ı musikisi) namını vermek de gerçekten çok münasipti” (Gökalp, 1923, s. 139).

Osmanlı kültürel yapısının içerisinde barındırdığı çok çeşitliliğe değinen Gökalp, Şark müziğinin geri kalmasını taşıdığı çeyrek sesler ve armoniden uzak kalmasına bağlar. *Son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminin asri müzik anlayışı armoni-çok seslilikten geçer. Şark müziğinin sahip olduğu tek sesliliğin zamanın ihtiyaçlarını karşılamadığını düşünen musikişinas ve aydınlarımız armoni meselesi üzerine hararetli tartışmalar yaşamışlardır. Fakat hepsinin ortak birleştikleri nokta, müziğimizin çok sesli olarak ifade edilmesi gerektiğidir.* Gökalp’in düşüncesini benimseyenler milli Türk müziği için halk melodilerinin çok seslendirilmesi gerektiğini savunurken, bazı musikişinaslar Türk müziğini tamamıyla bir kenara bırakıp, Garbın armoni kaideleri tam anlamıyla öğrenildikten sonra, Türk sanatkârlarının dehasından doğacak nağmelerin asıl milli Türk müziği olacağını söylemişlerdir. Gökalp’in izinden gidenlerin en önde gelenlerini Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken ve Vahit Lütfi Salcı oluşturur. Bu her iki musikişinasımız da halk ezgilerinin toparlanıp çok sesli usulpla işlenmesi gerektiğini söylemiş hatta Salcı, Anadolu, Trakya ve Bulgaristan dolaylarında yaşayan Alevi ve Bektaşî kabilelerinde yaptığı folklor araştırmalarında, çok sesli unsurların var olduğuna işaret eden belgeler yayınlamıştır. Salcı, Cumhuriyet döneminde musikişinaslarımızı sürekli karşı karşıya getiren armoni meselesine yaptığı bu tespitlerle ayrı bir platform oluşturur. Onun bu tespitleri, Gökalp’in de yazısında dikkat

çektığı Türk müziğinin taşıdığı çeyrek seslerden, yani makamsal yapısından ötürü çok seslendirilemeyeceğini iddia edenlere cevap olmuştur.⁵⁷

“Milli musiki” başlığı altında öncelikle Şarklı ve Garplı ayırımına değinen Gökalp, ülkemizde var olan müzik türlerini açıklayarak bunlardan hangisinin milli müzik sayılabileceğine, yazısının devamında şu görüşleri ile açıklık getirmeye çalışır.

“Bugün, işte şu üç musikin karşısındayız: Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi.

Acaba bunlardan hangisi, bizim için millidir?

Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisinde bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulunca (armonize) edersek hem milli hem de Avrupaî bir musikiye mâlik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arsında Türk ocaklarının musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikarlarımıza aittir” (Gökalp, 1923, s. 138-140).

Her seferinde halk müziğinin milli Türk müziği olduğunu vurgulayan Gökalp, bu bölümde medeni müzik olarak Garp müziğini örnek gösterir. Onun için müzikte medeniyet armonidir. Bu yüzden Avrupaî bir medeni müziğe sahip olabilmemizin yolunun halk müziği melodilerinin armonize edilmesinden geçtiğini söyler. *Gökalp’in milliyet ve medeniyet kavramlarından hiç ayırlamadan yazısında açıklık getirmeye çalıştığı müzik konusu, tamamıyla müzik sosyolojisi izleri taşır. Fakat bu alıntıda dikkatimizi çeken ve fark ettirmek istediğimiz diğer bir müzik sosyolojisi ifadesi Türk Ocakları’nın müzik sahasında izlemesi gerektiği programa dair zikrettiği ifadeleridir.*

Çalışmanın bazı bölümlerinde Gökalp’in Türkçü ideolojisi ve bu ideolojiden etkilenen devlet ve kurum politikalarının olduğuna dikkat çekmiştik. Türk Ocakları’nın izlemesi gereken politikalara yukarıda aktardığımız sözleri ile doğrudan yol gösteren Gökalp, bahsettiğimiz bu etkiyi aktardığımız sözleri ile hissettirmektedir. Kaldı ki, Türkçülüğün babası olarak bilinen birisinin, Türk milli kimliğini tespit ve tanıtım amacını taşıyan bir kurama etkisi kaçınılmaz tabii bir sonuçtur. Ona göre Cumhuriyet inkılâp ve kurumları, onun sürekli vurguladığı halk müziğinin armonize edilmesi meslesine odaklanmalı, bu hususta çalışmalar ve programlar oluşturmalıdır.

⁵⁷ Gazimihal ve Salcı’nın bu hususta görüş bildirdikleri yazıları, çalışmamızda kendilerine ayrılan bölümde müzik sosyolojisi disiplinleri ile değerlendirilmiştir. Yazıların kendisi için çalışmamızın bu bölümlerine bakılabilir.

“Göklap, milli musikinin, halk musikisi ile garp musikisinin birlikteliğinden doğacağına inanır. Bu ve Gökalp’in diğer belirttiği halk melodilerinin toparlanması hususu, yalnızca kendine ait bir düşünce değildir. Onunla bu düşünceyi paylaşan diğer aydınlar “Esaslar”ın basımından önceki on yılda Rauf Yekta Bey (1911), Musa Süreyya Bey (1915), Ahmet Cevdet ve Necip Asım (1916) makaleleri ile köylü Anadolu müziğini toplamak için, alanı dolaşmanın gereğini vugulamışlardır” (Stokes, 2012, s. 62).

Gökalp’in kendi gibi düşünen aydınlarla ortak noktada bulunduğu bu fikirleri, sonrasında Musatafa Kemal’in müzik politikalarının yanı sıra, devrimden sonra devlet kurumlarının izlediği milli müzik politikalarını da etkilemiştir. TRT ve Maarif Encümenliği belirli heyetler oluşturarak ülkenin kırsal kesimlerinin taranıp, burada varolan halk melodilerinin notaya-kayda alınması üzerine çalışmalar başlatmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında Doğu müzik sanatına yönelen Bartok, Vambery... gibi Batılı araştırmacıların bu çalışmalara hız kazandırdığı ayrıca bilinen bir husustur.

Gökalp ve kendi gibi düşünen aydınların Anadolu’nun taranarak halk melodilerinin toplanması için önerdikleri yöntem, müzik sosyolojisinin doğrudan kullandığı alan-saha araştırması yöntemine uygun düşmektedir. Sosyolog kimliğinden ötürü bu tip yöntemlerin milli kültürün derlenmesi için ne kadar önemli olduğunun bilincinde olduğunu düşündüğümüz Gökalp, Türklerin asıl milli müzik mirasının bu şekilde ortaya çıkarılabileceğinin üzerinde durmuştur.

Gökalp, milli Türk müziğinin ne olduğu hakkında bilgileri sunarken, müzik sosyolojisinin odaklandığı söylemleri doğrudan dile getirdiğini görmekteyiz. Yaşadığı dönemin en ünlü Türkolog ve sosyolog’u sayılan yazar, milli Türk müziğinin halkın tekelinde geçmişten günümüze taşındığı üzerinde durur. Milli müzik görüşlerini tüm detayları ile açıkladığı *Türçülüğün Esasları* kitabı, hala birçok günümüz müzik araştırmacıları tarafından sıklıkla başvurulan kaynaklar arasında yer alan Gökalp, milli müzik bahsine değinmeden önce hars ve medeniyet ayrımını açıklayan temel bilgilere yer vermiştir. Bunu belirtmemizdeki sebep, Gökalp’in milli müziği açıklamadan önce sosyoloji diliyle milliyet ve medeniyet kavramlarını açıklamasıdır. Bu da şu demek oluyor ki, *Göklap, milli müzik meselesini sosyolojik bir olgu olarak görmüştür ve öncesinde müziğin sahip olduğu sosyolojik konuma açıklık getirmiştir.*

Son olarak Gökalp’in müzik sosyolojisi ile olan yakınlığını ve yazısında geçen müzik sosyolojisi içeriklerini şu sözlerinden açıkça anlamak mümkündür.

“Memleketimizde, yan yana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan (Türk musikisi), diğeri (Farabi) tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas olunan (Osmanlı musikisi) dir. 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 diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise usulle yapılmayan, hem de taklitle başka milletlerden alınmayan duygulardır. Bu sebeple, Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türk’ün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir. Halbuki Bizans musikisinin menşesine çıkarsak bunu da eski Yunanlılar harsı dahilinde görürüz” (Gökalp, 1923, s. 28-29).

Yukarıda yer verdiğimiz alıntılarda ünlü ideoloğun Türkler’in asıl milli müziğinin harsın tekelinde taklitten uzak olarak hayat bulan melodileri olduğunu savunur. Bu görüşlerini destekleyen bilgi ve çıkarımlara baktığımızda, hars ve medeniyet gibi kavramlar ile açıklanmaya çalışılan Türk müziği, milliyet, ulusalcılık, halk, kültür gibi... sosyolojik kavramlarla bağlantılar gösterdiği için müzik sosyolojisi disiplinleri ile incelenebilir. Ayrıca Gökalp’in döneminin en ünlü Türk sosyologlarından olması onun görüşlerinin sosyolojik olan devinimlerden uzak seyretmemesinin nedenlerini teşkil eder. *Tam anlamıyla müzik sosyolojisi biliminin gelişmesi geçirdiğimiz son elli yıla tekabül etse de, dönemin Gökalp gibi sosyologların milli Türk müziğini tarif ederken, müziğin sosyoloji ile olan bağlantılarına dikkat ederek müzikte milliyet ve medeniyet gibi kavramarı değerlendirdiklerini görebiliriz. Bu da şu demek oluyor ki, ülkemizde müzik sosyolojisi biliminin gelişim gösterdiği evreler, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine rastlar. Çünkü yaşanan toplumsal yenileşme hareketi dolayısıyla milli unsurların sosyoloji ile birlikte tarif edilmesini tetiklemiştir. Bunun sebebi diğeri bir taraftan Türk toplumunun ulusal bir toplum olma ihtiyacından teşekkül eder. Ayrıca “Batı dışında ama Batıya uyumlu, emperyal imkânlarından vazgeçmiş, ama kendi ulusal sınırları içinde büyük güçler tarafından rahat bırakılacak bir toplum modeli için Anadolu temelli bir Türkçülük en uygun ideolojidir. Üstelik bu, Batıcı tercihe yerli bir temel sağlarken hedef alınan Osmanlı geçmişini de ulusun dışında, “yabancı” göstererek ötekileştirmeye yaramaktadır. Bu karara en uygun teorik temeli Gökalp sosyolojisi sağlayacaktır” (Ayas, 2014, s. 50).*

Gökalp'in tarif ettiği milli kültür, halkçı zemin üzerinden ulus devletinin dinamiklerinin belirlenmesine öncülük etmesinin yanı sıra topluma kazandırılmaya çalışılan Batılı üsluba da yeni meşruiyet alanları sağlamıştır. Ona göre milli kültür her toplumun kendine has değerlerine işaret ederken, medeniyet yapay ve suni olmasından dolayı milli olanla ayrılık gösterir. Gökalp'in kültür ve medeniyet tarifine göre halk müziği kültürü ve milli değerleri taşıyan bir yapıya sahipken, Osmanlı geleneksel müziği medeniyetin ürünü olmaktadır. Yani halk müziği Türk iken, Osmanlı müziği Türk değildir. Dolayısıyla Gökalp'e göre bir toplumun milli kimliğinin korunduğu yer kültürdür.

“...kültür milli olduğu halde, medeniyet milletler arasındır... Milli kültüre dahil olan şeyler, usul ile fertlerin iradesiyle vücuda gelmemişlerdir. Milli kültür ile medeniyeti birbirinden ayıran, milli kültürün bilhassa duygulardan, medeniyetin bilhassa bilgilerden mürekkep olmasıdır. İnsanda, duygular usule ve iradeye bağlı değildir” (Gökalp, 1923, s. 39).

“Gökalp'in kültür ve medeniyet ayrımına göre, toplumun geleneksel kimliğine zarar vermeden Batıcı siyaseti benimsemek, Türk kalarak Batılılaşmak mümkün hale gelmektedir. Onun bu Batıcı siyaseti, geleneksel Osmanlı müziğini milli kimliğin dışında göstererek ötekileştirmiş, Osmanlı'nın mensup olduğu Doğu medeniyetinin özünde Bizans'a dayandığını ileri sürmüştür (Ayas, 2014, s. 52). Bu görüşe göre Osmanlı müziği Türk değil Bizans'ın malı olmaktadır.

Gökalp, temelde Türkçü ideoloji üzerinden geliştirdiği ve kültür-medeniyet ayrımıyla meşruluk kazandırmaya çalıştığı milli müzik fikirlerinin ve özellikle Şark müziğinin Farabi tarafından Bizans'tan alınmış olduğu iddiasının tam manasıyla gerçeği yansıtmadığını düşünen çoğu musikişinas ve aydın zümre, kendisini sıklıkla eleştirilmiştir. Gökalp'in görüşleri ile Türk âlimleri arasında büyük bir boşluk yarattığını söyleyen İsmail Akçay, onun “Bedii Türkçülük” ünvanlı *Yeni Mecmua*'da yayınlanan makalesindeki eksiklikleri tespit ederek, Gökalp'in “Avrupa musikisi giremeden önce ülkemizde iki tür musiki vardı. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark musikisi, diğeri eski Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaret idi”⁵⁸ sözlerinin yanlışlığını şu sözleri ile açıklar.

“Avrupa musikisinin memleketimize girmesi Mahmud-u Sâni devrine musadiftir. Selim-i Sâlis arasında “Mehterhane” denilen Yeniçeri Musikası Davul,

⁵⁸ Ziya Gökalp, “Bedii Türkçülük” *Yeni Mecmua*, sayı: 83, 30 Ağustos 1923.

Zurnası, Nakkaresi, Borusu ile yegane askeri musikimiz olduğu gibi havâs ve avâm nezdinde dahi münhasıran “Türk Musikisi” kullanılmakta idi” (Akçay, 1994, s. 16-17) diyen Akçay, aynı başlıkta kaleme aldığı ikinci makalesinde Gökalp’in ortaya attığı memleketimizde iki tür müzik vardı görüşünün yanlış olduğuna doğrudan vurgu yapar. Şark müziğinin Bizans’tan Farabi tarafından alınması görüşünün aslı olmadığı gibi böyle bir iddianın ortaya çıkmasının tek sebebi olarak salon adamlarını gösterir. Ona göre bu kişiler, Garp müelliflerinde her ne görürler ise tetkik etmeden kabul etmeyi âdet edinmişlerdir. Sonrasında Gökalp’in Şark müziğini Bizans’tan alınmış ecnebi bir müzik, halk şarkılarını da bizim asıl milli müziğimiz olarak göstermesinin tarihi hakikatlere uymayan bir iddia olduğunu söyleyen Akçay, “Türk edebiyatı Âşık Ömer’in Yunus Emre’nin şiirlerinden ibarettir; Nedim ve emsâli şairlerimizin sözleri milli değildir demesi ile bu iddia arasında hiçbir fark olmadığını ifade eder” (Akçay, 1995, s. 20).

“Konu en önemli bir kültür dalının menşei bakımından milliyeti tespit edilerek tutulacak yolu işaret etmektedir ki bunu ancak bir sosyolog ele alabilir. Aksi hade netice hüsrân olur” (Üngör, 1968, s. 20) diyen Etem Ruhi Üngör, yazısının devamında Gökalp’i iki noktada hatalı bir noktada da şansız olarak görür. Hatalarından ilkinin müziğin kaynağını Farabi’ye bağlaması olduğunu söyleyen Üngör, ikincisini ise, 1905 yıllarında Şeyh Ataullah (1842-1910), Şeyh Celaleddin (1848-1908), Şeyh Fahrettin (1854-1911) dedelerin ilk sistem çalışmalarından habersiz oluşu ile aynı zamanda Rauf Yekta (1871-1935) ve akabinde Dr. Suphi Ezgi (1870-1962) lerin çalışmalarından da bir haber olmasına bağlar ve şu cümleleri ile devam eder.

“Yirmi yirmi beş yaşlarında iken *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabını yayınlayan Gökalp, bu çalışmalardan nasibini almamıştı. Gökalp’in iki hatasının yanı sıra bir şanssızlığı da Türk musikisi hakkında yazılmış eserlerin en büyüğü olan Türk Musikisi Kimindir? Başlıklı Arel’in eserine yetişememiş olmasıdır” (Üngör, 1968, s. 20-21).

Yekta Bey, bir makalesinde Gökalp’in ortaya atmış olduğu asıl Türk musikisinin halk musikisi olduğu iddiası karşısında, tekke musikisini örnek göstererek tekke musikisinin motif zengiliği bakımından halk musikisi melodilerine göre daha zengin olduğunu ve bu musikinin Bizans, Arap, Acem musikileriyle hiçbir alakası olmadığını ilmen ve tarihen kanıtlanmış bir hakikat olduğunu söyler.⁵⁹

⁵⁹ Bu yazı, Rauf Yekta Bey, “Rauf Yekta Diyor ki” *Musiki Mecmuası*, sayı: 448, Mart 1995, s. 4’de yer alır.

Buraya kadar yapmış olduğumuz açıklama ve Gökalp'in yazısında aktardığı görüşler göstermektedir ki, Gökalp, müzik sosyolojisine uygun düşen ifadelere doğrudan cümlelerinde yer veren bir aydınımız olsa da, onun müzik fikirlerinin tarihi vesikalardan uzaklığı sürekli eleştirilmiştir. Onun ortaya attığı bu görüş, Osmanlı müziğinin ötekileştirilmesi için dönemin bürokrasisi ve Akçay'ın da belirttiği gibi Garp milletlerinde her ne görürlerse tetkik etmeden kabul eden Garpcı zümreye meşru bir alan kazandırmıştır. Fakat Gökalp'in halkçı meşrulaştırma⁶⁰ hareketinin istenilen sonucu yaratmadığı gibi Cumhuriyet ve Atatürk'ün ilkesi ve özünüde tamamıyla ortadan kaldıracak bir şekilde musikişinas ve aydınları uygulamaya yöneltmiştir.

“Cumhuriyet’i kuranların kafalarında, beyinlerinde, fikirlerinde Ziya Gökalp gibi büyük bir sosyologun etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz; yani Cumhuriyeti kuranların yüksek eğitim devrelerinde kendilerine etki yapmış olan bir sosyolog (Berker, 1980, s. 35).

Gökalp'in milli müzik hakkında ortaya attığı iddiaların ulusallaşma süreci içerisinde olan Türk toplumunda alaturka-alafranga kavgasını körüklediğini söyleyebiliriz. “Bu süreç ve Batılılaşmacıların etkisiyle hız kazanan alafranga-alaturka kavgasına göre Batılılaşmayı savunlar alafrangacı, aman müziğimiz değişmesin diyenler de alaturkacı olarak nitelendirilmişlerdir. Baştan itibaren tamamen yanlış ve boşa kürek çekilmiş bir davadır” (Sun, 1980, s. 65). Gökalp'in Türk müziğinin geleceği hakkında olumsuzlukla sonuçlanan bu fikirleri tamamıyla Osmanlı kimliğinin Cumhuriyet döneminde kültürün dışına itilmesi için gerekli zeminin oluşmasına olanak sağlamıştır. Türk kültürünün asıl kaynağı olarak Anadolu köyleri gösterilmiş, şehirlerde medeniyetle iştigal eden Osmanlı kültürü başka milletlerden alınmış melez bir kültür olarak lanse edilmiştir. “Bu vurgu o kadar nettir ki, sınıfsal, sosyolojik bir halk tanımının yapılmaya çalışıldığı yerlerde bile, halkın esas tanımlayıcı özelliği Osmanlı olmamak, hatta Osmanlı'nın karşıtı olmak şeklinde karşımıza çıkar (Ayas, 2014, s. 56).

2. 6. HÜSEYİN SAADETTİN AREL

H. S. Arel, 18 Aralık 1880 günü İstanbul'da doğmuştur. Babası son Yeniçeri ağalarından Dardağanzade Ahmet Ağa'nın oğlu Anadolu Kazaskerlerinden Hacı

⁶⁰ Bu ifade Güneş Ayas'a aittir.

Mehmet Emin Efendi'dir. İlk tahsiline İstanbul'da başlar, orta ve lise tahsilini İzmir'de Fransız kolejinde tamamlar. Yüksek tahsili için İstanbul'a gelen Arel, 26 yaşındayken Hukuk Fakültesinden birincilikle mezun olur. İzmir'de bulunduğu yıllarda müziğe mandolin çalarak başlar. Daha sonra Şeyh Cemal Efendi ve Şekerci Cemal Efendilerden ud öğrenen Arel, Türk müziği hakkında ilk esaslı bilgiyi ise Şeyh Hüseyin Fahrettin Dede'den alır. 1907-1909 yılları arasında Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve füg öğrenir. 1943'te İstanbul Konservatuarı İlim Kurul Reisliğine getirilmiş, burada altı yıla yakın hizmet ettikten sonra 1948 yılı başlarında Türk müziği fikirlerini gerçekleştirmek gayesi ile İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nı kurmuştur. Burada Türk müziği hakkında çeşitli dersler veren Arel, ayrıca müzik hakkındaki düşüncelerini *Musiki Mecmuası*'nda uzun yıllar yayınlar. Arel, 6 Mayıs 1955 Cuma günü vefat etmiştir. (Üngör, 1966, s. 68-69)⁶¹

Arel'in müzik görüşlerinin tamamına yakını, kuruculuğunu kendisi yaptığı, yukarıda da ismi geçen *Musiki Mecmuası* adlı yayın organından takip edebilmekteyiz. Müzik tarihi, nazariyat bilgisi ve dersleri, armoni meselesi, milli müzik tartışmaları, müzik ve edebiyat, makamlardaki duygu meselesi gibi birçok konuda yazılar yazmış olan Arel, dönemin en geniş yayın yelpazesine sahip yazarlarımızdan bir diğeridir. Bundan dolayı onun yazılarında müzik sosyolojisine uygun düşen ifadeleri kolaylıkla fark edebilmek mümkündür.⁶²

Musiki Mecmuası'nın tüm sayılarında yaptığımız incelemeler sonucu Arel'in yazılarında spesifik olarak dikkatimizi çeken müzik sosyolojisi ifadelerini, milli müzik meselesi üzerine sarf ettiği görüşleri oluşturur. Mecmua'da sürekli olarak yayınlanan vecizeli sözleri onun milli müzik görüşlerini kısa anekdotlarla ortaya koyar. Bu kısa görüşlerde milli müzik paralelinde ilerleyen müzik sosyolojisi ifadeleri şöyledir.

⁶¹ Ayrıca Arel'in hayatı ve müzik çalışmaları hakkında daha fazla bilgi için aynı sayınının 74. sayfalarına ve *Musiki Mecmuası* 234. sayısının dördüncü sayfalarına bakılabilir.

⁶² Arel'in Nazariyat bilgisi ve dersleri ile toplumu müzik konusunda bilgilendirmeyi amaçladığı yazılarını *Musiki Mecmuası*'nın neredeyse tüm sayılarında bulabilmemizin yanı sıra, onun müzikte armoni meselelerini işlediği makaleleri için bkz: H. Sadettin Arel "Armoni" *Musiki Mecmuası*, sayı: 84, s. 37, sayı: 85, s. 405, sayı: 92, s. 587, sayı: 93, s. 629 ve 102, 104, 113, 114'üncü sayılara bakılabilir. Ayrıca Arel'in Edebiyat içerikli makaleleri için; H. Sadettin Arel, "Aruz Vezinleri ve Musiki Usülleri" *Musiki Mecmuası*, sayı: 40-41, s. 3, sayı: 43, s. 4'e bakılabilir. Ayrıca H. Sadettin Arel, "Aruz-u Musiki" *Musiki Mecmuası*, sayı: 345, s. 4, sayı: 346-347, s. 8, 17. onun edebiyat ve müzik ilişkisini konu aldığı makalelerindedir.

2. 6. 1. Arel'den Milli Müzik Üzerine Kısa Vecizeler

Arel, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde ülkemizde izlenen müzik politikalarıyla dönüştürülmeye çalışılan Türk müziğinin tek sesli yapısından kurtulup polifonik olarak ifade edilmesini savunan yazarlarımızdandır. Türk müziğinin istikbâlini polifonide araması gerektiğini yazılarında sürekli vurgulayan Arel, Türk müziğinin polifoniye yatkın bir müzik olmadığını iddia eden aydınlara “Türk musikisi polofoniye Batı musikisinden daha elverişli” (Arel, 1968, s. 22) bir müziktir diyerek cevap verir ve bu görüşünü ezbere iddia etmediğini, biraz işin içine girmiş, biraz ameliyatını tecrübe etmiş bir adam olarak söylediğini de ayrıca belirtir. Milli müziğimizin gelişmesi adına Türk bestekârların Garp müziğinin usûl ve kaidelerini tam manasıyla öğrenmeleri gerektiğini önemle belirten Arel, Türk müziğinin istikbâlinin, bestekârlarımızın Batı müziğinden alacakları feyiz ve fikirlerle, *bugünün zaruri ihtiyaçlarını* karşılayacak çok sesli bir müzik yaratmalarında saklı olduğunu söyler.

Uzun yıllarını Batı müziği ilmine zaman harcamış biri olarak Türk müziğine olan aşkının, sahip olduğu milli meylinden dolayı hiçbir zaman azalmadığını ifade eden Arel, bunun yanı sıra Türk müziği aşkından kendini alamayaşının bir sebebi olarak da, “Türk müziğinin bünyesinde gördüğü olağan üstü inkişaf kabiliyetini gösterir” (Arel, 1967, s. 10). Arel, ayrıca milli müzik tartışmalarının revaçta olduğu Cumhuriyet döneminde Türk müziğinin Bizans, Arap ve Acem malı olduğunu savunup asıl Türk müziğinin kırsalda yaşayan halkın müziği olduğunu söyleyenlere, aslında halk müziğinin bugün tahkir edilmeye çalışılan Osmanlı müziğinin iptidai, rustaî ve sadedilene hali olduğu söyleyerek geleneğe sahip çıkar ve bu iddiasını şu cümleleri ile destekler.

“Anadolu’da müteaddit defalar seyahat ederek her defasında mahalli musikiyle alakadar olmuş, yüzlerce halk şarkısını koleksiyonunda toplayıp tetkik etmiş bir fert sıfatıyla söylerim ki, halkımızın musikisi bizim bildiğimiz Türk musikisinden asla hariç değildir” (Arel, 1969, s. 6).

Arel’in yukarıdaki ifadelerinden dönemin folklor araştırmalarını yürüten bir musikişinas olarak halk müziğini Osmanlı müziğinden ayrı görmediğini anlamaktayız. Milli Türk müziğinin sadece halk müziği olduğunu iddia edenlerden bu fikirleri ile ayrıldığını gördüğümüz Arel, sadece halk müziğini çok seslendirerek asri bir müziğe malik olacağımızı düşünenlere karşı, devrin müziğinin de çok seslendirilmesinin bu

amaca hizmet edeceğini ifade eder. Arel, tüm dünyada milliyet bahsi geçtiğinde toplumların kendi güzellikleri dışında başka toplumlara ait güzellikleri de kendilerine mensup gibi göstermeye çalışırken, kendi toplumumuzda harsiyatımızın ürünü olan müziğimizin heba edilmesini anlamadığını söyler. Senelerden beri sahip olduğumuz müziğimizin Arap, Acem, Bizans malı olarak inkâr edilmesine anlam veremiyen Arel'in bu hususta ne düşündüğünü aşağıdaki şu ifadelerinden anlamak mümkündür.

“Harsiyatımızın kıymetli bir cüz'ü olan musikimizin feda edilmesine gönlüm kail olmuyor. Düşünmeliyiz ki her yerde milliyet cereyanı ilerlemektedir. Bu cereyan, terakkiyatının henüz ilk basamaklarında bulunuyoruz. Başka milletler kendilerine mensup olan güzellikleri inkar etmek şöyle dursun, mensup olmayan güzellikleri bile türlü hileler ile kendilerinin gibi göstermeye çalışırken bizim velevki henüz fakir olsun kendimize mahsus bir hüvviyete malik olan ve tıpkı bir meşe tohumundan kocaman bir ağacın fişkırması gibi feyyaz senereler vermeye kabiliyetli bulunan musikimizi Bizansındır, Acemindir, Arabındır diye inkar etmeliğimiz pek müessiftir. Fakat bu hal nevmid olmaya sebep teşkil etmez” (Arel, 1968, s. 22).

Türk müziğinin en güzel ve en değerli parçalarını mazide değil, polofonik olarak istikbâlde aranması gerektiğine vurgu yapan Arel, kendi ürünümüz olan müziğimizi Bizans, Arap malı gibi göstererek sadece halk müziğini Türklerin milli müziğidir diye görmenin müziğimizin geleceğini baltalayacağını söyler. Bilakis bestekârlarımız Garp müziğinden beslenerek halk müziğinin yanında bugünün ihtişamlı eserlerini de çok seslendirmelidirler der ve milliyet-müzik üzerinden müzik sosyolojisi taşıyan şu görüşlerini ekler:

“Eminimki Türk musikisi tamamı ile unutulsa bile istikbâlin Türk bestekârı bu musikiyi âsârı atika mütehasıslarının harabeleri araması kabilinden bir takım yorgunluklara gömüldüğü mezardan çıkaracak ve kendi eserlerine mutlaka bu musikiden alınmış bir milliyet damgası vuracaklardır” (Arel, 1968, s.6).

Yeni dönem medeni dünyasına uygun müzik eserleri yaratma ihtiyacı duyan Türk toplumunda, Arel gibi öne çıkan musikişinasımızın milli müzik ve izlenmesi gereken dönüşüm politikaları hakkında sahip olduğu fikirleri müzik sosyolojisi için önemlidir. Çünkü burada bahsi geçen konu milliyet ve müzik ilişkisidir.

Müzik ve milliyet kavramı arasındaki ilişkiyi yazılarında önemle dikkate aldığını fark ettiğimiz Arel, bu hususta belirttiği görüş ve önerileri ile müzik sosyolojisi sahasında yerini almaktadır. Milli müzik bahsini konu aldığı yazılarının ana fikirlerini

bulabildiğimiz vecizelerinde, onun milli Türk müziğini halk veya Enderun-Osmanlı müziği olarak ayırmadığını görmekteyiz. Ona göre, asri bir milli müziğe sadece halk melodilerini çok seslendirilerek değil, aynı zamanda Osmanlı müziğine ait eserleri de Garp usulünce çok seslendirerek sahip olabiliriz. Arel, bütün bunları söylerken aydınlar arasında tartışma konusu olan milli müzik meselelerinin çağın yaşanan sosyolojik gelişmeleri olduğuna da değinmeden edememiştir. Devrin toplumsal müzik hadiselerinden biri olarak yorumladığı bu gibi tartışmalardan rahatsızlık duymadığını, müziğimizin istikbâli için ortaya atılan her türlü fikirleri tabii sosyal gelişmeler olarak algıladığını söyleyen Arel, son olarak milli müzik adına sarf ettiği vecizelerinden bir kaçını arka arkaya şu cümleleri ile şöyle sıralar.

“Milli musikimizin terk edilmemesi yolundaki cereyandan hiç endişenâk değilim. Bilakis bu ifratı pek tabii bulurum. İtikadımca ifrak ile tefrit, itidalin koltuk değnekleridir. Ekseriya ifrat ve tefrite istinad etmeden itidal meydana çıkmaz” (Arel, 1968, s. 18).

“İçimizdeki milli musiki sevgisi, bu musikinın olanca kabiliyetle terakki ettirilmesine bizleri icbar etmelidir” (Arel, 1968, s. 6). “Şuarası muhakkaktır ki memleketimiz gibi her devrin en büyük tarihi hadiselerine adeta mev’id telâki vazifesi gören bir ülkede haricin tesirinden tamamiyle âzâde kalmış bir sanat mevcudiyetine intizar etmemeliyiz. Bizim için aranması lazım olan cihet, sanatımızın milliyetimize mahsus farikaları taşıyıp taşımadığı noktasında münhasırdır” (Arel, 1968, s. 6).

“Milli musikimizi atıp doğrudan doğruya Garp musikisini almamıza herçibâdâbât olanlar, eğer bu dileklerini yapar yapmaz hemen birçok bestekârlara malik olacağımızı zannediyorlarsa maatteessüf pek fahiş bir surette yanılıyorlar. Bu zevâtın arasında bestekâr geçinenler ve Garp musikisine vukuf iddiasında bulunanlar yok değildir. Böyle iken acaba niçin hiçbirimiz şöyle böyle kıymeti sanatkaraneyi haiz bir eserimiz yok? Cevabı pek basit: Çünkü bir dahi bestekâra mâlik değiliz” (Arel, 1968, s. 23).

2. 6. 2. *Musiki Mecmuası* ve İleri Türk Müziği Konservatuvarının Milli Müziğe Olan Katkıları

Arel, bir yazısında (Arel, 1953, s. 3) *Musiki mecmuası*’nın kuruluşundan buyana geçirmiş olduğu beş senlik mazisi ve İleri Türk Musiki Konservatuvarı’nın yapmış olduğu çalışmalardan bahseder. Laika Karabey’in konservatuarda Türk müziği

adına giriştiği azimkâr mücadeleyi övgü dolu sözlerle anlatarak konservatuarda gençlere verilen eğitimin içeriğine değinir.

Mecmua'nın ve konservatuarın milli müzik sahasına yapmış olduğu katkılardan duyduğu menenuniyeti dile getiren Arel, bu açıklamalarıyla *Batılılaşma sürecinde yayın organı ve kurumlarımızın uğradığı değişikliklere değinerek müzik sosyolojisi yapmaktadır. Çünkü Batılılaşma sürecinde musiki yayın organlarının içeriği ve topluma müzik eğitimi veren kurumların geçirmiş oldukları evrim, dönemsel olarak müziğin sosyolojik bağlantılarının açıklanmasını kolaylaştırır. Ayrıca yaşanan toplumsal hareketin öncesi ve sonrasında ortaya çıkan değişikliklerin musiki sahasında nasıl cereyan ettiğini bu kurumların işleyiş politikalarından anlayabilir ve müziğin sosyolojik konumuna dair çıkarımlar yapabiliriz.* Arel, yazısında bu çıkarımları yapabileceğimiz bilgileri aktarırken, tüm bunların yanı sıra gazete ve konservatuarın yapmış olduğu hizmeti milli müzik penceresinden değerlendirerek müzik sosyolojisi yapar ve derki:

“Gerçekten Mecmuanın milli musiki sahasında âdeta inkılâp denilebilecek değişiklikler meydana getirdiğini hiçbir samimi insan inkâr edemez” (Arel, 1953, s. 3).

Arel, yazısının devamında Laika Karabey'in ve konservatuarın yapmış olduğu hizmetleri sıralıyarak, bu hizmetlerin bazılarının gerek saz ve söz için medeni milletler arasında müşterek olan diapozon “la” sını kullanılması, hiçbir metotla alakası olmayan keman akort sisteminin Do, Sol, Re, Sol düzeninden kurtulup asıl düzeninde Sol, Re, La, Mi olarak akort edilmesi ve Türk müziğinin geçmişine yönelik çalışmalardan yabancı ülkelerde bulunanları toplanması olduğunu söyler. Arel, saydığı tüm bu hizmetlerin yanında son olarak Türk müziğine uyacak bir piyano imal etmenin milli sanatımıza sağlayacağı katkıyı dile getirerek bu işin konservatuar tarafından yapılmasını temenni ederek sözlerine son verir.

2. 6. 3. Müzik Politikaları

Türk müziğinin ameli olarak konservatuarlarda öğretilmesi meselesine dair Milli Eğitim Bakanlığının düzenlediği kongrenin başlangıcına değinen Arel, bir makalesinde (Arel, 1952, s. 3) Bakanlığın 1946 senesinde kendisine gönderdiği mektupta yer alan sualler ve kendisinin bu suallere mukabil olarak verdiği cevapları aktarır. Aslında Arel, mektuptaki sorulara sorularla cevap vermeyi tercih etmiştir.

Meclis'te bütçe görüşmeleri esnasında Bursa milletvekili Muhittin Baha Pars'ın müzik hakkında açtığı bahis üzerine, Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, Tanzimat'tan beri müziğimizin aydınlanmaya ihtiyaç duyduğu konuların görüşülmesi için böyle bir müzik kongresi gerçekleştirmek istemiştir. Kongre temel olarak konservatuarlarda izlenecek müzik politikalarının içeriğini tartışmak ve milli müziğin içerisinde bulunduğu dönüm noktasında ihtiyaç duyduğu modern metotların belirlenip aydınlatılması için düzenlenmiştir.

Arel ve Bakanlık arasında geçen yazışmalar müzik politikası başlığı üzerinden müzik sosyolojisi izleri taşır. Bu izler, makalede karşılıklı yönetilen 11 sorunun bazılarında kısaca şöyle yer almaktadır. Burada önce Bakanlığın sonra Arel'in mukabil olarak yönelttiği soruları aktaracağız.

“Aşağı-yukarı yüzyıldan beri çok sesli musiki eserleri meydana getirme yolundaki hareketler sadece bir heves ve taklit mahsulü sayılabilir mi? Yoksa bu cereyan medeni hayat bakımından düşünüş ve duyuş tarzındaki değişmelerin tabii ve zaruri bir neticesi midir?”

Mukabil Sualim:

Batı musikisinde aşağı-yukarı yüzyıldan beri Türk musikisi makamları ile ölçülerinden istifade edilmesi yolundaki hareketler sadece bir heves ve taklit mahsulü sayılabilir mi? Yoksa bu cereyan bir ilerleme ve genişleme arzusunun tabii ve zaruri neticesi midir?”

Her hangi bir sanatkar çevresinden serbest bir ilhamla intibalar alır ve bunları üsluplaştırarak aksettirilebilirse milli sayılmaz mı? On iki eşit perde sistemini kullanmakta olan Türk bestecilerinin eserleri, perde sisteminden dolayı, Türk ruhuna yabancı sayılabilir mi?”

Mukabil sualım:

Dahi bir Türk bestekarı, çevresinden serbest ilhamla intibalar alır ve bunları Japon musiki sistemi ile üsluplaştırarak aksettirirse onun eseri milli sayılmaz mı? Sayılırsa niçin? Sayılmazsa niçin?” (Arel, 1952, s. 4-5).

Tanzimattan beri çok seslilik yolunda ilerleyen Türk müziğinin içerisine düştüğü açmazlara, bu müzik kongresi ile açıklık getirmeyi hedefleyen Milli Eğitim Bakanlığı'nın Arel'e yönelttiği sorusunun sonunda geçen “*Yoksa medeni hayat bakımından düşünüş ve duyuş tarzındaki değişiklikten mi?*” ifadesi müzik sosyolojisinin araştırmalarında yer verdiği sorularla benzerlik gösterir. Müzik sosyolojisinin bu soruyla aradığı cevap, müzik sahasındaki değişikliklerin sosyal hayattaki düşünüş ve

*yaşam tazyıyla ne gibi birliktelik gösterdiği*dir. Daha sonra sanatkârların üreteceği eserlerin nelere göre milli sayılıp sayılmayacağı üzerine her iki tarafın bir birlerine yönelttiği sorular, makalenin diğer bir müzik sosyolojisi tarafını oluşturur. Batı tampere sisteminin kullanılarak bestenilecek eserlerin milli Türk ruhuna uygun düşüp düşmeyeceği konusunda Bakanlığın yaşadığı çelişki ve buna karşılık Arel'in verdiği cevap, izlenen müzik politikalarının milli eksenli düşünüldüğüne işaret eder.

Tanzimattan beri milli değerlerini modern üslupla ifade etmeye çalışan Türk toplumu her alanda olduğu gibi müzikte de milli olanın peşine düşmüş, medenileşmek adına taklit edilmeye çalışılan Garp sistemi ile tek sesli ve makamsal olan müziğimiz arasında karşılaşılan problemleri gidermeye çalışmıştır. Bu uğurda yaşanan her türlü değişim ve devlet eliyle uygulanan politikalar müzik sosyolojisinin dikkate aldığı hamlelerin, müzik politikası ayağını oluşturur ve bundan ötürü müzik sosyolojisi verileri taşır.

Genel ekseninde müzik politikası ifadeleri ile ilerleyen makalede Arel, son kısımda 5 Şubat 1946 tarihli mektubuna uzunca bir süre cevap gelmediğini, geçen bu zaman zarfında Milli Eğitim Bakanı'nın değişip Reşad Şemsettin Siner olduğundan söz eder. Mektubuna Siner tarafından 31 Mayıs 1947'de cevap verildiğini ve sonrasında 2 Haziran 1947'de aldığı davetname aldığını söyleyen Arel, yazısında davatnameyi doğrudan aktarmış ve müzik kongresinin 10 Haziran 1974'de görüşüleceği bilgisini aktararak sonrasında kongrede alınan kararlara değineceğini söyleyerek yazısını sonlandırır.

2. 6. 4. Utopia

Türk musikisinin bugünkü tecelliyetına değil, tâbir caizse istikbâldeki hayaline meftunum” (Arel, 1964, s. 67).

Arel, *Musiki Mecmuası*'nın 77. sayısından başlayarak 81. sayısına kadar arka arkaya yayınladığı “Bu Başka Bir Alem” başlıklı yazı dizisinde milli Türk müziğinin geleceğine dair zihninde tasarladığı hayallerini tasvir etmektedir. “Başka bir ülkeye yapılmış bir seyahat ve bu seyahat esnasında karşılaştığı müzik hadiselerini anlatarak yazı dizisine başlar Arel” (Arel, 1954, s. 131). Bu konuda yazdığı makalenin hayal ürünü olduğuna dair kaniya, onun bu başlıkta yazdığı son makalesinde arkadaşlarının anlattığı bu ülkenin hangisi olduğunu kendisine sorması üzerine, gittiği memleketin

“utopia” olduğu söylemesinden sonra erişmekteyiz. Fakat onun izlediği bir operetin içeriğinde geçenleri anlatması bu kanımızı şüpheye düşürmektedir. Çünkü Arel, opereti izlemek için gittiği opera binasının ismini vermemiş fakat sahnelenen müzikli oyunun librettosunu tüm detaylarıyla anlatmıştır.

Kısaca makale, Arel’in bir ülkeye yaptığı ziyaret ve sonrasında Türk müziği adına karşılaştıkları etrafında geçmektedir. Gittiği memlekette gezinirken kulağına birebir Türk müziği nağmelerinin iliştini, sesin geldiği yöne doğru gittiğinde üzerinde Türk musikisi konservatuarı yazan bir bina ile karşılaştığını söyler. İçeri girdiğinde kendisini Konservatuarın müdürünün karşıladığını, kendini tanıttikten sonra müdürle aralarında geçen diyaloglar ve sonrasında müdürün kendisini katılması için Konservatuarın vereceği bir konsere davet ettiğini anlatan Arel, çok sesliliğin muntazam ilişkisini gördüğü Türk müziği eserlerinin çalındığı konsere dair kısa anekdotlar anlatır. Milli Türk müziğinin öğretimi üzerine Arel’in yönelttiği sorulara, kendi geliştirdikleri, anlaşılması kolay yöntemlerden bazılarını açıklayarak cevap veren müdür, son olarak Arel’e Türk müziği aralık yapısına uygun bir piyano icad ettiklerini söyleyerek onu hayretler içerisine düşürmüştür. Böyle bir piyanonun icad edilmesi hayalini her defasında dile getiren Arel, bu sözleri ile makalesinde geçenlerin kendi milli müziğimizin istikbâli için canlandırdıkları olduğuna bir kez daha işaret ederek, makalede anlatılan seyahatin hayal ürünü olduğunu kanıtlar.

Bu yazı dizisine burada değinmemizin sebebi onun milli müziğimizin geleceği ve sanatkârlardan beklentilerini hayalle karışık tasvir etmesinden dolayıdır. Çünkü bu yazı dizisinden⁶³ onun konservatuardan beklentilerinin neler olduğu ve milli müzik istikbâli için neler yapılması gerektiğine dair dolaylı olarak vuguladığı önerilerini kavrayabiliriz.

2. 6. 5. Garp Medeniyetine Temas Ettikten Sonra Ülkemizde ve Batı Dünyasında Boy Gösteren Güncel Meseleler

Arel, son zamanlarda müzik âleminde cereyan eden hararetli tartışmalar hakkında İzmir Türk Ocağı’nda vermiş olduğu iki konferansında, müziğimizin Garp

⁶³ H. Sadettin Arel, “Bu Başka Bir Alem” *Musiki Mecmuası*, sayı: 78, 1 Ağustos 1954, s. 163-164.
H. Sadettin Arel, “Bu Başka Bir Alem” *Musiki Mecmuası*, sayı: 79, 1 Eylül 1954, s. 195-196.
H. Sadettin Arel “Bu Başka Bir Alem” *Musiki Mecmuası*, sayı: 80, 1 Ekim 1954, s. 227-228.
H. Sadettin Arel “Bu Başka Bir Alem” *Musiki Mecmuası*, sayı: 81, 1 Kasım 1954, s. 259-260.

medeniyetine temas ettikten sonra musikişinas zümreler arasında boy gösteren güncel meselelerin neler olduğuna değinmiştir. Arel'in bu konferans konuşmaları *Musiki Mecmuası*'nın arka arkaya dört sayısında yayınlanmıştır.⁶⁴

Garp müziği taraftarları, Türk müziği taraftarları ve her iki müziğede vakıf olan musikişinasların oluşturduğu müzik tarafına dahil olan zümrelerin, Garp medeniyetini model alan müziğimizin geleceğini nasıl tayin edeceğine dair görüşlerini ilk olarak konferans metninde aktaran Arel, Garplıların Türk müziği üzerine neler düşündüğü ve Batı dünyasında müziğimizin gördüğü ilgiden bahsederek konferansına devam eder (Arel, 1964, s. 164-166). Sonrasında *La Rövu Müzikal* ve *Lö Mond Müzikal* gibi yabancı dergilerde çıkan Türk müziği içerikli yazılardan bölümler aktararak Garp'lıların Türk müziği hakkında neler düşündüklerini ispatlayan belgeler açıklar.

Yazıların müzik sosyolojisi tarafına bakacak olursak, *Arel'in konferansın girişinde belirttiği zümreler ve bu zümrelerin müzikle olan ilişkisini konu edindiği cümleleri müzik sosyolojisi taşıyan ilk bölümleri oluşturur*. Toplumda müzik ile alakalı olan ya da olmayan zümrelerin, bir birlerine göre ayrılık gösterdikleri farklılıklar, temelinde sosyolojik nedenlerden teşekkül eden farklılıklar olabilir. Bu söylediğimizin tam tersi olarak benzerlikler de görülebilir. *Müzik sosyolojisi toplumda zümrelerin müzik ile olan ilişkilerini sosyoloji diliyle açıklayan bir bilim olduğundan, Arel'in burada benzer ya da farklı müzik görüşlerinden dolayı bir araya gelen musikişinas zümrelerin dönem içerisindeki konumundan bahsetmesi, onun konferansındaki konuşmalarının müzik sosyolojisi tarafına uygun düşer. Kaldı ki burada bahsedilen zümreler, Türk müziğinin istikbâldeki kaderini tayin eden önemli musikişinasların bir araya geldiği zümrelerdir*.

Ülkemizde musikişinasların güncel olarak nelere göre ayrıştığı ve sonrasında müzik dünyasında ortaya çıkan her türlü hareketi konu edinen belge niteliğindeki tüm materyaller, müziğin sosyolojik tarafının açıklanmasına ışık tutacak ayrıntılı bilgileri sunarlar. Tıpkı Arel'in konferans metinlerinde aktardığı dönemi güncel olarak takip edebildiğimiz bilgiler gibi. Tüm bu saydıklarımızla bağlantılı olarak Arel'in burada yer verdiği görüşlerinin müzik sosyolojisi taşıdığı fark edilebilir. Türk toplumun Garp medeniyeti ile münasebetinden sonra müzik dünyasında ortaya çıkan gelişmeler ve Türk müziğine etkileri tamamıyla sosyolojik unsurlarla birliktelik gösteren gelişmeler olduğu

⁶⁴ Bu konferansın metinleri ayrıca *Vakit* gazetesinin 7-16 Temmuz 1927 günlü sayılarında tefrika edilmiştir. Biz bu konferansları *Musiki Mecmuası*'nın 198-201. sayılarından aktaracağız.

söylenbilir. Garp medeniyeti, temas ettiği her unsuru belirli yönleriyle etkilediği gibi Türk müziğinde böyle bir temasa geçtikten sonra farklılaşma etkisinden kaçınmamıştır. Garpla temasa geçen Türk müziği, Garp müziğinin ulaştığı medeniyet seviyesini hedeflemiş, bu uğurda orkestralarını, eğitim kurumlarını, enstürmanları gibi daha yüzlercesini sayacağımız müzik donelerini tedris ederek, bu farklılaşmayı ispat eden girişimlerde bulunulmuştur. Bu ispatın en büyüğü Cumhuriyet’le birlikte gelen müzik inkılâplarının kendisinde saklıdır. *Bu sosyal gelişmelere maruz kalan musikişinas zümrelerin dönemin müzik hayatını sosyolojik olarak tarif eden açıklamaları, Türk müzik dünyasının müzik sosyolojisi bilimiyle izah edilmesi için önem arz eder.*

Kısaca toparlayarak konferansın konusuna dönecek olursak, Arel’in konfransta genel olarak bahsettiği konu Garp ve Şark müziği eksenli ülkemizde ve Garp dünyasında milli müziğimiz hakkında sahip olunan görüşleri ve bunun altında yatan sebepleri konu alır. Bu eksenle makalede geçen müzik sosyolojisi ifadelerinden bazıları şöyledir:

“Garp medeniyetine temessül ettikten sonra kendi musikimizi muhafaza etmeli miyiz ve edebilir miyiz meselesi son zamanın en canlı münakaşa zeminlerinden birini teşkil ediyor. İçimizde yetişip de Türk musikisi öğrenmeksizin Garp musikisine her hangi bir suretle intisab etmiş olanlar:

- Dünyada iki tür musiki olamaz: Musiki birdir, o da Garp musikisidir. Bizim için yegâne terakki yolu, doğrudan doğruya Garp musikisini alıp kendimize mal etmekten ibarettir. Buna mukabil garp musikisini öğrenmeksizin Türk musikisine intisab etmiş olanlar:
- Hayır, bizim musikimiz büsbütün başka bir musikidir ve en mükemmel musiki de bizim musikimizdir; bu musiki bize kafidir. Diye cevap vermişlerdir.

Bu iki zümrenin haricinde sesi pek az işitilen diğer bir zümre vardır ki, onlar Türk musikisine de Garp musikisine de eşaslı bir surette vakıftırlar” (Arel, 1964, s. 164).

Yukarıda zümrelerin ayrılmasına sebep olan müzik görüşlerini dile getiren Arel, bu ayrılığın Garp medeniyetine temessül ettikten sonra ortaya çıktığını söyleyerek, Türk müziğinin içerisinde bulunduğu durumu yaratan şeyin Garbın etkisi olduğuna doğrudan müzik sosyolojisi diliyle işaret eder. Burada ayrılığı yaratan şey, değişime uğrayan Türk toplumunun kendine model olarak Garp medeniyetini almasından sonra ortaya çıkan sosyolojik nedenlerdir. Türk müziğinin ilerlemesi için nasıl bir yol izlemesi gerektiği hususunda fikirler ortaya atan musikişinas zümreleri belirli görüş ayrılığına

iten şey temelde ortaya çıkan bu sosyolojik nedenlerin yarattığı etkiden başka bir şey değildir.

Konferansın ilerleyen kısımlarında Garplıların müziğimizin zenginliğine duyduğu hayranlığı kısa anekdotlarla aktaran Arel, Dârüttalimi Musiki Heyeti'nin Berlin'de verdiği bir konsere katılan musikişinas dostundan aldığı mektupta, dostu tarafından kendisine iletilen, yabancıların müziğimiz hakkındaki övgü dolu sözlerini örnek göstererek bu hayranlığı ispat edecek hatıralarından bahseder. Mektupta geçen Akademise Hohşule müdürünün konser sonrasında dile getirdiği “inkılâp yapmak güçtür” sözleri, toplumumuzda yaşanan müzik tartışmalarının sebeplerini sosyolojik taraflarıyla yabancıların gözünden bir kez daha açıklar niteliktedir. Sonrasında konferansta müziğimizin sahip olduğu zenginliğin farkında olan yabancılara nazaran kendimizin daha fazla istifade etmesi gerektiğini vurgulayan Arel, aksi takdirde müziğimizin ilerletilmesi hususunda giriştiğimiz mücadelede hataya düşeceğimizi söyler.

Konferansın birinci bölümünün devamının yayınlandığı *Musiki Mecmuası*'nın 119. sayısında Arel, Türk müziğinin fakir kalmasının ilk sebebinin medeni hayattaki ilerlemeleri takip edemeyişinden kaynaklandığını, ikinci sebebin ise müzikle iştigalin toplumda ayıp-günah olarak algılanmasına bağlar (Arel, 1964, s. 196-198). *Arel'in birinci olarak bahsettiği medeni hayattaki ilerlemeleri takip edemeyen müzik tarifi, müzik-medeniyet ilişkisi bağlamında müzik sosyolojisi taşıdığı gibi, toplumda müziğe karşı yerleşmiş olan algının, müziğin ilerlemesinde yarattığı sosyolojik etkiyi kavrayabildiğimiz ikinci açıklaması da doğrudan müzik sosyolojisi taşır.* İlkel kaldığı düşünülen Türk müziğinin medeniyetle olan imtihanı tamamıyla müzik sosyolojisinin konusudur. *Çünkü medeniyet denilen beynelmilel toplumsal kavramlar - gelişmeler ve bunun getirisi olarak müzik hayatımızda cereyan eden her türlü hadise müziğin sosyolojik olarak maruz kaldığı etkinin doğurduğu bir sonuç olduğu için, müziğin medeniyetle ilişkisi yani medeni müzik denilen yeni müzik tarzı müzik sosyolojisi tarafından anlamlı açıklamalar yapılarak yorumlanabilir.* İkinci olarak Arel'in bahsettiği, toplumun müzik hakkında sahip olduğu dinsel temelli ön yargı, tamamıyla sosyolojiktir ve bundan ötürü Arel'in zikrettiği her iki müzik görüşü birebir müzik sosyolojisi cümlesine içerisinde telafuz etmese de, sosyolojik bağlantılı müzik tariflerinden ötürü dolaylı olarak müzik sosyolojisinin içerikleri-verileri taşır.

Konferansın devamında harsiyatımızın ürünü olan müziğimizin Arap, Acem, Bizans malı olarak görenlere müzikte milliyet bahsinden yola çıkarak cevap veren Arel, burada zikrettiği cümleleri ile müzik-milliyet penceresinden bir kez daha müzik sosyolojisi yapmaktadır. Türk müziği usülleri hakkında kısa bir açıklama yaptıktan sonra milli müzik bahsine geçen Arel, müzik sosyolojisi taşıyan şu cümlelerinden bazı örnekler şöyledir:

“Türk musikisi dediğimiz musikin hakikatte Bizans musikisi yahut bir Acem musikisi yahut bir Arap musikisi yahut bir Enderun musikisi yahut da daha bilmem hangi millet veya zümrenin musikisi olduğuna dair de türlü türlü iddialar işitiliyor. Bu iddiaları serdedenler galiba milletimizi musikisiz bırakmaya kail olmadıkları için, asıl milli sanatımızın halk musikisinde mündemiç veya müncele olduğunu söylüyorlar. Bizim için aranması lazım olan cihet sanatımızın milliyetimize mahsus farikaları taşıyıp taşımadığıdır...

Bu kadar milli olan bir musikiye “Enderun musikisi” demekle onu tabiyetten iskate muvaffak olabileceklerini zannedenlerin ümitleri beyhudedir” (Arel, 1964, s. 196).

Özetle Arel, Türk müziğinin menşei hakkında farklı görüşler bildiren musikişinaslarımıza, başka milletler kendilerinden olmayan güzellikleri bile kendi mallarınıymış gibi gösterirken, bizim ise harsiyatımızın ürünü ve tamamıyla milli olan müziğimizi Arap, Bizans malı gibi göstermeye çalışmamızın Türk müziğinin ilerlemesinden çok medeni olanı takip edemiyerek geri kalmasına yol açacağını söyler. Bu görüşün tutarsızlığını Arap, Bizans ve Türk müziklerini inceleyenlerin fark edebileceklerine konferansın devamında dikkat çeken Arel, müziklerin kendi içerisinde gösterdikleri farklılıklardan ötürü bu görüşün kabul edilemeyeceğini vurgular. Aynı şekilde halk müziği üzerine incelemelerde bulunanların, halk müziğinin, tahkir edilmeye çalışılan müziğimizin ibtidai hali olduğunu göreceklerini, bunu da halk müziği üzerine uzun yıllar çalışmış biri olarak söylediğini ifade eder. Arel, konferansın bu bölümünde milli müzik üzerine belirttiği bu görüşleri ile müzik sosyolojisi yapmıştır.

Arel, konferansın ikinci bölümünde (Arel, 1964, s. 228-229) Türk müziğinin ilerlemesi için gerekli olan sekiz şeyi sırasıyla açıklar. Öncelikle Garp müziği ilmini iyice kavramış olan deha sanatkârlara ihtiyacımız olduğunu belirten Arel, sonrasında müziğimizin armoni, kontrpuan, kanon gibi ilimlerden beslenmesi gerektiğine dikkat çekerek, saydığımız bu dört başlığın tanımlarını yapar.

Konferansın ikinci bölümünün devamında ise (Arel, 1964, s. 260-262) bir önceki konuşmasında sıraladığı müziğimizin ilerlemesi için ihtiyaç duyduğu ilimlere eklemeler yaparak, Füg, kompozisyon, enstürmantasyon, orkestrasyon konularına açıklık getirerek konferansına devam eder. Türk bestekârının bilmesi gereken bu sekiz ilmin yanında kendi milli müziğinede vakıf olması gerektiğini belirten Arel, milli müziği konu alarak müzik sosyolojisinin üzerine eğildiği şu görüşleri dile getirir.

“Garpten almaya muhtaç olduğumuz teknik başlıca saydığım bu sekiz ilimden ibarettir. Fakat bir Türk bestekârı bütün bu ilimlerden başka, bir de kendi milli musikisini bilmeye muhtaçtır. Ta ki, yazacağı eserler garp taklidi olmaktan kurtularak vazıf bir milli damgayı hâmil bulunabilsin” (Arel, 1964, s. 260).

Görüldüğü üzere Arel’in buraya kadar aktardığımız konferansının ikinci bölümünde yer alan spesiktik müzik sosyolojisi ifadelerini, milli müziğimizin ilerlemesi için söyledikleri oluşturmaktadır. Konferansın çoğu bölümünde milli müzik hakkında Arel’in zikrettiği cümlelerin neredeyse tamamı, “Arel’den Vecizeler” başlığı altında mecmuanın birçok sayısında yayınlanmıştır. Biz bunları aynı başlık altında çalışmamızın Arel’le ilgili olan kısmında yer verdiğimizden ötürü burada tekrar sunmayı gerekli görmedik.

2. 6. 6. Batı Kültürüne Temas Ettikten Sonra Radyo’da Ortaya Çıkan Yozlaşmayı Önlemek İçin Arel’den Tavsiyeler

Arel bu yazısında, radyonun faaliyetleri için kendisine evvel “Matbuat Umum Müdürlüğü” şimdiki “Basın, Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünden” gönderilen bir mektupta yer alan konular ve mektuba kendi vermiş olduğu cevaba yer vermektedir (Arel, 1949, s. 2-3). Devlet mikrofonu başına teknik bilgilere sahip, daha itina ile yetişmiş elemanların getirilmesi için radyoda ders kursları açmayı ön gören genel müdürlük, Türk müziğinin muhtelif eserlerini dinleyiciye en temiz ve en pürüssüz tarzda sunmak için radyonun müzik şubesini mektepleştirmeyi uygun görmüş, bu hususta Arel’in görüşlerine başvurmuştur.

Türk müziğinin kulağı olan Radyo ve benzer yayın kuruluşlarının izlediği müzik ve yayın politikaları, dönemsel olarak müzik sosyolojisi yapacağımız verilerin bir bölümünü oluştururlar. Radyonun yayın kuşakları ve bu kuşaklarda yer verilen eserler, okuyucular ve saz sanatkârları hakkında erişebildiğimiz tüm detaylar bu veriler

arasında gösterilebilir. Arel, bu yazısında saydığımız müzik sosyolojisi verilerinden hanende-okuyucu kısmını değerlendirerek, ellili yıllarda radyoda boy gösteren ve hızla okuyucular arasında yayılan inleme, uluma, ağlamaklı, ezik, kasvetli okuma tarzını eleştirerek, radyonun bu konuda yapması gerekenleri sıralar. Hanendeler arasında hızla yayılan bu okuma tarzının, gramofonlarda ve radyoda çalınan eserlerin sözlerinin dinleyiciler tarafından anlaşılmasına yol açtığını mektubunda dile getiren Arel, hanendelerin sanki içi ezik, hayata küskün, kasvetli bir tavırdaki eserleri seslendirdiklerini, radyonun bu konuda harekete geçmesine dikkat çeker.

Arel'in burada eleştirdiği okuma tarzı yine ellili yıllarda doğan Arabesk müzik okuyucuları için sıklıkla kullanılacak, radyo bu tarzdaki eser ve okumalara ilerleyen yıllarda şiddetle karşı çıkacak ve yayın yasağı getirecektir. Arel'in yazısından bu yasağın daha o dönemlerde filizlendiğini fark edebildiğimiz gibi, eskiden gelen kültürleşmiş okuma tarzındaki yaşanan yozlaşmayı da anlamak mümkündür. Yani müzik kültüründe yaşanan yozlaşmada diyebiliriz. Eski okuma tarzından uzaklaşma, neşeli, şen-şatır eserlerden çok, üzüntülü, kasvetli ruh hallerini yansıtan eserlerin radyo ve gramofonlarda popülerleşmesi toplumda yaşanan Batılı etkinin yarattığı çelişkinin ürünüdür. Garp medeniyetine entegre olma, endüstriyel gelişmelerin yarattığı kaos ortamı, yaşanan umumi harp... gibi birçok sosyolojik etkiye maruz kalan halk kendi milli olan kültürü ile modern kültür arasında çelişki yaşamış, dolayısıyla halkın müzik hayatı da bu etkiden payına düşeni almıştır. Yeni birçok şey hayatımıza girmeye başladığı gibi radyo ve gramofonlarda da yeni okuma tarzları kendini göstermeye başlamıştır. Radyo üzerinden ortaya çıkan bu okuma tarzının içeriğini Arel'in yazısında fark edebildiğimiz gibi, Türk müziğinin toplumdaki sonradan Garp dünyasına ulaşan sesi, müziğimizin tanıtım organı olan radyonun üstlendiği sosyolojik konumu değerlendirebiliriz. Yazıda bahsettiğimiz müzik sosyolojisi içeriklerini oluşturan ifadeleri şöyle sıralayabiliriz.

“Son zamanlarda musikimize arız olan illetlerden biri de inleme, uluma, ağlama tarzında ezik ve kaygan okumaktır. Hanendeler arasında bir birini taklit ile gittikçe yayıldığını yaşlı gözlerle gördüğümüz bu teganni tarzının teşhisi için gramofondan veya radyodan, kelimeler ayırd edilemeyecek kadar uzaklaşıp sesi dinlemek kifayet eder. Bizzat okuyanın neler duyduğunu bilmiyorsam da dinleyenlerin saatlerce izi geçmiyen bir iç ezikliği ile hayata küskünlük hissettiklerini tecrübe etmiş bulunuyorum” (Arel, 1949, s. 3).

Arel'in hanendeler arasında hızla yayıldığını belirttiği bu okuma tarzı, günümüzde daha çok sosyolojik unsurlarla açıklanmaya çalışılan Arabesk, fantezi ve hatta pop müzik tarzında doruk noktaya ulaşmıştır. *Müzik sosyolojisi bu okuma tarzını doğuran sosyolojik sebeplere odaklanır ve buradan hareketle bu tarza hayat veren müzikal yapı unsurları sosyoloji temelinde açıklamaya çalışır.* O dönem radyoda ortaya çıkan ezik ve kaygan okuma tarzının altında yatan şeye, yaşanan toplumsal değişim ve Batının yarattığı kültüründen uzaklaşmanın öncülük ettiği söylenebilir. Batı medeniyetiyle temasa geçildikten sonra müzik kültüründe ortaya çıkan yozlaşma Arel'in eleştirel sözlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Bu ortaya çıkan yeni okuma tarzının tamamıyla karşısında duran Arel, radyonun bu hususta yapması gereken vazifeyi şöyle dile getirerek sözlerine son verir.

“Hüzzam, Segâh, Müstear, Saba, Bestenigâr gibi koyu bir zühd ve teessür havası yaratan makamların, en ziyade canlılık şıngısına muhtaç olduğumuz saatlerde uzun uzadıya dinletilmemesi psikolojik bakımdan doğru olmasa gerektir...

Tabidir ki aldığımız semere musikimizin belli başlı meziyetlerinden olan unsurların bilakis musikimizin aleyhinde propandaya vesile vermelerinden ibaret kalıyor. Çünkü bu musikini insana kasvet aşlamaktan başka bir işe yaramadığı yolundaki iftira körüklenmiş oluyor. Hakikatte Türk musikisi yalnız hüznü, melâli, kasveti değil; aşkı, hasreti, neşeyi, sevinç çılgınlığını elhasıl istisnasız her türlü ruh haletlerini aynı kudretle aynı başarı ile ifade edecek mükemmel vasıtalara maliktir” (Arel, 1949, s. 4).

2. 6. 7. Türk Müziği Kimliği Meselesi

Arel, bir konferansında (Arel, 1954, s. 315-317) her defasında şiddetle karşı çıktığı, Türk müziğinin Arap, Acem, Bizans'tan alınma olduğu, dahası müziğimizin tekke, saray, meyhane müziği olduğu iddialarının tutarsızlığını tarihi delilleri ile tekrar anlatmış, milli müzik adına açıklamalar yapmıştır. Bu görüşlerine *Milli Mecmua*'da sıklıkla yer veren Arel, sonrasında *Türk Musikisi Kimindir?* Başlıklı bir kitapta bu yazılarını daha detaylı olarak aktarmıştır.⁶⁵ Türk müziğine karşı bu itamlarda bulunanların yine Türklerin kendisi olduğunu belirterek, müziğimizin Batı müziğinden daha zengin olduğunu, Batının do majör ve la minörünü, sadece çargâh ve buselik makamlarımızın karşıladığını, dolayısıyla Türk müziğinin bunun dışında sahip

⁶⁵ Hüseyin Sadettin, Arel, *Türk Musikisi Kimindir?*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.

olduklarıyla Batı müziğinden daha çok polifoniye yatkın olduğunu konferans konuşmalarında anlatır.

Konferanstan örnekleyeceğimiz müzik sosyolojisi içeriklerini, Arel'in daha çok milli müzik adına sarf ettiği cümleleri oluşturur. Bunlar şöyledir:

“Hakikatte bir tek milli musikiye malikiz ki ta Sümer Türklerinden ve Orta Asya'dan bize kadar intikal etmiş halis muhlis Türk malıdır ve sarayda da, cami'de de, tekkede de, meyhanede de hep onu görürüz. Halk musikisi odur, saray musikisi odur, tekke musikisi odur, cami musikisi odur. Elhasıl Türkün bulunduğu her yerde musiki namına ona rastlarız. Çünkü milletimizin musikisidir” (Arel, 1954, s. 315).

Milliyet tutkunluğunu fark edebildiğimiz Arel, yazılarında müzikte milliyet bahsine sıklıkla temas ederek müzik sosyolojisi içeren ifadeler kullanmıştır.

Milli müziğimizi tek bir bütün olarak gören Arel, müziğimizi tahkir etmeye çalışan zümrelere karşı milli müziğimizin Sümer Türklerinden günümüze kadar geldiğini, bu iddiaların gerçeği yansıtmadığını söyler. Son olarak Türk müziğinin çok sesliliğe olan yatkınlığından bahseden Arel, Türk müziğinin zenginliğinden ötürü bu müziğe taraftar olmanın gerilik değil ilerilik olduğunu söyleyerek konferansını bitirir.

2. 6. 8. Müziğin Kolektif İlişkileri Üzerine

Arel, bir makalesinde (Arel, 1954, s. 4) Mevlevi müziğinin tarihi dayanaklarından söz ederek, Mevlevi ritüelleri ve bunların müzikle olan ilişkisini anlatır. Tarikat töreninden kısa anekdotlara yer veren Arel, törelerin daha çok müzikli kısımlarını açıklamaya çalışır. Makalesinde Arel, toplumdaki belirli yönleriyle farklılık gösteren tarikat, cemaat gibi kitlelerin müzik yaşamlarına değinerek müzik sosyolojisi yapmıştır.

Müziğin kolektif ilişkileri etkileyen bir yapısı olduğunu dikkate aldığımızda, makalenin müzik sosyolojisi tarafı daha iyi kavranmış olur. Bunun yanı sıra müziğin cemaat otoritesini disipline edici işlevi ve müziğin toplumsallaştırıcı gücü, cemaat-müzik ilişkisinin diğer müzik sosyolojisi taraflarını oluşturur. Bu çıkış noktalarından hareketle makaleden müzik sosyolojisi altında sunabileceğimiz bazı örnekler şöyledir.

“Mevlevi ayini, Türklerin ta Sümerlilerden gelen ve “şaman”lık devrinde de yaşamış olan ananeden örnek alınmak sureti ile ihdas edilmiştir. Mevlevi ayininin muhtelif safhalarında dini ve terbiyevi birçok mistik manalar bulunduğu söylenmekte ve

muhtelif Mevlevi âlimleri tarafından bu manalar tefsir ve şerh edilmektedir” (Arel, 1954, s. 5).

“Mevlevi sema’ı “selam” adı verilen 4 bölümden mürekkep olduğu için sema’a refaket eden eserlerde ona uygun olarak bestelenmiştir. Şu halde “ayin-i şerif” ismi ile andığımız musiki eserleri dört selamdan müteşekkildirler” (Arel, 1954, s. 4).

Mevlevi ayinlerinde müziğin dini manaları güçlendiren bir konumu olduğu, eserlerin ve müzikal yapıların ayinlerin dini içeriğine göre şekillendiği anlaşılmaktadır. Bu yönleriyle müzik burada toplumsallaştırıcı bir göreve hizmet etmekte ve kolektif ilişkileri etkilemektedir. Dolayısıyla makalede Arel’in bahsettikleri bu yönlerinden ötürü müzik sosyolojisi taşır.

2. 6. 9. Milli Müzik Sevgisi

Arel, bir kitapçı dükkânında yabancı memleketlerin neşriyatlarına göz gezdirirken, Japon müziği hakkında bir yazı dikkatini çeker. Japon müziğine ait umumi bilgilerin yanı sıra yazının milli müzik sevgisi bakımından okunmaya değer olduğunu söyleyen Arel, makaleyi yazan Ziro Tuzi isimli Japon muharririn içindeki milli müzik sevgisini hikâyelediği bir anısından söz eder (Arel, 1948, s. 3-5). Japon muharririn Batı müziğiyle tanıştıktan sonra arkadaşları ile Batı müziğinin meftunu olduğunu fakat sonrasında içlerindeki milli müzik sevgisinin onları nasıl tekrardan kendi milli müziklerine yönlendirdiğini anlatır. Sonrasında Arel, kendi çocukluğunda yaşamış olduğu hatıralardan bahsederek, uzunca yıllar Londra’da yaşamış olan bir arkadaşının yıllar sonra Türkiye’ye döndükten sonra içerisinde kaybolmayan milli müzik sevgisini arkadaşıyla yaşadığı bir anı anlatarak tasvir eder.

Makalede geçen müzik sosyolojisi ifadelerini milli müzik etrafında toplanan cümleler oluşturur. Başlığından da anlaşılacağı üzere makale baştan sona milli müzik sevgisini anlatır. Bu yüzden makalenin tümü müzik sosyolojisi verileri taşır. Fakat biz burada bazı örnekleri, Arel’in Türk milli müzik sevgisi üzerine söylediklerinden verecek olursak;

“İşte milli musiki sevgisi!

Milli musikimizin hiç birimiz tarafından işitilmemiş azametli parçalarının tohumları kendi bünyesinin içinde saklı duruyor. Onları belki çocuklarımız, lakin heralde torunlarımız işiteceklerdir.

Milli musiki sevgisi, bu musikinın olanca kabiliyetiyle terakki ettirilmesine bizleri icbar etmelidir. Musikimizin nelere kadir olduğunu hayalen dahi kavramaktan aciz mahlûklar ona tabut hazırlıyorlar. Zahmetlerini kim boşa çıkaracak” (Arel, 1948, s. 5).

Kendisinin milli müziğe olan sevgisini yazılarından fark edebildiğimiz Arel, milli müziğimizi ilerletecek şeyin içimizdeki milli müzik sevgisi olduğunu vurgulayarak sözlerine son verir.

2. 6. 10. Medenileşmenin Formülü

Hayatının müziğe tahsis ettiği zamanlarının en çoğunu Batı müziğine tahsis etmesine rağmen Arel, bir makalesinde (Arel, 1949, s. 3) niçin bazılarının yaptıkları gibi Türk müziği ömrünü tamamlamıştır diyerek onu tabuta koymadığını açıklar. Ona göre bunun sebebi Türk müziğinin Batı müziğinden daha zengin olan yapısıdır. Makalede geçen müzik sosyolojisi bölümlerini onun müzik ve medeniyet arasındaki ilişkiye dair söyledikleri oluşturur. Bu bölümler şöyledir:

“Klasik Türk musikisi pek güzel, pek değerlidir. Türk bestekârlarının dehasına takdîrkârız. Lakin ne yapalım ki artık bu şarklı ve tek sesli musiki bizim duygularımıza tercüman olma kabiliyetini kaybetmiştir. Biz şimdi yeni bir medeniyet âlemine katıldık. Her şeyi oradan iktibas etmekteyiz. Medeniyet bir küldür; bütün medeni milletler aynı müşterek ve mükemmel musikiyi kullanıyorlar. Biz de batı medeniyetinin bir üyesi sıfatıyla o musikiyi almaya mecburuz” (Arel, 1949, s. 3).

Medenileşmenin getirisi olarak tüm medeni milletler arasında müşterek olan Batı müziğini almamız gerektiğini belirten Arel, *sosyolojik bir unsur olan medeniyet kavramı ile müzik ilişkisine açıklık getirdiği bu cümleleri ile müzik sosyolojisi yapar.* Şarklı ve tek sesli müziğimizin medeni milletler arasında yer bulmaya çalışan toplumumuzun duygularına artık tercüman olmadığını söyleyen Arel, *bu sözleri ile medeniyetin, toplumun müzik algısında yarattığı değişime göndermede bulunarak müzik sosyolojisi taşıyan ifadeler kullanır.* Onun bu cümlelerinden toplumun değişen yaşam şartlarının müzik algısında etkilediğini anlayabilmekteyiz.

Müziğimizin Batı müziğinden daha çok polifoniye yatkın olduğu söyleyen Arel, bu konuda Batılı bazı aydınların görüşlerine yer vererek, Türk müziğinin sahip

olduğu zenginlikten dolayı bu müziğe olan taraftarlığını ispat eden cümleleri ile makalesini sonlandırır.

Arel'in *Musiki Mecmuası*'ndan takip ettiğimiz makalelerinde fark edileceği üzere onun müzik sosyolojisine spesifik olarak değindiği konuları, milliyet-medeniyet üzerinden değindiği milli müzik açıklamaları oluşturur. Arel, dönemin milli müzik tartışmaları içerisinde tek taraflı düşünmeyerek, oldukça zengin bir mirasa sahip olan müzik kültürümüzün, medeniyetin zorunlu bir getirisi olarak çok sesliliğe sahip olması gerektiğine inanır. Onun için yapılması gereken şey, Batı müziğini almak ve bu müziğin kaidelerine hâkim bestekârlar yetiştirmektir. Çünkü Türk müziğinin istikbâli polifonide saklıdır ve bestekârlar bundan ötürü öncelikle Batı müziğine yeteri kadar vakıf olmalıdırlar. Sonrasında Arel, milli sanatlarına ait ürünleri çok sesli olarak işlemeleri gerektiğini müziğimizin istikbâli için gerekli görür. Bu medeni müziğimiz için zarûri bir ihtiyaçtır. Arel'in genel ekseninde bu görüşlerini yansıttığı makaleleride geçen müzik sosyolojisi izlerini bu içerikte zikrettiği cümleleri oluşturur. Müzikte ihtiyaç duyduğumuz değişimi medeniyetin bir getirisi olarak görmesi, onun müziği sosyolojik olandan ayrı düşünmediğini ortaya koyduğu gibi, konferanslarında dönemin gençliğe verdiği milli müzik hazinemize dair bilgiler, onun bu tarafını bir kez daha ispatlar. Kısacası Arel, birçok konuda geniş yayın yelpazesine sahip biri olarak, müziğimizin Garp medeniyetine temas ettikten sonra içerisinde bulunduğu sosyolojik durumu göz ardı etmeden milli müziğimiz adına yapılması gerekenleri dile getirmiştir. Tüm bunlardan ötürü Arel, yazılarında müzik sosyolojisi taşıyan ifadelerle sıklıkla başvurmuş gelmiş geçmiş en büyük müzikologlarımızdan biridir.

2. 7. VAHİT LÜTFİ SALCI

Salcı, 1883'te İstanbul'da doğmuş, 1950'de Kırklareli'nde ölmüştür. Müzik hayatının büyük bir bölümünü folklor araştırmalarına ayıran Salcı, Türkiye, Bulgaristan, Sırbistan, Romanya gibi bölgelerde yaşayan Alevi ve Bektaşî toplumlarının müzik yaşantıları üzerine önemli araştırmalar yapmış bir aydınımızdır. Cumhuriyet dönemi müzik inkılâplarına yapmış olduğu halk müziği çalışmaları ile destek veren Salcı, Türk müziğinin tek sesli yapısı ile çağdaş bir müzik olmadığını, bu yüzden çok seslendirilmesi gerektiğini söyleyen musikişinaslara, Alevi-Bektaşî müziklerinde rastladığı kontrpuan ve armoni örnekleri ile cevap vermiştir. Ona göre, Türk müziği

zaten çok sesli ve medeni bir müziktir. İnkılâbın yapması gereken tek şey bu müzik yapılarını tespit etmek ve geliştirmektir. Onun eserleri arasında en öne çıkanı *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri* adlı çalışmasıdır. Bunun yanı sıra dönemin *Varlık*, *Milli Mecmua*, *Vakit* gibi gazete, dergi ve mecmualarında yayınlanan müzik yazıları oldukça çoktur.

Onun halk edebiyatı-müziği çalışmalarında, Türk toplumunda gizli kalmış çok sesli müziğin tarifine yönelik bildirdiği görüşleri ve yazılarında geçen müzik sosyolojisi içerikli bölümler şöyledir.

2. 7. 1. Salcı'nın Polifoni-Çokseslilik Modeli

Vahid Lütfi Salcı, müzik yaşamı içerisinde halk müziği araştırmalarına oldukça önem vermiş, ülkenin müzik alanında izlediği Batılılaşma ve çok seslilik politikalarına halk müziği üzerinden yapmış olduğu tespitlerle farklı açıklamalar getirmiş bir aydınımızdır.⁶⁶

Halk müziğini Anadolu'da gizli kalmış bir hazine olarak yorumlayan Salcı, bu müziğin işlendiği zaman, cihan medeniyetlerini hayrete düşürecek kadar zengin bir içeriğe sahip olduğunu, fakat bundan toplumun önde gelen musikişinas ve aydınlarının bile haberi olmadığını söyler. O, Alevi-Bektaşî toplulukları üzerinden yapmış olduğu saha çalışmaları ile bu toplumların müziklerinde varolan çok seslilik unsurlarını tespit etmiş ve buradan hareketle yaratılmak istenen çok sesli Türk müziği hakkında görüşler bildirmiş bir aydınımızdır. Kendi deyimiyle “ancak bu kabilelerin yapmış oldukları gizli musikiden yola çıkılarak, Türk musikisi yüksek ve şerefli bir mertebeye eriştirilebilir. Kaldı ki, bu gizli musiki, milli bakımdan daha temiz ve tarihi bakımdan daha çok temizdir” (Salcı, 1942, s. 319).

Salcı'nın yapmış olduğu bu çalışmalarda kullandığı yöntem ve ifade ettiği müzik kavramları, tamamıyla müzik sosyolojisi taşımaktadır. *Ülkemizde genel kültürün dışında alt kültürü temsil eden Alevi-Bektaşî kabilelerinin, sosyal yaşamları içerisinde yer verdikleri müziğin toplumsal ilişkisine çalışmasında yönelen Salcı, doğrudan günümüz müzik sosyolojisi çalışmalarının odaklandığı alt kültür öğeleri ile müzik*

⁶⁶ Bu makalede aktarılacak müzik sosyolojisi bölümleri, Vahit Lütfi, Salcı, *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri*, Numune Matbaası, İstanbul 1940 künyeli kitaptan aktarılacaktır. Bu kitap Salcı'nın belirli zaman aralıklarında *Milli Mecmua*, *Vakit* gibi dönemin gazetelerinde yayımladığı aynı başlıktaki makaleleri içerisinde barındırır.

arasındaki ilişkiyi izah eden açıklamalara benzer nitelikte açıklamalar yapmıştır. Ayrıca Salcı'nın bu araştırmaları yaparken kullandığı yöntem, müzik sosyolojisinin çalışmalarında sıklıkla başvurduğu alan-saha araştırması yöntemidir. Aynı bu yöntemin disiplinlerini takip ederek, Salcı'nın Alevi kabilelerine yönelik yaptığı araştırma ve sonrasında aktardığı tespitler doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Bundan ziyade şunu da belirtmek isterim ki, folklor araştırmaları yöntem ve izah hususunda müzik sosyolojisiyle oldukça yakın ilişkiler gösterir.

Önemli bir folklor araştırmacısı olan Salcı, halk müziğini iki bölüme ayırarak inceler. Ona göre;

“Türk halk edebiyatının biri açık ve diğeri gizli olmak üzere iki cephesi olduğu gibi Türk halk musikisinde biri açık biri gizli olmak üzere iki cephesi vardır. Gizli kısım Alevi Türk kabilelerinin süregedikleri (İslâmi Türk) gizli mezhebciliğinin gizli anane ve törenlerine karışarak onlarla beraber mechuliyete sürüklenmiş ve şimdi de kaybolmak üzere bulunmuştur. Halk musikisinin açık kısmı Cumhuriyet devrimizden beri bazı müesseseler tarafından denizden bir avuç su nisbetinde toplanabilmiş fakat gizli kısım hakikat namına denizden bir damla nisbetinde bile toplanamamıştır. Bunun sebeplerinden başlıcası Türk Alevi ve tasavvuf inanışının yasaklılığının kuvvetli bir inad ve sarsılmaz bir inan ile asırlarca devam etmiş olmasıdır” (Salcı, 1940, s. 3-4).

Salcı, Alevi Türk toplumlarının gelenekleri içerisinde gizli bir şekilde devam etmiş ve kaybolmak üzereyken bulunmuş olan bu halk müziği örneklerinin, asırlarca devam eden sosyal meselelerden dolayı gizli kaldığına değinir ve gizli halk müziği hakkında şu sözleri ile devam eder:

“Şu çok iyi bilinmelidir ki, asıl halk edebiyatı ve musiki yuvaları bu gizli kalmış kısımlardadır. Hatta bu kısımda divan edebiyatı da açık divan edebiyatına nisbeten daha ziyade zenginlikle ve hatta bakirlikle kendisini gösterir. Bu bakir Türk edebiyatı ve musikisi varlığı asırlardan beri Türk Alevi kabilelerinin süregeldikleri içli ve tarihi tür ve ananeleri içinde kalmış ve bizden pek çok kıskançlıkla saklanmıştır. Benim tetkiklerime göre bu hakiki görüş ve buluş mazhariyetine nail olmak isteyen bir folklorcudaki mutlaka üç hassasın bir arada bulunması lazımdır: 1) Edebiyatçı olmak, 2) Musikici olmak, 3) Halk tasavvufunun ve hususiyetinin bütün inceliklerine vakıf olmuş bulunmak” (Salcı, 1935, s. 9).

Türk müziğinin açık ve gizli kalmış olarak iki ayrı kısmı olduğunu söyleyen Salcı, ilk paragrafta Alevi kabilelerinde hayat bulan müziğin, tarihte yaşanan sosyal meselelerden dolayı meçhuliyete sürüklendiğini ifade eder. Yaşanan bu sosyal mesele, Alevi ve Bektaşî kabilelerinin dini ve tasavvuf inancının asırlarca yasaklanma meselesidir. Bundan ötürü Salcı, bu halk müziğinin asırlarca gizli kaldığını söyler. Burada müzik sosyolojisi adına dikkat çekici olan nokta, *Salcı'nın da belirttiği gibi yaşanan sosyal meselenin müzikte yarattığı ilerleyiştir. Yani sosyolojinin müziğe verdiği yön, burada Salcı tarafından dile getirilmiştir.* Müziğin gizli kalmasına sebep olan bu sosyolojik anlayış, Osmanlı İslam anlayışının, Alevi gelenekleriyle İslamı yorumlama ritüellerine karşı yasaklayıcı ve yok edici tutumudur. Salcı'nın cümlelerinde ilk olarak bahsedeceğimiz müzik sosyolojisi içerikleri bunlardan ibarettir. İkinci paragrafta ise, *çalışmamızın giriş kısmında belirttiğimiz gibi müzik sosyolojisi çalışacak kişinin müziğe hem içeriden hem dışarıdan bakabilecek donanımlara sahip olması görüşümüzi, halk bilgisi çalışacak kişinin donanımlarını sıralayarak destekleyen Salcı, halk müziği bilgisi ve müzik sosyolojisi çalışmalarının birbirleriyle benzerlik gösteren yöntem ve kişisel donanım biçimlerine işaret eder.* Ayrıca asıl Türk müziği ve edebiyatına ait örneklerin, dile getirdiği bu sosyal gizliliğin içerisinde saklı olduğunu belirtirken, özellikle Alevi kabilelerinin Türklüğüne vurgu yaparak, Cumhuriyet'in Türkçü meşrulaştırma eylemlerine destek verdiğini söyleyebiliriz. Çünkü Salcı, “nasıl Enderun dilinin yerine halk lisanımızı koyduksak, aynı şekilde Enderun musikisinin yerine halk musikisinin konularak” (Salcı, 1940, s. 16-18) inkılâbın tam manasıyla gerçekleşeceğine inanan aydınlarımızdandır. Yani Osmanlı müziğini Türk saymayan Cumhuriyet görüşüne kendisinde destek vermektedir. Ayrıca Şark müziğini bize ait görmeyen Salcı, Cumhuriyet döneminin Türk edebiyatı ve müziğine ait unsurları tespit etmek için en uygun zaman olduğunu söylemektedir. “Türk tarihi ile Türk dili hakkında nasıl ayaklanmışsak Türk edebiyatı hele Türk musikisi hakkında ondan da erken ayaklanmamız lazımdır der. Ona göre Atatürk'ün işaret buyurduğu Türk musikisi değişimini layıkıyla yapabilmek ve hakiki Türk musikisine çeşni verebilmek için bu perdeleri kaldırmaya bu saklıları buluşturmağa çalışmalıyız” (Salcı, 1935, s.9).

Sonrasında Cumhuriyet döneminde yapılan halk müziği araştırmalarına atıfta bulunan yazar, halk müziğinin açık kısmının biraz toplanmış olsa da, Alevi tasavvuf inancının yasaklanmasından ötürü bu müziğin nisbetinden bir damla bile toplanmadığını söyler. Buradan anlaşılmaktadır ki Salcı, *bu müziğin gizli kalmasına yönelik nedenleri*

açıklarken tarihten gelen Alevi tasavvuf inancının yasaklanması ve hala inatla devam ettirilmesi gibi sosyal meselelere işaret eder. Ona göre, bu müziğin gizli kalmasının sebebi bu kuvvetli ve sarsılmaz olan inadın asırlardan beri devam ettirilmiş olmasıdır.

Salcı'nın aktardığı müzik görüşlerinde Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının etkisini görmek oldukça kolaydır. Necip Asım ve Ziya Gökalp'lerle başlayan halkçı meşrulaştırma hareketinin Salcı'nın tespitleriyle bir o kadar perçinlendiğini söyleyebiliriz. Tamamıyla Batılılaşma anlayışı tek seslilikten kurtulup çok sesli bir yapıya doğru ilerlemek olan Türk müziği politikalarının, sürekli olarak öne sürülen Türk müziğinin sahip olduğu makamsal öğelerden-aralıklardan dolayı Batı armoni sistemine gösterdiği uyumsuzluk meselesi, Salcı'nın yapmış olduğu bu tespitlerle ayrı bir perspektif kazanmıştır. Bu tespitlerden sonra artık Türk müziği erişmek istediği çok sesli yapıya kendi müzik sitemine uygun yeni bir konturpuan yeni bir armoni sitemi üzerinden ulaşabilecektir. Böylelikle geleneksel olanı dışlamayan musikişinas zümre ve her zaman Batı müziği armoni sisteminin Türk müziğinin sahip olduğu aralıklar yüzünden müziğimize uygulanmayacağını iddia eden kesimin görüşleri değersizleştirilmiş olur. Bu tespitler Cumhuriyet'in yaratmak istediği milli müzik kimliği anlayışına oldukça katkı sağladığı gibi yürütülen itibarsızlaştırma politikalarında güçlenmesine neden olmuştur. Türk müziğinin Batı müziği armoni sistemine göre çok seslendirilmeye müsait olmayan yapısı, bu görüşlerden sonra biraz olsun aşılabilmiş ve sonrasında Türk müziği üzerine yapılan armoni çalışmalarına hareket kazandırmıştır. Cumhuriyet ve Salcı için yeni milli müzik eserleri oluşturmanın yolu, gizli kalmış bu halk müziği içerisinde yer alan çok sesli yapılardan geçmektedir. Çünkü asıl milli müzik motifleri ve medeni bir müziğin tohumları Anadolu'da yaşayan halk müziğinde saklıdır. Cumhuriyet döneminde halk müziğine yönelik folklor araştırmalarının hız kazanmasının nedeni sırf bu anlayıştan kaynaklanır.

Kitabının devamında Salcı, gizli kalmış bu müziği “Şehir-Tekke gizli musikisi ve Halk-Köy gizli musikisi” olarak iki ayrı karakterde incelemektedir. Öncelikle “Şehir Tekke gizli musikisi” hakkında bilgiler veren yazar, on sekiz, on dokuz ve yirminci asrın başlarına kadar olan zaman dilimi içerisinde, şehirde yer alan Bektaşî tekkeleri ve yapmış oldukları müzik hakkında bilgiler vermektedir. Bu bilgilerden anlıyoruz ki, İstanbul şehir hayatında, dini Türk müziğini yürüten Mevlevî tekkelerinin yanı sıra, önemli halk edebiyatı şairlerinin manzumelerine yer veren Bektaşî tekkeleride vardır. Salcı'ya göre gizli tekkeler denildiğinde ilk olarak akla bu Bektaşî tekkelerinden

başkaları gelmez. Müzik tarihimizi anlatan çoğu kaynakta “Yeni Kapı, Galata Mevlevihanesi” gibi tekkeleri ve burada yetişen müzik âlimleri hakkında bilgilere sıklıkla rastlasak ta, Salcı’nın isimlerini saydığı bu Bektaşî tekkeleri hakkında bilgiler bulmak neredeyse imkânsızdır. Bu yüzden onun dikkat çekmeye çalıştığı bu yasaklayıcı görüş müzik kaynaklarında da böylesine zengin bir müziğin yer bulmamasına neden olmuştur. Bizde bu görüşün dışında kalmak ve müzik araştırmacılarına fayda sağlayacağını düşündüğümüz bu Bektaşî Tekkelerinin isimlerini burada Salcı’nın ifadeleri ile aktarmayı uygun görmekteyiz. Salcı, bu tekkelerin isimlerini şöyle sıralar:

“1. Rumeli Hisarı (Şehitlik), 2. Büyük Çamlıcada (Hacı Tahir Baba), 3. Merdiven köyünde (Şahkulu Sultan), 4. Kara ağaçta (Hasib baba), 5. Eyüpte (Kar Yağdı) 6. Yedikulede (Kazlı) 7. Sütlücede (Münir baba)” (Salcı, 1940, s. 4).

Bu isimleri aktarmamızdaki sebep öncelikle tekkelerin toplumdaki kolektif ilişkilere yön veren sosyal konumu ve Türk musikisinin şekillenmesi ve eğitim ayağında oynadıkları rolden ötürüdür. Bilindiği üzere dini musiki şubesi Türk musiki literatürünün önemli bir kısmına kaynaklık etmiştir. Salcı, bu tekkelerde Alevi halk edebiyatının ulularını oluşturan, Hatayi, Pir Sultan, Turabi...gibi Alevi edebiyatı mütesavvıflarının eserlerine yer verildiğinden bahsederek, ayrıca bu müziğin edebiyatla olan ilişkisi hakkında da bilgiler vermektedir.

Buraya kadar Salcı’nın aktarmış olduğu bilgilerin neredeyse tamamında müzik sosyolojisinin varlığını fark edebilmekteyiz. O, gizli Türk halk müziğini tarif ederken, Türk toplumunda ayrı yaşam koşullarına sahip olduğunu söylediği Alevi kabilelerinin Türk müziğindeki yerinin tespit etmektedir. Ayrıca Salcı’nın, inkılâbın getirisi olan müzikteki değişim hareketinin, bu tekke ve köylerde yapılan cem törenlerinde okunan çok sesli müzik üzerinden gerçekleştirilebileceği kanaatini taşıması, bu kabilelerin yapmış oldukları müziğe ayrı bir önem kazandırmaktadır. Bu önem müzik sosyolojisi için de geçerlidir. *Çünkü milli müziğimizin ne olduğu ve ulusal müziğimizin ne olacağı hakkında farklı görüşlere sahip musikişinasların inkılâbın ilerleyişi üzerine beyan ettiği fikirlerin hemen hepsi müzik sosyolojisi içeriklerine uygun ifadeler taşır. Aslında musikişinasların bu yazıları bize dönemin müzik hayatını tüm detaylarıyla ortaya koyar.*

Salcı’nın ülkemizde Türk müziğinin kalbinin attığı İstanbul şehir hayatı içerisinde yer alan Bektaşî tekkeleri ve burada okunan eserlerin içeriklerine yönelik aktardığı bilgiler, müziğin sosyolojik bağlantılarını hesap etmemize yardımcı olacak veriler sunar. Çünkü tekkeler, bir kurum gibi belirli kimliksel-rütbesel ayrıcalıklara

sahip kişilerin oluşturduğu hiyerarşik düzene sahip olmalarının yanı sıra, yaşam ahlakıyla da toplumda diğer insanlardan ayrı yaşam tarzlarına sahip kişileri bünyesinde taşır. *Bu yüzden tekkelerde yapılan ritüeller ve bunların müzikle olan kolektif ilişkisi müzik sosyolojisi perspektifinden değerlendirilebilir.* Ayrıca Salcı'nın bahsettiği Alevi kabilelerin yapmış oldukları müziklerin toplumdaki sosyal baskıdan ötürü gizli kaldığını ve bu yüzden önde gelen müzik âlimleri tarafından bile bu müziğin bilinmediğine dair dile getirdiği söylemler, diğer bir taraftan sosyolojik ilerleyişin müziğe kazandırdıkları hakkında önemli ipuçları sunar.

2. 7. 2. Müzik ve Kolektif İlişkiler

Salcı, kitabının bu bölümünde gizli müziğin nerelerde ve nasıl yapıldığına dair yapmış olduğu tespitleri aktarmaktadır.⁶⁷ Alevi toplumunca özel ve kutsal sayılan günlerde yapılan cem törenlerin, sosyal içeriğine ve bu törenlerde yer verilen müzik üslubuna değimektedir. *Alevi toplumlarının cemlerde ve muhabbetlerde gerçekleştirdikleri faaliyetler ve bunların müzikle olan ilişkisi, katılım gösteren kişilerden, kullanılan çalgılara kadar detayları bulabildiğimiz bu bölümde, ayrıca Salcı, adak, muhabbet gibi belirli isimlere ayrılan Cem ibadetlerinin sosyolojik yönlerine de değinmektedir.* Bu bölümlerden bazıları şu şekildedir.

“Cemler, en ziyade iki sebeple olur. Birine (ayni cem) derler. Ayni cemler her hangi bir kimsenin Aleviliğe girmesi merasiminin yapılması gecelerinde olur. O gece talibi merasime göre ve erkân üzere (irşat) ederler. Cem yapılmasının ikinci sebebi de (muhabbet) lerdir. Muhabbetler ibadet demektir. Bunlar adak ve nezirlere müstenit olur. Her hangi bir Alevi, her hangi bir işinin olması veyahut olmuş olması için muhabbet yapmayı adak eder. Komşulardan masrafı karşılayacak ekin toplarlar, satarak parası ile muhabbet yaparlar. Nevruzlarda bayram ve Muharremlerde matem muhabbetleri de büyük ve heyecanlı muhabbetlerdendir” (Salcı, 1940, s. 8).

Alevi toplumunun yapmış olduğu cem ibadetlerinin türleri ve içeriklerine yönelik açıklamalar yapan Salcı, *bizlere bu cemlerin sosyolojik ve kolektif içeriklerine dair bilgiler verir. Kolektif ilişkiler olarak baktığımızda cem ibadetleri, belirli bir insan kitlesi ile gerçekleşen, kendi uygulama ve ritüelleri ile cemaatin dışında belirli hizmet*

⁶⁷ Salcı'nın bu içerikteki diğer bir yazısı için bkz: Vahit Lütfi Salcı, “Gizli Musikilerin Mahrem Musiki Tavırları”, *Varlık, Milliyetçi ve Memleketçi Fikir Mecmuası*, sayı: 205, 15 Sonkanun 1942, s. 302-304.

görevlerini yerine getiren kişilerden bir araya gelen müzikli ibadetlerdir. Salcı'nın aktardığı bu bölümde, farklı içeriklere uygun olarak gerçekleşen cem merasimlerinde cereyan eden olaylar hakkında kolektif insan ilişkilerine yönelik ayrıntılı bilgiler bulabiliriz. Merasimlerin kadın ve erkeklerle birlikte gerçekleşmesi, okunan nefeslerin sayısı, gençler ve cemal sahibi kişilerden seçilenlerin saki görevini yürütmesi gibi kavramlar bu ayrıntılara örnektir. Alt kültür öğeleri ile karşımıza çıkan bu toplumun, cem merasimleri için gösterdikleri toplumsal dayanışma, incelediğimiz sosyolojik bağlantıların ilerleme biçimine işaret eder. Toplumsal merasimlerin müzikle olan ilişkileri sosyolojik bağlantılarından dolayı müzik sosyolojisi ile incelenebilir. Salcı'nın yazısında bu toplumun yaşam gelenekleri ve bunların halk arasındaki kolektif işleyiş biçimleri hakkında yaptığı tespitler, doğrudan müzik sosyolojisinin aradığı verilere kaynaklık etmektedir. Bu verilerden bazıları yazının ilerleyen kısımlarında şöyle geçer.

“Muhabbetlerde nefes okumak da usule tabidi. Evvela mürşit sofrasından bir nefes okunur. Buna öteki sofradakilerde eşlik ederlerdi. Nefes okunurken konuşulmaz sigara içilmezdi. Muhabbetlerdeki âşık sazı pek mukaddestir. Onların musiki aletlerinin en makbulü âşık sazıdır. Şehir tekkeleri muhabbetlerine sonradan keman, kanun, ud gibi aletlerde girmiştir. Saz o kadar mukaddes tanınmıştır ki; büyük meydan sazının on iki telli olması on iki imamlara işaret olduğu kanaatini hasıl etmiş ve bu inanış bütün Alevi kolların efkârında, erkânında yerleşmiştir. Bu inanış daha ileri giderek musiki makamâtında esas itibarile on iki makam olduğunu iddia edenlerde olmuştur” (Salcı, 1940, s. 10).

Muhabbetlerde okunan nefesler ve okunuş esnasında cemaatin gerçekleştirdiği davranış biçimleri hakkında bilgileri gördüğümüz bu bölümde, Alevi toplumlarının saza oldukça önem verdiklerini, hatta meydan sazında yer alan on iki telden hareketle Türk müziği makam sayısında esas itibari ile on iki olduğunu iddia edenlerin olduğunu anlamaktayız. Sonrasında okunan nefeslerin müzikal karakterleri hakkında bilgiler veren Salcı, sazların sesinde ciddi bir eda olduğunu, eserlerde yarım ve çok büyük aralıkların olmadığını, uyuşmuş, kadınsı, oynak ve curcunalı ifadelerle yer verilmediğini söylemektedir. Onların sazlarında yalvarıcı nida ve ricalarında hoppalık, şaklabanlık olmadığını çalınan eserlerin huşu içerisinde seslendirildiğini ifade eder. Nefeslerin söyleniş tarzında umumi bir müzik terbiyesinin göze çarptığını, söyleyenlerin ritime riayet ettiklerine dikkat çeker.

Salcı, toplumun genelinin dışında kendine özgü yaşam gelenek ve görenekleri olan Alevi toplumunun müzik ile olan ilişkisini, sosyal bir içeriği olan cem törenlerinden yola çıkarak bizlere aktarmıştır. Anlaşılmaktadır ki Salcı, yapmış olduğu bu çalışmayla müzik sosyolojisi biliminden uzak kalmamıştır. Onun yaptığı saha araştırmalarıyla, kolektif ilişkilerin en çarpıcısını gördüğümüz cem törenleri ve bu törenlerin müzikle olan ilişkisine açıklık getirmeye çalışması, bu görüşümüzü destekler niteliktedir. Aslında yazının tamamı müzik sosyolojisi disipliniyle incelenebilir. Çünkü baştan aşağı sosyolojik sebeplerle tarif edilen Alevi toplumunun yaşam ve müzik karakteri ile müziğin gösterdiği ilişkiye dair Salcı'nın yaptığı açıklamalar, bu bilimin üzerinde önemle durduğu ifadelerden oluşmaktadır.

2. 7. 3. Çokseslilik Meselesi

Salcı, Türk müziğinde çok seslilik yoktur diyenlere karşı, Alevi kabilelerinde ibadet esnasında hayat bulan polifonik müzikleri örnek göstererek cevap vermektedir. Çok sesli müziği uygulayan kabilelerin, müzik ilmi hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadan bu müziği doğası gereği yaptıklarına dikkat çekerek, dini ritüellerle uygulanan bu müziğin gizli kalmasından ötürü kendine has endemik yapısını koruduğunu, hatta köylü halkın Türkiye'de yaşamasına rağmen şehir müziğinden bile beslenmediğini ifade eder. Bu okunuş tarzını her Alevi kabilesinin bilmediğini söyleyen Salcı, katılım gösterdiği cem törenlerinde müşidin adeta bir şef edasıyla cemaati yönettiğini ve bu müzik bilgisinin gençler arasında taklit yöntemiyle kazanılan bir beceri olduğundan bahsetmektedir. Salcı, bu söylemleri ile ilkel kaldığı ileri sürülen Türk müziğinin gelişmesi için ihtiyacı olan armoniye, kendi içerisinde endemik yapısını koruyan bu çok sesli anlatımlara zaten sahip olduğunu söyler. Kısaca bu bölümleri aktaracak olursak;

“Bu nevi musiki yapmak ve okumak nereden kalmışsa kalmış, ilme tamamı ile uygun olmamış olsa da tarihin ve ilmin bu hareket ve işaretleri ihmal edemeyeceği bir hakikat şekline girmiş olacağı lazım geleceğinden, yanlış çalınsa yanlış okunsa da bunlara (armoni ve koro alâmet ve hareketleri) demek çok yerinde olur” (Salcı, 1940, s. 14).

Salcı, bu çok sesli anlatımların kaynağı tam olarak bilinmese de, bilinçsizce yapılan bu müzik hareketlerini armoni ve koro hareketleri olarak yorumlamanın yerinde bir tespit olacağını vurgulamaktadır. Modern müziğin kalbinin attığı İstanbul'daki Alevi

toplumlarının bu armoni hareketlerini bilmediklerini belirten Salcı, köylerde yaşayan halkın bu ilmin uygulamalarını kutsal saydıkları sazın sapında bilinçsiz olarak sistemleştirdiğini söyler. Bu bölüm şöyledir.

“İstanbul Bektaşi ve Alevileri en münevver bir kitle oldukları halde onlarda çok sesli okumasını bilmezlerdi. Bu nefeslerini böyle çok sesli okuyan Alevileri bu tarz okunuşun tasavvufa uydurduklarını görüyor ve anlıyoruz. Bu yine saz üzerinde tatbik ediliyor.

Şimdiye kadar Türk musikisinde polifonik musikiler olmadığı hakkında bütün dünyaca inanılmış ve hakikaten tarihinde böyle kayıt etmiş olduğu kanaatin yersizliği bu mevzular, bu hazineler üzerinde işlendikçe anlaşılacaktır” (Salcı, 1940, s. 16-17).

Yazısının son kısımlarında bu müziğin halk müziği araştırmacıları tarafından daha çok toparlanması gerektiğini söyleyen Salcı, bu şekilde Türk müziğinde armoni meselesinin asırlardan beri var olduğunu kanıtlayabilir ve Türk kompozitörlerinin bugünkü ve gelecek kuşaklara sunacakları büyük eserleri oluşturmak için gerekli temaların kazanılacağını söyler. Ona göre, şimdiye kadar Türk müziğinde polifonik yapıların olmadığı gibi ortaya atılan mevzuların, bu hazineler işlendikçe yetersizliği anlaşılacaktır. Çünkü “iyi bilelim ki: şimdiye kadar yok olduğu iddia edilen ve ilmin armoni ve kontrpuvan dediği hareketler Türk musikisinde de vardır. Bunların başında dem tutmak meselesi gelir” (Salcı, 1935, s. 9).

Önemli bir folklor araştırmacısı olan Salcı'nın araştırmalarını yaparken kullandığı yöntem müzik sosyolojisinin öncelikli olarak kullandığı yöntemin kendisidir. Ona göre, halk müziğine oldukça önem vermeliyiz ve bu araştırmaları fazlasıyla gerçekleştirmeliyiz. Böylelikle elde edeceğimiz verilerle milli müziğimizi anlayabilir ve yıllarca bize ait olmadığı Şarka ait olduğu iddia edilen müziğimizin hak ettiği noktaya ulaşmasını sağlayabiliriz. Böylelikle yapmak istediğimiz müzik inkılâbımızı rahatlıkla yapabiliriz. Salcı, nasıl Enderun dilini ortadan kaldırıp yerine halk lisanımızı koyduysak, müzikte de Enderun müziğinin yerine halk müziğimiz konularak inkılâbın tam manası ile gerçekleştirileceğine inanmaktadır. Çünkü ona göre inkılâp ferdi değil cem'dir.

2. 7. 4. Türk Müziğinin Geleceğinin Tayin Edilmesi Milli Bir Vazifedir

Salcı, *Milli Mecmua'nın* 140-141 sayısında yer alan “Polifonik Musiklerimiz” başlıklı makalesinin girişinde halk müziğinde varolan çok sesli yapılar hakkında bilgiler vermektedir (Salcı, 1933, s. 298-300). Türkün tarihi kadar müziğinin geleceğinin tayin edilmesi adına yapılan yorumların milli bir vazife haline geldiğini söyleyen Salcı'nın, müziğimiz adına yaptığı tüm değerlendirmeler bu vazifenin yerine getirilmesi adınadır. O, halk edebiyatı gibi halk müziğini de iki kısma ayırmak icap ettiğini söyleyerek, bunlardan birincisini gizli, ikincisi aşikâr olan müzik diye ifade eder. Salcı'nın Türk'ün milli kültürüne ait gizli kalmış bu müziği açıklarken, sosyal sebepler ve kültürel değerler üzerinde yoğunlaştığını diğer incelediğimiz yazılarında vurgulamıştık. Bu makalede ise, onun söylemlerinde yer alan diğer müzik sosyolojisi bağlantılarına yer vereceğiz. İlk olarak onun müzik coğrafyasıyla alakalı olarak kaleme aldığı düşüncelerine değinecek olursak;

Salcı, belirli coğrafi bölgelere ayrılmış köylerde yaşayan halkın yapmış olduğu müziği tarif ederken, bu makalesinde müzik sosyolojisini besleyen müzik coğrafyası başlığına uygun düşen ifadeler yer vermektedir. *Müzik sosyolojisi belirli coğrafyada yaşayan halkın yapmış olduğu müzik ile yaşamış olduğu doğa ve sosyal çevre arasında bağlantılar kurar. Örneğin Trakya, Yunanistan, Bulgaristan... gibi bölgelerde yaşayan halkın yapmış olduğu müzikte o doğaya ait izlerin olup olmadığını yani müziğe kaynaklık eden sebepler arasında coğrafyanın üzerine düşen rolü müzik sosyolojisi diliyle açıklar. Bahsettiğimiz bu tarife uygun düşen açıklamalar makalede şöyle geçer.*

“Anadolu, Trakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'da bulunup aralarında Rum, Ermeni ve Yahudi gibi ayrı dinlerden unsurlar almadıkları kadar Arnavut, Arap, Çerkez, Gürcü gibi unsurlarla da karışmamış bulunan ve Amıca, Ali-koç, Yenişarlı, Ortaköy, Seydiali, Çelebi, Tahtacı gibi namlar alan Türk “ alevi ” kabileleri nezdinde, bu gizli neviden pek çok ve halis Türk nağmeleri vardır.

Bu kabileler, araptan kalma bir dine salık bulunmakla beraber, olduğu gibi temessül etmedikleri bu dini basitleştirmişler, bütün dualarını öz dillerine çevirip kendi an'ane ve türlerine uygun bir mezhep kültürü meydana getirmişler, kendi kavmi göreneklerinden ve harsi temayüllerinden bir şey feda etmeksizin itikat ve iman sahibi olmuşlar ve gene bu öz itikat ve imanlarına göre terennüm etmek sayesinde – dini şekilde olsa da- temiz Türklüğün ruhuna hitap eden ezgiler yakmışlardır” (Salcı, 1933, s.298-299).

Yukarıda sunulan alıntıya bakıldığında isimlerini saydığı bölgelerde Çelebi, Tahtacı... gibi namlarla anılan kabilelerin kendi kültür ve geleneklerine uygun olarak şekillendirdikleri ezgilerin varlığından söz eder Salcı. Bu bölgelerde yaşayan halkın yapmış olduğu müziğin, bağlantılı olduğu sosyolojik verileri bu makaleden müzik sosyolojisi adına bir araya getirebiliriz. Makalede devamla Salcı, müzik sosyolojisi adına bu kabilelerde adına “nefes” dedikleri dini mahiyetteki eserlerin köylerde yaşayan Alevilerde başka, şehirlerde yaşayanlarda başka şekillerde ifade edildiğini şu sözlerle ifade eder:

“Aşağıdaki iki sesli ve bir nevi kontrapuanlı şarkı numunesine Trakya’nın Amıca ve Yenişarlı kabileleri arasında tesadüf edilmiştir. Aynı şarkı veya nefes başka alevi kabileler nezdinde ve hatta İstanbul Bektaşileri arasında da okunursa da, onlar yalnızca “nefes” halinde ve tek sesli olarak okurlar. Esasen şehir Alevileri halk Alevilerinin okuduğu nefesleri bilmezler. Şehirlere gelen halk saz şairlerinden aldıkları nefesleri klasik şark musikisine uydurup okurlar” (Salcı, 1933, s. 299).

Makalede Salcı, Cumhuriyet’in önemli gündem maddelerini oluşturan çok seslilik tartışmalarına halk müziği üzerinden yaptığı folklor araştırmaları ve belirli coğrafyalarda yaşayan Alevi-Bektaşî kabilelerinin yapmış oldukları müzik türlerini örnek göstererek farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Aslında daha çok inkılâbın yapmak istediği reformlara destek sağlamıştır. Makalenin müzik sosyolojisine uygun düşen taraflarının bazılarını sunsak ta, yazının tamamı müzik sosyolojisi çalışmalarına benzer analizler taşır. *Çünkü incelenen kabilenin yaşadıkları bölge, kullandıkları dil, gelenek ve görenekleri, dini inanış biçimleri, dini ayinlerin kolektif düzeni ve bu ayinler sırasında yer verdikleri müzik gibi birçok unsur müzik sosyolojisinin yaptığı analizlerin detaylarını oluşturur ve dolayısıyla müzik sosyolojisi taşır.* Bu doğrultuda Salcı’nın müzik hakkında görüş belirtirken bu sosyal verileri dikkate alması onun Türk müziğini bu sosyal sebeplerden ayrı düşünmediğini yani bir nevi müzik sosyolojisi yaptığını kanıtlar niteliktedir. Özellikle tarih içerisinde yaşanan sosyal vakalardan dolayı Alevi kabilelerin gizlendikleri şehir hayatına uzak kırsal bölgelerde, kendi gelenekleri içerisinde yer verdikleri müzik tarzını “Gizli Türk Musikisi” diye yorumlaması, onun sosyolojiden uzak kalarak müziği yorumlamadığının en çarpıcı örneğidir.

2. 7. 5. Müzik İnkılâbı ve Radyo

Salcı, bir makalesinde (Salcı, 1943, s. 269) müzik inkılâbının radyonun işleyiş politikalarına nasıl yön vermesi gerektiğini, inkılâp çerçevesinde radyonun ne gibi faaliyetlere ne gibi müzik eserlerine yer vermesi gerektiğini dile getirir. Şark müziğinin doğrudan radyodan uzaklaştırılarak asıl Türk ruhunu yansıtan halk müziği eserlerinin radyoda çalınmasının inkılâbın yapmak istediği reformlara hizmet edeceğini söyler. Salcı, bu makalesinde yer verdiği görüşleri ile tam bir Cumhuriyet Batılılaşmasını benimsediğini bir kez daha ortaya koyar. Onun fikirlerinin temeli müzik inkılâbının yapmak istediklerine dayanır.

Makalesinin girişinde Türk inkılâbının gereğine yakışır bir müzik inkılâbı yapmak yükünü üstümüze almış bir nesil olarak, bu meslede yapılacak işlerin ayrı bir özen gerektirdiğini söyleyerek, meselenin içine karıştırılan şahsi ihtirasların inkılâba yaklaşmak şöyle dursun, gün geçtikçe ondan uzaklaştırdığını ve ulusal işlerimizin bozulmasına meydan verdiğini belirtir. Bu yüzden müzik işleri herkesin hem fikir olduğu gibi karışık ilerlemektedir. Bunun diğer bir sebebini Salcı, Şark müziği karşıtı olan şu sözleriyle açıklar:

“Bugün, hepimizin de bildiği gibi musiki işlerimiz ve hareketlerimiz pek karışık gidiyor. Bunun sebebi, halk musikisini inkişaf ettirmeği mütefikan kabul ettiğimiz halde onun yanında şark musikisinin büyük mikyasta hükümran olmuş olmasıdır. Bu tiyakilikten hâlâ geçemiyoruz. Musiki inkılâbımız, halk musikimizin teknikli yollardan geçerek gelişmesi ile kabil olacaksa yapılan sakat hareketlerin manası nedir? Resmi müesseselerden şark musikisinin kaldırıldığını biliyoruz. Şu halde; devlet radyosu da resmi bir müessese değımlidir?” (Salcı, 1943, s. 269).

Müzik inkılâbının Şark müziği olarak gördüğü Osmanlı eserlerinin radyodan uzaklaştırma girişimlerini yerinde uygulamalar olarak gördüğünü ifadelerinden anladığımız Salcı, inkılâbın amacının halk müziğini geliştirmek olduğunu belirterek, devamla radyoda hâlâ Şark müziği eserlerinin çalınmasının halk müziğini gölgede bıraktığını söyler. Ona göre çalınan bu eserler, Türk ruhuna yabancı eserlerdir. İtri’ler Zekâî Dedeler birer dahi olsalar bile onların yanında Hiristo, Tatyos, Arşak ve Nikogos efendiler gibi Türk ruhuna yabancı birçok unsur vardır. Hatta İtri’ler Zekâî Dedeler birer dahi olsalar da, onlar bize Türk müziği verememişler, aksine yalnız halitalı

(alaşımli, birçok öğeden oluşmuş) bir zümreye hitap eden yabancı melodiler vermişlerdir. Çünkü Salcı, “bir Türk çok güzel Fransızca bir eser yazabilir fakat o hiç bir zaman Türk ve Türk’ün olamaz” görüşüne sahip bir aydınımızdır.

Makalesinin devamında radyoyu Türk müzik inkılâbına hizmet eden bir müessese olarak gören Salcı, bu yüzden radyonun müzik inkılâbının işlerini kolaylaştıracak hizmetler vermesi gerektiğini ısrarla belirtir. Şark müziği fasılları yerine halk müziğine ait iki sesli eserlere radyoda yer verilmesinin icap ettiğini söyleyen Salcı, bunun böyle ilerlememesinin sebebini, şahsi duygular ve Şark müziğine olan sıkı bağlılıktan kaynaklandığı söyler. Bu sözleriyle Salcı, inkılâbın yok edici tavrı karşısında geleneğin gösterdiği direnç hareketlerine işaret eder. İnkılâp sıkı ve yasaklayıcı bir uygulamayı her ne kadar hayata geçirse bile, toplum geleneksel olana sahip çıkarak inkılâbın uygulamalarının tam manasıyla istenilen sonuca ulaşmasına engel olduğu Salcı’nın ifadelerinde görebilmekteyiz. Salcı’nın bu hususta belirttiği görüşü ve makalede geçen müzik sosyolojisi ifadelerine rastladığımız cümleleri makalede son olarak şöyle geçer:

“Şark musikisi o kadar içermize sinmiştir ki musiki ve edebiyatı Türkleştirmek isteyen bazı şahıslar bile bu tesirden kurtulamıyorlar. Bir şarkı dinliyoruz ki, bunun güftesi tamamıyla Türkçedir, fakat bestesi ile tamamıyla şark musikisinin sıkışık eda ve kaidelerine tabidir. Bunun müellifide kendisinin bir inkılâp türküsü yaptığını zannediyor” (Salcı, 1943, s. 270).

2. 7. 6. Türklüğü Yadsınamayan Alevi Kabilelerinde Kontrpuan: Salcı’nın Türkçü Meşrulaştırma Modeli

Tek sesli müziğin tam anlamıyla karşısında olan Salcı, bir önceki makalesinin devamı olarak bu makaleyi (Salcı, 1933, s. 311-313) kaleme almıştır. Üzerinde önemle durduğu kontrpuan meselesinin, örnek verdiği ve Türklüğü yadsınamayan Alevi-Bektaşî kabilelerinin geleneksel olarak düzenledikleri adak cemi muhabbetinde var olduğuna, fakat bu durumun dolaylı olarak vurguladığı tarihin getirdiği sosyal sebeplerden ötürü gizli kaldığına işaret eder. Belirli yaşam koşulları ve ahlakına sahip bu kabilelerde dini motiflerle bezenmiş nefeslerin taşıdıkları çok sesli yapıya, Salcı, toplumun bir araya gelerek düzenledikleri cem ayini esnasında okudukları nefeslerde rastlamıştır. Bu cem ayininin bir kişinin istediği bir işin olması için adak adamasından sonra düzenlendiğini,

diğer bir adıyla “Çoban Baba cemi” olarak da bilindiğini dile getirir. Okunan bu nefeslere “deste nefesleri” denir.

Salcı’ya göre okunan bu iki ve hatta bazen üç sesli olan deste nefeslerin Türk kabilelerinde böyle okunması, yalnız müzik tarihimize değil dünya müzik tarihine de geçecek olan kıymetli bir hazinedir. “Bu nefesler hiç şüphe yoktur ki bir Türk ezgisidir” diyen Salcı, Cumhuriyetin halk müziği üzerine yönelen çalışmalarını haklı çıkarmaya ve dönemin Türkçü meşrulaştırma hareketine katkı sağlamaya çalışır. Bunun içindir ki bu konuları kaleme aldığı makalelerinde bu ezgilerin Türklüğüne sıklıkla vurgu yaptığını görmekteyiz.

Salcı, bize deste nefesleri hakkında bilgi ve örnekler verirken, toplumun yapısını, inanç değerlerini, dini ritüelleri ve bu ritüellerin uygulanış biçimleri, okunan ezgilerin sözel ve ezgisel içeriği gibi... müzik sosyolojisi ile ilişkilendirebileceğimiz bilgiler vermektedir. *Cem törenleri başlı başına sosyolojiktir. Çünkü cem törenlerinin gerçekleştirildiği bölgeler, katılım gösteren kişilerin yaşam şartları, törenin gerçekleşmesi esnasında görev dağılımı gibi sosyal statülerin kişilere verilmesi, kullanılan enstrümanlar, okunan nefeslerin sözel içerikleri... gibi ayırttığımız nedenlerden yola çıkarak, okunan nefeslerin sosyolojik bağlantılarını hesap edebilir ve müzik sosyolojisi yapabiliriz.* Bu yüzden yazarın çok sesli kontrpuan meselesine açıklama getirirken bu kabileler hakkında verdiği bilgiler müzik sosyolojisi başlığı altında değerlendirilebilir.

Salcı’nın makalesinde cem esnasında okunan iki ve üç sesli nefesler hakkında bilgiler verdiği bu bölüm şöyledir:

“İşte, aşağıdaki nefes, muhabbetin en sonunda, muhabbeti tertip eden adak sahibinin şerefine okunur. Hazır bulunan bütün halk “sima”a kalkarlar: Toplantıya Çoban Baba muhabbeti denilişi gibi simaa da “Çoban Baba simar” derler. İki ve üç sesli kontrpuanlı olan nefeslere ise “ deste nefesler ” derler: Melodiyi takiben söyleyenlere birinci deste, ikinci sesi takiben söyleyenlere ikinci deste, sağda, solda figüran sıfatı ile söyleyenlere ise yamak deste denilip neticede, heyeti umumiyesi (Deste nefesi) adını alır... Nefesin devamı müddetince, sağ ve soldaki figüran desteler “ ya şah-ı vilâyet! diyerek, Bedreddini kabilelerde ise “ ya şah-ı Bedreddin ” sözleri ile armoni hareketine benzeyen vaziyette figürler yaparlar. Şeklin ortasındaki noktalarla çevirdiğimiz halkanın ortasında toplanmış bulunan bütün muhabbet haklı da âdap ve erkânı dahilinde olmak üzere – muhtelif ton ve seslerde – “ yâ şah, yâ şah! ” Diye diye, usulü dairesinde ve ayine tevfikân yürüyüp dönerler” (Salcı, 1933, s. 311).

İnkılâbın gereği doğrultusunda Enderun müziğinin kaldırılıp yerine halk müziğinin konulmasını savunan Salcı, köylerde yaşayan Bektaşî kabilelerinin sosyal bir muhabbet esnasında yer verdikleri çok sesli müzik hakkında bilgiler verirken, aynı zamanda bu kabilelere benzer şehir kültürüne sahip Bektaşî kabileleri arasındaki farklılıklardan da bahsetmektedir. Salcı'nın bu hususta verdiği ve bazı bölümlerini yukarıda sunduğumuz makalesi müzik sosyolojisi disiplinleri ile değerlendirilebilir.

Salcı'nın buraya kadar incelediğimiz makalelerinde, geleneksel Osmanlı müziğini ötekileştiren bir üslubu takındığını görmekteyiz. Ülkemizde Batılılaşmak denince ilk akla gelen şey olan çok seslilik meselesine Alevi-Bektaşî kabileleri üzerinden yaptığı folklor araştırmalarıyla ayrı bir boyut kazandırdığı gibi, Cumhuriyet'in Batılılaşma politikaları ve milli müzik görüşüne de meşruluk kazandırmıştır. Onun söylemlerinde hem halkçı meşrulaştırma hem de Türkçü meşrulaştırma içeriklerini fark edebilmekteyiz. Alevi kabilelerinin Türklüğünün yadsınamayacağını yukarıdaki sunduğumuz makalelerinde açıkça ifade eden Salcı, bu söylemleriyle dönemin Türkçü meşrulaştırma hareketinin içerisinde yer aldığını bir kez daha ispat eder. Türk müziğinin ilerlemesi için tek çare görülen armoni meselesine, Alevi kabileleri üzerine yaptığı folklor araştırmaları esnasında rastlayan Salcı, tamamıyla Türk'ün öz milli müziği olarak gördüğü bu halk ezgilerinden yola çıkılarak Türk müziğinin ilkelikten kurtulacağını söyler. Ona göre, Türk müziğinin ihtiyaç duyduğu armoni ve kontrpuan'ın bu kabilelerin cem ibadetlerinde yer verdikleri müzikal yapılarda zaten var olduğunu belirterek, musikişinasların bu yüzden çok sesliliği Garp'ta değil kendi halk müziklerinde aramaları gerektiğini vurgular. Yıllardır devam eden sosyal meselelerden dolayı gizli kaldığını söylediği bu halk ezgilerin tespiti için daha çok zaman ayrılması gerektiğini söyleyen Salcı, bu halk ezgilerini Türk'ün milli müziği olarak görür. Ona göre, Enderun müziği tamamen ortadan kaldırılıp, halk müziği ön plana çıkarılmalı ve sahip olduğumuz bu armonik unsurlar bilimsel bir zemine oturtularak Türk müziğini ilerletecek adımlar atılması gerektiğini ifade eder.

Salcı'nın yukarıda sunduğumuz makalelerinde müzik sosyolojisi taşıyan en göz alıcı ifadeler, *Alevi kabilelerinin sosyal yaşamları ve cem ibadetlerinde kolektif ilişkilerle bütünlük gösteren müzikal yapılar hakkında dile getirdiği cümlelerinde geçer. Müziğin cemaatle olan ilişkisi ve bunun yanı sıra belirli iş bölümlerinin oluşturulduğu cem törenlerinin sosyolojik tarafları, doğrudan müzik sosyolojisinin odaklandığı*

ayrıntılarını oluşturur. Çünkü müzik sosyolojisi bu cemaatlerin sosyal tüm detayları üzerinden müzik hakkında yorumlarda bulunan bir bilim dalıdır. Sonrasında Salcı'nın bu ayrıntılara dikkat çekerek yaptığı folklor analizleri, zaten içeriklerinden ötürü doğrudan müzik sosyolojisi altında zikredebileceğimiz bilgilere sahiptirler. Çünkü folklor dediğimiz şey, biz müzik araştırmacılarına her hangi bir topluluk, kitle veya Salcı'nın deyimiyle bir kabilenin müzik hayatını doğrudan yaptığı tespitlerle ortaya koyan çalışmalardır. Bu yüzden Salcı'nın makaleleri ve kitabında aktardığı bütün folklor derlemelerinin, doğrudan müzik sosyolojisi taşıdığını söyleyebiliriz. Kaldı ki, Salcı'nın tespitlerinden yola çıkarak yaptığı açıklamaların hepsi sonunda milli müzik kavramına bağlanmaktadır. Dolayısıyla yazılarda geçen milli müzik ifadeleri bahsettiğimiz bu müzik sosyolojisi içeriklerinin diğer bir ayağını oluşturur.

2. 8. İSMAİL HAKKI BALTACIOĞLU

Baltacıoğlu, 1886'da İstanbul'da doğmuş 1978'de Ankara'da ölmüştür. Babası, İbrahim Ethem Bey'dir. Resim, hat ve sahne sanatları ile ilgilendiği gibi sosyal bilimler konusunda da kendisini geliştirmiştir. 1920-1922 yılları arasında Darülfünun Edebiyat Fakültesi dekanlığı, 1923'te ise Darülfünun rektörlüğü ve 1942'de Afyon ve sonrasında Kırşehir milletvekilliği yaptı. Baltacıoğlu'nun sanat hakkındaki görüşleri tamamıyla Batılılaşma ekseninde ilerler. Ona göre Batı'dan her alanda olduğu gibi müzik alanında da teknik anlamda faydalanılmalı ve hatta Batının müziği tamamen benimsenmelidir. Sahip olduğu müzik fikirleri ile döneminin müzik tartışmalarında karşımıza çıkan Baltacıoğlu, milli müzik hakkında fikir beyan edebilmek için sadece müzik adamı olmak yeterli olmadığını, bu konuda fikir beyan edecek kişinin birazda sosyoloji sayfalarını karıştırması gerektiğini söyler.

“Sosyolojik görüşlerinde E. Durkheim ve Ziya Gökalp'in etkisinde kalmakla beraber sosyal kurumlar arasında din, dil ve sanata öteki sosyal olgulardan daha çok önem veren Baltacıoğlu'na göre özellikle bu üç olgu cemiyetin geleneğini meydana getirmektedir. Cemiyette en sürekli ve en temel gerçek gelenektir, milliyet yalnız onunla tarif edilebilir. Sosyal değişikliklere karşı direnen en güçlü amil de odur. Din, dil ve sanat yalnız birer kurum olmakla kalmazlar, toplumun diğer bütün kurumlarına “etkileyici güç” olarak da katılırlar. Bu üç kuvvet olmadıkça cemiyet ne var olabilir ne de gelişebilir; bunlar en ilkel

toplumlarda bile mutlaka bulunduğu gibi ileri cemiyetlerde de etkileri devam eder” (Bayraktar, 2013).

Tekrar hatırlayacak olursak, Baltacıoğlu, çalışmamızın ortaya çıkmasına fikirleri ile öncülük etmiş bir aydınımızdır. Onun, Rauf Yekta Bey ile aralarında geçen bir polemik konusundan hareket ederek dönemin musikişinas ve aydınlarının ne kadar müzik sosyolojisi bildiği tarafımızca araştırılmaktadır.

Milli duygulardan asla vazgeçmeyen Baltacıoğlu, müzikte yapılacak değişikliğin kesinlikle Batıdan teknik anlamda edinilen bilgilerle yapılabileceğini vurgulayan yazarlarımızdan biridir. Onun Rauf Yekta Bey’in bir sorusu üzerine dönemin önemli müzikologuna yönelttiği “Siz sosyolog musunuz ki musikide milliyet bahsine karışıyorsunuz?” sorusundan hareketle kendisinin musiki yazılarında bahsini ettiği müzik sosyolojisine ne kadar yer verdiği araştıracağız.

Baltacıoğlu, Türk sanatıyla ilgili düşüncelerine yer verdiği *Sanat* adlı kitabının yedinci bölümünü müziğe ayırmıştır. Müzik görüşlerini ayrıntılı olarak fark edebildiğimiz bu bölümden, onun müzik sosyolojisi hakkındaki düşüncelerine doğrudan rastlamaktayız. Bunlar kısaca şöyledir:

2. 8. 1. Milli Müziği Değerlendirmek Sanatkârların Değil Müzik Sosyologlarının Vazifesidir!

Baltacıoğlu, ülkemizde Ziya Gökalp’ten sonra gelen önemli sosyologlarımızdan biridir. İhtimai meseleri değerlendirirken Ziya Gökalp’ten etkilenmiştir. Fakat ikisinin de sosyoloji düşünceleri doğrudan Durkheim’in görüşlerini yansıtır. Onun sahip olduğu sosyolog kimliği, katıldığı milli müzik tartışmalarında bariz bir şekilde fark edilebilmektedir.

Baltacıoğlu’nun sahip olduğu müzik görüşlerinin temel içeriğini oluşturan düşüncelerini *Sanat* adlı kitabının yedinci bölümü bulabilmek mümkündür. Bu bölümde Baltacıoğlu, Sanayi-i Nefise Encümeninin aldığı karar hakkında kendisine yöneltilen sorulara cevap vermektedir. Genel üslubuyla bu bölüm karşılıklı diyaloglardan oluşmaktadır. “Musiki Hakkındaki Karar Münasebetiyle Bir Mülakat” başlığıyla başlayan bu bölümde Baltacıoğlu, müzik hakkındaki görüşlerini milli edayla sıralamaktadır. Kitabın “Musiki” bölümünde yer verdiği düşünceleri ve bunların müzik

sosyolojisi ile olan kısımları muharririn – *Meseleyi nasıl tetkik ediyorsunuz?* sorusu üzerine şöyle başlamaktadır. Baltacıoğlu bu soruya şu cevabı vermektedir.

- İşi evvelâ, ihtisas noktai nazarından tetkik ediyorum. Bu adamlar “ ihtisas, ihtisas? ” diyerek safsata yapıyorlar. Ve efkârı umumiyeyi aldatmaya çalışıyorlar. Bir bahsin musiki bahsi olması mutlaka musikişinas bahsi olmasını icap etmez. Eğer musikişinastan maksat musiki eserleri vücuda getiren sanatkâr demekse o, zaten harsi ve ameli bir ferttir. Kıymet hükümlerine mevzu olacak eserler yaratabilir. Lâkin bu mana ile musikişinas bir mütefekkir değildir. Yok, eğer musikişinastan maksat musiki eserlerini tenkit eden kimse demekse onun da görgü zaviyesi mahduttur. Eserler hakkında kıymet hükümleri verebilir. Fakat o kadar, kıymet hükümlerinin tekâmülünü ilmi surette tetkik etmek bir münekkidin salâhiyeti haricindedir. Çünkü bir milletin tekâmülünde, bir milletin musiki itibari ile beynelmilel vaziyetinde, musiki denilen sanat müessesesinin beşeri tekâmülünde asıl ilmi ve külli hükümleri verebilecek olanlar ne musiki sanatkârları, hatta ne de musiki münekkitleridir. Bunlar musiki mütefekkirleri, yani “ musikinin mukayeseli tarihi ” ni yapan içtimaiyatçılardır. Bu ilim salâhiyeti iyi ney çalmakta mahareti olan her hangi sanatkârın değil, beşeri müesseseleri sosyoloji ilminin usulü dairesinde tetkik etmek kudretini taşıyan ilim adamlarınınındır... Bir adam ki bir makalesinde kullandığı ilim kelimesinin henüz metodolojik manasını bilmez, bir adam ki “ milliyet, musiki, tekâmül, medeniyet...” mefhumları hakkında yine ilmi denilebilecek hiçbir fikre malik değildir. O adamın “ siz milli sanatı batırıyorsunuz, mahvediyorsunuz, cinayetleriniz, kabasetleriniz! ” şeklindeki yaygaraları ilmin varlığına karşı tecavüzden başka nedir?” (Baltacıoğlu, 1934, s. 152- 153).

Baltacıoğlu’na Sanayi-i Nefise Encümeninin aldığı kararlar doğrultusunda yöneltilen “Meseleyi nasıl tetkik ediyorsunuz?” sorusuna, “müzik meselesini değerlendirmek için önce musikişinastan kastın ne olduğunun anlaşılması gerekir” diye cevap verir. *Müzikte milliyet meselesinin beşeri, içtimai (sosyal, toplumsal) bir mesele olduğunu düşünmesinden dolayı, ona göre bu konunun içeriğinin sosyologlar tarafından ele alınması gerekir.* Görüşlerinin devamında Baltacıoğlu, milli müzik hakkında değerlendirmeler yapanların, ilim kelimesinin henüz metodolojik manasını bile bilmeyen kişiler olduğunu ve bu konuda fikir beyan edecek kimselerin sadece müzik eseri meydana getiren musikişinas olmalarının yeterli olmadığını vurgular. *Ona göre bu ilmin salâhiyeti, iyi ney çalan sanatkârın değil, beşeri müesseseleri sosyoloji ilminin usulü içerisinde tarihi mukayeselerle tetkik eden ilim adamlarının görevidir.* Baltacıoğlu, bu cevabı ile Rauf Yekta’nın kendisine sen müzisyenmisin ki musiki işine karışıyorsun? sorusuna, neden milli müzik bahsinde fikir beyan etmek için sadece

müzisyen olmanın yeterli olmadığını cevabını da vermektedir. Yukarıda yer verdiğimiz alıntının sonunda bir adam diye göndermede bulunduğu kişinin ise, Baltacıoğlu'nun bu sözlerinden sonra Rauf Yekta Bey olduğu anlaşılmaktadır.

Baltacıoğlu, bir milletin müzik itibarı ve beynelmilel vaziyetinde söz sahibi olacak kişilerin müzik sanatkârları değil, içtimaiyatçılar (sosyologlar) olduğunu düşünen birisidir. Bu söylemleri ile onun milli müzik meselesine doğrudan müzik sosyolojisi disiplinleri ile yaklaştığı oldukça açıktır. Baltacıoğlu, bu görüşlerinin devamında milli müzik üzerinden müzik sosyolojisi taşıyan şu fikirlerini öne sürer:

“Milli musiki lâvhası altında bize asırlardan beri telkin edilen ve Maarif Vekâletinin kati emrine kadar mekteplerin hariminde bile yaşayan miskin uyuşturucu sesleri kim bilmez? Bu ölüye bu mezar sesine isyan etmek için Gökâlâp'ın içtimaiyatını beklemek lazım değildi... Musiki hareketinde her Türk'ün vazifesi bugünkü Türk milletinin medeni ihtiyaçlarıyla alâkası olmayan ölü ve müstehase bir harsin vücudunu ortadan kaldırmaktır” (Baltacıoğlu, 1934, s. 153- 154).

Baltacıoğlu, müzik deyince mahalle mekteplerinde okutulan ilahileri, bestesi ve güftesi ile esareti, miskinliği, aczi telkin eden sanatın değil, müzik denince canlı, hareketli ve medeni olanın anlaşılması gerektiğini dile getirir. Milli müzik tartışmalarına doğrudan toplumsal analizlerle yaklaşan Baltacıoğlu'na göre, müzik hareketinde her Türk'ün vazifesinin Türk medeniyetiyle alakası olmayan harsı ortadan kaldırılmaktadır. Yani bu sözleri ile Baltacıoğlu, Bizans, Arap, Acem'den alındığını söylediği Osmanlı müziğinin ortadan kaldırılmasına gönderme yapar.

Müziği mahvediyorlar diyen musikişinaslara karşı, onların bu sözü sarf ederken kendilerini işin içine katmadıklarını, bir kere bile; Millet nedir? Milli musiki nedir? diye sormadıklarını dile getirir. Baltacıoğlu'na göre, milletin bir sınıfında kullanılmış olan bir şeyi milli sanmak, toplumsal olan konular hakkında hiçbir fikri olmayan cahillerin işidir. “Türk milleti, başka toplumlara ait olanları alır biraz şekil verir adı olur milli” diyen Baltacıoğlu, aynı şekilde “Türk, Bizans'tan, Arap'tan, Acem'den nağmeler alır bunu kendi nağmelerine karıştırır adı olur milli” diye yorumlar yaparak Osmanlı müziğini ötekileştirici ifadeler kullanır. Bu yaklaşımıyla Türk müziğinin belirli kaideleri Bizans, Acem, Arap gibi toplumlardan devşirdiğine atıfta bulunarak, Osmanlı müziğinin milli olmadığına işaret eder.

Röportajın ilerleyen kısımlarında kendisine yöneltilen “musiki mefhumundan ne anlıyorsunuz?” sorusuna toplumun müzik zevki üzerinden cevap veren Baltacıoğlu, şu sözleri zikretmektedir.

“Milletlerde zevk şimdiye kadar milli olagelmıştır. Çünkü o ne ilimden, ne de medeniyetten iktibas edilemez. Zevk orjinaldir. Menşei milletin samimi ruhu, samimi kendisi, samimi benliğidir” (Baltacıoğlu, 1934, s. 154).

Milletlerde milli olan kavramın zevk olduğunu söyleyen Baltacıoğlu, Türk müziği makamlarını tetkik edenlerin Türk’e ait olan benliği bulamadıklarını, tekniğin bu benliğin ötesinde gelişen beynelmilel bir unsur olduğu üzerinde durur. Teknik hususlarla bir milletin beşeriyetinin, benliğinin anlaşılamayacağını, bunun milletler arası bir husus olduğunu ifade ederek “Şark ve Garp müziği” diye bir ayrımı yapmanın da yanlışlığından söz eder. Milletlerin müziklerinde müşterek olan teknik, beynelmilel bir şeydir ve Garp ve Şark müziği denilen şeyin bu teknikle ilişki gösteren zevklerinden doğmuş müzikleri vardır. Bu düşüncesiyle Baltacıoğlu, müzik inkılâbının doğru şekilde uygulanması için, Garp müziğinin sahip olduğu tekniğini aynen ve harfiyen kabul etmek gerektiğini düşünmektedir. Bu açıklamaları sonrasında “milli musikinin ne olduğu” sorusuna ise Baltacıoğlu şu sözleri ile cevap verir:

“Milli musiki telakkisinin son safhası Anadolu’da yapılan “gramofonlu gezinti” dir. Bu hareketin mebde bundan on sene evvel Almanya’dan dönen Musa Süreyya Bey’in musikimizin tekamülü hakkında İstanbul Darülmualliminde verdiği umumi bir konferansa mevzu olan fikirdir. Süreyya Bey o zaman milli musiki garp tekniği ile milli motifleri (musikînasların melodi, lâhin dedikleri) ile izdivacından husule gelecektir diyordu. Ziya Gök Alp’in içtimaiyatında da milli musiki telakkisi başka türlü değildir. Bende o zaman milli musiki bahsinde tamamiyle Süreyya Bey gibi düşünüyorum. Ve bu fikri aynen kabul ediyorum” (Baltacıoğlu, 1934, s. 155).

Görüldüğü üzere Ziya Gökalp, Musa Süreyya gibi aydınların içtimai unsurlarla desteklenen müzik görüşlerini aynı şekilde kabul eden Baltacıoğlu, milli müziğin Garp müzik tekniğini ile milli motiflerin birleştirilmesinden doğacağı görüşüne sahiptir. Türk mimarisini asri teknik ve milli motifleri telif ederek başarıya ulaştığını örnek göstererek kendi milli müzik düşüncesinin ünlü filozof Bergson’dan sonra değiştiğini söyler. Milliyet fikrinin motif fikrine tekabül ettiğini, bu anlayışa göre milli olabilmek için bir

zümre halkın hayatında mevcut olan yerli renk ve yerli koku unsurlarıyla karışmanın kâfi olduğunu söyler. Ona göre milliyet şu sözlerle açıklık kazanır.

“Milliyet zaman ve mekanda değişmeyen sabit bir damga değildir. Milliyet bir hilkattir. Bence milliyet asri teknikle mücehhez olan ve Türk’ün başka bir şey olmayan sanatkâr ruhunun meydana çıkardığı esrarlı heyecandır. Milliyet duygusunun menşei tarihi malumlarımız değil, canlı olarak yaşamakta olan bir hayatın ilhamlarıdır. İşte bedii icadı böyle algılayan ben sanatkârlara hitap ederek derim ki: ey musikişinaslar korkmayıp asrileşiniz ve garbın musikisini aynen ve harfîyen almaktan hazer etmeyiniz” (Baltacıoğlu, 1934, s. 156).

Baltacıoğlu’na göre, milliyet değişmeyen bir damga değil çağa uygun teknikle ilişkili, canlı olarak yaşayan bir hayatın yaratıcılığıdır. Bu düşünceleri ile musikişinaslara seslenen yazar, onlara müziğin asrileşmesi konusunda telkinlerde bulunmaktadır. Sanatkârın milletlerin ananelerine uymak için onları sürekli olarak tekrarlamak zorunda olmadığını, yeni ilhamlardan hayat bularak yaratıcılıklarını öne çıkarmaları gerektiğini söyler. Tarihteki eski ve mevcut melodileri toparlayıp ortaya çıkarma görevinin sanatkârın değil etnografyacıların işi olduğunu ifade eden Baltacıoğlu’na göre sanatkâr, çağa uygun yaratılar ortaya çıkarmalıdır. Bu yüzden Süreyya Bey ve Sanayi-i Nefise Encimeninin verdiği kararların yerinde kararlar olduğunu düşünmektedir.

Bu görüşlerini belirttikten sonra Rauf Yekta Bey’in bir makalesinde müziği ağaca benzetmesi, Garba ait bir ağacın iklimi ve doğası gereği Şarkta aynı şekilde yetişmeyeceğini yetişse bile Şark topraklarında değişeceği üzerine yaptığı teşbihe şu sözleri ile cevap verir.

“Buyurmuşlar ki: nasıl olur da garp musikisini Türkiye topraklarına sokabiliriz? Çünkü ağaç bile iklimden iklime kendini değiştirir. Garp musikisi Türkiye topraklarında değişirmiş! Öyle mi? Fakat kim diyor size ki: garp musikisi bir armut ağacı gibidir ve Türkiye topraklarında bir ahlata dönecektir? Gel sen halkın işine engel olma! Bırak Avrupa’nın musiki ağacı diksin. Yeşillensin, büyüsün isterse o ağaç gül yerine diken versin, güzeldir, çünkü bizimdir” (Baltacıoğlu, 1934, s. 157).

Dile getirdiği bu söylemleri ile Rauf Yekta’ya cevap veren Baltacıoğlu’na göre, Yekta Bey’in yaptığı bu açıklamayı tarihi delil ve içtimai sebeplerle açıklamak mümkündür. Hilafeti yıkan, esareti kaldıran Türk’ün vazifesi, hayatında canlı hiçbir

vazifesi olmayan tarihi motifleri unutmaktır. Gerilik ve sefillik Türk'ün her alanda olduğu gibi müzik alanından da imha edilmelidir.

Kendisine yöneltilel sorulara cevap veren Baltacıoğlu, milli müzik hakkında yaptığı tüm değerlendirmelerin içine içtimai-sosyolojik unsurları yerleştirmiştir. Resmi Sanayi-i Encümeninin aldığı kararla, Türk harsıyla oldukça ilişkili Türk müziğini idama karar veriyor gibi ithamların hiç birinin geçerli bir sebebi olmadığını söyleyen Baltacıoğlu, burada hükmü verecek olanın bu düşünceye sahip olan musikişinaslar değil, ilim verecektir der. Ona göre ilim, makul muhakemeler yapılan gazete makalelerindeki cazip fikir sissilesi değildir. Milli müzik tarih ve etnografyanın tanıdığı imkânlardan yararlanan zevk ve tarih unsurlarının mukayeseli tarihidir. Bu vasıftaki bir ilim ancak “bedii içtimaiyat-musiki içtimaiyatı” ismini taşıyabilir diyen Baltacıoğlu, müzik sosyolojisinin o günü hakkında şu sözleriyle açıklamalarına devam eder.

“Ancak bu ilim henüz müesses olmadığından bugün için yapılacak şey, mümkün olduğu kadar muhtelif cemiyetlerde musiki müessesinin mukayesesini yapmak ve mümasil bünyede olan cemiyetler üzerindeki zevk husisiyetlerinin ve teknik müşabehetlerinin dersini sevmektir. Bence ilmi tenkit ancak bu dairede olabilir” (Baltacıoğlu, 1934, s. 158).

Buraya kadar yaptığımız incelemede görüyoruz ki, Baltacıoğlu, milli müzik bahsini değerlendirecek kişilerin müzik sosyologları olduğu söyleyerek, Encümenliğin aldığı kararları eleştirenlerin bu ilimden uzak, hatta haberi bile olmadıkları görüşüne sahiptir. Kendisine yöneltilel sorulara verdiği cevapların içerisinde “musiki içtimaiyatı” gibi kullandığı cümlelerle müzik sosyolojisi terimine sıklıkla yer verdiğini görebiliriz. Son olarak aktardığımız alıntıda ise müzik sosyolojisi ilminin o günlerde gelişmediğine atıfta bulunan Baltacıoğlu, devamla müzik bahsinde fikir beyan edenlerin görüşlerini yaptığı psikolojik yaklaşımlarla değerlendirir. Ona göre, bu görüşlerin iki kaynağı vardır. Biri his menşei, diğeri fikir menşei olmalıdır. Alaturka müzik hakkında alınan kararı his menşei eleştirenler ilimle yakından uzaktan alakalı değildir. Baltacıoğlu, buradan hareketle onlara milli müzik hakkında “milli musikiden ne anlıyorsunuz? Milli musiki milli zevk ve teknik unsurlarını cem eden mürekkep bir fikirdir? gibi bazı sorular yöneltir.

Baltacıoğlu, Anadolu türkülerinin toparlanarak Garp usulüyle armonize edilmesini doğru bulmamaktadır. Yapılan bu iş motifçiliktir ve o bunun tamamıyla karşısındadır. Ona göre, yapılacak tek şey vardır; o da Garp müziğini tüm usul ve

kaideleri ile alınıp uygulanmasıdır. Garpın teknik ve beşeri zevk unsurlarının kendisi Türk ruhuna yerleştikten sonra bir milli müzik yaratabiliriz. *Çünkü milliyet toplanmayacak, çağa uygun olan teknikten faydalanarak bu günün hususiyetlerine göre yaratılacaktır.*

Her inkılâp gibi müzik inkılâbı da Türk milleti için zarurettir. Ona göre hem Şark müziği hemde Garp müziğini bünyesinde barındıran kuruma Konservatuar ismi verilemez. Asri bir devlet müziği için alaturka müziğin Muallim Mekteplerinden kalktığı gibi Darülelhan'dan da kalkması gerekmektedir. Devlet her zaman en ileri olanı dikkate almalı ve ona göre inkılâbını yapmalıdır.

Kitabının ilerleyen bölümlerinde sanat-müzik sosyolojisiyle ilgili olarak Baltacıoğlu'nun şu sözleri dikkat çekicidir.

“Bütün dünyada bir sanatın milli’liği, beynelmilelliği veya canlılığı hakkında söz söylemek selâhiyatini taşıyanlar teknikçiler değil sosyologlardır. Bir teknikçi teknikçi olduğundan dolayı bu ilme yani sanat sosyolojisine ne daha yakındır ne de daha uzaktır, olduğu yerdedir” (Baltacıoğlu, 1934, s. 159).

Görüldüğü üzere Baltacıoğlu, milli müziğin, motifçilik anlayışından uzak, asri teknik ve kaideleri barındıran Garp müziğini birebir uygulayan sanatkârların ortaya koyacakları yaratılardan doğacağına inanmaktadır. Onun müzik fikri Ziya Gökalp ve Durkheim gibi sosyologların düşünceleriyle benzerlik gösterse de onlardan ayrıldığı noktalarda yok değildir. Örneğin, Anadolu halk motiflerinin toplanarak Garp usulü ile birleşiminden meydana getirilecek müziğin ulusal müziğimizi oluşturacağını, ortaya çıkan eserlerin Türk ruhunu yansıtacağını düşünen Ziya Gökalp’e göre, Baltacıoğlu, bu motifçilik anlayışının yok edilmesi ve tamamen Garp müziği benimsendikten sonra ulusal müziğimizin oluşabileceği kanaatini taşımaktadır. Kendisine yöneltilen sorulara cevap verirken, milli müzik üzerine fikir beyan etme vazifesinin sanatkârların üstüne düşmediğini, milliyet ve milli müzik gibi meseleleri değerlendirebilecek kişilerin sosyologlar olduğunu söyler. Bu söylemiyle ve ara ara göndermede bulunduğu Rauf Yekta Bey’in kendisine yönelttiği “sen müzisyenmisin ki musiki bahsine karışiyosun?” sorusuna da cevap vermektedir.

Kitabının bu bölümünde Sanayi-i Encümeni Süreyya Bey’in milli müzik hakkındaki görüşlerini tamamıyla destekleyen Baltacıoğlu, müzik inkılâbının asri olan Garp müziği ile gerçekleştirileceğine inanmaktadır. Hatta daha da ileri giderek Muallim Mekteplerinden kaldırılan Türk müziğinin Darülelhan'dan da kaldırılması gerektiğini

ifade eder. “Türk müziği eğitimini yasaklayan komisyonun üyelerinden olan Baltacıoğlu, Osmanlı müziğinin tamamen karşısında durarak bu müziği savunmanın bir “irtica hareketi” olduğunu açıkça yazan münevverlerimizden biridir” (Ayas, 2014, s. 173). Tüm yaptığı açıklamalarda müzik bahsini değerlendirecek ve inkılâbın nasıl uygulanması gerektiği hakkında öne sürülen uygulamaların, musikişinasların değil toplumsal meselelere hakim sosyologların işi olduğu söyler. Yani milli müzik, müzik sosyologlarının görüşleri doğrultusunda şeklini almalıdır. Nerdeyse Baltacıoğlu, söylemlerinin hepsinde dönemin müzik politikasını yönlendiren Encümenliğin kararını, müzik sosyologu olarak değerlendirir ve bu bilim hakkında dönemsel açıklamalarda bulunur. Örneğin, bu ilmin o dönemde daha fazla gelişmediği ve içtimaiyatçılar arasında tam manası ile bilinmediğine dair belirttiği görüşler buna örnektir. Sonuç olarak Baltacıoğlu, müzik sosyolojisi ile bütünleşten görüşleri içerisinde doğrudan müzik sosyolojisi terimlerini kullanarak bu bilimden yararlanan ve milli müziğin müzik sosyologları tarafından değerlendirilmesine inanan bir aydınımızdır. Onun bütün müzik görüşleri bu doğrultudadır ve müzik sosyolojisine ülkemizde ilk olarak bu kadar açık söylemlerle yazılarında yer veren birisidir. Buradan hareketle Baltacıoğlu’na “müzik sosyologu” namını vermek yanlış olmayacaktır. Çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan polemik konusunun tarafını oluşturan Baltacıoğlu, milli müzikten bahsederken sosyolog kimliği ile konuyu ele almış ve içtimai mesele olan müziği müzik sosyolojisi perspektifinden değerlendirmiştir. Bu yüzden o, dönemi içerisinde yaşayan bir müzik sosyologudur.

2. 9. OSMAN ŞEVKİ ULUDAĞ

Uludağ, 1889 yılında Bursa’da doğdu. Babası, Mahmut Efendi’dir. İlk ve orta öğrenimini Bursa’da tamamlayan Uludağ, 1905’te Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahaneye girdi. Tıbbiye’den 1913’te asker yüzbaşı olarak mezun oldu. *Osmanlı Tababet Tarihi* (1918) ve *Beş Buçuk Asırlık Türk Tababet Tarihi* (1925) eserleri ile Türkiye’de tıp tarihi ile ilgili ilk eserleri kaleme aldı. Cumhuriyet döneminde on bir yıl boyunca Konya milletvekilliği yaptı. Çocukluğu yıllarında başlayan müzik hayatı Tıbbiye’deki yıllarında İsmail Efendi’den aldığı eğitimle perçinlendi. Türk ocağında Türk müziği konusunda önemli hizmetler veren Uludağ, sonra arkadaşlarıyla birlikte Musiki Federasyonu’nu kurdu. Yüz yirmiden fazla bestesi vardır.

Uludağ'ın birçok alanda görüş bildirdiği yazılarından müzik ile ilgili olanları yıllar sonra torunu Yıldızeli tarafından gerek hatıralarından gerekse yayınlanmış makalelerinin bir araya getirilmesiyle kitap haline getirilmiştir.

Uludağ'ın, Cumhuriyet döneminde Türk müziği için kaleme aldığı makalelerinde müzik sosyolojisi izlerini sürmek oldukça kolaydır. Genel olarak milli müzik davasını sürdürdüğü yazıları arasında, hükümetin izlediği müzik politikaları ve Türk müziği için Cumhuriyet döneminde başlı başına bir sorun olan TRT için kaleme aldıkları önemli bir yer tutar. Radyonun yapmış olduğu çalışmalardan, izlediği yayın politikalarına, gramofonculardan, dönemin müzik piyasasına dair birçok içerikte görüş bildiren Uludağ'ın makalelerinde ülkemizde oluşan müzik endüstrisinin Türk müziği üzerinde oluşturduğu sosyolojiyi görebiliriz. Onun müzik sosyolojisi içeren makaleleri sırasıyla şöyledir.

2. 9. 1. Osmanlı ve Cumhuriyet'in Halk Tarafından Algılanması Güç Olan Gösterişli Eserleri

Uludağ, *Vakit* gazetesinde yayınlanan bir makalesinde, (Yıldızeli, 2009, s. 22)⁶⁸ ülkemizde on beşinci yüzyıldan başlayarak Cumhuriyet dönemine kadar gelen betencilik tarzını ele almaktadır. Gelinev evrede sadece belirli bir zümre tarafından anlaşılan fakat halk tarafından anlaşılmayan gösterişli eserlerin bestelendiğine makalesinde değinen Uludağ, bestekârların Türk müziğini bayağılaştırıldığını vurgulamaktadır. Toplumda yer alan belirli zümreler ve bunların algısına yönelik olarak bestelenen eserlerin oluşturduğu müzik sosyolojisini dolaylı olarak tartışan Uludağ, eserleri gerek söz gerekse müzikal yönden oldukça süslü olduğunu belirtir. Baştan aşağı süslendiğini iddia ettiği eserlerin Osmanlı eliti tarafından algılandığını fakat milletin bundan fakir kaldığını söyler. Onun bu görüşleri makalede şöyle geçer.

“On beşinci asırdan itibaren Türk musikisi, edebiyatımız gibi fazlaca süslendi. O dereceki baştan aşağı süs oldu. Osmanlı saltanatının muayyen bir zümresi bu ihtişamdan memnundular. Netice olarak millet fakir kaldı; bütün kıymetli taşlar bu zümrenin ziyneti oldu; millet genç kadınların boynuna ancak bir dizi boncuk takmakla oyalandı, durdu.

Musikide de aynı şey oldu. Kâr, durak, beste, semai... gibi şekiller bu muayyen zümrenin musikisi idi, halk bunlardan anlayamadı. Bayağı camlardan bir dizi boncukla kanaat etmesi

⁶⁸ Osman Şevki Uludağ, “Musikimizin Düşkünüğünden Mes’ul Olan Kimlerdir?” *Vakit*, 8 Kasım 1934.

gibi nağmelerin de fakiri ve çıplağı ile iktifa etti. En sonunda süs, ziynet, ihtişam alabildiğine gitti, nihayet müptezel olmakla beraber gene halkın malı olmağa tenezzül etmedi” (Yıldızeli, 2009, s.22-23).

Uludağ’ın kinayeli olarak anlattığı ziynet ve süs eşyası kavramları, aslında müzikte kullanılan sözlerin içeriğine yaptığı bir göndermedir. Toplum içerisinde belirli bir zümre tarafından beğeni gördüğünü söylediği bu sözleri, halktan birinin anlamasının mümkün olmadığı gibi, yanında lügat kitabı taşıyan kimselerin bile bu sözleri anlamasının kolay olmadığını vurgular. Osmanlı müziğinin geldiği konumu bu sözleri ile açıklarken, Cumhuriyet dönemi bestecilerinin yenilik namına yaptıkları eserlerin de eskilerinden bir farkı olmadığını ifade eder. Bu bölüm ise yazar tarafından şu sözlerle kaleme alınmıştır.

“Türk musikisi namına son günlere kadar sayılamayacak derece çok bestekârlar türedi. Hergün senkin veya aksak ika’da ve hüzzam veya kürdilihicazkâr makamında yayvan ve yavan bir şarkı besteliyen bu bestekârlar yenilik namına eskilerin karikatürlerini yaptılar ve yeni diye ortaya çıkarılan eserler birçok keçi nağmesinin bir araya getirilmesinden ve bu nağmelerin altüst edilmesinden ibaret şeyler oldu. Eski bestekârlar hece bestelediler, yeni bestekârlar da şarkıların sözlerini gazetelerin mizah sayfalarından seçecek kadar şuursuzluk gösterdiler ve kötü bir üslubu bugünün musikisi haline koydular” (Yıldızeli, 2009, s. 23).

Bestelenen eserlere seçilen sözlerin anlaşılabilirlikten uzak ve sıradan oluşunun, Türk müziğini düşkünleştirdiğini söyleyen Uludağ, bundan mesul olanların bestekârlar olduğuna işaret eder. On beşinci yüzyıldan başlayarak son olarak gelen Cumhuriyet müzik dünyasının içerisinde bulunduğu konuma açıklık getirmeye çalışan Uludağ, makalesinde zümre ve müzik ilişkisini değerlendirerek müzik sosyolojisine uygun düşen ifadeler kullanmıştır. Yenilik adına bestelenen süslü eserlerden halkın hiçbir şey anlamadığını belirterek, yaşanan sosyoloji ile halk arasındaki uyumsuzluğa işaret eder. Bunun dışında Uludağ’ın, eserlere yazılan sözel içeriklerden yola çıkarak yaptığı açıklamaları, müzik-dil-edebiyat üçgeninde müzik sosyolojisi ile değerlendirilebilir. Çünkü toplumların dönemsel olarak kullandıkları dil ve edebi yapılarla ürettikleri müzikal yapılar, sıkı bir ilişki içerisinde dirler.

Makalede Uludağ’ın sınıflandırdığı zümreler, başta bestekâr zümre olmak üzere, elit zümre ve halk zümreleridir. Bunların müzikle olan ilişkisi tamamıyla müzik

sosyolojisinin konusu olduğu gibi, belirli yaşam özelliklerinden dolayı bir araya gelen kişilerin müzikle olan kolektif ilişkileri yine doğrudan müzik sosyolojisi konusudur.

Makalenin ilerleyen kısımlarında ise Uludağ, müzik beğenisi başlığı altında müzik sosyolojisi taşıdığını fark ettiğimiz şu görüşlerine yer verir.

“Musiki mükeyyifattandır, ve onun en geniş mânâsı budur; ondan keyif ve neşe beklenir, yahut gergin sinirleri yatıştırmak, teessürleri neşelendirmek beklenir ve musiki keyifte de, zevkte de, teesürde de insan arkadaştır. Bununla beraber musikinin terbiye üzerindeki tesirini kim inkar edebilir?dolaşık belki de kokmuş bir tutam saç uğruna eserler yaratan musikişinaslarımız arasında vazife, fedakarlık, ve vatan sevgisi için bir şarkı yakmak cömertliğini gösterenler ve hattâ buna özenenler görülmedi; bestekârlık o kadar kolaylaştı ki biraz nota bilen ve azıcıkta dümtük den anlıyan herkes günde birkaç tane şaheser!! Yapacak derecede cüretli oldular ve musikimizin son zamanlarda ortaya küfelere sığmayacak kadar süprüntü yığınları bıraktı.

Nihayet bugün, inkılâbı anlamayan meşhur bestekârlar zamanın sillesini yediler, haklarıdır” (Yıldızeli, 2009, s. 24).

Yukarıdaki son alıntıya bakılırsa Uludağ, müzikte halkın zevk ve neşe, fedakârlık, vatan sevgisi gibi kavramları ifade eden bestelerin artık dönemin bestekârları tarafından bestelenmediğini, bunun karşısında müzikten biraz analayan herkesin manasız eserler bestelediğini söyler. Bu paragrafta yer verdiği cümleleri ile Uludağ, müzik sosyolojisinin önemle üzerinde durduğu müzikal beğeni kavramına atıfta bulunur. Ayrıca Uludağ, bestelenen eserlerle toplumsal duygular arasındaki bağa dikkat çekerek, müziğin sosyoloji ile olan ilişkisine değinmiştir.

Makalede geçen müzik sosyolojisi izlerini Uludağ’ın müziğin zümre, cemiyet, müzik terbiyesi, müzik beğenisi üzerinden kurduğu cümlelerinde görebilmekteyiz.

2. 9. 2. Bir Mektuptan Dökülen Müzik Sosyolojisi İfadeleri

Uludağ’ın Burhan Felek’e yazdığı bu mektup⁶⁹ tam bir müzik sosyologu gözüyle kaleme alınan ifadelerle donatılmıştır. Mektup, Türk müziğinin radyolarda halka sunulma biçimleri ve milli Türk müziği adına radyonun yapması gereken hizmetleri içerir. Mektupta Uludağ, radyonun gün içerisinde yapmış olduğu yayınları

⁶⁹ Osman Şevki Uludağ, “Burhan Felek’e Mektup”. Kitabında mektubun birinci sayfasının çıkmadığını belirten Yıldızeli, mektubun yazıldığı tarihi aktarmamıştır.

dinlenmiş, çalan eser türleri ve makamları, okuyucuları, çalınma sıklıkları... gibi müzik sosyolojisinin odaklandığı detaylar üzerinden tespitlerde bulunmuştur. Sonrasında yapmış olduğu tespitler üzerinden radyonun milli müzik adına yapması gerekenlere değinmiştir.

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının uygulandığı en güzide yer olan ve aynı zamanda yayınlarıyla toplumda popüler kültür mekanizmalarını tetikleyen radyolar, dönemin müzik sosyolojisi adına en çok dikkat çeken müesseseleridir. Çünkü radyonun Türk toplumunda yer almaya başlamasından sonra müzik inkılâplarının uygulanışında ortaya çıkan çeşitli gelişmeler, müzik sosyolojisi için önemlidir. Kaldı ki, radyonun Cumhuriyet döneminde Türk müziğine olan etkileri, tamamıyla bir toplumun müzik hayatına yön vermek adına yürütülen politikalarla doludur.

Makalede müzik sosyolojisi adına öne çıkan ifadeler şu şekildedir:

“Akile- 23 konserinde 27 şarkıyı 60 defa okumuştur.

Hamiyet- 18 konserinde 25 şarkıyı 61 defa okumuştur. Açmam açmam şarkısını 5, Bakmıyor çeşm-i siyah'ı 6 defa okumuştur.

Rikkat- 14 konserinde 21 şarkıyı 4 defa okumuştur.

Mualla Mukadder- 18 konserinde 33 şarkıyı 80 defa okumuştur (tekerrür rekoru).

Nevzad Akay- 7 konserinde 12 şarkıyı 25 defa okumuştur. Kendisinin de gayet kötü 2 şarkısı vardır. Birisini üç, diğerini iki defa okumuştur.

Ekrem Kongar- 16 konserinde 19 şarkıyı 50 defa okumuştur. Kız sen geldin çerkes'ten'i 6 defa tekrarlamıştır.

Nemci Rıza- 25 konserinde 22 şarkıyı 55 defa okumuştur. Kendisini görünce hırplayacağım çünkü ona nazım geçer, senin gibi ben de onu severim.

Perihan Altındağ- 9 konserinde 11 şarkıyı 30 defa okumuştur.

Mualla Gökçay- 10 konserinde 25 şarkıyı 45 defa tekrarlamıştır” (Yıldızeli, 2009, s.26).

Görülüyor ki Uludağ, bir müzik sosyologu gibi radyonun gün içerisindeki yayınını takip etmiş, hangi sanatçının hangi eserleri kaç defa okuduğunu ayrıntılarıyla kaleme almış ve buradan hareketle milli müzik adına radyonun yapması gerek hizmetler hakkında bazı önerilerde bulunmuştur. Ona göre, devrin büyük üstadları olan Şinasi, Namık Kemal, Hamid, Fikret gibi yazarların şiirleri bestelenerek bir sahne müziği oluşturulmalıdır. Bu görüşünü desteklemek için Hasan Âli Yücel ile mecliste aralarında geçen münakaşayı hatırlatarak, Türk müziği adına tekerrürden kurtulmak gerektiğini ifade etmektedir.

Makalenin devamında Uludağ, radyonun izlediği yayın politikasının, dinleyicilerine Batı müziği terbiyesi vermek üzerine kurulu olduğunu, bunun ise kendi müzik kültürümüzle uyuşmadığı için başarıya ulaşmayacağını ifade etmektedir. Bunu iddia edenlerin millet ve kültür gibi kavramların neler olduğunu bilmeyen kişiler olduklarını, müziğin tıp veya başka ilimler gibi olmadığını, işin hislerle alakalı olmasından ötürü hitap edilecek duygunun kaynağının milletin benliğinde aranması gerektiğine dikkat çeker.

Müzik-millet-kültür ilişkisi bağlamında müzik sosyolojisi altında değerlendirebileceğimiz bu bölümler makalede şöyle geçer.

“2. sorunuz şudur: “Radyolar mutlaka bir millete Batı müziği terbiyesi vermeli mi? Böyle bir zaruret var mıdır? Sebebi nedir?”

Bunu iddia edenler millet nedir, kültür nedir, bilmeyenler veya onları inkâr edenlerdir. Musiki, hendese veya tıp... gibi hisse hitap etmeyen ilimler zümresine girmez. İş hislere hitap etmek olunca onun kaynağını milletin benliğinde aramalıdır. Millete batı müziği terbiyesi verilmesi dâvâsında bulunanlar evvelâ intihalden vazgeçerek yapacakları eserleri millete sevdirmek yolunu bulabilirlerse kendilerinin nasihatleri üzerinde konuşulabilir, fakat Batı musikisinde kopyalar yaparak üzerlerinde imza atan bu zavallılara gülmek mi, kızmak mı icab eder, bilmem” (Yıldızeli, 2009, s.26).

Genel olarak mektubun içeriğini toparlarsak, Uludağ, radyonun gün içerisinde yapmış olduğu yayınlar ve radyonun milli müziğe sağlaması gerek hizmetler üzerine odaklanmıştır. *Uludağ'ın radyoda bir gün içinde çalınan eserlerin kimler tarafından söylendiğini ve bunların sayısına kadar verdiği detaylı bilgiler önemli müzik sosyolojisi verilerini oluşturur. Ayrıca büyük bir müzik repertuarına sahip Türk müziğinin güzide örnekleri dururken, neden bu eserlerin çalındığına dair aktardığı bilgiler, Batılılaşma evresinde ülkemizde izlenen müzik yayıncılığı programlarının ana fikrini ortaya koymaktadır. Yazarın bu ifadeleri eleştiri yazısı olmakla birlikte, radyo yayıncılığı ve izlediği politikalar, millet, kültür gibi kavramlar çevresinde örüntülendiği için müzik sosyolojisi taşıdığını söyleyebiliriz.* Sözlerinin sonlarına doğru Uludağ, Batı müziğinden kopyalar yaparak kendi besteleri gibi sunan bestecilerin eserlerinin nerelerden alındığına dair bilgiler vererek, ülkemizdeki değişim programlarının boyutunu gözler önüne serer ve mektubuna son verir.

2. 9. 3. Türk Müziği Islah Edilmeli!

Uludağ, bir makalesinde, (Yıldızeli, 2009, s. 28)⁷⁰ Türk müziğindeki makam, saz, akort, çeyrek ses gibi hususların müziğimizde yarattığı buhrandan dolayı ıslah edilmesini yani sadeleştirilerek milli müziğimizi oluşturmamızın gerektiği hakkında görüşlerini belirtir. Süpürde, bol ahenk, şah, mansur... diye bir çok sabit olmayan, okuyucunun yorulmaması ve falso yapmaması için sürekli değiştirilmesi icab eden akort sisteminin ve bunun yanı sıra sayısını bilmediğimiz kadar makamın Türk müziğinde zenginlik değil bir acziyet durumu yarattığını vurgular. Makale eksen olarak eleştiri yazısıdır.

Yekta Bey gibi önemli musikişinasların izinden giden ve her defasında kaleme aldığı konularda onların görüşlerine atıfta bulunan Uludağ, önemli bir milli müzik adamıdır. O, bu yazısında milli müziğimizin teşhir edilmeden önce yapılması gerekenler üzerinde durmakta ve zenginlik diye bahsedilen konuların sadeleştirilmeden müziğimizin bir millet müziği olarak dünyaya sunulmaması gerektiğini savunur. Onun bu konularla ilgili görüşleri müzik sosyolojisi çatısı altında inceleyebilmekteyiz. Çünkü burada bahsi geçen konu bir toplumun milliyet meselesidir. Bu bahsi Uludağ, makalesinin girişinde doğrudan şu sözleri ile ifade etmiştir.

“Milli dil, milli tarih yanında milli musiki yer alamadı. Milli dil, kaynaklarını asıl millettten ve öz Türkiye’den aradı. Milli tarih de böyle yaptı. Fakat milli musiki hareketsiz kaldı. İnkılâp yürürken musiki duramazdı. Nitekim inkılâp safhalarında milli musikinin yeri hâlâ boştur” (Yıldızeli, 2009, s. 28).

Uludağ, tarih ve edebiyatın yanında milli müziğin hala yerinin boş olduğunu, bunun sebebinin ise servet olarak gördüğümüz makam ve akort sistemi olduğunu söyler. Hatta bu yüzden folklor denilen halk bilgilerinde bile eserler notaya alınırken hatalara düşüldüğünü, bundan kurtulmanın tek yolunun müziğimizdeki akort sisteminin düzeltilmesiyle gerçekleşeceğini dile getirir. Makalesinin ilerleyen kısımlarında akort, saz, makam, çeyrek ses gibi belirli başlıklar altında incelediği müzik sistemleri üzerine fikirler beyan eden Uludağ, Türklerin milli olan çalgılarını şu şekilde ifade eder:

“Kanun Fârâbi adlı Türk’ün eseridir. Kemençeye de, tanbura da milli saz diyebiliriz” (Yıldızeli, 2009, s. 29).

⁷⁰ Osman Şevki Uludağ, “200 Makam Servet Değil Perişanlıktır!” *Vakit*, 9 Kasım 1934.

Uludağ, makalesine son verirken müziğimizin içinde bulunduğu durumun zenginlik değil perişanlık olduğunu belirterek, böyle bir müziğin dünyaya millet müziği olarak tanıtılamayacağına dikkat çekerek sözlerini bitirir.

“Garp’ın majör ve minörüne karşı iki yüz makam bir zenginlik değildir. Perişanlık eseridir ve tasfiye edilmelidir. Böyle darmadağın olmuş bir musiki, bütün dünyaya bir millet musikisi diye teşhir olunamazdı. Kabahat Türk musiki üstatlarına aittir” (Yıldızeli, 2009, s.30).

2. 9. 4. 1930’ların Müzik Piyasası ve Türk Müziğinin Yozlaşmasında Gramofoncuların Rolü

Uludağ, bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 32)⁷¹ gramofoncuların Türk müziği hayatına girdikten sonra ortaya çıkan gelişmeleri değerlendirmektedir. *Özellikle Uludağ’ın büyük sermaye sahiplerinin rejisör adı altında müziğimizin ilerleyişi üzerinde aktif rol oynamaları ve halkın dinleyeceği müziğe karar vermeleri hakkında dile getirdikleri, Türk müziğinin ekonomiyle gösterdiği ilişkiden sonra nereye doğru kanalize olduğunu açıklar mahiyettedir. 1930’lu yıllardan sonra müzik hayatında boy gösteren kapitalist üretim biçimleri ve müzik-sermaye ilişkisine ışık tutacak olan bu makale, müzik sosyolojisi açısından oldukça önemlidir.*

Uludağ makalenin girişinde, popülerleşen metaların belirli alışveriş kuralları doğrultusunda müziğin içerisinde yerini almasıyla, bestekârların üretim biçimlerinin değiştiğini, artık bestekârların kendi ekonomik çıkarları ve sermaye sahiplerinin istekleri doğrultusunda eserler bestelendiğini söyler. Ona göre eserlere şeklini veren rejisörlerin bu tutar bu tutmaz, şu satar bu satmaz öngörüsüdür. *Uludağ’ın makalesinde aktardıkları baştan sona müzik-ekonomi-sermaye ilişkisini konu edindiğinden dolayı tamamıyla müzik sosyolojisi taşır.* Bu bölümlerden bazıları şöyledir.

“Çok yakın zamanlarda bizde de gramofon iptilâsı baş gösterdi. Ve birkaç sermayedar memlekette gramofon ticaretini kendi inhisarları altına alınca tabii olarak plâk doldurmak da bunların keyiflerine göre devam etti.

İşte bu mütehassıslara eser beğendirmek mecburiyetinde kalan bestekârlar, onların kafalarına göre beste hazırlarlardı. Mütehassısların verdikleri hükümlerde gözettikleri tek bir nokta vardı: Piyasanın tutup tutmayacağı...” (Yıldızeli, 2009, s. 32).

⁷¹ Osman Şevki Uludağ, “Gramofoncuların Musikimize Verdikleri Zararlar” *Vakit*, 9 Kasım 1934.

Uludağ'ın yukarıda belirttiği gibi müziğin tarihi, vezin yapısı ve teorik öğelerinden bir haber rejisörlerin tek kaygısı, basılan bu plakların piyasada tutup tutmayacağı olmuştur.

Gramofoncuların Türk müzik dünyasına girdikten sonra müziğin aldığı şekil müziğin sosyolojik gelişmelerle olan bağlılığına işaret eder. Plaklara okunan eserler, eserleri okuyan kişiler, doldurulan plakların maliyeti, sunuldukları pazar ortamı gibi ayrıntılar bu değişikliğin içeriğini ortaya koyan müzik sosyolojisi verileridir.

Makalenin ilerleyen kısımlarında Uludağ'ın, gramofoncuların yarattığı müzik piyasası ve özellikle ortaya çıkan kültürsüz yani popüler kültür eserleri hakkında sarf ettiği cümlelerinde kolaylıkla müzik sosyolojisinin varlığı fark edilebilir. Onun bu cümleleri şöyledir.

“Gramofoncuların bu hareketleri kıymetli istidatları söndürdü. Musikinin iptidaî tekniğine vakıf olanlar geçinmek kaygusu ile bu rejisörlerin verecekleri hükümleri avlamağı düşünerek onlar tarafından beğenilecek eserler yapmağı başladılar. Çok iyi bilirim ki gramofoncular beste sahiplerinin ihtiyaçlarından daima kendi hesaplarına istifade etmişlerdi; iki liraya beste satın almışlardır, beş liraya beş kişilik saz takımı kiralamışlardır ve böyle kolayca doldurdukları plakları ve bu karışık, üslupsuz kültürleri yüksek fiyatlara satmışlardır” (Yıldızeli, 2009, s. 33).

Günümüz müzik sosyologları gibi müzik endüstrisini inceleyen Uludağ, genel olarak makalesinde Türk müziğinin gramofonculardan sonra nasıl bir şekil aldığını bizlere aktarır. *Radyolardan sonra zamanla her evde yer almaya başlayan gramofonların oluşturduğu pazar ortamı ve müzik üretimlerini ne şekilde etkilediği tamamıyla müzik sosyolojisinin konusudur. Uludağ'ın özellikle parağrafın sonunda kullandığı “üslupsuz kültürler” ifadesi ise müzik sosyolojisi için oldukça dikkat çekicidir. Çünkü Uludağ'ın burada zikrettiği cümle günümüz sosyoloji dünyasında “popüler kültür” olarak ifade kazanır ve popüler kültür ve müzik ilişkisi doğrudan konu edinen makalelerin bir nevi müzik sosyolojisi makaleleri olduğunu söyleyebiliriz.*

Makalesinin sonunda Türk müziğinin yozlaşması ve gelişmemesinde gramofoncuların rolüne değinen Uludağ, bu durumu şu cümleleriyle ifade eder.

“Musikiyi Pazar eşyası zanneden bu gramofonculardan başka şey de beklenemezdi ve denilebilir ki Türkiye’deki gramofoncular Türk musikisini inkişaf yolundan alı koyan tesirlerin başında zikredilmeğe başlandı” (Yıldızeli, 2009, s. 34).

Sonuç olarak Uludağ’ın bu makalesinde geçen müzik sosyolojisi içeriklerini *onun gramofonculardan sonra ortaya çıkan müzik piyasası, pazar ilişkileri ve bunların yarattığı popüler kültür ortamı hakkında sarf ettiği cümleleri oluşturur*. Onun makalesinde zikrettiği düşünceler, bahsi geçen dönem içerisinde ülkemizde oluşan müzik endüstrisinin şekli ve beraberinde getirdikleri hakkındadır. Kullanılan bu araçlar zaman içerisinde daha teknolojik ses donanımları ve kayıt cihazlarına doğru yol almış ve daha sonraları “un kapanı” adı verilen Türk müziğinin nabzını tutan bir endüstriyi doğurmuştur. Yazarın makalede bize sundukları bu oluşumun genel hatlarını ortaya koyar.

2. 9. 5. Radyo İsteseydi Mükemmel Bir Milli Müziğe Malik Olurduk

Uludağ’ın müzik sosyolojisi başlığı altında detaylı olarak ele alabileceğimiz makaleleri arasında tarafımızdan en dikkat çekenleri, radyo’nun vermiş olduğu hizmetler ve yapmış olduğu yayınlar üzerine olanlarıdır. Çünkü radyo, Cumhuriyet sonrası halkın müzik konusunda en çok muhatap olduğu devlet kurumlarından biri olduğu gibi, devletin Batılılaşma politikalarını uygulamaya koyduğu kurumlarının en önde gelenidir. Bu yüzden diğer bütün musikişinaslarımız gibi Uludağ’da radyonun yürüttüğü faaliyetlerle Türk müziği ilişkisine sıklıkla makalelerinde yer vermiştir. Radyoda yürütülen faaliyetlere siyasi otorite tarafından yön verilmesinden ötürü, uygulamaya konulan yayıncılık ilkelerinde müzik-siyaset ilişkisini görebilmekteyiz. Bu durum Uludağ’ın gözünden makalelerinin büyük bir çoğunluğunda ele alınmış, radyo ve bununla ilgili politik kısımlara büyük yer ayırmıştır.

Bir makalesinde ise (Yıldızeli, 2009, s. 36)⁷² Uludağ, özellikle radyonun hizmetleri hakkında olan eleştirileri ve radyo yönetiminin milli müziğimizin yükselmesi adına neler yapabileceği adına sıraladığı önerilerini kaleme almıştır.

Radyo müzikal bir kurum olarak bestekârları, icracıları, okuyucuları, teknik konularla ilgilenen ekip, yönetim kurulu... gibi belirli statülere ayrılmış kişilerin bir

⁷² Osman Şevki Uludağ, “Musikimizin Yükselmesinde Radyonun da Kabahati Vardır” *Vakit*, 10 Kasım 1934.

araya getirilmesinden oluşan bir yayın kurumudur. *Bütün bu kişilerin sahip oldukları donanımlar ve müzik hakkındaki görüşleri, izlenen yayın politikaları ve uygulamalara doğrudan yön vermektedir. Ayrıca Cumhuriyet dönemi müzik inkılaplarının radyo ayağı ve milli Türk müziğinin Garp ülkelerine tanıtımı için radyonun izlediği politikalar müzik sosyolojisi için önemli ipuçları sunar. Bütün bunlardan ötürü radyonun Cumhuriyet döneminde gösterdiği baştan aşağı tüm faaliyet ve işleyiş tarzı, müzik sosyolojisinin dikkate aldığı ayrıntıları bizlere sunar.*

Uludağ, makalesinin girişinde radyoda görev yapan kişilerin donanımları ve radyoda hayata geçirdiği uygulamalarıyla milli Türk müziğine verdikleri yönelimi değerlendirerek, müzik sosyolojisine uygun düşen ifadeler kullanmıştır. Bu ifadeler makalede şöyle geçer:

“Musikimizin yükselmesinde radyodan pek çok hizmet beklerdik. Çünkü radyonun başında gramofonlarda olduğu gibi, kültür ve terbiye işlerinden haberi olmayanlar değil, bilgisi oldukça yüksek bir artist oğlu artist bir zat bulunuyordu. Türk musikisi için yeni ve mühim bir çıkış açabilirdi. Ne mi yapardı?

1- Tango ve fokstrot müsabakası açtığı gibi şairlerimizin yazılarını takip ederek bunların milli nağmelerle ve garp tekniği ile bestelenmesini isterdi.

2- Türk kültürünü hazmetmemiş olan kimselerin ahlı vahlı, terbiye üzerinde kazıyıcı ve kaşındırıcı bir tesir yapan muzır eserlerini radyoya sokmazdı ve radyoda okunacak olan eserlere milli terbiye bakımından sansür koyabilirdi.

3- Haftanın muayyen gecelerinde klasik, aktualite, müsabaka, halk şarkıları ve yeni tezler okutarak ve çaldırarak Türk musikisinin muhtelif sahalarındaki vaziyetleri korur ve yeniliği teşvik ederdi, az çok musikiye vâkıf olanların meraklarını besliyerek onları yeni sahalara sevk ederdi... (Yıldızeli, 2009, s. 36).

Yukarıda yazar müziğimizin ilerlemesi ve iyi bir milli müziğe sahip olabilmemiz için, radyonun yapmış olsaydı diye saydığı bazı önerilerin müzik sosyolojisi ile doğrudan ilişkili olduğunu görmekteyiz.

Makalesinin devamında yine aynı şekilde radyo ve milli müzik ilişkisini tanımlayan Uludağ, müziğin beynelmilel bir meta olmadığını, bir milletin kültürü, keyfi ve hissi olduğunu ifade eder. Uludağ'ın makalesinin bu bölümlerinde millet, kültür, müzik hissi gibi konular üzerinden radyonun konumunu değerlendirerek müzik sosyolojisi yaptığını söyleyebiliriz. Bu bölüm şöyledir:

“Musiki beynelmilel bir meta değildir, bir milletin keyfidir, terbiyesidir, hissidir, kültürüdür. Ve radyo bütün bir milli işleri pek ayıp bir tarzda bütün dünyaya yaymıştır ve musiki bakımından milli propagandayı menfi bir tarzda yapmıştır” (Yıldızeli, 2009, s. 37).

Makalede son olarak radyonun Türk müziğine olan hizmeti, tanıtımı ve bunların inkılâpla olan ilişkisine değinen Uludağ, yazının içeriği ve müzik sosyolojisi bağlantıları açıkça ortaya koyan şu cümleleri ile makalesini sonlandırmaktadır.

“Radyo Türk musikisine hizmet etmiyordu. Türk musikisinin geriliğini bütün dünyaya yaymaktan başka bir şey yapmıyordu ve radyo isteseydi bugün Türkiye’de hiç kimse tarafından yadırganmıyan, sevilen, milli motiflerle yapılmış, Türk inkılâbından hisse almış mükemmel bir musikimiz olurdu” (Yıldızeli, 2009, s. 38).

Uludağ’ın radyo hakkında görüş belirttiği diğer bir makale ise⁷³ *Akşam* gazetesinde yayınlanan bir röportaj yazısıdır. Daha önceki kısımlarda tarafımızca yaptığımız müzik sosyolojisine ait değerlendirmelerden hatırlanacağı üzere, röportaj yazıları müzik sosyolojisi için önemlidir. Bu yazılardan hareketle bir dönemin müzik dünyasındaki gidişatı hesap etmek ve belirli müzik sosyolojisi çıkarımları yapmak mümkündür.

Bu röportaj yazısında Uludağ, dönemin en önemli müzik kurumları arasında yer alan radyonun, Türk müziği adına yaptığı program ve koro seçmeleri hakkındaki düşüncelerini ifade etmiştir. *Radyo çalışanlarının eğitim durumları, aldıkları ücretler, seçmelere müracat edenlerin sayısı, müzik programlarının kaç kişi tarafından hazırlandığı, komitede bulunan kişiler, bunların sayısı, Türk müziği adına alınan kararlar, programda yer alan öğeler ve bunun gibi birçok unsur müzik sosyolojisinin dikkate aldığı verilere kaynaklık etmektedir.* Bu yönleriyle bakıldığında radyo ile yakından ilgilenen ve komite başkanlığı görevini yürüten Uludağ’ın vermiş olduğu röportaj, müzik sosyolojisi başlığı altında sunabileceğimiz izler taşır. Makalede müzik sosyolojisiyle ilgili kısımlar şöyledir:

“Komite başkanı Osman Şevki Uludağ’ın verdiği izahat:

Aylık ücretle alınacak sanatkârların seçimine girmek için 60 sanatkâr müracaat etti.

Malumdur ki radyo merkezinde, büyük bir topluluk tarafından seçilen yedi kişilik bir komite beş haftadan beri çalışmaktadır.

⁷³ Osman Şevki Uludağ, “Radyoda Türk Musikisi İçin Islahat Programı Hazırlandı” *Akşam*, 9 Temmuz 1951.

Radyo musikisi diye yayınlanan gürültünün milli kültürümüze feci bir suikast olduğu noktasında birleştiğim arkadaşlarımla bu perişan ve derbeder gürültüleri boğarak her sınıf halka ve her anlayışa göre temiz musiki sunmak gayesi ile esaslı kararlar aldık” (Yıldızeli, 2009, s. 46).

Yaptığı izahat ile Uludağ, *bizlere radyonun yapacağı seçmelere 60 kişinin müracat ettiğini, bunların belirli bir ücret karşılığı çalışacaklarını, seçmeleri yapacak komitenin yedi kişiden oluştuğu gibi müzik sosyolojisi detaylarını dile getirmektedir. Bunlar müzik sosyolojisi için gerekli bilgiler olmasının yanı sıra alıntının sonunda Uludağ’ın ifade etti “her sınıf halka ve her anlayışa” göre müzik yapılması gayesi güden radyo politikası, müzik sosyolojisi için diğer bir önemli kısımdır. Başkanlığını yürüttüğü komitenin toplumun belirli bir zümresinin anlayacağı müzik programları değil, toplumun her kesime hitap eden programlarının hazırlanması politikasını hedeflediğini anlamaktayız. Ona göre, artık devlet kulağı olan radyodan çıkan sesler, milli müzik kültürümüzün neşrinden başka bir şey olmayacaktır. Milli zevk ve karakter sahibi müziğimizi bayağılaştıran ve onu perişan hale getirenlere radyonun kapısının kapatılacağını vurgular. Bu söylemleri ile komitenin hedeflediği ve Uludağ’a göre “devlet kulağı” diye tariflendirdiği radyonun müzik politikasını oldukça açık bir şekilde anlamaktayız. Bu politika ve hazırlanan programın detayları şu şekildedir:*

“Şöyle bir program hazırladık: 1) Abideleşmiş eserler, 2) Fasil, 3) Saz eserleri, 4) Büyükleri anma konserleri, 5) Kahramanlık musikisi, 6) Mehter, 7) Eğlenceli şarkılar, dağiler, köçekçeler, mesire şarkıları, kantolar, külhanbeyi havaları, semaî, mâni, koşma, 8) Yaşayan bestekârların eserleri, 9) Yurt dışı Türk musikisi, 10) İzâhlı konserler, 11) Amatör sanatkâr konserleri, 12) Mehmetçiğe hediye, 13) Halk musikisi ve folklor, 14) Musiki karikatürleri. Görüyorsunuz ki her zevki düşündük. İstedik ve kararlaştırdık ki radyoda Türk musikisi sanatkârları orasının bir devlet müessesesi ve yaptıkları için millet kültürünü yaymak olduğunu bilsinler” (Yıldızeli, 2009, s. 46-47).

Görüldüğü gibi makaleden radyonun hazırladığı programın ve bu doğrultuda yapılacak seçmelerin ayrıntılı detaylarını fark edilebilmekteyiz. Milli zevk ve karaktere sahip eserlerin radyoda çalınması için alınan kararlar, bizlere radyonun milli müzik üzerindeki etkisini diğer bir taraftan izah etmektedir. Bu yüzden radyonun dönemine ve başında buluna yönetim kurulunun düşüncelerine göre alınan kararlar müzik sosyolojisi için önemlidir. Ayrıca Uludağ’ın söylemi ile devletin kulağı olan radyonun izlediği

politika bir nevi devletin müzik politikası anlamına gelmektedir. Tüm bu yönlerinden ötürü Uludağ'ın röportajında yaptığı detaylı izahatın müzik sosyolojisi içeriğine uygun olduğunu söyleyebiliriz.

2. 9. 6. Türk'ün Yeni Hayatına Uygun Yeni Bir Müzik Lâzım

Uludağ bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 40)⁷⁴ yazılarında her seferinde kendisinden övgüyle bahsettiği Yekta Bey'in Çin'den getirmiş olduğu gramofon plaklarını beraber dinleyerek, Garba ait olan bu müzik hakkında görüşlerini kaleme almıştır. Ona göre, karma karışık bir gürültü, cıyaklıyan, haykıran ve bize vezinsiz, ölçüsüz, hatta manasız gelen bir velvele olarak tanımladığı Çin müziğini, Şarklı bir müzik kulağı ile dinlediğinden böyle bir kanaate vardığını, bir de bu müziği Çinli kafası ile dinlendiğinde manasının değişeceğini söylemektedir.

Bu görüşleriyle yazar doğrudan toplumların müzik kültürleri doğrultusunda şekillenen müzik algısından bahsetmektedir. Uludağ'ın, bize karma karışık bir gürültü gibi gelen Çin müziğinin, o toplumun kendi kültürel ve müzikal değerleriyle dinlenince anlamlı bir yapıya bürüneceğini kast ettiği budur. Şark müziğine ömrünü adanmış musiki ustası Rauf Yekta'nın, Çin müziğinden bir şey anlamaz tavrı Uludağ'ın aklına Avrupalı musikişinasların Türk müziğinden ne anlayabilecekleri sorusunu getirerek hatırında ünlü Fransız şair Piyerloti'yi canlandırdığından bahseder.

Makalenin bu kısımları müzik sosyolojisi için önemlidir. Bunlardan kısa alıntılarını aktarmak istiyorum; çünkü müzik sosyolojisi dediğimiz şey dikkate alınan dönemim sosyal yapısıyla müzik arasındaki bağlantıları fark edebilmek anlamına gelir. Eski ile yeni İstanbul arasındaki farkı, Piyerloti'nin penceresinden Uludağ şu sözleri ile aktarır.

“İki sıra ağaç dikilmiş olan Fatih caddesinin yerinde eski Şark pazarını, Saraçhane'yi görmek istedi; şimdi Unkapanı'nda bulunan ve Lord Salisbury tarafından:

—Bu köprüye tahammül eden bir millet her şeye mütehammildir...diye acı bir surette hicvedilen ağaç köprünün yerinde şöyle böyle güzel ve demirden yapılmış olan köprüyü beğenmedi; o harap köprü üstünde sigara kağıdı satan, keşkül uzatan, kırbaşiyle sebil diye su dağıtan dilencileri orada görmemiş, Türk'ün yeni tekemmüllerini fark edememişti” (Yıldızeli, 2009, s.40).

⁷⁴ Osman Şevki Uludağ, “Siz Hiç Çin Musikisi Dinlediniz mi?” *Vakit*, 14 Kasım 1934.

Şairin ülkemize son gelişinde, daha önce karşılaştıklarıyla şimdikiiler arasındaki farklardan bahseden yazar, bize o dönemin sosyal yaşam koşullarından kesitler vermektedir. Romanlarında yazdığı mahalleleri, evleri, caddeleri göremediğini ifade ettiği şairin, değişen yapıları görmekten memnun kalmadığını belirtir. Burada dikkat çekmek istediğimiz nokta, inkılâpla birlikte değişen yaşam koşullarıdır. Toplumların sosyal hayatlarında gerçekleşen değişikliklerin müzik tarzlarına da yansıdığı kesindir. Yazarın bahsettiği inkılâp yılları, toplumsal ve çevresel değişikliklerin bilerek ve isteyerek medenileşmek adına yapıldığı yıllardır. Bu istek aynı şekilde müziğimiz için de geçerlidir. Uludağ'ın burada fark ettirmek istediği nokta, bu değişimler doğrultusunda müziğimizin artık yenileşmeye ihtiyacı olduğudur. Yani değişen yaşam sosyolojisi karşısında müziğin de bu değişime ayak uydurması gerektiğini söyler. Onun bu sözlerinden müziğin sosyoloji ile olan bağına açıkça vurgu yaptığını görebiliriz. Fark edileceği üzere, makalenin bu kısımları doğrudan inkılâbın sosyal hayat ve müzik üzerinde yarattığı değişikliklere odaklandığından, doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Uludağ, tıpkı bir müzik sosyologu gözüyle konuya yaklaşmış ve değişen dünya içerisinde müziğin mecburen değişmeye-yenileşmeye ihtiyaç duyduğuna vurgu yaparak, bu tarafını açıkça ortaya koymuştur.

Makalenin ilerleyen kısımlarında Uludağ, şairin yanı sıra, Saint Saens, Borrel, Cordot gibi müzikoloji üstadlarının, müziğimiz hakkında verdikleri hükümlerin ne kadar gerçeği yansıttığını tartışır. Kendisinin makalesinin girişinde belirttiği, Çin müziğini Çinli kafasıyla dinledikten sonra anlayacağımız şeylerin farklı olacağı kanaati, aynı şekilde bizim müzik kültürümüze yabancı olan bu kişiler için de geçerlidir. Bunlarla ilgili müzik sosyolojisi altında sunulabilecek ifadeler şöyledir.

“Bunlar Türk musikisini ne kadar methederlerse etsinler koltuklarımız kabarmamalıdır. Bize kekeme ve hatta dilsiz musiki değil, inkılâptan hisse almış ve terbiye kudretine haiz musiki lazımdır. Biz Piyerloti'nin ruhunu incitmemek için kaldırımsız ve pis sokaklarımızı eskisi gibi bırakamayacağımız gibi musikide de asırlarca evvelki şekilleri muhafaza edemeyiz. Türk de artık en iyisi tahtakurusu yuvası olan ahşap evlerden çıkarak beton binalara yerleşiyor, dünyanın değiştiğini anlamış bulunuyor ve bu değişikliklere uymayan Türk musikisini, ihtiyaçlarına ve duygularına göre yenileştirmek mecburiyetindedir” (Yıldızeli, 2009, s. 40).

Görüldüğü gibi yazar, değişen dünya koşulları karşısında Türk müziğinin eski yapısından kurtularak yeni dünyaya ayak uydurmasının, artık dönemsel bir mecburiyet olduğunu vurgular. Yazarın bu söylemleri doğrudan müzik sosyolojisi ile ilgilidir. Çünkü toplumların değişen yaşam koşulları, müziklerinin değişmesine, farklı tarzların doğmasına sebep olmuştur. Bu durum sosyoloji ile müzik arasındaki bağı tabii sonucudur. Müzik sosyolojisi, müzikteki bu kırılma noktalarını sosyal hayattaki değişikliklerle ilişkiler kurarak açıklayan bir bilimdir. Bu ifadeleri ile Uludağ, müzik sosyolojisinin müziğe yaklaştığı üsluba benzer şekilde konuya yaklaşmıştır. Bundan ötürü yazarın müzik sosyolojisine uzak bir düşünce yapısı olmadığını söyleyebiliriz.

Makaleden son olarak Uludağ'ın Türk milletinin yeni müziğe ihtiyacı olduğunu, eski müziğin Cumhuriyet döneminde doğan çocuklara hitap etmediği belirterek makalesini sonlandırmaktadır. Cumhuriyet hayatını yaşayan topluma eski müziğin hitap etmediğini, yeni hayatın sosyolojisine uygun yeni bir müziğe ihtiyaç olduğunu söyleyerek doğrudan müzik sosyolojisi yapan Uludağ, makalesinde bu durumu şu ifadeleri ile açıklar.

“Türk musikisi eskiden muhtelif duygulara cevap veriyordu ve eskiden bir dervişi cezbe getirecek, bir tulumbacıyı coşturabilecek, yerinde oynatacak, zıplatacak, yerinde düşündürecek, ağlatacak tesirler gösteren bu musiki inkılâp çocuğuna hitap edemedi. Hattâ koşma, mani, destan... gibi bir çok şubeleri olan halk musikisini bile öldürdü ve bugüne kadar kötü kötü nağmeleri bir araya getirerek şarkı yapmakla uğraştı. Hiçbir millet, kendi musikisinin bu kadar dar ve bu kadar bayağı bir çerçeve içine sıkışmış olmasına tahammül edemez ve nihayet bizde de bu çerçeve kırılarak süpürüntü küfesine atıldı. Bize yeni musiki lazımdır” (Yıldızeli, 2009, s.41).

2. 9. 7. Beynelmilel Olan Müzik Değil Tekniktir

Uludağ, bu makaleyi (Yıldızeli, 2009, s. 42)⁷⁵ yukarıda sunulan makalesinin devamı olarak kaleme almıştır. Son zamanlarda ortaya atılan ‘musiki beynelmileldir’ kavramı üzerine açıklamalar yapan Uludağ, başka toplumlardan örnekler vererek, Türk müziğinin rengi ve cephesini açıklar. Bu açıklamaları yaparken *milletlerin sahip oldukları kültürel değerleri, müzik zevkleri ve milli kavramlara* değinen Uludağ, müzik sosyolojisine uygun düşen açıklamalar yapmaktadır. Örneğin medeni deneni milletlerden

⁷⁵ Osman Şevki Uludağ, “Yeni Türk Musikisinin Rengi ve Cephesi” *Vakit*, 15 Kasım 1934.

“ş, ç” gibi bazı harfleri aldığımızı fakat bunları Fransızlar gibi “ch” ya da Almanlar gibi “sch” tarzında kullanmadığımızı, bu harfleri kendimize uydurduğumuzu söyler. Onun bu örnekle dikkat çekmek istediği nokta, harflerin beynelmilel olduğu fakat her milletin harfler üzerinde hiç kimseye benzemeyen hususiyetleri olduğu meselesidir. Ona göre, beynelmilel olan tekniktir. Buradan hareketle müzikte beynelmilel olanı ve buna farklılıklar katan hususları şöyle açıklar.

“...sanatta her millet başka başka zevklere ve başka başka çeşnilere maliktirler.

Beethoven, Chopin ve emsali Türk ruhunu okşayamaz, yalnız onların tekniği ile bestelenen Türk nağmeleri ki, musiki bahsinde de bizi beynemileller arasına koyar. Bu noktayı bir cümle ile bir daha aydınlatalım: Tekniğin kuvvetlisini ve doğrusunu nerede bulursak oradan alırız, fakat ona milli boya vururuz. Bu doğru teknikten uzaklaşmak değildir. Kaşgarlı bir Türkle Olgalı bir ırktaşın hançeresinden çıkan nağme Anadolu’da yaşayan nağmenin aynidir. Radyonuzun düğmesini çeviriniz. Kırım’dan gelen sesler Anadolu sesinin aynidir. Azerbaycanlı Türkleri dinleyiniz, onlar da bizim gibi söylüyorlar. O halde bu ırk hususiyetini neden feda edelim? Garp musikisini alırken feda edeceğimiz eski ve karışık teknik yerine müterakki, mütekâmil bir teknik alırken milli rengin feda edilemeyeceği unutulmamalıdır. Dilde milliyet, tarihte milliyet ve... Bunun tabii neticesi şudur: Musikide de milliyet” (Yıldızeli, 2009, s. 42–43).

Uludağ, sanatta her milletin kendine has bir rengi olduğunu, beynelmilel bir müzik olamayacağını, ancak beynelmilel denilen şeyin müzikte kullanılan teknik olacağı üzerinde durur. Sosyolojik olarak yaklaştığı müzik bahsinde, ırksal olan değerlerin yok sayılmaması gerektiğini önemle vurgular. Çünkü ona göre, böyle değerler milletlerin milli değerlerini oluşturur. Garp müziğini aynı şekilde alarak milli rengin feda edilmesinin karşısındadır. Beynlemilel Türk müziği için yapılacak şeyin Garp müziğinin tekniğinden faydalanarak milli renglerimizle kendi müziğimizi oluşturmak olduğuna inanır. Görüldüğü gibi Uludağ, tam bir milliyetçi ruha sahip bir musikişinasımızdır. Beynlemilel müzik yaratmak adına Türk ezgilerini tamamen ortadan kaldırmaya çalışanların, her zaman karşısında olmuştur. Garpcılara karşı yürüttüğü müzik mücadelesi esnasında düşüncesini desteklemek adına, Türk müziğinin toplumsal-milli değerlerle olan bağlantılarını öne çıkararak düşüncelerini ifade etmiştir. O, tamamıyla Garp’a karşı değildir. Garp müziğinden faydalanılması gerektiği fakat milli rengimizinde kaybedilmemesi taraftarıdır. Bu yüzden Uludağ’ın yazılarında müziğin sosyolojik bağlantılarını kolaylıkla fark edebilmek mümkündür.

Uludağ, makalesinin sonunda milli müziğimizin oluşturulması için yapılacak şeyleri şu sözleri ile ifade ederek yazısına son vermektedir.

“Garp’tan teknik alabiliriz, almalıyız. Fakat bir milletin hususiyetleri feda edilemez. Biz milletin nağmesi ve bilhassa edebiyatını bilen bestekârlara muhtacız. Böyle bestekârları bulduğumuz gün bizim de milli bir musikimiz olacaktır” (Yıldızeli, 2009, s. 44).

2. 9. 8. Türk Toplumunun Müzik Hissi ve Milli Marşımız

Bir makalesinde Uludağ, (Yıldızeli, 2009, s. 51)⁷⁶ müzik ve şiir ilişkisi üzerinden müzik sosyolojisinin çalışma alanları olan müzik-edebiyat, müzik-dil ilişkisi üzerine yorumlar yapmaktadır. Türk müziğinde kullanılan makamların kendine has bir dili olduğunu, seçilen makamın ıstırab, üzüntü, neşe veya yalvartıcı gibi duyguları dinleyiciye hissettirdiğini söyler. Bundan ötürü şiirin içeriği bu duyguların her hangi birini ifade ediyorsa ona uygun makamın seçilmesi gerekmektedir.

Yazarın üzerinde durduğu bu konu müzik sosyolojisini ilgilendiren bir içeriğe sahiptir. Makalede geçen konu müzik hissiyatıdır. Toplumların sosyolojik olarak inceleyebildiğimiz eylemleri sırasında kullandıkları müzikal yapılar, bu hissiyatlara uygun makamsal özellikler taşırlar. Örneğin, Türk müziğinde insanların eğlencelerini yahut üzüntülerini tarif eden eserlerin ritimleri, makamları o duyguya yönelik olarak belirgin özellikler gösterir. Eğlenceli eserler daha ritmik daha şen, şakrak iken üzüntü, ıstırab gibi duyguları işleyen eserler daha ağır ritmlerin sıklıkla tercih edildiğini fark edebilmekteyiz. Bu durum diğer toplumların müziğine göre, Türk müziği için daha belirgin bir müzikal farklılıktır. Fakat Uludağ’ın asıl eleştirdiği konu şiir ile makamsal uyum üzerinden, Garp müziği kültürünü benimsemiş olanların seçmiş oldukları eserlerde düştükleri prozodi hatalarıdır. Bazı yabancı bestelerden alındığını öne sürdüğü müzikal bölümlere giydiren güftelerin, söz ile müzik arasında yarattığı uyumsuzlukları eleştirerek, milli marşımızda düştüğümüz hataları açıklayarak örnek vermektedir.

Uludağ, şiirin dili ve manası doğrultusunda makam seçilmesi gerektiğini ya da besteci şiirdeki hakiki manayı sezmiş ise makamın kendiliğinden doğacağı görüşünü savunur. Çünkü ona göre, makamın kendine has bir dili vardır. Müzik sosyolojisiyle ilişkilendirdiğimiz yazarın görüşleri şunlarla özetlenebilir.

⁷⁶ Osman Şevki Uludağ, “Bestelemek İçin” *Türk Musikisi Dergisi*, sayı: 8, Haziran 1948.

“Musiki mensubu, şiirin mânâsından ilham alacak, nağmeler bu ilhamdan fışkıracaktır. Ele alınan şiirin mânâsı, musikide makamın seçilmesine teşvik eder ve besteci, şiirde hakiki mânâyı sezmiş ise makam kendiliğinden doğar. Çünkü makamında kendine mahsus dili vardır. Uşşak, tahassüs ve aşkın; beyati, yeis ve ıstırab ile ağlamanın bir ifadesidir. Karcıgar ve beyati araban oynak ve şakraktır. Isfihan, yalvarıcıdır, Hicaz gurbetin lisanıdır. Şu halde besteci, şiir ile birlikte makamların da mânâsını ve dilini bilmeğe mecburdur” (Yıldızeli, 2009, s.51).

Yukarıda verdiğimiz alıntıda dikkat edileceği üzere, Uludağ’ın makamların dili diye ifade ettiği şey, makamların insan üzerinde yarattığı duyguların dilidir. Müzik araştırmacıların bildiği üzere makamlar, geçmişte belirli hastalıkların tedavi edilme sürecinde başvurulmuş kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu yönüyle müzik sosyolojisi penceresinden bakarsak makalede bahsi geçen konular müzik-sosyoloji-psikoloji ilişkisini bize tarif etmektedir. Bu görüşlerinin devamında belirli duyguları tarif eden makamlardan bazılarına örnekler veren Uludağ, şiirin manası ile makam dilinin uyumluluğunun mecburiyetine değinir.

Yazar makalesinin ilerleyen kısımlarında makamların usulleri ve şiir vezinleri arasındaki uyumun gerekliliğini savunarak Şeyh Galib, Kemani Rıza Bey, Rauf Yekta Bey gibi önemli bestecilerin eserlerinden vezin örnekleri vererek düşüncelerini desteklemektedir. Bir eser bestelemeye kalkışan kişinin, şiirin manasını anlamasının tek başına yeterli olmayacağını, bunun yanı sıra şiirin tekniğini anlayabilecek edebiyat bilgisi olması gerekliliğine değinir. Bundan hareketle yazının devamında müzikte Garp tekniğini savunanların düşmüş olduğu prozodi hatalarına değinerek, milli marşımızda tespit ettiği yanlışlıkları eleştirir. Uludağ, “Milli marşımız ve Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Marşı” ile ilgili kendince tespit ettiği hataları çoğu makalesinde eleştirmektedir. Türk toplumunun zafer, kahramanlık gibi duygularını sosyolojik manası ile en iyi tarif eden eserler milli marşlarıdır. Bütün toplumun aynı duygularla hep bir ağızdan söylediği marşlar, müzik sosyolojisi verilerine rahatlıkla ulaşabileceğimiz kaynakları oluştururlar. Bu yönüyle Uludağ’ın makalesinde yer verdiği bölümlere göz atacak olursak;

“Garp musiki kültürünü benimsemiş olanlar, Türkçe şiirlere ve lisanımızın bünyesine karşı müthiş tahribatlar yapıyorlar. Yüzlerce örneği arasında bir tanesini

söylemek icabederse en başta milli marşımızı zikretmek yerinde olur. Cumhuriyet on yıl marşı da bu bakımdan hatalarla doludur” (Yıldızeli, 2009, s.51).

Kendi müzik kültürünün yanı sıra Garp müzik kültürünü benimsemiş olanların besteledikleri eserlerde düşmüş oldukları prozodi hatalarına değinen Uludağ, bunların en başında milli marş ve onuncu yıl marşlarımızı örnek göstererek, şiirin çok evvel yapılmış olan bir besteye tersine giydirildiğinden, maksadında garip bir şekil aldığını ifade eder. Son olarak Uludağ, bestecilerin lisan ve edebiyatımızı iyi bilmelerinin şart olduğunu, son zamanlarda radyo ve plaklarda işitilen eserlerin şiir tekniğine riayet etmedikleri için dinleyici üzerinde oldukça soğuk tesirler yarattığını vurgulamaktadır.

2. 9. 9. Milli Bir Davanın Yardımcısı Olmak

Belirli bölümlere ayrılmış olan bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 60)⁷⁷ Uludağ, İstanbul’da şehir hayatının canlanmasıyla birlikte müzik faslının açılmak üzere olduğu ve İstanbul Konservatuari’nin kış repertuarı için neler hazırladığı hakkında görüşler bildirerek yazısına giriş yapmaktadır. Sonraki ifadelerinde müzik-politika ilişkisini fark edebileceğimiz Uludağ, *İleri Türk Musikisi Konservatuarının kadro, icra heyeti, işleyiş ve konser faaliyetleri hakkında bilgiler vererek, müzik sosyolojisine uygun düşen açıklamalar yapmaktadır*. Bunları kısaca aktaracak olursak;

“Milli Kalkınma Partisi’nin Sayın Reisi, Beşiktaş’taki binasının bir köşesini İleri Türk Musikisi Konservatuari derneğini açmış. Çok iyi etmiş. Hırpalayıcı, deliştirici ve tahrip edici politika işlerinin yerine milli bir dâvânın yardımcısı olmak, her halde milletin kalbini fetheden doğru yoldur. Ankara’da konservatuar hakkındaki kanunun müzakeresi esnasında, orada verilecek olan derslere Türk musikisi nazariyatını ve tarihini de ilâve ettirebilmek için didiştiğim ve mücadele ederek iki müzakereden sonra mağlup düştüm zamanları hatırlıyorum.

Hepsi genç, körpe ve tahsil dereceleri lise veya lisenin üstünde bulunan amatörleri bir arada musiki uğruna toplanmış görmenin zevkini tatmak isteyenler İleri Türk Musikisi Konservatuari’ni ziyaret etmelidirler. Kazanç ihtirasının girmediği bu yerde musiki aşkı bir sene geçmeden esaslı filizler vermiş, sazlar genç, şahıslar genç ve nağmeler genç” (Yıldızeli, 2009, s. 60-61).

⁷⁷ Osman Şevki Uludağ, “Olaylar” *Musiki Mecmuası*, sayı: 9, Kasım 1948.

Görüldüğü üzere Uludağ, makalesinde İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın işleyiş politikaları üzerinde durur. Bu politikaların detaylarını tam anlamıyla açıklamasa da, izlenen politikanın milli bir davanın yardımcısı olacağı kanaatindedir. *Konservatuvarın kadrosunun eğitim durumları, yaş ortalamaları ve kazançlarına dolaylı olarak değinen Uludağ, bu ifadeleri ile müzik sosyolojisinin odaklandığı sosyolojik ayrıntıları aktarmaktadır.*

Makalesinin sonlarına doğru ise Uludağ, bize tam anlamıyla müzik sosyolojisi izlerini fark edebileceğimiz İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın vermiş olduğu konser programının içeriği ve konser izlenimleri hakkında bilgiler vererek, konservatuvarın yapmış olduğu bu faaliyetlerden duyduğu memnuniyeti dile getirerek yazısını sonlandırır. Bu bölümler şöyledir.

“Seçkin davetliler karşısında İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın verdiği konsere Osman Bey'in hümayun peşrevi ile başlandı. Sağa sola aynı intizamla işleyen kemençe yayları, aşağı yukarı aynı suretle vuran tanbur mızrapları, iki güzel kanun, kemanlar ve ut bu peşrevi güzelce çaldıktan sonra senelerden beri dinlemeyi istediğim Kürkçü Zaharya'nın Düşmesin miskin gönüller hicaz bestesi, sahibinin her eserinde görülen ağır, vakur edasile okundu. Şarkılar arasında kendisine meydan verilen kemençe, Cüneyd Orhon yayı ile çok güzel ve çok cici nağmelerle bütün dikkatleri kendi üstüne çekti. İddiasız, hatta mahcup mütereddit bir eda, fakat mutlak ümitler dolu bir istikbal... İşte kemençeyi dinliyenlerin verdikleri hükümler bu.

Hanım kız Süheylâ Güler'in ne şirin ve istidatlı sesi var? Zübeyde Küçükyüksel de öyle. Birinci Hacı Arif Bey'den bir şarkı, ikincisi de Hüseyin Saadettin Arel'in bestelediği hümayun durak okudu” (Yıldızeli, 2009, s. 61).

Yukarıda sunulan alıntılardan dikkat edileceği üzere Uludağ, İleri Türk Musikisi Konservatuarı'nın vermiş olduğu kış konserinin detaylarını bize aktarmıştır. Günümüzdeki müzik sosyolojisi üzerine yapılan çalışmalara baktığımızda, konser izlenimleri bu çalışmaların önemli kısımlarını oluşturur. *Konserde icra heyeti, çalınan eserler ve bu eserlere salondakilerin verdikleri tepiler, kullanılan enstürümanlar, katılımcılar, bunların sayısı, eğitim durumları, yaptıkları işlerden tutun birçok sosyolojik unsur, müzik sosyolojisi çalışmalarının detaylarını oluşturur. Dolayısıyla yukarıda yazarın konser hakkında bize aktarmış olduğu bilgiler, bu sosyolojik olguların hatlarını belirlediğinden ötürü doğrudan müzik sosyolojisi disiplinleriyle değerlendirilebilir.*

2. 9. 10. Müzik Politikası: Devlet Konservatuarı Kanun Görüşmeleri

İncelemeye aldığımız bu tutanaktan (Yıldızeli, 2009, s. 68)⁷⁸ meclis üyelerinin Devlet Konservatuarı ve Türk müziğinin geleceği hakkında yaptıkları kanun görüşmelerinin hepsi, müzik sosyolojisi açısından *müzik-politika* ilişkisini ortaya koyduğu için doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Milli müzik tartışmalarının en hararetli geçtiği bu görüşmelerde Uludağ, kanunda yer almayan milli müzik nazariyatı ve tarihi hakkındaki düşüncelerini dile getirmektedir. Bu kanun görüşmelerinden Uludağ'a ait olan kısımlar şu şekildedir.

“Dr. Osman Şevki Uludağ (Konya) – Yeni kanunun en bariz vasfı eski kanundaki milli musiki tabirini ortadan kaldırıp milli musikiye hiçbir yer verilmemesidir. Hatta milli musikin nazariyat ve tarihi dahi bu yeni Devlet Konservatuarı kanununda yer bulmuş değildir” (Yıldızeli, 2009, s. 68).

Bu görüşlerinin devamında Uludağ, müzik kültürümüzden bahsederek yapılan yanlışlıkları kürsüden açıklamaya koyulur.

“Eğer Türklerin musikisi yalnız halk şarkılarından ibaret olsa idi ve eğer münevverler bunu alıp işlemiş ve bir sanat musikisi haline koymamış olsalardı hakikaten bu musikin biraz da kurûn-ı vustâ biraz da tekniksiz olduğu hakkında kanaatler yürütülebilirdi. Fakat 15-20 bin halk şarkısının karşısında işlenmiş sanat musikisi diyebileceğimiz lâ-akall bunun iki misli 40-50 bin şarkı vardır ki, gerek halk şarkıları gerekse işlenmiş sanat musikisi olarak 60-70 bin musiki eserine malik olan Türk milleti bütün bu servetile derin bir musiki kültürüne malik demektir. Böyle mühim bir musiki kültürüne malik olan bir millet için kendi vasıflarından tecerrüd edip başka bir milletin kültürüne imtisâl etmesi sözle olsa bile fiilen imkânsızdır. Türk musikisinin yalnız kendi halkı ve münevverleri arasında böyle derin ve umumi bir teveccüh kazanmakla değil, hatta Türk olmayan arkadaşlarımız ve komşularımız üzerinde de büyük bir temessül kabiliyet ve kudreti vardır” (Yıldızeli, 2009, s. 69).

Sosyolojik açıklamalarını kolaylıkla fark edebildiğimiz Uludağ, Türklerin sahip oldukları halk ve sanat müziği eserlerinin yaklaşık 60-70 kadar olduğuna değinerek, buradan hareketle sahip olduğumuz müzik kültürünün zenginliğinin anlaşılabilirliğine dikkat çekmektedir. Ayrıca Türk toplumunun her türlü hissine

⁷⁸ TBMM Genel Kurul Tutanağı, Devlet Konservatuarı Hakkında Kanun Lâhiyası ve Maarif ve Bütçe Encümenleri Mazbataları, Ankara, 13 Mayıs 1940.

tercümanlık eden eserlerin müziğimizde oldukça geniş bir yere sahip olduğunu söyleyerek, Türk müziğinin sosyolojik-kültürel olaylarla arasında kurduğu bağı bizlere tarif etmektedir. Buda demek oluyor ki Uludağ, milli müzik ile ilgili görüşlerini, temelinde müzik kültüründen hareket ederek oluşturmuştur. Bu görüşünü destekleyen belirgin ifadelerini şöyle sunabiliriz.

“Musikimiz bu kadar geniş olduğu gibi her hissi, her heyecanı terennüme muktedirdir. Din, harp, kahramanlık, aşk, hicran, neşeye dair her türlü eserler bu musikiden ilham almışlar ve bunları terennüm etmişlerdir” (Yıldızeli, 2009, s. 70).

Yazarın yapmış olduğu meclis konuşmasından anladığımız üzere Uludağ, daha önce kaleme aldığı yazılarını tam anlamıyla destekler söylemler kurmuştur.

Uludağ, konuşmasını sonlandırırken milli musiki hakkında şu görüşleri dile getirir.

“ ...Türk kültürüne en başlı yer vermek şart ile... Eğer Devlet Konservatuvarı açılırken hiç olmazsa bunun başında eski akademi kanununun başında gördüğüm milli musikiyi işlemek ve yaymak kayidlerini göreydim bununla müteselli olacaktım” (Yıldızeli, 2009, s.72).

1940 yılında Büyük Millet Meclisi’nde görüşülen Devlet Konservatuvarı kanunu müzakeresi hakkındaki görüş ve diğer meclis üyelerinin görüşlerini bulabildiğimiz diğer bir makalesi (Yıldızeli, 2009, s. 110)⁷⁹ olan bu makalesini de müzik politikası başlığı altında müzik sosyolojisi disiplinleri ile değerlendirilebiliriz. Çünkü kendisi de meclis üyesi olan Uludağ, makalesinde Devlet Konservatuvarı için yapılan düzenlemelerde meclisin müzik politikalarının altında yatan ana öğeleri anlatır. Bu öğeleri açıklarken, kendi ve diğer meclis vekillerinin Türk müziği ve onun ilmi ve nazari yönü hakkında eğitim veren bir kurum üzerindeki rolünü ve Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını tasvir etmiş olur. Yani bu makaleden meclisin müzik hakkında yürüttüğü politikaların içeriği açıkça anlaşılabilir. Bu yönlerinden dolayı makale, müzik sosyolojisi ile bağlantılı olarak dönemin müzik politikaları üzerine birçok veriyi elde edebileceğimiz bir makedir.

Makalenin ilerleyen bölümlerinde dönemin Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in kürsü konuşmalarına değinen Uludağ, son kısımlarda Türk müziği dersinin Konservatuvarın ders programından çıkarılmasını uygun gören çoğu vekilin, flarmonik orkestra konserlerine katılmalarının, sırf Reisi Cumhuriyet’a yakın görünmek ve ona

⁷⁹ Osman Şevki Uludağ, “Gösteriş-Politika-Musiki” *Musiki Mecmuası*, sayı: 53, Temmuz 1952.

kendilerini gösterme çabasından başka bir şey olmadığını savunur. Onların konserlerden hiçbir şey anlamadıklarını, eve döndüklerinde radyolarını açıp alaturka müzik dinleyerek Şamram Hanım'ın kantolarını işitip derin bir 'ohh' çektiklerini söyler. Müzik sosyolojisi başlığı altında toparlayacağımız bölümler müzik politikası ekseninde aşağıdakilerden ibarettir.

“1940 senesinin mayıs ayı ortalarında Büyük Millet Meclisi'nde, Devlet Konservatuarı kanununun müzakeresi çok çetin olmuştu. Söylediğim kanunun ikinci maddesi konservatuvarın ders programını yazıyordu. Garp musikisinin tahsili için konan müfredat arasında bizim musikimize dair bir kelime yoktu. Türk vatanında kurulan konservatuara Türk musiki sokulmuyordu” (Yıldızeli, 2009, s. 110).

Uludağ, hükümetin meclise getirdiği kanun teklifinde konservatuvar içerisinde Türk müziğine yer verilmemesini, partinin izlediği politikalar ve Reisi-Cumhur'un istek ve arzuları dikkate alınarak hazırlandığına işaret eder.

“... ilk önce kanunu Meclis'e getiren hükümet, elbette bunu müdafaa edecekti. Reisi-Cumhur'un emriyle olmasa bile, onun temayülleri ve arzuları dikkate alınarak hazırlanan kanunda bunlar üstükapalı olarak dahi işaret olunursa akan sular duracaktı” (Yıldızeli, 2009, s.111).

Vekillerin sunmuş oldukları kanun teklifinde Türk müziği derslerine konservatuarda yer vermek istemeyen vekillerin, bu milletin müzik kültüründen haberi olmadıklarını, olsa bile kendilerini dönemin tek tip parti yönetimi olan CHP'nin aldığı inkılâpçı kararlara uymak zorunda hissettiklerini vurgular. Uludağ, bununla ilgili olarak Reis-i Cumhur'un teşvik ettiği flarmonik orkestra konserlerini örnek göstererek, üstü kapalı şekilde vekillerin konserlere katılım göstermelerinin, sırf bu mecburiyetten kaynaklandığını dile getirmektedir.

Yazarın kanun görüşmeleri esnasında dile getirdiği milliyetçi eleştiriler karşısında dayanamayarak söz alan Maarif Vekili Hasan Âli Yücel, konservatuarda verilen orkestra konserleri hakkında düşüncelerini ifade ettikten sonra, konserleri sık sık çehrelerini gördüğü simaların dinlediğini ve katılım gösterdiğini söyleyerek Uludağ'ın eleştirilerine cevap verir. Hararetle geçen ve bir karara bağlanamayan görüşmelerin iki gün sonraya ertelendiğini söyleyen Uludağ, bu süreç içerisinde Anadolu kulübü ve meclis koridorlarında sürekli konuşulan bu konu üzerine bir tahrir hazırlamış ve doksana yakın arkadaşına imzalatmıştır. Fakat parti politikacılığı yapan vekillerin CHP'nin parti prensiplerine itaat ve uygunlukla çalışmalarının mecburi bir kaygı

olduğunu özellikle vurgulayan Uludağ, bu girişiminde istediği sonucu doğurmasına yeterli olmayacağını bilmektedir.

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının mecliste geçen sürecini bire bir bizlere aktaran Uludağ, müzik sosyolojisi taşıyan önemli açıklamalarda bulunduğunu görmekteyiz. *Mecliste yer alan vekillerin kişisel görüşlerinden, Batılı inkılâpları desteklemelerinin altında yatan asıl meseleye ve bunun yanı sıra konservatuvarın işleyiş politikalarının kimler tarafından hazırlandığına dair önemli detayları bizlere sunar. Buradaki asıl mesele Türk müziği hakkında milleti temsil eden kişilerin milletin vicdanını dikkate almayarak kararlar almasıdır. Acaba Türk milleti kendi müzik kültürleri ile alakası olmayan Batı müziğini dinlemek istiyor muydu? Milleti temsil eden bu kişilerin söylemleri milletin kendi söylemleri miydi?* Uludağ'a göre, vekillerin Türk müziğini konservatuardan tavsiye etmek istemelerinin tek sebebi, üzerlerinde baskısını hissettiği dönemin tek iktidar partisi CHP vekillerinin inkılâpçı görüş ve istekleri doğrultusunda oluşan parti politikalarıdır. Müzik konusunda yeteri kadar bilgi sahibi olmayan bu kişiler, inkılâpların özellikle müzik ayağında izlediği politikanın doğruluğunu sorgulamadan, Türk müziğini Batılı tarza büründürülmeye çalışılmasının temel sebebi, Uludağ'ın deyişiyle gösterişten başka bir şey değildir. Makale genel içerik olarak bu ifadelerden oluşmaktadır.

Vekillerin Reisi Cumhur'a görünmek için katıldıkları konserler için Uludağ, makalesinde son olarak Falih Rıfki Bey'in 21 Mayıs 1952'de Çankaya tefrikasından alınmış şu pasaja yer vermiştir. Bu bölüm Uludağ'ın düşüncelerini kısaca anlatmaktadır.

“İnönü orkestra konserleri ile at yarışları meraklısı idi. Bazı kimseler musiki ve at yarışı sevdikler için değil, İnönü'ye görünmek ve yaranmak için konser ve at yarışlarını kaçırmazlardı” (Yıldızeli, 2009, s.113).

2. 9. 11. Komünizm İle Tek Mücadele Milli Varlığa İnanmaktır!

Toplumda müzik eğitimi ve Türk müziği yayıncılığı yapan iki önemli devlet kurumu olan Devlet Konservatuvarı ve Radyo hakkında bir makalesinde görüş bildiren Uludağ, (Yıldızeli, 2009, s. 97)⁸⁰ bu kurumlar içinde yapılan kadro değişikliklerinden şahsı adına duyduğu memnuniyeti dile getirmektedir. Giriş itibari ile Uludağ, göreve getirilen şahsiyetlerin kimler olduğundan ve Türk müziğinin, göreve getirilen bu

⁸⁰ Osman Şevki Uludağ, “Konservatuvar-Radyo” *Akşam*, 17 Ağustos 1950.

musikişinasların görüşleri doğrultusunda aslına uygun bir anlayışla ifade edileceğine olan inancından bahseder. Makalede müzik sosyolojisi adına payımıza düşenlerden bahsedecek olursak, Uludağ'ın ifadelerinde Türk toplumunda müzik sanatının devlet kurumlarındaki konumu ve içeriği hakkında açıklayıcı bilgileri bulabilmemizin yanı sıra, devlet eliyle yapılan müzik reformları ve toplumda üst düzey müzik hizmeti sunan Devlet Konservatuvarı ve Radyonun işleyiş politikaları hakkında önemli verilere ulaşabilmekteyiz. Bu verileri özetleyecek olursak;

“Fahire Fersan Hanım'ın, Refik Fersan ve Minur Nureddin Beylerin İstanbul Konservatuvarı'na girmelerini, musikimizin icra bahsinde uğradığı geriliklere önleyici bir hâdise olarak karşılıyoruz. Kudretleri üzerine münakaşa edilemeyen bu dört zatın Konservatuvar'a girmelerindeki manalardan biri de, bize göre, oradaki amatör – profesyonel karma takımının gazinolaşan zihniyetine son vermektir (Yıldızeli, 2009, s. 97)” diyen Uludağ, bu her iki kurumda Türk müziğinin gazinolaşan bir üslupta icra edildiğine dikkat çekmektedir. İcra edilen müziğin, gazino içerisindeki İstanbul kültür hayatına katılmış kişilerden oluşan kitleyi eğlendirmek – memnun etmek adına yapılan müziğin aynının, bu iki kurum içerisinde girdiğinden duyduğu rahatsızlığı ifade eder.

Büyük bir milli müzik savunucusu olan Uludağ, Türk müziğini meyhane müziği diye yorumlayan Garpcılara karşı yürüttüğü milli müzik davasını sürekli olarak yazılarında sürdürdüğünü görebilmekteyiz. Türk müziğinin bu şekilde kendi kaide ve usulleri dışında icra edilmeye başlanması, özellikle radyo yayınıyla birçok ülkeye ulaşan müziğimizin yanlış tanıtılmasına sebep olduğu gibi, başta devletin müzik adına yürüttüğü yanlış politika ve her alanda hayata geçirilen reformların yarattığı sosyolojik yaşam farklılıklarından kaynaklandığını müzik sosyolojisi ağızıyla yorumlamaktadır.

Müzik-siyaset ilişkisine bakarak zihnimizde canlanan müzik politikaları sorularına cevap bulabiliriz. Müzik sosyolojisi disiplinleriyle müzik radyo ilişkisi ayrı yöntemler ışığında sorgulanabilir. Çünkü *Cumhuriyet döneminin topluma getirdiği medeni ayrıcalıklardan bir olan radyonun, yapmış olduğu yayın ve hizmetlerle milli müziğin gelişmesi ve yaygınlaşması hususunda ne gibi fayda ve zarar sağladığı yapılan dönemsel tespitlerle ifadelendirilebilir.*

Radyo, ilk önceleri Cumhuriyet toplumunun üst sınıfına ait zengin zümrenin evlerinde yer alırken, bu durum zamanla halkın alt kesimine de ulaşmaya başlamıştır. Ayrıca radyo, kendi müziğimizin başka toplumlara tanıtımını yaparken, yapılan küçük frekans değişiklikleri ile diğer toplumların müziklerinde bize ulaşmasına aracılık eden

bir müessesedir. Tüm bunların yanı sıra Türk müziğinin Arap müziğinin etkisine girmesi ve 1950 Türkiye'sinde Arabesk kültürün filizlenmeye başlayıp müziğimizin maruz kaldığı popüler kültür etkilerinin toplumda hayat bulmasında, radyo önemli rol oynamıştır. Toparlarsak tüm bu saydığımız yönleri içerisinde barındırmasından ötürü Uludağ'ın makalesinin müzik sosyolojisi verileri taşıdığını kaleme aldığı sözlerinden kolaylıkla fark edebiliriz. Makalede bu verilerin geçtiği diğer bölümler şu şekildedir.

“Biz radyoda yapılması lazım gelen ıslahatların başında amatörler kıymet verilmesinin lüzumunu iddaa ederiz. Profesyoneller için ancak kendi lokallerinden transmision yapılmak suretiyle ayrı bir zaman tahsis olunabilir. Her halde konservatuarca neşredilmiş olan notalara riayet etmeyen, Türk musikisini ölçsüz, biçimsiz ve âvâre bir şekilde teşhir etmeyi adet ve marifet sayan radyoda yer almamalıdır” (Yıldızeli, 2009, s.99).

Görüldüğü üzere Uludağ, makalesinin tamamında Türk müziğini tanıtırken usul ve kaidelerinin dışında ölçsüz ve biçimsiz tanıtan, kendi tabiriyle gazinolaştıran radyo heyetini eleştirilmektedir. Sınıfsal olarak amatör ve profesyonel diye ikiye ayırdığı gruptan, amatörlerin daha çok ön plana çıkarılmasını savunurken, *müzikte dolaylı olarak iş bölümü farklılıklarını hesap etmemize olanak sağlar. Bunları müzik sosyolojisi çatısı altında inceleyebilmekteyiz.* Hatta dönemin önemli siyasi devrimlerinden olan komünizm ile tek mücadelenin milli varlığa inanılarak yapılması gerektiği gibi keskin açıklamaları müzik-siyaset ilişkisi bağlamında müzik sosyolojisi penceresinden göze çarpmaktadır. Bu çarpıcı açıklamaları şöyledir.

“Türk musikisi yüksek bir kültürün eseridir, milliyet şuurunun diri tutulması için onu perişanlıktan kurtarmak vazifedir. Konservatuar icra heyeti bu perişanlığı ortadan kaldırılabirirse milletin musiki terbiyesi üzerinde dahi müessir olacağı için milli bir vazife yapmış olacaktır. Komünizm ile mücadele için tek çare milli varlığa inanmaktır” (Yıldızeli, 2009, s. 99).

Makalenin geneline bakıldığında yazarın düşüncelerini müzik politikası altında toplamak mümkündür. Milli müzik için yapılacak çalışmalarda radyo ve konservatuarın üzerine düşen görevleri dile getirirken, yapılan yanlışlıkları da sert bir üslupla eleştirmektedir. Sonuç olarak Uludağ'ın bu makalesini müzik politikaları ve milli müzik içeriklerinden ötürü, müzik sosyolojisi disipliniyle incelenebilir niteliktedir.

2. 9. 12. Bir Hayatta Kalma Stratejisi Olarak Türk Müziğini Yok Etme Girişimleri

Makalenin (Yıldızeli, 2009, s. 100)⁸¹ içeriğine değinmeden önce yazının bir eleştiri yazısı olduğunu belirtmek isterim. Çalışmamızın bazı bölümlerinde Uludağ gibi diğer yazarlarımızın buna benzer eleştiri yazılarına yer vermekteyiz. Burada dikkat çekilmek istenen husus, günümüz müzik sosyolojisi yazarlarının müzik hakkında eleştirel üslupla yazılan her yazının müzik sosyolojisi disiplinleriyle incelenebilir olduğu kanaatidir. Bunun sebebi, *bu gibi yazılardan, dönemin müzikal anlayışının devlet ve halk tekelinde nasıl ilerlediği, müzik reformları adına yürütülen yenilikçi müzik politikalarının içeriği, müzikolog ve ideologların yapmış olduğu çalışmalar, yazarların hangi konu üzerinde yoğunlaştıkları ve bunların dağılım yüzdeleri gibi daha sayabileceğimiz birçok sosyolojik verilere ulaşabilmekteyiz*. Bunun içindir ki, bu gibi eleştiri yazıları müzik sosyolojisi çalışmalarında yer bulurlar. Bu perspektifle aşağıda detaylı olarak sunacağımız yazara ait bölümler, taşıdıkları içerikler doğrultusunda müzik sosyolojisi verilerinin önemli bir kısmını içermektedir. Sosyal toplum tabakasının en iyi yerlerinde yer alan yazarlarımızın akıl süzgecinden müziğimiz hakkında kaleme aldıkları yazılar, dönemin sosyoloji bağlantılı müzikal durumu hakkında anlamlı çıkarımlar yapmamıza olanak sunar. Böylelikle sosyal içeriklerine göre makalelerde ayırtırmaya çalıştığımız müzik sosyolojisi bağlantılı bölümler artı önem kazanmaktadır.

Makaleyi kısaca özetlersek; Uludağ, makalesinin girişinde Türk müziği bestecileri denince akla ilk gelenlerden biri olan Cemal Reşid Rey hakkındaki eleştirilerine yer vermiştir. Kendisinden kahraman olarak bahsettiği Rey'i ve müzik adına yapmış olduğu çalışmalarını sert bir dille eleştiren Uludağ, bestesi Rey tarafından yapılmış Onuncu Yıl Marşı hakkında bu önemli Türk bestecisine sorular yöneltmektedir. Gençliğin içinde bulunduğu durumu mürteci unsurlar ve antikiteden kalma bir takım köhne prensiplere bağlayan Rey, Türk inkılabının ve Türk medeniyetinin içinde bulunduğu duruma işaret etmektedir. Uludağ ise, bu görüşü eleştirerek Türk müziğinin içerisinde bulunduğu durum hakkında görüşlerini dile getirir. Bu görüşleri şu şekildedir.

⁸¹ Osman Şevki Uludağ, "Cür'etin Derecesi" *Musiki Mecmuası*, sayı. 35, Ocak 1951.

“Mürteci diye yerine başka ve yeni kıymetler konduğu halde bunları yıkıp eskiyi horlatmak isteyenler derler ve Türk musikisi memleketin selameti namına ortadan kaldırılıp onun yerine izzet ve ikbal ile beynelmilel musiki oturtulmuş değildir ki milli musikinin inkişafını isteyenlere mürteci denilsin. Meydanda böyle bir şey yoktur. Fakat yüksek bir ilim ve milli kültür varlığımızı ta’rizlerden korumak isteyenlere mürteci diyen komünistler vardır. Bu milletin ayakta durabilmesi için tek çare olan milli alakayı hazmedemiyen kimseler geçmiş hakir görürler, hali perişan ve istikbali karanlıktır” (Yıldızeli, 2009, s. 100).

Milli müzik şuuruyla eleştirilerin kaleme alındığını gördüğümüz makalenin bölümleri, hem taşıdıkları siyasi ve kültürel söylemler hem de milli müzik içeriklerinden ötürü müzik sosyolojisi taşır. Bu içeriklere ek olarak şu bölümleri sunabiliriz.

“Sembolistler, ultramodernistler, sürrealistler, fütüristler, hayalleri nisbetinde iltifat görmüyorlarsa bunun sebebi sadece kendilerinin egoist olmalarıdır. Cemal Reşid Rey bu müthiş egoizmde yalnız değildir. O sayıları pek mahdud bir zümrenin erkânındandır ki Türkiyelilere eser beğendiremedikleri için Türk musikisini yıkmakla uğraşırlar. Bu zuhuru kolu, Türk musikisini ortadan kaldırmak ister ve bizim musikimizin onların dilinde zaman-zaman Enderun musikisi, Arap ve Acem musikisidir; asla Türk milletinin malı değildir. Kalkınmağa ihtiyacı olan musikimizi kepaze etmek azminde olan bu zatlar, İstanbul Radyosu’nu meyhane haline koymuşlardır. Radyoyu artist ile değil, çalgıcı ile doldurmuştur, besteciye hürmet eden değerlere değil, Türk musiki kültürünü tahrip eden yaygaracılara mevki vermiştir ki, İstanbul Radyosu, ancak yarım tedbir alabildiği için kendini hâlâ bulamamıştır” (Yıldızeli, 2009, s. 102).

Belirttiği akımlara ait kişilerin yapmış oldukları bestelerin Türk müzik kültürünü yansıtmadığından ötürü ilgi görmediğini düşünen Uludağ, bu yüzden Garpcıların bu kültüre ait olan müziği tamamen ortadan kaldırmaya çalıştıklarını söyler. Bundan dolayı kalkınmaya ihtiyacı olan müziğimizi kepaze etmek adına dünyaya açıldığımız radyoyu meyhaneye çevirdiklerini, bunun baş sorumlusu olarak ta Cemal Reşit Rey’i eleştirmektedir.

Yukarıda verdiğimiz bölümde kendilerini belirli düşünsel akımlarla ifade eden Garpcıları eleştiren Uludağ, Cumhuriyet gibi büyük bir inkılâbın Onuncu Yıl Marşı’nın J. J. Rousseau’nun Le Devin du Village adlı operasından almış olduğunu iddia ettiği Cemal Reşid Rey’i bu durumun hesabını çabucak vermeye davet ederek makalesini sonlandırır. Müzik sosyolojisi adına çalışma yapan araştırmacıların bir topluma ait en

önemli verileri analiz edebildikleri müzikal unsurlar o topluma ait marşlardır. Çünkü marşlar, o topluma ait değerlerin, sosyal meselelerin anlatıldığı önemli eserlerdir. Marşlar, milli iradeyi yansıtan tüm kavramların göstergesidir. Bu yönlerinden dolayı makaleden müzik sosyolojisi içerikli olarak ayırt ettiğimiz bölümler ayrı bir anlam kazanmaktadır.

Başka bir makalesinde ise (Yıldızeli, 2009, s.148)⁸² Cemal Reşit Rey'in İstanbul Devlet Konservatuarı'ndaki konuşmalarını milli müzik penceresinden eleştiren Uludağ, bu konuşmalarından dolayı Rey'i sivri dilli ve megaloman diye tarif etmektedir. Rey, Uludağ'a göre "bu benim eserimdir diye çocukların ellerine Onuncu Yıl Marşı'nı veren" kişidir. Yukarıdaki makalesinde de Cemal Reşit Rey'i Onuncu Yıl Marşı'nın akor transkripsiyonunu Rousseau'nun Köy Kâhini adlı operasından aşırıldığı iddiasını ileri süren Uludağ, bu makalesinde de aynı şekilde bu hadise üzerinde durduğunu görmekteyiz. Türk müziğinin Garpçılar tarafından meyhane müziği diye adlandırılmasının nedenlerini açıklarken, ortaya atılan bu görüşleri müziğimizi soysuzlaştırma çabasından başka bir şey olmadığını vurgular. Yazarın görüşleri milli müzik etrafında geçmesi ve Garpçıların Türk müziğini dönemin eğlence mekânları olan meyhanelerde yapılan müziğe benzeterek ifade ettikleri söylemler, müzik sosyolojisi taşır. Çünkü yazar ve eleştirdiği Garpçıların Türk toplumunun milli kültür unsurları ile tarif ettikleri müzik hakkında ileri sürdükleri görüşler bütünüyle sosyolojiktir. Türk milletinin müziğinin ne olduğu ve evrensel boyuta nelerle taşınması gerektiğine yönelik tüm söylemler, sosyal sebeplerle tarif edildiği için yazarın milli müzik içerikli tüm yazılarını müzik sosyolojisi başlığı altında sunabiliriz. Bunları kısaca şu alıntılarla örnekleyebiliriz.

"Musikimizi soysuzlaştırarak meyhanelerde de icra edildiğini biliyoruz. Fakat adına bar, pavyon denen meyhanelerde de Garp musikicileri verecekleri bir konsere dinleyici bulabilmek için kapı kapı dolaştıkları halde, içkisiz yerlerde bir Türk musikisi konserini haber alanların bunu dinlemek, için ne kadar tehlik gösterdiklerini görenler Türk musikisinin de onu sevenlerin de var olduğunu tasdik ederler. "Türk musikisi yoktur" demek, Türk'ün musikisiz, yani hoyrat bir millet olduğunu iddia etmek demektir. Çobanın kavalından en yüksek klasikçilerimize kadar basit ve işlenmiş musikimiz arasında birçok şekiller ile birbirine bağlı bulunan ve meyhaneler için olduğu gibi, ibadet, taat, tehassüs, kahramanlık, oyun... gibi her yaradılışa ve her hisse dost olan musikimiz vardır ki, rind

⁸² Osman Şevki Uludağ, "Konservatuardaki Konuşmalar" *Musiki Mecmuası*, sayı: 69, Kasım 1953.

şairimiz Niyazi'nin: "Mescid-ü meyhanede, hanede, viranede, kaabe vü büthanede çağırırım dost dost" dediği gibi, her yerde aranır ve nerede bulunursa orada kazanılmış olur. Bu onun meziyetidir" (Yıldızeli, 2009, s. 148).

Uludağ, Türk müziğinin her his ve yaradılışa hitap eden bir müzik olduğunu Türk müziği yoktur demenin hata olduğunu söylemektedir. Belirli bir zümrenin dışında halkın Türk müziğine gösterdiği ilgiyi, Garpcılar konserlerine adam bulamazken en küçük Türk müziği ezgisinin yankılandığı bir yerde bile oldukça fazla ilgi gösterilmektedir gibi ifadeleri ile açıklar. Alıntıda Uludağ'ın toplumun kahramanlık, ibadet, oyun gibi duygularını ifade eden zengin bir müziğimiz olduğunu dile getirirken, sosyolojik yaklaşımlı söylemlerini fark edebiliriz. Makalenin devamında bu sosyolojik yaklaşımı daha net sözlerle ifade eden Uludağ, şu cümleleri sarf etmiştir.

"Musikimiz, Asya'da yaşayan ırkdaşlarımızın ağzından zaptederek tesbit ettiğimiz musiki gibi aynı asâlet, aynı karakter ve milliyettedir. Bunu anlayabilmek için yalnız milleti tanımak kâfidir" (Yıldızeli, 2009, s. 148).

Alıntının son cümlesine bakıldığında yazarın müziği anlamak için milleti tanımaktan kastettiği, o milletin sahip olduğu kültürel değerlerin tanınmasıdır. Yani bir milletin müziğinin, ilişki gösterdiği tüm sosyo-kültürel unsurlar kavrandıktan sonra anlaşılabilirliği görüşü, doğrudan müzik sosyolojisinin kullandığı bir dildir. Bu dille müzik sosyolojisi bir milleti tarif ettikten sonra, müziğinin o günkü bulunduğu konumun altında yatan sebepleri sosyal ilişkileriyle bağlar kurarak açıklar. Burada yazarın Garpcılara önerdiği şey, müziği tarif ederken bu sosyal sebeplerin göz önünde bulundurulması yani müziğin sosyolojik yönlerinin kavranarak bir milletin müziği hakkında yorumlar yapılması gerektiğidir.

2. 9. 13. Ülkemizdeki Müzik Cemiyetlerinin Durumu

Bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 104)⁸³ Uludağ, B. Peyami Safa'nın 26 Mart 1946 tarihli *Tasvir* gazetesinde çıkmış olan Türkiye'de Musiki Cemiyetleri başlıklı yazısını yayınlamıştır. Makalede, "Türk müziğini müdafaada bizden ileride gidiyordu" diye tarif ettiği B. Peyami Safa'nın ülkemizdeki müzik cemiyetlerinin o günkü durumu hakkındaki görüşlerine rastlamaktayız.

⁸³ Osman Şevki Uludağ, "Zeyil" *Musiki Mecmuası*, sayı: 37, Mart 1951.

Makale iki bölüm olarak sunulmuştur. İlk bölümde B. Peyami Safa'nın müzik cemiyetleri adına sarf ettiği görüşleri yer alırken, ikinci bölümde Uludağ'ın bu mesele hakkındaki görüşleri tamamlayıcı olarak sunulmaktadır. Bu bölümler aktarılmadan önce cemiyet etrafında halkalanan alaturka hayranlarına değinen B. Peyami Safa, Rauf Yekta Bey tarafından kurulmuş ve bir zamanlar kendisinin de idare heyeti içinde bulunduğu Musiki Federasyonu gibi müzik kuruluşlarının bilgisini verir. Buradan hareketle cemiyet, federasyon gibi müzik adına hizmet veren cemiyetlerin müzik sosyolojisi bağlantılarına değinecek olursak, cemiyetler halkın belirli kesimlerinden kişilerin müzik eğitimi almak, koro veya icra heyetine katılım gösterdiği toplumsal kuruluşlardır. Günümüzde hâlâ böyle hizmet veren Üsküdar Musiki Cemiyeti, halk eğitim merkezleri gibi müzik kuruluşlarına rastlamak mümkündür. Buralara baktığımızda hayatın hemen her alanından farklı kimliklere sahip kişilerin bir araya gelerek müzik adına kolektif ilişkiler gösterdiğini fark edebilir ve müziğin topluma ulaşmasında cemiyetlerin rolünü göz önünde bulundurarak müzik sosyolojisi adına sorular yöneltebiliriz. Kaldı ki, *cemiyet bir topluluğun göstergesi ise, cemiyetin müzik adına yürüttüğü faaliyetlerden, verdikleri konserlerden, katılım gösteren kişiler gibi detaylar üzerinden sosyolojik bağlantılar kurarak müziğin çağla olan ilişkisini fark edebilmemize yardımcı olan kaynaklar elde edebiliriz.* Bu cemiyetlerin açılıp kapandıkları dönemlerde, beynelmilel bir yapıya kavuşturulmak için musikişinaslar tarafından yürütülen milli müzik davalarının neresinde hangi politika ve amaçlar doğrultusunda konumlandığını, müzik sosyolojisi diliyle açıklayabiliriz. İfade ettiğimiz düşüncemize katkı sağlaması adına makalede yer alan şu bölümlere bakılabilir.

“Türkiye’deki musiki cemiyetlerinin hazin tarihini düşündüm. Hazin çünkü hiç biri yaşamadı. Bir Darüttalimi Musiki vardı ki, Şehzadebaşı’nda meyhane sazından tiksinen alaturka hayranlarının çoğunu, yıllarca, hareket merkezinin etrafında halkalamıştı. Rauf Yekta’nın kurduğu ve benim de idare heyeti içinde bulunduğum bir Türk Musikisi Federasyonu da vardı ki, İstanbul’un birkaç semtinde teşekkül eden amatör gruplarını teşkilatlandırarak onları tek mihrak etrafında geliştirmek için boş yere çabaladı” (Yıldızeli, 2009, s. 104).

B. Peyami Safa tarafından cemiyetlerin hangileri olduğu, idare heyeti, etrafında halkalanan toplumu, güttüğü politika gibi müzik sosyolojisinin ilgi alanına giren

bilgilerin makalede sunulduğunu görebilmekteyiz. Makale tüm bunlardan ötürü müzik sosyolojisi gözüyle incelenebilir niteliktedir.

İkinci bölümde ise Uludağ, 1926'da Şark-Garp müziği tartışmaları had bir şekle girmişti derken, Türk müziğinin Garpçılar tarafından meyhane müziği olarak yorumlanmasının sebeplerini açıklar. Onların yürüttüğü davaların çürüklüğünü göstermek adına Türk Ocağı konseri düzenleme teşebbüsüne girdiği söyler. Bu konserin detayları hakkında bilgileri müzik sosyolojisi başlığı altında toparlayabiliriz. *Örneğin konserin 126 kişilik icra heyeti tarafından sunulması, bunların 17'sinin kemancı olduğu ve konser sonrası musikişinaslar arasında cereyan eden meseleler hakkında sıralayabileceğimiz yönleri ile makale, doğrudan müzik sosyolojisinin bir konser analizi yaparken ulaşmak istediği bilgileri önümüze serer.* Uludağ'ın açıkladığı konser sonrasında yaşanan gelişmelerin hepsi sosyolojiktir. Ayrıca Türk Ocağı, Musiki Federasyonu, Darüttalimi Musiki Cemiyeti gibi kurumların yaşadıkları dönem içerisinde yaptıkları çalışmalarla, bugün Türk müziğinin geldiği noktaya doğrudan ve dolaylı etkileri müzik sosyolojisi ile değerlendirilebilir. Son olarak şunu da söylemek gerekir ki, Türk Ocağı Cumhuriyet'in en güçlü Türkiyat araştırmalarını yapan bir kurumdur. Bu aynı şekilde milli müzik çalışmaları için de geçerlidir. Makaleden konser analizi üzerinden aktaracağımız müzik sosyolojisi içerikli bölüm şöyledir:

“Ben Garp taraftarlarının çürük davalarını fiilen göstermek adına Türk Ocağı tarafından 17si kemancı olmak üzere 126 kişilik bir kadroyla o vakte kadar işitilmemiş olan en güzel klasiklerimizi icra ettiğimiz bir konser verdik. Umduğumuz ve beklediğimiz alakayı buldu. İstanbul yerinden oynadı ve konser bir daha tekrarlandı. Konserden sonra Hakkı Süha'nın yazdığı “ Musikimizin Sakarya'sı ” başlıklı yazısı ayrı bir şaheserdi. Hadise birçok münakaşacıların meydandan çekilmesine sebep oldu. Uzun zamandan beri kapalı olan Musiki Federasyonu tekrar canlandı” (Yıldızeli, 2009, s. 105).

2. 9. 14. Bakanın Emri ve Şehir Meclisinin Kararı: Müzik-Siyaset İlişkisi

Uludağ, müzik-siyaset-ekonomi bağlamı değerlendirilebileceğimiz kendi ve o dönemin bazı devlet büyüklerinin ifadelerine bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 106)⁸⁴ yer vermiştir. Makalede Şehir Meclisi üyelerinden yedi kişilik bir komisyonun İstanbul Konservatuarında yapmış olduğu tetkikler ve sonrasında Maarif vekilinin önerisi ile

⁸⁴ Osman Şevki Uludağ, “Bakanın Emri Kanun Değildir” *Musiki Mecmuası*, sayı: 47, Ocak 1952.

Türk müziğinin, Konservatuardan kaldırılması kararının iptali hakkındaki Uludağ'ın öneri ve görüşleri görebilmekteyiz. Müzik-siyaset ilişkisini müzik sosyolojisi açısından kolaylıkla fark edebileceğimiz bu yazıda, Türk müziğinin İstanbul Konservatuarındaki konumu hakkında alınan karar ve kanun değişikliklerinde, tamamı halktan seçilmiş olan İstanbul Şehir Meclisi azalarının müzik adına yaptığı çalışmaları doğrudan müzik sosyolojisi içerisinde konumlandırabiliriz. Çünkü meclis üyelerinin Türk müziği hakkındaki talepleri İstanbul halkının kendi talepleridir ve Türk halkının milli müzik adına istekleri müzik sosyolojisi diliyle yorumlanabilir niteliktedir. Dahası “İstanbul’da yaşayan halkla” Türk toplumun belirli bir nüfusunu sınırlandırarak müzik konusunu ele alması, kurumların bütçeleri ve kurumda yer alan kişilerin ücretleri, müzik eğitimi hakkındaki uygulamaların politik yaklaşımlarla hayata geçirilmesi gibi birçok sosyal veri, bu yorumları desteklemektedir. Makalesinin devamında İstanbul radyosundaki bütçe harcamalarına değinen Uludağ, icra heyetinde yer alan kişilerin aldıkları ücretler hakkında görüşlerini kaleme alır.

Baştan sona makalede, Şehir Meclisi, İç işleri ve Milli Eğitim Bakanlıkları, Belediye Başkanı, Vali, Maarif Vekili, İstanbul Konservatuarı, Radyo gibi birçok devlet adamı ve kurumunun Türk müziği için milli bütçeden ayrılan para ve harcamalar hakkındaki görüşleri yer almaktadır. Bu bölümler şöyledir.

“İstanbul Şehir Meclisi azalarının en üstün kültür unsurlarından biri olan milli musiki bahsindeki hassasiyetini teşekkürlerle karşılıyoruz. Belediye Başkanı, meclisin herhalde maddi imkânları düşünerek verdiği karardan sonra bunu icra etmekle mükellef iken lüzumsuz bir tereddütle resmi muhabbetlere girişmiş ve bu yüzden ortaya yeni müşküller çıkmıştır.

Belediye Başkanı Dr. Gökay, İçişleri ve Milli Eğitim bakanlıklarına müracaat ederek konservatuarın 600 bin liradan fazla olan bütçesine yeni külfetler yüklenemeyeceğini bildirmiş ve Şehir Meclisi kararının belediye bütçesinden cevaplanmasının güçleştiğini söyledikten sonra Konservatuarın istikbalinin devlet yardımı ile garanti edilmesini dilemiştir” (Yıldızeli, 2009, s. 106–107).

Yukarıda sunduğumuz alıntıda Uludağ, Belediye Başkanının konservatuarın bütçesiyle yeni çalışmalar yapılamayacağını bunun için bütçenin devlet eliyle desteklenerek konservatuarın istikbâlinin garanti altına alınacağını başkanın dilinden aktarmıştır. Bu açıklamaları ile Uludağ, *müzik-ekonomi* ilişkisine doğrudan değinmektedir. Ekonomi, hayatın her alanındaki sosyal ilerleyişin göbeğinde oturduğu

gibi müzikal gelişim ve değişimler içinde aynı öneme sahiptir. *Müzik faaliyeti gösteren her kurum kendi bütçesini oluşturmakta, hedeflediği çalışmaları ekonomik olandan bağımsız düşünmemektedir. Ayrıca hizmet veren kişilerin ekonomik kaygıyla müzik kavramına yaklaşmaları, arz talep ilişkisi doğrultusunda müziğin belirli yönlere doğru kanalize olmasına öncülük ettiği kaçınılmaz bir realitedir. Bu yüzden yazarın aktardığı dönemim müzik kurumlarının ekonomik bütçe ve olanakları, doğrudan müzik sosyolojisi hatlarını belirgin bir şekilde ortaya koyar.* Bununla ilgili makaledeki diğer bölümler şöyledir.

“İcra Heyetlerine alınacak elemanları imtihan etmekle vazifeli olan bu heyetten bir kaçının kendilerini imtihan ederek İcra Heyeti’ne dahi âza olduklarını ve ilim heyetinden bazılarının da ayrıca, vergisi çıktıktan sonra, 550 liralık artist sınıfını kazandıklarını görmekle talimatname hükümlerinin neye uğratıldığını Şehir Meclisi üyelerinin araştırmalarını rica ederiz.

İstanbul Belediye Başkanı “yirmi üç sene önce Maarif Vekili Necati Bey’in konservatuardan Türk musikisi derslerini kaldırmak hususunda verdiği emri, şimdiki bakanlara hatırlatmış ve böylece bakan emri ile Şehir Meclisi karar ve talimatnamesinin birbirine aykırı mahiyette olduğuna işaret etmiştir. Bu defa da halk tarafından seçilen Şehir Meclisi’nin kararı ile karşılaşmıştır ve bu karar, bakanın kanuna dayanmayan emrini iptal etmiştir. Şehir Meclisi âzalarından rica ediyoruz: önümüzdeki bütçe yılından itibaren verilen kararın tatbikatına geçirilmesini temin buyursunlar. Türk musikisi kendi hakkını istiyor. Geçen her gün bu yüksek milli kültürümüzün aleyhinedir” (Yıldızeli, 2009, s. 108-109).

Fark edildiği üzere Uludağ, icra heyeti elemanlarının 550 liralık ücret aldıklarını belirtmesi, bunun yanında şehir meclisi ile bakanın emrinin bir birine aykırı mahiyette olduğu gibi genel olarak makalenin tamamında rastladığımız müzik-politika-ekonomi ilişkileri ile müzik sosyolojisi açısından önemli ayrıntılar üzerinde durmuştur.

Uludağ, konservatuar hakkındaki diğer bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 181)⁸⁵ her zaman kendisinden övgüyle bahsettiği Hüseyin Sadettin Arel’in İstanbul Konservatuarının başına getirilmesinden sonra Konservatuardaki değişikliklerden bahseder. Makalenin giriş kısmında, milli müzik adına sert münakaşalar yaşadığı eski Maarif Vekili Hasan Âli Yücel ve Hüseyin Saadettin Arel ile aralarında geçen diyaloglarla yer verir. Bu diyaloglardan müzik sosyolojisi çıkarımları yapmak

⁸⁵ Osman Şevki Uludağ, “Bir Temel Çöktü” *Musiki Mecmuası*, sayı: 88, Haziran 1955.

olanaklıdır. Ayrıca, Türk müziği adına hizmet veren en yetkili kurumlardan biri olan İstanbul Konservatuvarının, zaman içerisinde ne gibi değişikliklere, nelerden ötürü uğradığına ait fikirleri bulabildiğimiz bu makale, müzik sosyolojisi ile inceleyebileceğimiz dolaylı içerikler taşımaktadır. Bunları kısaca, kurumda yer alan sanatkârlar, verilen eğitim-ücret ve konserler, izlediği müzik politikaları gibi içeriklere sahip bölümler olarak sıralayabiliriz. Bu içeriklere uygun diyalog bölümlerini kısaltarak aktarıyorum.

“ Eski Maarif Vekili Hasan Ali Yücel, TBMM koridorlarında yanımıza gelerek:

- Doktor dedi, sana müjdem var, H. Saadettin Arel'i İstanbul Konservatuvarı'nın başına getiriyoruz.

- İstanbul Konservatuvarı'na sinmiş olan milli musikimizin aleyhindeki ruh, üstadı boğacağını düşünmemden ötürü vazifeyi kabul edeceğini zannetmem.

- Edecektir. 600 lira aylık vereceğiz.

Verilecek olan maaşın o vakitki Mebus tahsisatının bir misli fazla olduğu görülüyordu” (Yıldızeli, 2009, s. 181).

Yukarıda sunulan H. Âli Yücel ve Uludağ arasında geçen diyalogda, dikkat edileceği üzere müzik sosyolojisinin odaklandığı ekonomik açıklamaları görebiliriz. Uludağ'ın üzerinde durduğu konuların içeriğini “ekonomi ve müzik politikaları” olarak bir başlık altında toparlayabiliriz. Arel'in konservatuvarın başına geçtikten sonra alacağı ücret ve Uludağ'a göre konservatuardaki milli müzik aleyhine olan işleyişten dolayı Arel'in teklifi kabul etmeyeceğini düşünmesi gibi makalede geçen ifadelerde, müzik sosyolojisi verilerini fark edebilmekteyiz. Bunlar, o gün mebus maaşı kadar olan konservatuar müdürü maaşının miktarı ve konservatuarda izlenen müzik politikasına ait kısımlardır. Makalenin ilerleyen kısımlarında ise, kurumun vermiş olduğu eğitim, konser ve halkla olan münasebetleri hakkında görüşleri müzik sosyolojisi altında inceleyebiliriz. Bu bölümler şunlardır.

“İstanbul Konservatuvarı öteden beri ancak kıymetsiz ve pratik bilgiler veren ve bu esnada yıpranmış kıymetli gûya teoriler öğreten bir müessese idi.

Hüseyin Sadettin Arel'in İstanbul Konservatuvarı başında bulunduğu sıralarda verilen icra heyeti konserlerini kaçırmamaya gayret ederim ve her konseri aklımın erdiği kadar didiklerim. Bu heyet daha ziyade gazino ve piyasa çalgılarından mürekkepti. Besteler düyek veya sofyan okunurdu. Vakur şefin elinde bulunan tefe vurulan darbeler gûya velvele

yapılıyormuş gibi, ortalığı kına gecesine çeviriyordu. Hanım okuyucular kendilerine sepetlerle çiçek getirtmekte müsabakaya girmişlerdi” (Yıldızeli, 2009, s. 182).

Uludağ, İstanbul konservatuarının Arel’den sonra vermiş olduğu bütün konserlere iştirak ettiğini, icra heyetinde kullanılan sazlardan, okunan bestelerin usulü üzerinden konserlerin gazinoculuk tavrında ilerlediğini söylemektedir. *Uludağ’ın burada yapmış olduğu bu değerlendirme konser analizinin yanı sıra Türk müziğinin ilerleyişinde önemli role sahip konservatuarın, dönem dönem izlediği müzik politikasına dair açıklayıcı bilgileri kavramamıza da olanak sunar.*

Uludağ’ın, Arel’e İstanbul Konservatuarındaki bu gazinoculuk tavrı için eleştirel üslupla yönelttiği soruya cevaben vermiş olduğu ifadeler içerisinde müzik sosyolojisi izlerini bulabilmekteyiz. Başka bir çalışmayla müzik sosyolojisi disiplinleri ile dönemim eğlence mekânları olan gazinolarda yapılan müzik incelenebilir. Bu doğrultuda yazarın gazino müziği üzerine belirttiği görüşleri diğer analiz ettiğimiz makalelerde olduğu gibi bu makalede de müzik sosyolojisi başlığı altında toplayabiliriz.

Arel ve Uludağ arasında geçen diyalog’u kısaltarak sunarsak;

“ – Üstad bu gazinoculuğa neden kıymet veriyorsunuz.

- Gazinocu ve piyasacı denen bu zümreye biraz musiki öğretmekte fayda görmez misiniz?

Her gece gazinoları dolduran halka temiz musiki dinletmekte elbette büyük menfaat vardı. Fikrince onlar bu sayede musikiyi daha iyi anlarlar, musikinin bir de metodu olduğunu öğrenirler ve nihayet halkın terbiyesine hizmet ederlerdi” (Yıldızeli, 2009, s. 182-183).

Uludağ’ın yönelttiği soruya cevap veren Arel’in icra heyetine neden bu uslubu kazandırdığına yönelik vermiş olduğu cevap, izlenen politikanın içeriği ve makalede geçen müzik sosyolojisi izlerini açıkça ortaya koymaktadır.

2. 9. 15. 24 Perdeli Türk Sesi İle Polifonik Düzene Geçişin Meşruluk Alanının Belirlenmesi

Milli Eğitim Bakanının 1952 Temmuzunda açtığı büyük ve şumullü müzik anketi hakkında görüşlerini bulabildiğimiz Uludağ, bu makalesinde (Yıldızeli, 2009, s.

116)⁸⁶ Türk müziğinin terakki ve tekâmül ettirilmesi yolunda muhtelif sistemler takip edilmek suretiyle en az ikişer notanın bastırılması ve plâk ve radyo gibi vasıtalarla halka ulaştırılması görüşünü ortaya atan Laika Karabey Hanımefendi'yi eleştirmektedir. Müziğimizin saadet güneşi olarak tarif edilen bu vakânın kendisinde uyandırdığı memnuniyetsizliği dile getirmektedir. Makalenin devamında Uludağ, yapılan bu işin beste müsabakasından başka bir şey olmadığını, asıl meselenin ise aralıkları eşit olmayan 24 perdeli Türk sesi ile polifonik eserler yapılıp yapılmayacağı meselesi olduğunu söylemektedir. Türk sesleri ile armoni-polifoni yapılabildiğinin sunulan eserlerle ispat edildiğini, artık bu şekilde yapılacak eserlerin ilmi yönlerinin olup olmadığının değerlendirilmesinin asıl mesele olduğuna değinerek kelimelerini sonlandırmaktadır.

Makaledeki müzik sosyolojisi içerikli bölümler içeriklerine göre şu şekildedir.

“ Milli Eğitim Bakanı'mızın açtığı büyük ve şümüllü anket, musiki bahsinde bir toplanmaya ve bazı kararlar alınmasına vesile verdi. Değerli arkadaşım Lâika Karabey Hanımefendi, bu münasebetle yazdığı yazılarda şu haberi vermektedir.

“Türk musikisinin çok esaslı olarak terakki ve tekâmül ettirilmesi yolunda yeni bestekârların muhtelif sistemler takip etmek suretiyle besteledikleri eserlerden örnek olmak üzere her bestekârın bizzat seçeceği ikişer eserin notalarının bastırılması ve plâk, radyo gibi vasıtalarla halka işittirilmesi kararı verilmiştir” (Yıldızeli, 2009, s. 114).

Milli Eğitim Bakanlığı komisyonun hazırladığı anketle, Türk müziği melodi ve aralıkları ile muhtelif sistemler takip ederek, yani bestekârların çok sesli tarzda besteledikleri eserleriyle ankete katılım göstermesini ve bunlar içerisinde seçilen eserlerin radyo ve plak gibi aracı vasıtalarla halka ulaştırılmasını hedeflendiğini anlamaktayız. Uludağ'a göre komisyonun asıl amacı, Türk müziği aralıkları kullanılarak Batılı tarzda çok sesli eserlerin tespit edilip bunların halka ulaştırılmasıdır. Bunu yazar kendince bir müsabaka olarak yorumlamaktadır.

Uludağ'ın bu makalesinde bahsettiği konular, *dönem içerisinde inkılâpların getirisi olan değişimin, Milli Eğitim Bakanlığı üzerinden Türk müziğine yansımaları bizlere tarif eder.* Türk müziğine entegre edilmeye çalışılan polifonik anlayışın, Türk müziği aralıkları ile ne kadar yapılabildiğini ve ayrıca Milli Eğitim Bakanlığının Türk müziği üzerinde etkisini bu makaleden anlamaktayız. *Yapılan anket, anketi yapan*

⁸⁶ Osman Şevki Uludağ, “Ankara Mütakeresi” *Musiki Mecmuası*, sayı: 55, Eylül 1952, s. 201.

kurum, komisyonda yer alanlar, anketin temel amacı, katılım gösterenler, kaç eserin seçildiği... gibi birçok ayrıntı müzik sosyolojisi verilerini oluşturur. Makalede diğer müzik sosyolojisi içerikli kısım şöyledir.

“Türk musikisinde şimdiye kadar çok sesli eserler verilmedi ise bunun sebebi musikimizin böyle eserler vermekte kabiliyetsizliği değildir. Eğer bu bir kusursa bunu da zamanın tesirinde aramalıdır.

Çok sesli eserler besteleyebilecek donanımlara sahip bestekâr demin söylediğim gibi, düsturları konmuş, kaideleri tesbit edilmiş, ilimleri bina edilmiş olan 24 sesli musikî polifonisini ele alacak, bunlara riayet ederek milli ifade ile yeni eserler yapacaktır. Nağme ve ifade Türkçe olacaktır” (Yıldızeli, 2009, s. 116).

Uludağ, yıllardan beri Tütük müziğinin milli bir içeri olmadığı ve Bizans, Arap malı gibi ifade de bulunanların, kültür ve tarih hakikatleri kendi aleyhlerine çıkınca, ithamlarının yerini bulmadığına ilişkin yukarıdaki ifadeleri kullanmıştır. Türk müziğinde şimdiye kadar çok sesli eserler verilmediyse bu kabiyetsizliğin değil, zamanın bir tesiri olduğu içindir der. Burada zamanın tesiri ifadesi Uludağ’ın müziğimizi zamanın etkilerine göre değerlendirdiğini gösterir. Sonrasında hemen her makalesinde görebildiğimiz milli müzik şövenliğini bu makalesinde de eğer çok sesli bir müzik yapılacaksa bunun milli ifadeye riayet ederek yapılması gerektiğini söyleyerek tekrarlamış olur.

2. 9. 16. Geleneğin Muhafazası: Zaten Medeni ve Milli Bir Müziğe Sahibiz

“Milletin medeni seviyeleri, bir bakıma, medeni zevklerin üstünlüğü ile ölçülür. Türk milleti bütün tarih boyunca ince zevke sahip olduğunu göstermiştir. Bu tabii istidadımızı medeni ihtiyaçlara göre geliştirmek için güzel san’atlara ehemmiyet vermek mecburiyetindeyiz. ”

Makalesine (Yıldızeli, 2009, s. 152)⁸⁷ Reis-i Cumhur’un yukarıda verdiğimiz sözleri ile giriş yapan Uludağ, Türk milletinin tabii istidadını geliştirmek için günün medeni ihtiyaçlarını dikkate alması gerektiğine vurgu yapar. Buradan hareketle, Türk milletinin bugünkü medeni ihtiyaçlara uymak için güzel sanatlar adına yapılan çalışmaların yanlışlığı hakkında bazı görüşler bildirmektedir. Reis-i Cumhur’un günün

⁸⁷ Osman Şevki Uludağ, “Reisi-Cumhur Söylüyor” *Musiki Mecmuası*, sayı: 70, Aralık 1953.

medeni ihtiyaçlarından kastettiği görüşün müzik sosyolojisiyle bağlantılı olduğunu kolaylıkla fark edebilmekteyiz. *Çünkü Reis-i Cumhuriyet'in, güzel sanatlara verilecek önemin çağın gelişmiş üslubuyla bütünlük göstermesi gerektiğine dikkat çekerken, eski, ilkel olan anlayıştan kurtulup, çağın sosyal gerçekleri-gelişmişliği göz önünde bulundurarak güzel sanatlar adına yapılması gerekenlerin belirlemesi görüşü, tamamıyla müzik sosyolojisinin kullandığı tarifin kendisini hatırlatır. Müzik sosyolojisi, bir millete ait müziği tarif ederken, çağın getirileri ile toplumun kazanmış olduğu sosyal seviye ve yapıları dikkate alarak müzik adına açıklamalar yapar.* Bunun yanı sıra makaleden, müzik sosyolojisinin ilgi alanlarına giren müzikal beğeni başlığı altında nakledebileceğimiz ince-medeni zevk gibi ifadelerle yazar tarafından sıklıkla yer verilmektedir. Örneğin;

“Medeni zevk, hiç şüphesiz kaba ve hoyrat olmayanların zevkidir. Bu nevi zevklerin en büyüğü ise aynı zamanda milli olanıdır.

Tabii istidadımıza günün medeni ihtiyaçlarına göre geliştirmek için güzel sanatlara ehemmiyet vermek mecburiyetinde olduğumuzdan bahsedilmesi, milli tarihimiz boyunca ince bir zevk sahibi olduğunu isbat eden milletimizin bugünkü medeni ihtiyaçlara uymaya çalışmasını gösterir ki tarihte olduğu gibi milli ve medeni seviyeye erişmemize işaretler. İnsanlar cedlerinin yüksekliğine erişemezlerse ve onların zevklerini zamanın çok değişmiş olan dekoru içinde, bu dekora uygun bir şekilde duyamazlarsa hayali cihan degen mazi, kendisi için ancak utanılacak bir varlık olur” (Yıldızeli, 2009, s. 152-153).

Görüldüğü üzere Uludağ, Türk toplumunun geçmişten gelen müzik eserlerinin yüksekliğine erişilemeden, zamanın dekoruna uygun milli ve medeni bir müzik oluşturulamayacağına dikkat çeker. Yazarın bu ifadesi onun çağın gereklerinin dışında olmadığını, müziğin çağın anlayışına göre ifade edilmesi gerektiğini söyleyerek ispat etmektedir. Fakat bunun yapılabilmesi için, Türk toplumunun öncelikle atalarının yapmış oldukları müziğin yüceliğini anlamasıyla olacağı söyler. Diğer makalelerinde de bu gibi söylemlere yer veren Uludağ, milli müziğimizi tamamıyla yok edilmeden çağın beynelmilel olan tekniklerinden faydalanma taraftarı olduğunu bilmekteyiz. Bu ifadelerinden onun çağın sosyal seviyesinin gerisinde olmayan birisi olduğunu söylemek mümkündür.

Makalesinin devamında Türk müziğinin tüm yönleri ile “beşeri” duyguların hepsine hitap eden bir müzik olduğundan, müziğimizin zaten medeni bir müzik

olduğunu dile getirdiği bölüm müzik sosyolojisi için daha açıklayıcı bilgileri fark etmemize yardımcı olur. Bu bölüm makalede yazarın şu sözleri ile hayat bulmaktadır.

“Türk musikisi ilmi ile hesabı ile teorileri ile her duyguya cevap veren sayısız eserler ile tarihimizin medeni ve milli musikisidir. Onda zevkin medeniyeti vardır. Beşeri duyguların hepsine ayrı-ayrı hitap eden ve muhtelif zümrelerin duygularını ifade eden bir musiki ki işte bizim tarihimizin medeni musikisi!

Düsturları, kaideleri, tekniği ve kitapları olan bu musiki tam mânâsı ile milli ve medenidir” (Yıldızeli, 2009, s. 153).

Uludağ, yukarıda medeni ve milli müziğimizi açıklarken makalesinde son olarak şu görüşlerini bildirerek millet, medeniyet ve milli müzik hakkında aşağıda aktardığımız şu ifadelere yer vermektedir.

“Neticeye varalım:

Bilmelidir ki medeniyetinde milliyeti vardır. Milli olamayan bir medeniyet milletin malı değildir. Kökü bizde olmayan musiki de bizim musikimiz olamaz. Musikimiz bir ilk-bahar bekliyor. O yeniden yeşermeğe ve yeni meyveler vermeğe müsaidir. Hatta buna hasret kalmıştır. Sayın Cumhuriyet Reisi’imizin dediği gibi, “ Bu tabii istidadımızı medeni ihtiyaçlara göre ” geliştirmeliyiz. Bunun çaresi tarihin zenginliğinden faydalanmaktır. Bu yolu bulmazsak İstiklâl Marşı’mızı bir sokak şarkısından ve Cumhuriyet 10’uncu Yıl Marşı’mızın Garp’ın üçüncü derecede bir kompozitörünün eserinden aldığımız gibi memleketimize ince zevk namına pek çok cüruf ithal etmekten daha ileri gidemeyiz” (Yıldızeli, 2009, s. 155).

Uludağ’ın makalesinde, *millet, medeniyet, tarihsel veriler, müzik zevki... gibi kapsamlı ilerlettiği görüşlerinin, bütünüyle sosyolojik temelli müzik tarifinden başka bir şey olmadığını görmekteyiz*. Ayrıca devletin zirvesinde yer alan Reis-i Cumhuriyet’un yapmış olduğu meclis konuşmasını müzik politikası başlığı altında incelemek mümkündür.

2. 9. 17. Meslek Grupları Üzerinden Müzik Sosyolojisi

Bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 165)⁸⁸ Uludağ, tıbbiyeliler bayramında ilk defa çalınması için doktorlara ait bestelerden oluşturduğu konser programını Dr. Nevzat Atlığ’a sunmak üzere yaptığı ziyaret esnasında aralarında geçen diyalog ve sonrasında

⁸⁸ Osman Şevki Uludağ, “Musiki ve Tababet” *Musiki Mecmuası*, sayı: 79, Eylül 1954.

Atlığ'ın *Vatan* gazetesinde çıkan sözleri üzerinden onun müzik bilgisi hakkındaki görüşlerini dile getirir.

Türk müziğine önemli katkıları olduğunu düşündüğü doktorların, mesleklerinin bayramında kendi eserlerinden oluşan bir konser verilmesini rica etmek için yanına gittiği Atlığ'ın, “doktorlar arasında bestekâr kim var” diyerek kendi mesleği içinde yetişmiş musikişinaslara değer vermemesi üzerine, Uludağ, hazırladığı programı cebinden çıkarma gereği bile duymamıştır.

Toplum içerisinde belirli meslek gruplarına ayrılmış kişilerin müzik ile olan ilişkisini, müzik sosyolojisi verileri ile açıklamak mümkündür. Meslek grubunun insana kazandırmış olduğu eğitim durumu, yaşam şekli ve sosyal vasfın kişilerin bestelediği eserlere yansımış şekli bu bilim dalı ile araştırılabilir. Ayrıca Uludağ gibi doktor olan birçok musikişinasın, Türk müziği adına yapmış olduğu çalışmalar ve Cumhuriyet dönemi içerisinde Tıbbiyenin Türk müziğindeki yeri, bu gibi yazıların sosyolojik dayanakları üzerinden çıkarılabilir. Çünkü burada bahsi geçenler donanımlarından ötürü bir araya gelmiş doktorların oluşturduğu bir zümredir. Buna ek olarak şunu da söylemek gerekir ki, müzik sosyolojisi için konser programları ve analizleri ile ilgili makaleler oldukça önem teşkil eder. Makaleyi bu perspektiften ele alırsak aşağıdaki şu bölümleri müzik sosyolojisi izlerini kolaylıkla fark edebiliriz.

“Bir yarım asır evvel Tıbbiyede mükemmel fasıllar meşk edildiğini, muntazam konserler verildiğini biliriz. Yetmiş senelik Tıbbiye'den bahseden Dr. Suphi Ezgi, kendisinden evvel dahi orada musikinin ocak kurmuş olduğunu söyler...

Tıbbiye'de İsmail adında bir Mevlevi Dede'si vardı ki 120 seneden fazla yaşayıp bizlere de hocalık etmiş bulunan zat büyük musiki üstadı Hamamîzade İsmail Dede'nin yetiştirmesi idi” (Yıldızeli, 2009, s. 165-166).

Yukarıdaki bölümlerde Tıbbiye'de müziğin ne zamandan beri var olduğunu ve Türk müziği literatürüne yapmış oldukları çalışmalarla büyük katkılar sağlayan, önemli müzikologlarımızdan Dr. Suphi Ezgi'nin görüşleri hakkında bilgiler bulmak mümkündür. Uludağ'ın diğer ismini zikrettiği Hamamîzade İsmail Dede'nin öğrencisi üzerinden aktardıkları, Tıbbiyede müzik eğitimi veren kişilerin müzikal donanımları ve Türk müziğine kazandırdıkları eserlerin dereceleri hakkında yorumlarda bulunmamıza yardımcı olur. Doktor kimliğine sahip bu kişilerin besteledikleri eserler üzerinden, müzik sosyolojisi bağlantılarıyla çıkarımlarda bulunulabilir. Makalenin devamında

Uludağ, Dr. Nevzad Atlığ'a Türk müziğine hizmet etmiş tıbbiyelilerin isimlerinden birkaçını sayarak onların eserlerinin toplumdaki yerini şu sözleri ile ifade eder:

“Doktorlar arasında kanuni Mahir, Piş Kadri, Kandillili Sabri, Hâmid Hüsnü, Kemeñeci Arif Ata ve Ziya Hüsnü, Kimyager İsmail, Defterdarlı Salih, Salih Nabi, Şükrü Şenozan... Bugün artık o saz ve söz artistleri ve o kıymetli bestekârlar mevcut değilse de yaşayanlar arasında hiç olmazsa saydığım miktardan eksik olmayan kompozitörler vardır” (Yıldıeli, 2009, s. 165- 166).

Doktorlar arasından bazı isimleri zikreden Uludağ, Atlığ'ın bu kişilerden haberi olmadığını, haberi olsa bu kişilerin eserlerinden oluşan üç beş konser programı hazırlanacağını söyler. Aynı zamanda bu kişilerin eserlerinin birçoğunun piyasada revaçta olduğunu ve radyonun sıklıkla bu kişilerin eserlerini çaldığını hatırlatır. Günümüzde hala bu kişilerin eserlerini Türk müziği repertuarı içerisinde bulabiliriz. Anlaşılmaktadır ki Atlığ, kendisi gibi doktor olan bu kişilerin besteledikleri eserlerden ya haberi yok ya da önemsememektedir. Uludağ'ın bugün piyasada doktorlara ait eserlerin revaçta olduğunu söylediği ifadeleri, bahsi geçen dönemde Tıbbiyelilerin besteledikleri eserlerin toplum tarafından sevilerek dinlendiğine işaret eder.

Uludağ'ın bu makalesinden toplumun belirli bir zümresini oluşturan doktorların müziğimizdeki yerini tanımlamak mümkündür. Kendisinde tıbbiyeli olan Uludağ, bu kişilerin müziğimize sayısız eser kazandırdıklarını ve bu eserlerin birçoğunun radyolarda sıklıkla çalınan, piyasada revaçta olan eserler olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan haberi olmadığını düşündüğü Atlığ'a götürdüğü sırf doktorların eserlerinden oluşan konser programını, onun müzik bilgisinin eksikliğinden dolayı sunma gereği duymamış ve sonrasında doktorun yayınlanan yazısından hareketle, onun müzik bilgisini eleştirmiştir. Burada bahsi geçen diyalog, belirli kimliğe sahip bir zümrenin Türk müziğine etkileri etrafında geçtiği için müzik sosyolojisi taşımaktadır.

2. 9. 18. Batılı Sanatkârların Gözünden Türk Müziği

1954 Eylül'ünde İstanbul'da gerçekleştirilen AICI (Association Internationale des Critiques d' Art – Milletler Arası Sanat Tenkitçileri Birliği) adlı sanat hadisesinde Garplı sanatçıların Türk sanatı hakkında edindiği fikirler ve alınan kararları, Uludağ

kendi görüşleri ile birlikte bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 173)⁸⁹ bizlere aktarmaktadır. Makale, milletler arası gerçekleştirilen bir sanat hadisesinden ve Garplı-Şarklı tartışmalarının sürdürüldüğü bir ortamda, asıl Garplı sanatçıların Türk sanatı hakkındaki görüşlerini bize sunmasından ötürü önemlidir. Bu sanatçıların Türk resim ve oyunları için yaptıkları yorumlardan hareketle Uludağ, Türk müziğinin o günkü durumunu Garplıların bakış açısından görmeye çalışarak değerlendirmiştir.

Makaleden sanatçıların, sanat ve müzik sosyolojisi içerisinde zikredilen söylemlerle benzerlik gösteren şu ifadelerini alıntılatabiliriz.

“Sorbonne profesörlerinden Pierre Francastel ise hayat, insan ve gerçek unsurlarını ele alarak *sanatı tarih gözü ile görmek ve cemiyette yaşayan bir varlık olarak incelemek gerektiği* fikrindedir” (Yıldızeli, 2009, s. 173).

Pierre Francastel’in sanatın içeriğini anlamak için sarf ettiği bu sözler, her ne kadar sanat sosyolojisi için genel bir tabir ifade etse de, müzik sosyolojisi için de aynı şekilde zikredilebilir. “*Müziği anlamak için hayat, insan ve sosyo kültürel unsurları dikkate almak, onu tarih gözü ile görmek ve cemiyette yaşayan bir varlık olarak incelemek*” gibi çevirecek olursak, müzik sosyolojisi biliminin müziğin içeriğine yönelik yaptığı çıkarımların hareket noktası olan sosyolojik ayrıntıları öne çıkaran bir söylem olduğunu daha kolay fark edebiliriz. Uludağ, bu makalesinde resim sanatı üzerinden gerçekleştirilen sanat hadisesini kendince müzik boyutundan yorumlamıştır. Ona göre, şöhretleri dünyaya yayılmış bu ilim ve sanat adamlarının, Türk resim ve oyunlarını gördükten sonra yaptıkları yorumların, Türk müziğine ait eserleri dinledikten sonra neticenin ne olacağı üzerine değerlendirmeler yapmaktadır. Bu bölümler şöyledir.

“Acaba dünyanın bu meşhur ressamı yerine musiki bilginleri getirilseydi ve onlara musikimizin muhtelif konulara aid eserleri doğru olarak dinletilseydi netice ne olurdu? Acaba Türk melodilerinden ve meselâ Zâkirî Hasan Efendi’nin ilahilerinden bir demet yapıp icra edilmiş olsaydı:

- Sizde bütün vatandaşlarınız tarafından sevilen ve binlerce sesin birlikte okuduğu böyle ruhları sarsıcı ilahi nağmeler ve böyle mistik ifadeli besteler var da tabutların önünde Chopin’in Marche funebre mi çaldırmaktan eza duymaz mısınız, demeyecekler mi idi? Alman hakeminin seyrettiği bir tabloya karşı Matisse’in Türk motiflerini Türklerden daha iyi kullandığını söylemesi gibi bunlardan her hangi biri de Felicien David, Glazouniv, Rimsky Korsakow, Saint-Saens gibilerin Türk musiki motiflerini Türklerden daha iyi kullandığını söylemeyecek mi idi?” (Yıldızeli, 2009, s. 174).

⁸⁹ Osman Şevki Uludağ, “Halimiz” *Musiki Mecmuası*, sayı: 82, Aralık 1954.

Görüldüğü üzere Uludağ, müzik bilginlerinin Türk müziğine ait eserleri dinleselerdi, Batılı bestecilerin Türk motiflerini Türklerden daha iyi kullandıkları kanaatine varacaklarını düşünmektedir. Sonrasında Uludağ, millet ve milli müzik üzerine Josef Marks'ın zikretmiş olduğu sözlerini hatırlatarak makalesini sonlandırmıştır.

“Vienna Yüksek Musiki Mektebi Rektörü Josef Marks'ın mecmuamızda (11. sayı) yayınlanmış olan şu kıymetli sözlerini bir daha okudum:

Türk musikisi, benim fikrimce, Avrupalı mânâsile mühim bir kültür âmili halinde terakki etmeğe muhakkak ki kabiliyetlidir. Yalnız onu Batı musikisinin tekniği ile aşılıyarak milliyetten çıkarmak ve bu suretle hususiyetinden mahrum etmek hata olur. Milliyetsiz büyük sanat yoktur. Vatan toprağına, vatan sesine bağlılık mutlaka lazımdır” (Yıldızeli, 2009, s.175).

2. 9. 19. Arel'in Eserleri ve Milli Müzik

Uludağ, bir makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 186)⁹⁰ Arel'in müziğimizin milliyet bahsine kazandırdıklarına değinmektedir. Araştırmamızda en önemli sosyolojik konulardan olan milliyet bahsinin müzik ile beraber kullanıldığı tüm bölümleri, müzik sosyolojisi altında sunmaktayız. Bunun sebepleri daha önceki yazılarımızda belirtilmiştir. Bu bölümler şunlardır.

“Musikimiz onun sayesinde milliyetine sataşılmaktan kurtuldu. Musikimize Arab derlerdi. Utanılacakmış bir şeymiş gibi onu bizden uzaklaştırmak isterlerdi. Başkasına bağışlardı. İran'a, Yunan'a, Bizans'a, Saray'a, Enderun'a mal ederlerdi. Üstad “Türk musikisi kimindir? ” sualine verdiği cevaplarda milli ve medeni servetimizi bize kazandırdı ve milli varlığımızdan utanan bilgisizlere hadlerini bildirdi. Musikimizin karakterini Şâmânlara, hatta Sümerlere mal eden, bunun eski tarihlerden kalma katıksız ecdad mirası olduğunu en kuvvetli delillerle ortaya koyan odur” (Yıldızeli, 2009, s. 186).

Makalesinde Arel'in müziğimizdeki milliyet bahsine yapmış olduğu çalışmalarla açıklık getirdiğini söyleyen Uludağ, müziğimizi Türklerin milli varlığı olarak görmeyenler ve ona meyhane müziği namını verenlere, Arel'in yapmış olduğu bu

⁹⁰ Osman Şevki Uludağ, “Büyük Sadettin Arel” *Musiki Mecmuası*, sayı: 99, Mayıs 1956.

açıklamalarla cevap verdiğini dile getirmektedir. Ona göre, Türk müziğine meyhane müziği adını verenlerin, bu müziğin hayatın her alanında insanlara eşlik ettiğini bilmemelerinden ötürüdür. Uludağ'a göre Arel'in eserlerinden feyz alamayanlar elbette milli müziğimizi anlamayacaklardır. Bu bölüm şöyledir.

“Musikimize Enderun musikisi dedikleri gibi meyhane musikisi de derler, bunları söyleyenler bu musikin hayatımızın her safhasında bizimle beraber olduğundan tegafül eden zavallılardır. Mısırlı Niyazi'nin şu beytini hatırlayınız: “ *Mescid-ü meyhanede kâbevü büthanede. Hanede viranede çağırırım dost dost.* ” Ve musikimiz bize bunun gibi her anda ve her yerde arkadaş olmuştur. Sevinçli, yeisli her zamanımızda o bizimle beraberdir. Hüseyin Sadettin'den ve eserlerinden feyz alamayanlar milli musikimizi elbette anlayamazlar” (Yıldızeli, 2009, s.187).

2. 9. 20. Şehirlerde Müzik Hayatı

Uludağ, Türk müziği ile tanıştığı çocukluk yıllarından başlayarak müzik ile geçen yarım asırlık ömründe yaşadıklarını, bu makaleyle (Yıldızeli, 2009, s. 194)⁹¹ aynı başlığı taşıyan beş ayrı makalede bir araya getirmiştir. Müzik ile nasıl tanıştığı, nasıl bir eğitim aldığı, tanıştığı musikişinaslarla arasında geçenler, tıbbiye yıllarında mektepteki müzik faaliyetleri, Türk Ocağında görev yaptığı yıllarda verilen konserler, Birinci Umumi Harp esnasında ülkemizde müziğin konumu gibi müzik sosyolojisinin dikkate aldığı birçok konuya değinmiştir. Uludağ, yarım asırlık müzik hayatı içerisinde yer alanları ifade ederken, Türk müziğinin toplumdaki yeri ve kurumlardaki işleyiş biçimleri ile bilgilerde vermektedir. Bunlarla paralel olarak Uludağ'ın makalelerinde yaptığı açıklamalar, müzik sosyolojisi yapabileceğimiz içeriktedir. Çünkü bu açıklamalar, Cumhuriyetle hız kazanan Batılılaşma reformları dâhilinde müziğin Türk toplumunda nasıl bir yerde olduğu, Türk insanının müziğe yaşamının içerisinde nasıl bir yer belirlediği gibi müziğin sosyal yapısı hakkında o döneme ait çıkarımlar yapabilmemize katkı sağlar. Bu yüzden Uludağ'ın müzik hakkında yaptığı yorumların bazı bölümleri sosyoloji taşımaktadır.

Aynı başlık altında *Musiki Mecmuası*'nın aynı yıllara rastlayan sayılarında yayınlanmış olan bu makalelerdeki müzik sosyolojisi içerikli bölümler şöyledir.

⁹¹ Osman Şevki Uludağ, “Türk Musikisinde Yarım Asırlık Görüşler I.” *Musiki Mecmuası*, sayı: 124, Haziran 1958.

“Musikimizi yarım asırdan beri tanırım. Her mahallede bir musiki meşk hanesi vardı. Her kafesin arkasından sokaklarda ud sesi sızardı. Her istendiği zaman beş on kişilik saz takımı kurulurdu. Herkes öğrendiğini eşine dostuna öğretirdi. Benim bu satırlarla yazacağım şeyler işte bu hayatın görgüleridir. Bursa’da oturuyorduk. Şehirde kırktan fazla tekke vardı. Bunların durumları ne olursa olsun, her tekkede birkaç iyi sesli zâkir bulunurdu. 12–13 yaşlarında idim. Şimdiki gramofonların cediti olan fonograflar henüz yeni icad oluyordu” (Yıldızeli, 2009, s. 194).

Yukarıda aktardığımız bölümde Uludağ, Türk toplumun müzikle olan ilişkisini, mahallelerde yer alan meşk haneleri, her sokakta duyulan ud sesleri ve Bursa’daki şehir hayatına dair yaptığı açıklamalarla tarif etmektedir. Onun bu söylemlerinden Türk toplumunun günlük sosyal hayatı içerisinde müziğe oldukça önem verdiğini gösterir. Ayrıca alıntının sonunda değindiği “gramofonların cediti olan fonografların henüz icad oluyordu” sözleri, bizlere o dönemde ki müzik teknolojisine ait bilgileri aktarır. Tüm bu detaylar toplumda müziğin dönem içerisindeki şeklini tüm açıklığıyla gözler önüne serer.

Uludağ, kendi müzikal yaşamından kesitleri aktarırken ayrıca toplumda yer alan kurumlarda müziğin ne şekilde hayat bulduğunu da bizlere aktarmış olur. 1905 yılında Tıbbiye’ye katılmak için İstanbul’a gelen Uludağ, o yıllarda Tıbbiye’deki ve İstanbul’daki müzik hayatını şu sözleri ile ifade eder.

“Koskoca Haydarpaşa binasında havasızlıktan bunalıyordum. Bahçede bazı hareketler vardı. Biraz sonra kıvrak sesler bir musiki faslına başladılar. Bu, benim tekkelerde dinlediğim musiki değildi ama çok sarıcı ve çekici idi. On kadar hanende muntazam seslerle okuyorlardı.

Dershanedekiler çeşme meydanındaki semai kahvehanelerini taklit ediyorlardı. Hâlbuki Tıbbiye Şahane talebesi beste ve semailerini ile mükemmel fasıllar geçiyorlardı. Ve Tıbbiyenin musiki kaynakları çok emniyetli idi. Tıbbiye’de musiki ocağı çok eski imiş” (Yıldızeli, 2009, s. 195–196).

2. 9. 21. Türk Ocağı Konser Verecek

Uludağ bir makalesinde, (Yıldızeli, 2009, s. 209)⁹² kendi tarafından hazırlanan Türk Ocağı konserinin detaylarını anlatmaktadır. *Konsere katılım gösteren sanatçılar, konser programı, saz icrakarları, konserin verileceği salon, konser tanıtım ve reklâm çalışmaları, konserte ve sonrasında yaşananlar gibi birçok ayrıntıyı müzik sosyolojisi ile ilişkilendirerek bu makaleden elde edebilmekteyiz. Diğer makalede bahsettiğimiz konser propagandasında yer alan detayları bu makalede bulabilmekteyiz. Tüm bunlara paralel olarak makalenin müzik sosyolojisi ile ilgili olan kısımları şunlardır:*

“1- Konsere iştirak edecek olan sanatçılar mutlaka nota bilmelidirler.

2- Keman sanatçısı istemiyoruz. Kâfi derecede keman sanatçımız vardır.

140 kadar sanatçı ayrılmıştır. Bunları İsmail Hakkı Bey hazırlayacaktı, Rauf Yekta'da nezaret edecekti” (Yıldızeli, 2009, s. 209).

“ Konsere şevkefzâ peşrevi ile başlanacak, İtrî'nin neva kârî ile arazbar buselik, şehnazbuselik, nühuft makamlarından besteler, semailer bunu takip edecekti.

On beş gün içinde programın en güç taraflarını meşk ettikten sonra bir gün İsmail Hakkı Bey şu emri verdi:

— Yarın sazlarınızla birlikte geliniz, umumi prova yapacağız.

Ertesi gün herkes sazını kucaklayarak gelmişti. Saz sesleri salonu sarmıştı. Okuyucular da iştirak etti: Ey gülbün... İtrî'nin nevâ kârî 126 ses ve saz tarafından icra olunuyordu. 17 kemanın yayları aynı zamanda inip çıkıyordu. 24 ud, 4 tanbur, 12 kanun'un mızrapları aynı anda telleri seslendiriyordu.

Benim kendi elimle ve kûfî yazı ile yazdığım büyük afişler Eminönü'ne, Galatasaray'na gerildi. Konser Beyoğlu'nda şimdiki dram tiyatrosunda verilecekti, sahnede muvakkat bir amfi yapıldı” (Yıldızeli, 2009, s. 211).

Görüldüğü üzere Uludağ, konserin tüm detaylarına bu makalesinde yer vermiştir. Tüm bu detaylar müzik sosyolojisi çalışabileceğimiz önemli verileri bir araya getirmemize olanak sağlar.

Bir önceki makalenin devamı olarak kaleme alınmış olan Uludağ'ın bu makalesinde (Yıldızeli, 2009, s. 213)⁹³ aynı müzik sosyolojisi perspektifiyle

⁹² Osman Şevki Uludağ, “Türk Musikisinde Yarım Asırlık Görüşler IV.” *Musiki Mecmuası*, sayı: 128, Ekim 1958.

⁹³ Osman Şevki Uludağ, “Türk Musikisinde Yarım Asırlık Görüşler V.” *Musiki Mecmuası*, sayı: 129, Kasım 1958.

incelenmiştir. Konser “Tepebaşı Belediye Tiyatrosu’nda 28 Temmuz 1927” günü verilmiştir. Bahsi geçen konser günü ve sonarsında Uludağ’ın izlenimleri bu makalede sunulmaktadır. Konser sonrasında Garp müziği taraftarlarının konser hakkında gazetelerde kaleme aldığı yazılara ve bu yazılardaki milli müzik tartışmalarını makalenin ilerleyen kısımlarında görebilmekteyiz. Bunlarla ilgili bölümler şunlardır:

“Sahnedeyiz. Tiyatro tıklım tıklım doldu. Dışarıdan sesler geliyor. Konsere girebilmek için o vakit orta dereceli bir memurun yarım maaşı derecesinde olan yüz lira vermek isteyenler çok. Bunları zorla teskin ettik. Konserin tekrar olunacağı, yarın Türkocağına gidip bilet almalarını söyledik ve halkı teskin edebildik. Bütün artistler muayyen elbiseler giymişlerdi, kadınlar beyaz, erkekler siyah... Sahnede herkes yerini almıştı. Hafız Ahmet Efendi (Zekâî Dedenin oğlu, İ. Hakkı Bey ileri derecede veremli olan oğlunun tedavinden dolayı konsere şeflik edememiş yerine Hafız Ahmet bu görevi üstlenmiştir.) şef kürsüsüne çıktı. Kısık bir sesle: Dikkat emrini verdi ve ilave etti.

- Neva sesi çıkaracaksınız. Elini kaldırarak birden bire indirdi. Re... Sazların akordunu kontrol etmek üzere çıkarılan bu ses, salonu çıldırttı. Ve uzun alkışlar arasında perde açıldı. Rauf Yekta bir nutuk hazırlamıştı. Memleket içinde ve dışında büyük ve haklı bir şöhret sahibi olan üstadı halk çıldırmasıya alkışladı. Şevkefza peşrevi Hafız Ahmet Efendi’nin şefliği ile mükemmel birlikle çalındı. Sahnede benim yanımda Kanuni Artaki vardı. Hem çalıyor, hem ağlıyordu. Bütün artistler sanki ibadet ediyorlarmış gibi vecd içinde idiler. İtrî’nin nevâ kârı bu heyecan içinde devam etti. Netice düşünülenin kat kat üstünde de muvaffakiyetli idi. Localardan bir ses yükseldi:

-Türk musikisinin şahikalarından olan Büyük İtrî’nin nevâ kârını bu kadar güzel okutabilmek için ancak Zekâî Dede mahrumun necib evladı Hafız Ahmed Efendi üstadımız lâzımdı. Büyük üstadı tebrik ederim. Bu sözleri söyleyen Ali Rıfat Bey idi. Aleyhinde olduğu programın enfes bir surette tahakkukunu görünce coşmuştu” (Yıldızeli, 2009, s. 215).

Konser esnasında yaşanan tüm detayları yukarıda makaleden aktardığımız bu bölümde fark etmek mümkündür. Uludağ, konser sonrasında yaşananları ise şöyle ifade etmektedir.

“Konser salonunda Rauf Yekta, Hafız Ahmet, Abdülkadir, Ali Rıfat, Hakkı Süha ile birlikte tiyatro karşısındaki bir gazinoda çay içiyorken, Hakkı Süha kazanılan başarıya “Sakarya Zaferi” adını verdi ve ertesi gün Vakit gazetesinde bu hususta belki en güzel yazısını yazdı. Türkocağı konseri bir daha tekrar olundu. Aynı rağbeti gördü. Bu konserde İsmail Hakkı Bey şeflik etmişti. Bu konser varidatında dörtte birini ayırtmıştım. Musiki cemiyetleri federasyonu kurmak istiyordum. Bu federasyon milli musikimizin hâmesi olacaktı. Durum karşısında Garp musikicileri gazetelerde feryadı vermişlerdi. Onlarca milli musiki ancak

halk şarkılarından motifler alarak vücuda getirilebilirdi. Halbuki bence halk şarkıları çok iptidai şeylerdi, iki nağmenin yan yana getirilerek tekrarlanması demektir. Hele uzun havalar hiçbir usule, kaideye uymadığı için en iptidai insanların eserleri idi. Musiki cemiyetleri federasyonunu kurduk. Aramızda tatsızlık çıkmaması için Ali Rıfat Bey'i kendimize reis yaptık. Ali Rıfat Bey'in eserleri ile konser verilecekti. Durumu haber alan sanatçılar bu konsere katılamayacaklarını söylediler. Ve bu konser ancak mahdud kişiler tarafından icra edilecekti. Nitekim buna yalnız Şark Musiki Cemiyeti iştirak etti. Konserin bende kalan hatırası, önündeki notayı başarı ile icra eden keman virtüözü Enise Can Hanım'ı tanımam oldu" (Yıldızeli, 2009, s. 216-217).

Yukarıda sunulan alıntılardan görüldüğü üzere Uludağ, ilk olarak Türk Ocağı konserinin hazırlanışı, sunulması sırasında salondaki tepkiler ve sonrasında Garp müzik taraftarları tarafından gazetelerde kaleme alınan makaleler hakkında bilgiler vermektedir. Konserlerin tüm yönleri ile müzik sosyolojisi başlığı altında incelenebileceğine dair bilgilere çalışmamızın önceki kısımlarında ara ara yer verilmiştir. İkinci olarak ise yazar bizlere, kurdukları müzik cemiyeti ve bu cemiyetin düzenlediği ayrı bir konsere ait bilgiler verdiğini görmekteyiz.

2. 9. 22. 1100 Lira Alabileceğimiz Halde Şimdi 11000 Lira Almışık

Bir makalesinin (Yıldızeli, 2009, s. 220)⁹⁴ giriş kısmında İsmail Hakkı Bey'in vefatından önceki birkaç günde Uludağ ile aralarında geçen diyalog ve Türk Ocağının verdiği konser sonrasında çalınan eserlerin plak kayıtlarının yapılması için Uludağ'a teklif getiren plak şirketleri ve rejisörler arasında geçen görüşmeleri içermektedir. Uludağ, yaptığı görüşmelerin detaylarını makalesinde kaleme alırken, bir taraftıyla müzik sosyolojisi adına *dönemin müzik endüstrisinin* hatlarını bizlere çizer. *Ülkemizde hayat bulan plak şirketlerinin doğuş şeklini, hangi eserlerin kayıtlarına yöneldikleri, kayıtların ne kadar ücrete tabii oldukları gibi daha birçok müziğin ekonomi ile olan ilişkisine cevap bulabileceğimiz bilgilere makaleden ulaşabilmekteyiz.* Bunların hepsi sosyolojik bağlantıları ile zihnimizde tasavvur edilebilir ve makalenin bundan ötürü müzik sosyolojisi bağlantıları kolaylıkla kavranabilir. Çünkü plaklar, popüler kültürün müzik üzerinde yansımalarının en göz alıcı örnekleridir ve bu materyallerden edinilen

⁹⁴ Osman Şevki Uludağ, "Türk Musikisinde Yarım Asırlık Görüşler VI." *Musiki Mecmuası*, sayı: 132, Şubat 1959.

gelir-gider ücretleri, plakların toplumdaki milli müzik kavramına neler kazandırdığı veya kaybettirdiğine dair yer alan bilgiler tamamıyla sosyolojik verileri oluşturmaktadır. Kısaca bu verileri makaleden fark edebileceğimiz bölümler aşağıda sunulmaktadır.

“Musiki Federasyonu’na çok ümit bağlamıştım. O vakit plâkçılar hayli faaliyette idiler. Müslim olmayan bu esnafın yaptıkları musiki ticareti ucuz beste bulup pahalı satmaktan ibaretti. Piyasa cürûf ile dolmuştu. Yaptıkları işin fecaati evlere kadar sokulmuştu. Plâklardan birkaç şarkı öğrenenler bunları gazinolarda çığırtkanlık yaparak bu kötü musikiyi etrafa yaymakta yarışıyorlardı ki bugün de bunun eserini görmekteyiz. Kıymetli bir eser pazara çıkarılırsa, musiki bezirganlığı yapan plâk rejisörleri, bunları: “ Piyasa tutmaz ” diyerek kıymetten düşürüyorlar veya reddediyorlardı. Türk bestecileri de bunların esir idiler. Kıvrak bir ud artistti olan Sedad Bey 30 kuruşa beste satıyor ve onu 75 kuruşa plâğa çalışıyordu. Halbuki plâkların tanesi piyasada 3 liradan aşağı değildi.

Teşebbüsümle yapılan Türkocağı konseri ortalıkta büyük velvele uyandırdığı için plâkçılar etrafımızı sarmışlar, bizden bir eseri 50 liraya almağa çalışıyorlardı. Hatta rahmetli Rauf Yekta dahi:

Doktor diyordu, bu herifler 30 kuruşa beste alırken bize 50 lira vermeleri fena değildir, bunu niçin kaçırıyorsun?” (Yıldızeli, 2009, s. 221- 222).

Ülkemizde plak kayıtlarının başlamasıyla ayrı bir boyut kazan Türk müziği, artık ürünlerini müslüman olmayan rejisörlerin istekleri doğrultusunda vermeye başladığı anlaşılmaktadır. Ucuza alınan eserlerin, ucuza doldurulan plakların bu tutar bu tutmaz mantığı ile işlenmesi müzik endüstrisinin işleyiş tarzının günümüzle aynı düzeyde ilerlediğine işaret etmektedir. Popüler kültürün getirisi olan bu yaklaşım daha çok dinleyiciler üzerine odaklanmaktadır. Makalede ise bu durumu açıklayan Uludağ, yaptıkları Türk Ocağı konserini kaydetmeyi teklif eden rejisörlerle aralarında geçen diyalogu bizlere aktarır.

Uludağ, rejisörlerin bu kadar iyi bir teklif getirmelerinin arkasından başka şeyler çıkacağını düşünmesinden ötürü teklifleri kabul etmediğini Rauf Yekta’ya söyleyerek Sahibinin Sesi adlı firma hakkında görüşlerini aldığı Yekta Bey ile firmayla görüşmek üzere yola koyulurlar. Bu görüşme ve sonrasında yapılan mukavele detayları şu şekildedir:

“Firma mümessili Keseryan Efendi’nin Tünel civarındaki yazıhanesine gittik. İş adamı olan bu zat bizi hürmetle karşıladı ve hemen maksada girişti.

— Siz ne düşünüyorsunuz?

— Hayır, ben bir şey düşünmüyorum. Siz ne isterseniz pazarlık etmiyeceğim. İstediginizi vereceğim.

— Beheri için 250 lira istiyoruz.

Keseryan Efendi elini masaya vurarak, dedi:

— Verdim.

Ben oynadığım oyunun kârını bir misli daha arttırmak sevdasına kapıldım ve sükûnetle:

— Tabii, dedim, plâk'ın bir tarafı için 250 lira.

— Ona da pekiyi.

Rauf Yekta Bey de şaşırmişti. 50 şer liradan 1100 lira alabileceğimiz halde şimdi 11000 lira almıştık. O vakit bu para büyük bir servetti. Bu hadise benim de, Rauf Yekta'nın da gözlerimizi açtı ve:

— Rauf Bey, dedim, musikimizin plâk tüccarları elinde ne hale gelmekte olduğunu görüyoruz, musikimiz bunların elinde gittikçe bayağlaşıyor. Biz Musiki Cemiyetleri Federasyonu'nu tahrik ederek plâkçıların kültürümüze alabildiklerine yapmakta olduğu suikastleri önleyemez miyiz?" (Yıldızeli, 2009, s. 223).

Alıntılardan fark edileceği üzere Türk Ocağı konseri sonrası müzik piyasasında çok düşük ücretli kayıtlar yapılırken Uludağ, Rauf Yekta ile birlikte çıkarılacak plâk için oldukça yüksek bir rakam kazanmışlardır. Plâk şirketlerinin Türk müziğini bayağlaştırdıklarından ötürü onlara karşı milli müzik savaşını sürdürdüğünü de Uludağ'ın bu makalesinden anlamaktayız.

Buraya kadar ki incelediğimiz makalelerden Uludağ'ın milli müzik sevdası, kaleme aldığı tüm yazılarına yansımıştır. Tıpkı bir müzik sosyologu edasıyla takip ettiği radyo programları, konserler, müziğimiz hakkında Garpçıların kaleme aldıkları yazılar üzerine sarf ettiği müzik eleştirileri, neredeyse bütünüyle Türk toplumunun sahip olduğu toplumsal değerlerle ilişkili olarak ilerlemektedir. O, ulusal müziği inşa ederken geçmiş müzik mirasını tamamıyla ortadan kaldırarak değil, kendi zevk ve husisîyetleri olan müziğimiz üzerine beynelmilel olan teknik kullanılarak yeni eserler kurulması taraftarıdır. Ona göre, milletsiz sanat medeni olamayacağı gibi çökmeye mahkûmdur.

2. 10. HAKKI SÜHA GEZGİN

Hakkı Süha Gezgin, 1895'te Manastır'da doğmuş, 1963'te ölmüştür. Orta öğrenimini Manastır'da bitirdikten sonra ailesiyle birlikte İstanbul'a yerleşir. 1913'te

İstanbul Erkek Lisesi'nde başlayan edebiyat öğretmenliği görevini 1957'ye kadar sürdürür. Bu görevinin yanı sıra gazetelerde fıkra, röportaj ve yazı dizileri yayınlamıştır. Kendisi İstanbul aydınları ve musikişinasları ile meşklere katılmış neyzen bir musikişinastır. *Yeni Mecmua*'da yayınladığı Edebi Portreler başlıklı yazı dizisinin yanında dönemin plak sanatkârları ile yaptığı söyleşileri de *Vakit* gazetesinde tefrika edilmiştir.

Hakkı Süha'nın asıl yazı alanı edebiyat üzerine olsa da, Cumhuriyet dönemi alafranga-alaturka müzik tartışmalarında yer alarak Türk müziğinin dönüşüm evrelerinde önemli yazılar kaleme almıştır. 1929 yılı plak sanatkârları ile yaptığı röportajlardan oluşan yazı dizisi ile bahsettiğimiz dönemlerde gelişen plak-gramofon endüstrisi hakkında önemli bilgiler vermektedir. Halkın dinlediği plak sanatkârları hakkında bilmek istedikleri şeylere ışık tutmayı hedefleyen Hakkı Süha, *Vakit* gazetesinde yayınladığı bu yazıları ile aynı zamanda *ülkemizde popülerleşen müzik endüstrisinin dönemsel ilerleyişine ışık tutacak bilgiler* aktarmaktadır. Ülkemizde popülerleşen plak kayıtları, Türk müziğinin Garp ülkelerine tanıtımı ve Batılılaşma politikaları doğrultusunda alafranga müziğin toplumumuzda yaygınlaştırılmasına katkı sağlayan müzik taşıyıcılarıdır. Ayrıca plaklar, ülkemizde radyo yayıncılığının geliştirilmesi ve kırsalda yaşayan halk türkülerinin kayıt altına alınıp müzik arşivi oluşturulması gibi diğer yönleri ile de Türk müziğine hizmet etmişlerdir.

Müzik sosyolojisi bir dönem içerisinde yer almış plak sektörü ile gelişen tüm detayları dikkate alarak çalışmalarını yürütebilen bir bilimdir. *Gramofon ve plak kayıtları ülkemize girdikten sonra Türk müziğinin maruz kaldığı iyi kötü her şey, alafranga-alaturka tartışmalarında bulunduğu konum, plak kayıtlarının halkın müzik kültürüne yaptığı etki ve sonrasında popülerleşen metaların her biri, plak sektörü üzerinden müzik sosyolojisi diliyle açıklanabilir.* Kısaca müzik sosyolojisi, bu sektör içerisinde yer alan her bir detayı inceler ve dönemsel olarak müziğin toplumsal ilerleyişe ışık tutmaya çalışır. Hakkı Süha'nın 1929 yılı plak sanatkârları ile yaptığı söyleşilerden oluşan yazı dizisinde bu sektöre ait detayları görebilmekteyiz. Hakkı Süha gibi dönemin önde gelen müzik yazarı Osman Şevki Uludağ'da gramofon ve plak sektörü üzerine *Vakit* gazetesinde makaleler yazmış, gramofoncuların ülkemizde yaygınlaşmaya başlamasıyla Türk müziğinin uğradığı hezimetini, milli müzik penceresinden eleştirmiştir. Uludağ, ülkemizde gramofon ve plak rejisörlerinin ortaya çıkmasıyla toplumda müzik üretimlerinin artık bu yapımcıların isteği üzerine

şekillenmeye başladığını, piyasada ne tutar ne tutmaz mantığı ile doldurulan plakların Türk müziğine ciddi zararlar verdiğine değinerek bu ilerleyişi biraz olsun tarif eder. Çoğu musikişinasımız tarafından önemsenen plak kayıtları, kendi içerisinde oluşturduğu sektör ile müziğin sosyolojik ilerleyişinde önemli rol oynamışlardır. Kısacası plak sektörünün müzikte yarattığı endüstriyel üretim mekanizması, toplumda popüler müzik kültürlerinin doğmasına aracılık etmeye başlamıştır.

Hakkı Süha'nın bu söyleşilerinde ülkemizde Osmanlının son dönemi ve Cumhuriyet dönemine tanıklık etmiş popüler plak sanatkârlarının sektöre dair verdikleri bilgileri bulabilmekteyiz. Her bir plak sanatkârının ismini başlık olarak vererek yayımlanan bu yazılarda, *dönemin önemli plak sanatkârlarının kimler olduğu, plak şirketleri, kullanılan teknoloji ve kayıt sistemleri, sözleşmelerde geçen ücretler, halk arasında en çok popüler olmuş eserler gibi müzik sosyolojisi gözüyle inceleyebileceğimiz birçok veriyi bulmak mümkündür.* Bu verilerden yola çıkarak Batılılaşma eğiliminde olan müziğimizin dönemsel hareketlerini müzik sosyolojisi bilimi ile değerlendirebiliriz. Bu değerlendirmeleri yapabileceğimiz müzik sosyolojisine dair bilgiler, Hakkı Süha'nın yazılarında şöyle geçmektedir.

2. 10. 1. Alafranga Müziğin Yaygınlaştırılması ve Plak Endüstrisi

1929 yılı popüler olmuş plak sanatkârları ve müzik endüstrisi hakkında detaylı bilgiler bulabildiğimiz röportajlardan ilk bahsedeceğimiz, Hakkı Süha'nın Nimet Vahit Hanım'la gerçekleştirdiği röportajdır. Kendisinden en meşhur ve en kıymetli şarkıcımız olarak bahseden Hakkı Süha, yazısının girişinde Nimet Hanım'ın plaklara nasıl şarkı söyleyeme başladığı, kaç şarkı söyleyeceği, plakların hangi müzik fabrikasında⁹⁵ basılacağı, hangi eserleri okuyacağı ve bunların karşılığında ne kadar ücret alacağına dair bilgiler verir. Örneğin;

“Kolumbiya Fabrikası bana müracaat etti. Bende kabul ettim. On plak, yani yirmi parça teganni edeceğim.

Bunların bir kısmı Almanca, Fransızca, İtalyanca parçalar olacak, öbür kısmını da oksidental (Batılı) Türkçe parçalar teşkil edecektir. Mesela ‘Rigoletto’yu Türkçe

⁹⁵ Hakkı Süha röportajlarında stüdyo yerine müzik fabrikası ifadesini kullanmaktadır. Bizde bu yüzden bu ifadeyi kullanmayı tercih ettik.

söyleyeceğim. Diğer söyleyeceklerim arasında Mozart'tan, Şubert'ten birkaç parça vardır; Şovman, Fore gibi..." (Çeviker, 2007, s. 22).

Yukarıda aktardığımız söyleşinin bu bölümünden, plaklara Türkçe şarkıların yanı sıra Almanca, Fransızca, İtalyanca gibi Batı dillerine de şarkıların okunduğu bilgisine ulaşabilmekteyiz. Ayrıca Batılı bazı parçaların Türkçe söyleneceğine dair aktarılan bilgiler, bizlere dönemin Batılılaşma hareketlerinin plak endüstrisi üzerinde olan birlikteliğine işaret etmektedir. Sonrasında söyleyeceği parçalar karşılığında "Kolumbiya müzik fabrikasından her plak satışından yirmi kuruş alacağını söyleyen Nimet Hanım, Hakkı Süha'nın "*Gramofon merakının memleketimizde günden güne artmakta olmasını nasıl telakki ediyorsunuz?*" sorusuna şöyle cevap vermektedir.

"Çok memnun oluyorum. Gramofon memleketimiz için fevkalade bir şey..."

Memleketimizde musiki hareketleri çok az. Hâlbuki Viyana'da insan daima operaya giderek istediği parçayı dinleyebilir. Burada öyle mi ya? İstanbul'da opera yok, orkestra yok. Musiki ihtiyacını ancak plaklar temin ediyor. Sonra plakların bir faydası daha: Plaklar alafranga musikiyi tamim ediyor" (Çeviker, 2007, s. 22).

Hakkı Süha'nın bu söyleşisinden anlaşılmaktadır ki, Nimet Hanım gramofon ve plak endüstrisindeki gelişmeleri, ülkemizde alafranga müziğin yaygınlaşmasına katkı sağlamasından ötürü önemli bir gelişme olarak yorumlamaktadır. Ayrıca, şarkıların plaklara okunması karşılığında alacağı yirmi kuruşluk ücret ve plakların Kolumbiya şirketi tarafından basılacağı bilgisi, bizlere *dönemin müzik piyasasını* tarif etmektedir. Tüm bu yönlerinden ötürü Hakkı Süha'nın yazısında aktardığı bu bilgiler müzik sosyolojisinin dikkate aldığı verilerin bazılarıdır. *Burada önemli olan söylem, dönemin müzik endüstrisi ve popülerleşen müzik materyallerinin Türk müziğine nasıl bir yön kazandırdığına dair bilgileri bulabildiğimiz ifadelerdir.* Garpli müziğin ülkemizde yaygınlaşmasını ve halkın müzik zevkinin Garp müziği ile kodlanılmaya çalışıldığı bir dönemde gramofon merakının toplumda artmasını iyi bir şey olarak yorumlayan Nimet Hanım, plakların alafranga müziğin toplumda daha fazla tanınmasına katkı sağladığına dikkat çeker. Buradan anlaşılmaktadır ki, gramofon ve plaklar toplumumuzdaki müzikal değişimde rol almış önemli materyallerdir. Bunun için bu materyaller müzik sosyolojisi çalışmaları için dikkate değer bilgiler içerir.

Müzik sosyolojisi çalışmaları için, *plak, kaset, cd vs. gibi müzik araçlarının yanı sıra bu malzemelerin hazırlandığı kayıt stüdyoları, yapılan tanıtım organizasyonları, satış tutarları, popülerleşen şarkılar, plak kapaklarının içerikleri gibi*

*daha sayacağımız birçok ayrıntı önem teşkil eder. Müzik sosyolojisi bu ayrıntılar üzerinden dönemin müzik endüstrisi ve müzikte yaşanan kırılmalar hakkında saptamalar yapar. Bu yüzden plaklar, “musiki tarihi açısından olduğu gibi, sosyal tarih ve toplumsal gelişim açısından da dikkate değerdir. Toplumsal değişimin öncülüğünde önemli pay sahibi olduğu için de önemsenmeli, ciddiye alınmalıdır”.*⁹⁶

Hakkı Süha, Nimet Hanım başlıklı ikinci söyleşi yazısında, onun Şark ve Garp müziği üzerine neler düşündüğünü ve memleketimizde müziğin nasıl bir gelişme gösterdiğine dair görüşlerini aktarmaktadır. Konservatuar’da hocalık yapan Nimet Hanım’a göre memleketimizde müzik zevki gün geçtikçe artmakta, müziğe karşı ciddiye alınacak bir ilgi toplumumuzda gelişmektedir. Bu tespiti, konservatuar öğrencilerinin giderek artmasını örnek göstererek yapan Nimet Hanım, Şark ve Garp müziği için birbirlerinden farklı iki müzik türü olduğunu, fakat bizim melodilerimizin Garp müzik usulü ile bestelenince çok iyi neticeler elde edilebileceğini söyleyerek söyleşiye son verir.

2. 10. 2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Piyasası

Hakkı Süha, radyonun vereceği bir konser öncesinde Hikmet Rıza Hanım ile yaptığı söyleşiden, genel hatlarıyla plak endüstrisi hakkında bilgilere ulaşabildiğimiz şu bilgileri aktarmaktadır.

Hikmet Rıza Hanım, asker olan kocasının görevi dolayısıyla Şark ve Garp vilayetlerini dolaştıktan sonra İstanbul’a gelerek ilk defa plağa şarkı söylemiştir. Sahibinin Sesi adlı plak şirketinde ilk şarkılarını söylediğini ifade eden Hikmet Rıza Hanım, bu şarkıların isimlerinin ‘Lebimde Açarken’ ve ‘Şebnemde Bir Gül’ olduğunu söyler. Hakkı Süha’nın yönelttiği şuan hangi müzik fabrikası ile sözleşme yaptığı ve plaklardan ne kadar kazanç elde ettiğine dair soruya, Hikmet Rıza Hanım şöyle cevap verir.

“Polidor Alman Fabrikası’yla kırk parça için mukavele (sözleşme) yaptım. Fakat serbest mukavele, istediğim yerde söyleyebilirim. Mesela, Kolumbiya’ya bazı parçalar verdim.

Bunlar yakında piyasaya çıkacaktır.

-Size fabrikalar her plak için kaç lira veriyorlar?

⁹⁶ Bu cümle Turgut Çeviker’in kitabının ön sözünde Cemal Ünlü tarafından kaleme alınmıştır. Bkz: Çeviker, 2007, s. 13.

-Eskiden hiç nisbetinde (oranında) ehemmiyetsiz bir şeydi. Şimdi her plak için elli lira alırım” (Çeviker, 2007, s. 33).

Hakkı Süha'nın gerçekleştirdiği bu söyleşiden, dönemin müzik fabrikalarının isimleri, sözleşme şartları, şarkı isimleri, plak başı elde edilen gelir gibi bazı ayrıntıları görebilmekteyiz. Sahibinin Sesi, Polidor Alman Fabrikası, Kolumbiya gibi yapım şirketlerinin isimlerini öğrenebildiğimiz gibi müzik sosyolojisi altında yorumlayabileceğimiz kazanç durumu hakkında da bilgileri söyleşiden fark edebilmekteyiz. Tüm bu ayrıntılar dönemin müzik piyasasının hatlarını tarif etmektedir ve bu yüzden müzik sosyolojisi taşırlar.

Hakkı Süha, Hikmet Rıza Hanım ile söyleşisini bitirdikten sonra ertesi güne Mesut Cemil Bey'le görüşmek için randevu alarak radyodan ayrılır.

2. 10. 3. Türkiye'deki Plak Endüstrisi

Bu söyleşisinde Hakkı Süha, Mesut Cemil Bey'e Türkiye'deki plak endüstrisi hakkında sorular yöneltmiştir. Mesut Cemil'in sorulara verdiği cevaplar, ülkemizdeki plak sektörünün tarihi ve Türk müziğine etkileri etrafında geçmesinden ötürü müzik sosyolojisi perspektifiyle değerlendirilebilir. Diğer makalelerde değindiğimiz ülkemizdeki müzik endüstrisinin konumu, bu söyleşide doğrudan Mesut Cemil Bey tarafından değerlendirilmektedir. Bu bölüm şöyledir:

“Türkiye’de plak imalı yirmi beş otuz senelik bir maziye sahiptir. Bugün Kolumbiya’nın temsilcisi olan Blomental Biraderler, o zaman Orfeon Firması altında plak alırlardı. Fakat bu plaklar arasında sanat itibariyle mühim eserler yoktu.

Birkaç seneden beri radyo sistemiyle plak kaydetmek teammüm ettikten (yaygınlaştıktan) sonra İstanbul’da da plak imali inkişaf etmiştir” (Çeviker, 2007, s. 36-37).

Türkiye’deki plak imalının tarihi, ilk hizmet veren müzik fabrikalarının isimleri ve plak kaydetmenin getirileri üzerine düşüncelerini ifade eden Mesut Cemil, plak sektörünü, bestecilerin yeni besteler yapmak arzusuna ilham vermesinden dolayı faydalı bir şey olarak yorumlamaktadır. Söyleşinin sonlarına doğru plak kayıtlarından elde ettiği gelir hakkında Hakkı Süha’ya cevap veren Mesut Cemil, babası Tanburi Cemil’in eserlerinin telif hakkı kendisinde olduğu için her yeni basımdan satış üzerinden yüzde

kırk aldığını, kendi eserleri için de aynı şartların geçerli olduğunu söyler. Ayrıca müzik piyasasında plak sanatkârlarının cuzi miktarda paralar kazandığına dair iddialara yanıt veren Mesut Cemil, plak satışlarından elde edilecek geliri kendince şöyle yorumlar.

“Bu iddia doğru olmasa gerek. Bende pekiyi kondisyona merbut olmadığım halde bunu söylüyorum. Bu, her şeyden evvel pazarlık meselesidir. Bir eserin önceden sükse yapacağı daha evvelden kestirilerek ona göre bir mukavele yaparlar. Eğer bunu sanatkâr keşfedemiyorsa kabahat neden fabrikaların olsun.

-Gramofon zevkinin artmasını nasıl buluyorsunuz?

-Herhalde çok iyi, Gramofon halkın semai terbiyesinde çok faydalı oluyor” (Çeviker, 2007, s. 37-38).

Yukarıda aktarılan söyleşinin son bölümünde sanatkâr ve fabrikalar arasında yapılan sözleşmenin koşula bağlı olduğunu, okunacak şarkının piyasada tutup tutmayacağını önceden sanatkâr tarafından kestirilmesiyle mukavele şartlarının değişeceğini dile getiren Mesut Cemil, *pazarlama yöntemindeki arz talep ilişkisine* burada değinir. Toplum tarafından talep edilecek bir ürünün maddi getirisinin hesabının sanatkâra düştüğünü söyleyerek, müzik endüstrisinin pazarlama yani arz talep dengesine göndermede bulunur. Bu gibi çıkarımları yapabileceğimiz bu ifadeler müzik sosyolojisi açısından oldukça önemli içerikler taşır.

Hakkı Süha'nın yazı dizisi Pehlivan Osman, Naime Hanım, Güzide Hanım, Hadiye Hanım, Hafız Âşir Efendi, Sedat Bey ve Fikriye (Şakrakes) Hanım gibi plak sanatkârları ile yaptığı söyleşilerle devam eder. Buraya kadar aktardığımız müzik sosyolojisi içeriklerine uygun ifadeleri bu yazılarda da aynı şekilde bulabilmekteyiz. Örneğin konservatuarın maaşlı memuru olarak çalışan Pehlivan Osman isminde bir zatın ilk plağını 1913–1914 yıllarında Orfeon adlı müzik fabrikasında doldurduğunu, genellikle okuduğu şarkıların halk türküleri ve oyun havalarından oluştuğunu aktaran Hakkı Süha, Pehlivan Osman'ın ‘Cazband ve halk müziği’ üzerine görüşlerine de yazısında yer vermektedir. Kendisine yöneltilen *-Cazband hakkında ne düşünüyorsunuz?* sorusuna Pehlivan Osman şu şekilde cevap verir.

“Dans musikisinin sanatla pek alakası yoktur. Gençlik bunu şöyle güzel bir bele dolanıp, güzel kokular içinde dönmek, dans etmek, oynamak için sever. İşte cazband musikisinin insan üzerindeki tesiri bundan ibarettir.

Bence hakiki musiki, bu halk musikisidir. Nasıl ki artık bundan on-on beş sene evvel olduğu gibi bir gramofon, bir cazband, bir dans salgını da kalmamıştır. Göreceksiniz ki, yakın zamanda halk musikisi cazbandın papucunu dama atacaktır” (Çeviker, 2007, s. 49).

Ülkemizde popülerleşen cazband üzerine bazı bilgilere ulaşabildiğimiz bu söyleşinin sonrasında Hakkı Süha, Güzide Hanım ile olan söyleşisinde plak doldurma aşamaları ve fabrikaların yaptıkları harcamalara değinmektedir. Genellikle güfteleri kendisine ait halk türkülerini plağa söylediğini belirten Güzide Hanım, sanatkârların yanında plak fabrikalarının çok para kazandığını, fakat onların yaptıkları masraflarında göz ardı edilmemesi gerektiğini ifade ederek, müzik piyasası hakkında şu bilgileri verir.

“Doğru plak fabrikaları çok para kazanıyorlar. Fakat onların birçok masraflar yaptıklarını da unutmamalı. Bir plağı doldurmak için her sanatkâr beşten ona kadar mum bozabilir. Şarkı evvela bu mum plaklara çekilir. Küçük bir hata, bir falso mum plağı bozar. Şarkıyı yeniden çekmek icap eder. Her mum plak yirmi beş liradan yüz liraya kadardır. Bir de saz heyeti lazım. Bunlar için günde 50’den 100 liraya kadar masraf olunur. Ayrıca şarkıyı plağa çeken mühendise günde üç yüz liradan yedi yüz liraya kadar ücret verilir” (Çeviker, 2007, s. 61–62).

Hakkı Süha ile Güzide Hanım arasında geçen diyalog plak fabrikalarının yapmış oldukları masraflar etrafında geçmektedir. *Plak üretim aşamalarında kullanılan materyaller ve yapılan masrafların neler olduğunu bu söyleşide görebilmekteyiz. Burada geçen plak üretim aşamalarına dair tüm detaylar, dönemin müzik endüstrisi üzerinden müzik sosyolojisi taşır. Plak sektöründe yer alan üretim ve pazarlama aşamaları müzik sosyolojisi için önemli ayrıntıları oluşturur.*

Hakkı Süha’nın plak üretim ve pazarlama aşamalarına dair bilgilere ulaşabildiğimiz diğer bir söyleşisi de Hafız Âşir Efendi ile olanıdır. Hafız Âşir Efendi hem bir plak sanatkârı hem de plak yapım ve satıcısıdır. Onunla geçen konuşmalarda, ülkemizde dönemin plak üretim ve pazarlama aşamalarının önemli detaylarına rastlayabilmekteyiz. Sirkeci’deki plak mağazasında gerçekleşen söyleşide Âşir Efendi, plakçılığın ülkemizdeki ilk yıllarından başlayarak, halkın ilgi gösterdiği müzik ve zamanın tesiri ile giderek değişen müzik beğenisinden bahseder. Plak sektörünün zamanla değişime uğradığını bunun sebebini ise yaşanan toplumsal değişime bağlayan Âşir Efendi, önceden eski müzikten hoşlanan halkın şimdilerde dans havaları ve hafif şarkılardan hoşlandığını söyler. Bu ifadeleri ile Âşir Efendi zaman ve müzik arasındaki

yakın ilişkiye göndermede bulunarak müzik sosyolojisinin alt yapısını oluşturan zaman-müzik ilişkisine değinir.

Müzik sosyolojisi, toplumda yaşanan her türlü sosyal değişim ile müzik arasındaki bağları tespit etmeye çalışır. Ülkemizde gelişen plakçılık ise toplumda ve müzikteki değişimi oluşturan nedenlerden biri olduğu için bu sektörde varolan her şey müzik sosyolojisi tarafından dikkate alınır. Çünkü plak sektörü geliştikten sonra tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de müzik değişime uğramış, endüstriyel materyaller geliştikçe müzikte farklı tarzlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Ülkemizdeki müzikte yaşanan bu değişim, Âşir Efendi’nin ağzından konuşmalara şöyle yansımaktadır.

“Plakçılık memleketimizde ilk defa yirmi sene evvel başladı. Plakla musikiyi tanıtmakta ilk amil olanlar gazel hususunda Hafız Sami Efendi, şarkı hususunda fakiriniz olmuştur. Halk bizim okuduğumuz eski musikiye çok büyük kıymet vermiştir. Fakat şimdi her şey değiştiği gibi, musiki de değişmeye başladı, şimdi herkes dans havalarından, hafif şarkılardan hoşlanıyor” (Çeviker, 2007, s. 68-69).

Plakçılığın ülkemizde başladığı yıllar ve plakların Türk müziğinin tanıtımındaki aracılığına yönelik ifadelerle söyleşiden ulaşılabilmemizin yanı sıra, değişen hayat karşısında dolayısıyla değişen müziği, eski ile şimdi arasında yaptığı kıyaslamalarla açıklamaya çalışan Âşir Efendi, doğrudan müziğin sosyolojik taraflarına değinmiştir. Sonrasında fonograf ve gramofonun mazisinden bahsederek, kendisinin plak satış işlerine nasıl başladığı üzerinden ülkemizde plak endüstrisinin tarihine yönelik dikkat çekici açıklamalar yapar. Âşir Efendi’nin plak satışı ile ilgili dile getirdiği söylemler, plak endüstrisinin pazarlama sahası ile ilgilidir ve bu yüzden müzik sosyolojisi için önemlidir. Müzik üretim mekanizmalarının yanı sıra pazarlama, tanıtım, topluma ulaşma gibi satış aşamalarını ikilinin konuşmalarından fark edebilmekteyiz. Bu bölümler kısaca şöyledir:

“Size gramofonlardan bahsedecektim. Gramofon ayrı fonograf ayrıdır. Gramofonun mazisi yirmi sene ise fonografinki otuz-otuz iki senedir. Bundan otuz iki sene evvel Ali Rıfat ve Rauf Yekta ile Beyoğlu’na doğru yürürken Palamar’ın fonograf mağazasına girdik ve fonograf dinlemek istediğimizi söyledik. Bir makineye bir kovan taktılar, makine işlemeye başladı ve biz hayret içinde Yakovi’nin zurnasını dinledik. Dükkân sahibine musiki ile meşgul olduğumuzu sesimizi kovana çekip çekemeyeceğini sorduk. Tabî ki cevabını

aldıktan sonra Rauf Yekta ney, Ali Rifat ud çaldı bende söyledim. Ondan sonra Palamar'da bir müddet söyledim” (Çeviker, 2007, s. 70).

Bir süre bu firmada şarkılar söyleyen Âşir Efendi, bu işte çok kâr olduğunu anlar ve hemen iki buçuk altın karşılığında bir fonograf makinesi ve on iki kovan alır. İki kuruşa aldığı boş kovanların tanesi mahalledeki saz arkadaşları ile doldurduktan sonra yedi buçuk, sekiz kuruştan Beyoğlu'ndaki bir fonograf mağazasına sattığını söyler. Bu kârlı alışverişe bir müddet devam ettiğini ifade eden Âşir Efendi, bir süre sonra Sirkeci'de bir dükkân tuttuğunu, doldurduğu kovanları burada gümüş para ile on beş kuruşa satmaya başladığını söyler. Her istenilen kovandan her zaman bulunmadığını bunun üzerine her gün siparişlerin listesini alarak kovanları doldurduklarını anlatarak, sektörün işleyiş biçimini bizlere aktarmaktadır. Onun bu ifadelerinden ülkemizde kovan satışlarının ne kadar ücret karşılığında ve nasıl gerçekleştirildiğini görebilmekteyiz. Sonrasında fonograftan gramofona geçiş sürecine dair bilgiler veren Âşir Efendi, ilk gramofon makinelerinin günün birinde Waynberg ve Viktorya mağazalarına geldiği ve artık fonograf yerine şarkıların plaklara kaydedilmeye başlandığını anlatır. Hakkı Süha'nın aynı zamanda plak ticareti yapan Âşir Efendiye bu sene en çok hangi plak satıldı sorusu üzerine, en çok satan plağın Nezihe Hanım'ın Son Hatıra adlı plağı olduğunu söyler.

Hakkı Süha'nın gerçekleştirmiş olduğu bu söyleşilerde müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşen birçok söylem bulabilmekteyiz. Bu söylemlerden daha çok *ülkemizde fonograf ve gramofon süreci, kullanılan üretim ve pazarlama mekanizmaları, plak kayıtlarından elde edilen gelir ve gider ücretleri, popüler plak sanatkarları, en çok satan plaklar gibi müzik sosyolojisinin müzik endüstrisi çatısı altında topladığı birçok detaya ulaşabilmekteyiz*. Plaklar ayrı bir yönüyle popüler kültür enstürümanları olarak düşünülebilir ve plak sektörü içerisinde yer alan her şey müzik sosyolojisi gözüyle değerlendirilebilir.

Buraya kadar Hakkı Süha'nın plak sektörü üzerine yaptığı söyleşilerden müzik sosyolojisi altında toparlayabileceğimiz bölümleri aktardık. Hakkı Süha'nın müzik sosyolojisi gözüyle inceleyebileceğimiz diğer yazıları ise alafanga ve alaturka müzik hakkında görüşlerini kaleme aldığı *Tiyatro ve Musiki*'de yayınlanan makaleleridir. Milliyet, medeniyet, Şark-Garp tartışmaları gibi kavramlar etrafında geçen ifadeleri,

onun makalelerinin müzik sosyolojisi bilimi ile değerlendirilebileceğini kanıtlar niteliktedir. Bu makaleleri şöyledir.

2. 10. 4. Türk Sesinden Ayrılmadan Batılılaşma

Hakkı Süha ‘Musikimiz’ başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 9)⁹⁷ Şark ve Garp müziği hakkındaki görüşlerini dile getirmektedir. Memleketi saran inkılâp furyasının müzikte yarattığı durgunluğa değinen Hakkı Süha, Türk müziğinin millet, medeniyet, toplumsal maneviyat gibi sosyolojik kavramlarla olan bağlantıları üzerinden, Garp müziğine doğrudan intibak edilmesini savunanları eleştirir. Garp tekniğinin bir biçki tarzı olduğunu, fakat o biçki tarzını kullanacağımız müziğimizin buna müsait olmadığını, bu teknikle tam anlamıyla Türk ızdırabının, Türk zarafetinin, Türk sevincinin anlatılamayacağını ifade eder. Tek sesliliğin belli başlı bir zaaf olduğunu, bunun yanında günümüzde armoninin kuvvetli bir ihtiyaç halini aldığı belirten Hakkı Süha, müziğimizin çeyrek seslerle beraber Türk sesinden, Türk hançeresinden ayrılmayarak orkestraya doğru ilerlemesi gerektiğini söyleyerek, Ali Rıfat Bey’in yapmış olduğu çalışmaları bu düşüncesini desteklemek adına örnek gösterir. Makalede millet, medeniyet, Türklük, toplumdaki inkılâp furyası ve müziğe etkileri gibi kavramların müzik ile ilişkilerinin geçtiği müzik sosyolojisi içeren bölümler şöyledir.

“Memleketi sarsan inkılâp dalgasından en çok musikimiz bocaladı. Her değişme arasında mübeddi’lerle mukallitler birbirine karşıdır. Türk musikisi, işte bu yüzden hiç sebep yokken muştalandı. Türk musikisi nedir? Dünya sanatları içinde onun nasıl bir mevki vardır? Bu mevki ona veren hususiyet hangi vasıtalardan doğuyor? Bunları arayan soran olmadı. Dediler ki, dünyanın yalnız bir musiki sistemi vardır. Garp sistemi. Bizde onu alarak medeniyet kervanına karışacağız. Garp tekniğini alırken geride davanın asıl özünü, hakiki mahiyetini teşkil eden sanat ne olacak? Bugün Avrupa dediğimiz kıtada en aşağı üç dört musiki tarzı vardır. Hatta yalnız tarzı demek doğru değil. Musiki milleti, musiki şivesi var. Biz bunlardan birini alırken hangisine intibak edeceğiz? Ve sonra Türklüğümüz ne olacak? Garp sesiyle Türk ızdırabını, Türk zarafetini, Türk sevincini, hülasa Türk maneviyatını terennüm etmek acaba nasıl bir netice verir. Musikide garpba intibak davasını öne sürenler burasını hiç düşünmediler” (Duran, 2001: 9-10).

⁹⁷ Hakkı Süha Gezgin, “Musikimiz” *Tiyatro ve Musiki Mecmâası*, sayı: 1, 19 Kânûn-u Sâni 1928, s. 2.

Görüldüğü üzere Hakkı Süha, inkılâbın etkileri ile Garp müziğine intibak edilmesini savunanlara, müzik milleti, müzik şivesi üzerinden yaptığı açıklamaları ile müzik sosyolojisinin dikkate aldığı sosyolojik ayrıntılara değinmiştir. Garp sesiyle Türklüğe ait olan kültürel olguların tam anlamıyla ifade edilemeyeceğini, bu davayı ileri sürenlerin bu sosyolojik olguları hiç düşünmediğine dikkat çeker. Hakkı Süha, ayrıca müziğin zamanla olan ilişkisi üzerinde durarak ayrıca müziğin sosyolojik ilişkilerini öne çıkaran söylemlere bu makalesinde yer verdiği görülmektedir. Bu bölümler kısaca şöyledir.

“Türk musikisi bugünkü şekliyle mazinin tahakkümünden kurtulamamıştır. Bir sanat şubesinin zamandan müesser olması, zamana intibak etmesi zaruri iken, şimdiye kadar Osmanlı câmiasının içinde yaşayan musikinin hiçbir tahavvül geçirmemesi himmet noktasından ileri gelir.

Hülasa musiki bahsi çok uzundur. Yalnız şunu söyleyeyim ki, Türk sesinden ayrılmamak şartıyla orkestraya doğru gideceğiz ama çeyrek seslerle beraber. Bundan yarınki şaheserler doğacak ve Türk adı ufuklardan ufuklara asılan şöhret mahyasında okunarak alkışlanacaktır” (Duran, 2001: 11).

Şark ve Garp müziği hakkındaki görüşlerini dile getiren Hakkı Süha, bu görüşleri ile dönemin en can alıcı tartışmalarından uzak kalmamıştır. Medeni müziğin Türk sesinden ayrılmadan oluşturulması gerektiğini vurgulayarak makalesine son verir.

2. 10. 5. Türk Müziğinde Zümreler

Hakkı Süha, ‘Musikimizde Zümreler’ başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 12)⁹⁸, alafanga ve alaturka müzik hakkında görüşlerini eşsiz bir müzik salâhiyetine sahip olduğundan değil, bu toprak üzerinde her şeyle alakası olan bir adam olarak kaleme aldığını belirterek sözlerine başlamaktadır. Kendince ayırdığı üç zümrenin milli müzik bahsinde sahip oldukları düşüncelere açıklık getirmeye çalışan Hakkı Süha, müzik sosyolojisi altında aktarabileceğimiz şu ifadelerle yer vermiştir.

“Benim görüşüme göre milli musiki henüz “intibah” devrindedir ve zamanımıza (Edebiyat-ı Cedide) inkılâbının musikide tecellisi denirse çok az hata edilmiş olur. O zamanlar nasıl (Muallim Naci) zümresi var idiyse ve nasıl o

⁹⁸ Hakkı Süha Gezgın, “Musikimizde Zümreler” *Tiyatro ve Musiki Mecmâası*, sayı: 8, 12 Mart 1928, s. 12.

zümredkiler maziye şiddetle bağlı kalmaktan kurtulamamışlarsa bugün de eski eserlere, eski usüllere öylece sadık olanlar var” (Duran, 2001: 12).

Hakkı Süha üç zümre üzerinden ele aldığı milli müzik kavramını açıklarken müzik sosyolojisi yapmaktadır. O, burada belirli zümrelerin milli müzik hakkındaki görüşlerini kendince değerlendirir. *Müzik sosyolojisi, çalışmalarını belirli zümreler üzerinden ilerletebilir. Zümrede yer alan her bir sosyolojik unsur ve bunların müzikle olan ilişkisi o zümrenin müzik sosyolojisi profilini çizer.* Bu yüzden Hakkı Süha'nın milli müzik görüşlerini yansıttığı bu zümrelerin müzik düşünceleri, doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Makalede bu bölümler şöyle geçmektedir.

“Eski eserler bütün ihtişamlarıyla doğdukları devrin zineti ve sanat tarihimizin parlak birer varlığıdır. Onlara karşı hürmetten de büyük ve kelimelerle ifade edilemez hislerle gönlümüz dolu. Fakat eskiye sadık kalmak bu demek değildir. Yeni bir üslup, yeni bir renk yaratmak, yeni usül dalgaları keşfine, ibdana çalışmak, hülasa başka bir ahenge ruh vermek... İşte maziye sadık kalmanın gayesi budur ve ihtiyaç ve zarurettir.

Edebiyat-ı Cedide garba gidiyor. Fakat modada, şekilde gidiyordu. Aslında yine memleketin malı idi. Onlar dedelerin asrilerini izlerinden ayrılmayı insanatı hüsrana götüren bir günah sayıyorlardı. Zamana hak vermiyorlar. Zamanın zevkler üstündeki tesirini düşünmek istemiyorlar. Bu, birinci zümredir” (Duran, 2001: 13).

Hakkı Süha, birinci zümre olarak ayırdığı kesimi, eskiye tamamıyla sadık, zamanın zevkler üzerindeki tesirini düşünmeyen bir kesim olarak tarif eder. Ona göre, ikinci zümreyi ise melez bir müzik meydana getirmeye çalışanlar teşkil ediyordu. Onların eserleri bir aletin perdelerinden geçirilince ortaya acaip bir ses, daha doğrusu bir gürültü çıkıyordu. Hakkı Süha'ya göre bu zümre, Muhammed'e yaranamamışken İsa'yı da gücendiren kesimdir.

Hakkı Süha'nın milli müzik görüşleri, üçüncü zümre olarak tarif ettiği zümrenin görüşleriyle örtüşmektedir. Onun bu zümreye ait birisi olduğunu söyleyebiliriz. Kendisi ve üçüncü zümre olarak tarif ettiği kesimin milli müzik düşünceleri makalede şöyle geçer.

“Üçüncü zümre memleketin her şeyini kendilerinden beklediği heyettir. Bunlar, hem bütün eski eserleri hafızalarında taşıyorlar hem de abidelerini anlayacak bir kulağa sahip bulunuyorlar. Bu zümrenin yürüdüğü yol, Anadolu'nun ruhuna tercüman olan seslerden milli bir abideye giden yoldur ve bunun ilk müjdeleri de kendini göstermeye başlamıştır.

Onların yaptıkları eserlerde dikkat edinilecek musikimizi salon ve hücre musikisinden meydan musikisi haline getirecek bir aranma hareketi görülüyor” (Duran, 2001: 14).

Genel eksenyle ülkemizde milli müzik hususunda ayrı düşüncelere sahip zümrelerin tarifini yapan Hakkı Süha, müzik sosyolojisinin üzerinde durduğu konulara değinmiştir. Milli müziğin zamanın gerçeklerini dikkate alarak başarıya ulaşacağını, milli müzik hakkında görüş bildirenlerin ise, zamanın zevkler üzerindeki etkisini düşünmeleri gerektiğine dikkat çekerek, ayrıca müzik sosyolojisi konusu olan zaman ve müzik ilişkisine vurgu yapmaktadır.

2. 10. 6. Türk Sesinin Kazandığı Parlak ve Kuvvetli Netice

Hakkı Süha, müzik zevki üzerinden giriş yaptığı bir makalesinde (Duran, 2001: 85)⁹⁹ Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu’nun verdiği bir konser hakkındaki görüşlerini dile getirirerek alafanga ve alaturka müzik meselesine eğilir. Övgüyle bahsettiği konserin bütün provaları içerisinde yer alan Hakkı Süha, konserin içeriğinden kısaca söz etse de, daha çok konser sonrasında alaturka eserlerin alafanga sazları ile seslendirilme konusu üzerinde durur. Alafangacıların halkın müzik zevkini yükseltmek için önerdikleri müzik meselelerini değerlendiren Hakkı Süha, seviyenin yükselmesinin bizim lezzet aldığımız eski eserlere bağlanamayacağını, bu hususta verilen konserin fertlerin değil zümrelerin ruhi ihtiyaçlarına cevap verecek bir yol tuttıklarını söyler. Makalede geçen konser ve milli müziğe dair müzik sosyolojisi altında nakledebileceğimiz bölümler kısaca şöyle örneklenebilir.

“Türk Musiki Cemiyetleri Federasyonu geçen Pazartesi gecesi konser verdi. Her şeyden ol kasdile boğulmak istenen milli seslerimize bir teneffüs hakkı bulmak isteyen bu sevgili teşekkül, etraftan layık olduğu kabulü buldu.

Konser, her parçası alkış fırtınalarıyla sarsılarak büyük bir muvaffakiyetle bitti. Hiç kimse Türk sazının ve Türk sesinin kazandığı parlak ve kuvvetli neticeye bühtan gölgesini düşürmeğe cüret edemedi. Bazı alafangacılar, sanatkar ve bestekar Ali Rifat Beyefendi’nin eserlerindeki ihtişamdaki kuşkulananak:

Nasıl olur dediler. Hem Alaturka parça, hem sazlar alafanga?

⁹⁹ Hakkı Süha Gezgin, “Herkesi Birden Memnun Edebilir miyiz?” *Tiyatro ve Musiki Mecmâası*, sayı: 6, 26 Şubat 1928, s. 3.

Evet, alafanga sazlarla Alaturka musikiyi terennüm ediyoruz. Bu, bir kusur değil, bir meziyettir. Milli elhana savrulan iftira mızıklarının yerlere düşüren bir meziyet” (Duran, 2001: 85).

Hakkı Süha, alafanga eserlerin alaturka sazlarla seslendirilebileceğini, bu durumun karşısında olan alafangacıları Ali Rifat Bey’in konserde çalınan eserlerinin gereken cevabı verdiğini ifade eder. Ona göre, milli müziğimizin yükselmesi için seslerimize göre saz yaptıracağız ve böylelikle armoni gelişecek ve tek seslilikten kurtulacağız. Diğer makaleleri ile benzerlik gösteren bu makalede geçen müzik sosyolojisi izlerine, milli müziğimizin geleceğine dair nasıl bir değişim yolu izlemesi gerektiğine yönelik kullanılan ifadelerde rastlayabiliriz.

2. 11. HASAN ÂLİ YÜCEL

Hasan Âli Yücel, 16 Aralık 1897’de İstanbul’da doğmuştur. Babası Mevlevi dervişlerinden Ali Rıza Bey’dir. Babası ve amcası usta iki müzisyen olan Hasan Âli Yücel, ilk müzik eğitimini bu kişiler ve anneannesinden alır. Türk müziğinin esasları hakkındaki ilk ciddi eğitimini “M. C. Dede Efendi’nin yönetimindeki ünlü Musiki Mektebin’de alarak, M. C. Dede Efendi’nin müzik meclislerinde katılarak ilahi, naat ve kasideler meşk etmiştir” (Karakaş, 2006: 201).

“Hasan-Ali Yücel Mevlevi bir çevrede yetişmiş ve ilk müzik eğitimini geleneksel Türk sanat müziğinin önde gelen bir müzik okulunda almış olmasına karşın, devlet adamı olarak devletin müzik eğitimi politikasının yürütülmesinde çağcıl bir anlayış ve yaklaşım izler” (Uçan, 2011: 325-331).

2. 11. 1. Cumhuriyet’in Müzik Siyaseti

T. B. M. M’nde 13 Mayıs 1940 Devlet Konservatuvarı kanun görüşmeleri esnasında Hasan Âli’nin bildirdiği milli müzik hakkındaki görüşleri ve milletvekilleri ile arasında geçen müzik politikalarına yönelik tartışmalar, müzik sosyolojisi disiplinleri ile inceleyebileceğimiz niteliktedir. Belirli zaman aralıklarında da maarif vekilliği görevini yürüten Hasan Âli ve beraberindeki encümenliğin, Cumhuriyet dönemi inkılâplarının ışığında, konservatuar ve Muallim Mektepleri’nde uygulamaya koydukları müzik eğitim ve öğretim programları, müzik sosyolojisi ile doğrudan

alakalıdır. Devlet öngörüsü ile şekillenen bu eğitim öğretim programları, müziğin siyaset eliyle nereye taşındığının göstergesidir. Kaldı ki, Cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisini yaratan tek ve en önemli kavram, izlenen bu müzik politikalarıdır. Çünkü müzikte değişim hareketinin her ne kadar Tanzimat'la başladığı bilinse de, Cumhuriyet bu değişim tamamen zirve yaptığı bir dönemdir. Yapılan inkılâpların tek amacı toplumu medeni bir seviyeye yükseltmektir. Aynı amacı müzikte de güdüleyen devlet erkânı, hayata geçirdiği politikalarıyla Türk müziği için yeni bir hayatın, yeni bir sosyolojinin fitilini ateşlemiştir. İnkılâpların tek tek uygulanmaya koyulmasıyla tamamıyla kendine yabancı bir kültüre entegre edilmeye çalışılan Türk milletinin yaşadığı sosyolojidir özünde müziği ayrı bir sahaya taşıyan. Örneğin Türk müziği tarihinde önemli bir yer tutan Mevlevî ve Bektaşî tekkelerinin Cumhuriyet'le birlikte kapatılmasıyla müzikte başlayan yeni yaşam tarzı, bahsettiğimiz bu sosyolojinin sadece biridir. Kısaca yeni hayat ve bunun paralelinde ilerletilmek istenen Türk müziği.

Devlet desteği ile öncelikle eğitim kurumlarında uygulamaya konulan müzik politikaları, Cumhuriyet döneminin sanat alanında yaptığı en ızdırap verici politikalar arasında yerini alır. Bir taraftan milli kültürü Garp tekniği ile zenginleştirilip medeni toplumlara tanıtımını hedefleyen bu politikalar, diğer taraftan toplumun milli kültürünü tahrip ve yok edici uygulamalarıyla kendi içerisinde akıl almaz bir çelişki gösterir. Türk milleti için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar müzik için de yeni bir başlangıç olan Cumhuriyet döneminin yenileşme anlayışı, ya Türk müziğini okullardan kovmak, ya da resmen eğitimini yasaklamaktan ibarettir. Bu da şu demek oluyor ki, Türk hayatının ayrılmaz bir parçası olan Türk müziğinin resmen eğitim kurumlarında yasaklanması, onu yozlaşma tehlikesi ile karşı karşıya bırakmıştır. Kulağı tamamen yabancı olduğu bir müzik ile yıkanarak kendi müzik kültüründen uzaklaştırılmaya çalışılan Türk milleti, devlet desteği ve imkânlarıyla yozlaşmaya mahkûm edilmiştir. Yaşanan müzik sosyolojisinin temelinde alınan siyasi kararlar bu kararları alan komitenin başında ise Hasan Âli vardır.

Hasan Âli, maarif vekilliği döneminde ülkemizde eğitim alanında köklü değişiklikler yapmış birisidir. Onun çağdaş yaklaşımli eğitim reformları, konservatuar ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı tüm okullarda uygulanan eğitim politikalarının önemli bir kısmını etkilemiş ve meclisin müzik politikası konularında hayata geçirdiği birçok görüşe öncülük etmiştir. Dönemin tek partisi olan CHP'nin izlediği parti politikaları çizgisinden ayrılmayan Hasan Âli, eğitim kurumlarına getirdiği Batılı müzik

anlayışı yüzünden çoğu aydın ve musikişinas tarafından sert bir üslupla eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin en çarpıcı kısımlarını, kendisinde meclis üyesi olan O. Şevki Uludağ gerçekleştirmiştir. Uludağ, kaleme aldığı çoğu makalesinde Hasan Âli'nin yaptığı reformlarla, milli müzik tahribatını gerçekleştiren birisi olduğunu ifade etmiştir. Hasan Âli'nin milli müzik hakkındaki belirttiği görüşler ve izlediği değişim politikasının temelinde yatan düşünceler, dönemin müzik politikasını oldukça ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu yüzden onun görüşleri müzik sosyolojisi için önemlidir. O, bu değişim hareketi görevini üstlenirken toplumun müzik ile olan veya müziğin sosyolojik bağlantılarını ne kadar dikkate alarak yasal düşüncelerini kanunlaştırmıştır? Birçok alanda donanımlı olan böyle birisi ulusal Türk müziğini yaratma politikasının okullarda işleyiş biçimini nelere göre şekillendirmiştir? Tüm bu soruların cevabını bulmak için onun maarif vekilliği döneminde izleyeceği eğitim politikalarına bakmak yeterlidir. Hasan Âli, CHP'nin beşinci büyük kurultayında kendi döneminde izleyeceği eğitim politikasını şöyle açıklamıştır.

“1 Haziran 1939 tarihinde toplanan, CHP'nin Beşinci Büyük Kurultayı'nda, “Millî talim ve terbiyede esas düsturlarımız şunlardır” başlığı ile yaptığı konuşmada Hasan Ali Yücel Maarif Vekilliği döneminde izleyecekleri eğitim politikasını açıklamıştır. Bu politikanın esasları şunlardır:

1. Maarif siyasetimizin temel taşı, bilimsizliğin giderilmesidir. Maarifimizde nispeten daha fazla çocuk ve vatandaş okutacak ve yetiştirecek bir program takip olunacaktır.

2. Kuvvetli cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı devletçi, laik ve inkılâpçı vatandaş yetiştirmek tahsilin her derecesi için mecburi ihtimam noktasıdır. Türk milletini, Türkiye Büyük Millet Meclisini ve Türkiye Devletini saygın tutmak ve tutturmak bir vazife olarak telkin olunur.

3. Terbiye ve tedriste takip edilen usul, bilgiyi vatandaş için bütün hayatın safhalarında muvaffak olmayı temin eden bir cihaz haline getirmektir.

4. Terbiye her türlü hurafeden ve yabancı fikirlerden uzak, üstün, milli, vatanperver ve modern olmalıdır.

5. Her tahsil ve terbiye müessesesinde talebenin teşebbüs kabiliyetini kırmamaya, şefkatle itina etmekle beraber onları hayatta kusurlu olmaktan vikaye için ciddi bir intizam ve inzibata ve samimi ahlak telakkisine alıştırmamanın mühim olduğu kanaatindeyiz,

6. Maarifimiz bu günün ve yarının isteyeceği tahsil derecelerini önceden gören bir tertiple planlanacak ve bütün tahsil kademeleriyle sanat ve meslek ihtiyaçları bu plana göre düzenlenecektir” (Karakas, 2006: 218).

Hasan Âli'nin açıkladığı eğitim politikasının, modern dünyanın getirilerine uygun Cumhuriyetçi, inkılâpçı ve milliyetçi bireyler yetiştirmeyi hedeflediği anlaşılmaktadır. Onun bu görüşlerinden müziğin eğitim kurumlarında nelerden teşekkül eden uygulamalarla şekillendiği hakkında fikir sahibi olabiliriz. Hasan Âli'nin yukarıda verdiğimiz alıntının son maddesinde geçen “bu günün ve yarının ihtiyaçlarına göre sanat ve meslek ihtiyaçlarını düzenlemek gerektiğine” yaptığı vurgu, onun eğitim ve öğretim politikalarını şekillendirirken, sosyolojik gelişmelerden bağımsız düşünmediğini gözler önüne serer. Bu görüşlerinden yola çıkarak Hasan Âli'nin müzik hakkında zikretmiş olduğu eğitim politikalarının da sosyolojiyle birliktelik gösteren uygulamalar olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumu anlamak ve Hasan Âli'nin milli müzik hakkında dile getirdiği ifadelerinde geçen müzik sosyolojisi izlerini fark edebilmek için aşağıda sunacağımız şu bölümlere bakmak yeterlidir. Bu bölümler şöyledir.

“Şimdi 2541 numaralı kanunda zikredilmiş olan milli tabirini ve akademi kelimelerini niçin kullanmadık da konservatuar dedik, onu izah edeyim:

Biz bir şeyin milli olmasını mutlaka bu sıfatın üstüne yazılması ile anlamıyoruz. Güzel sanatlar akademimiz var. Elbette ki orada yapılan resimlerin ve ressamların bizim ruhumuza intibak eden, bizim renklerimizi, bizim hayatımızı, bizim ışıklarımızı ifade etmiş olmasını tabii istiyoruz. Mutlaka bunu istediğimizi göstermek için “Güzel Sanatlar Milli Akademisi” mi demek lazımdır? İstanbul Üniversitesi bir milli müessesedir. Bunun tevsikına mı ihtiyaç vardır? İstanbul Milli Üniversitesi mi demek lazımdır? Biz tezkiye ve tekide her müessesemiz ve her işimizin (milli) olması bakımından ihtiyaç olmadığı kanaatindeyiz. O zaman her müessesenin başına niçin bir milli kelimesi getirmeliyim? Binaen aleyh konservatuar beynelmilel bir isimdir. Nitekim otomobil böyledir, telefon böyledir, enstitü böyledir. Milli telefon, milli otomobil nasıl demiyorsak öylece konservatuar da öyle demiyoruz. Bunu tevsike de ihtiyaç görmüyoruz. Bizce bunun tekid tezkiyesine de ihtiyaç yoktur. Binaen aleyh oradaki milli tabirini burada tekrar etmedik diye gayri milli bir iş yaptığımız zehabına düşmek bize bühtan olur. Böyle düşünmemiz kabil olmadığını bütün arkadaşlarım gayet iyi bilirler” (Yücel, 1993, s. 58).

Bu sözleri ile meclis gündemine taşınan konservatuar kanunu hakkında kendisine yöneltilen eleştirilere cevap veren Hasan Âli, bir şeyin önüne milli tabirinin konularak yapılan işin milli olmayacağını vurgular. Vekillerin “Neden milli Türk Konservatuarı ismini vermiyoruz? demesi üzerine, Hasan Âli'nin konservatuarın, telefon, otomobil, enstitü gibi beynelmilel bir isim olduğunu söyleyerek cevap verdiğini

görmekteyiz. Anlaşılmaktadır ki Hasan Âli, çağcıl yaklaşımını konservatuar üzerinde de hayata geçirme gayreti içerisinde. Onun yaratmak istediği güzel sanatlar bizim ruhumuzu, bizim renklerimizi, bizim hayatımızı yansıtan fakat beynelmilel tarzdan uzak olmayan bir alan olmalıdır. Bu görüşlerinin devamında Hasan Âli, kendi fakat aslında hükümetin müzik fikirlerinin yansıması olan görüşlerini şu sözleri ile ifade eder. Hasan Âli'nin bu sözlerinde yer verdiği milli ve medeni müzik içerikli açıklamalarından müzik sosyolojisi içeriklerini kolaylıkla fark edilebilmek mümkündür.

“Musiki anlayışımıza gelince; biz ilimde ve sanatta daima en ileri tekniği ve en müterakki olan metodu kendimize mesned almışızdır. Ordu yaptığımız zaman en ileriye kabul etmişizdir. Biz, şu veya bu sebeple geri kaldığımız zaman da en ileri orduların tekniğini almışızdır. Sanat da, ilim de bunun istisnasını teşkil etmez. Bu demek değildir ki, bizim olan sanat eserlerinden teğafül etmekteyiz, onları küçük görmekteyiz, onlara alâkasız durmaktayız, bu demek değildir. Biz konservatuar da her sene o işle meşgul olan arkadaşları memleketin dört bucağına gönderiyor, oradan halk türkülerini topluyor, buraya gelen saz şairlerini dinliyor ve onların plâklarını alıyoruz. Arzu eden arkadaşlarımızı teşrif edip konservatuarda bunları dinleyebilirler. Bunların diskleri toplanmış, dosyaları yapılmıştır, her zaman dinlenebilir. Sonra bizim büyük müzik sanatkârlarımızdan asla gafil bulunmuyoruz. İtrî, Dede Efendi, Zaharya, arkadaşımın buyurduğu İshak Efendi'yi biliyoruz, bunlardan gafil bulunmuyoruz... Bugün okullarda çocuklarımıza İtrî gibi söyle, Şeyh Galib gibi yaz demeğe imkân yoktur. Bunları bilecek, halk musikisini bilecek, fakat bugünün, medeni dünyanın kullandığı usulleri kullanarak, medeni dünyanın kullandığı aletleri kullanarak Türk ruhunu, bizim ruhumuzu, bizim daüssılamızı, bizim ıstıraplarımızı, bizim zevklerimiz ve iştiaklarımızı söyleyecek sanatkâr istiyoruz. Bugün hicazdan marş, nihavendden senfoni, hüseyini faslından bir opera bestelenebilir mi? Bizim musiki anlayışımız, bütün sahalarda olduğu gibi asla mazimizden teğafül etmeksizin bu günkü medeniyetin en ileri ve mütakâmil vesaitini alarak kendi ruhumuzu terennüm etmektir... Çünkü yaptığımız eser gerek memleket içerisinde bu işi anlayanların, gerek memleket dışından gelip de yaptıklarımızı görenlerin (iyidir) takdirini almalıdır. Onun için tanzimatın düştüğü hataya biz asla düşmeyeceğiz. Türk konservatuarı, Garp konservatuarı, bizde böyle ikilik olamaz. Bizde her şey birdir ve ancak o zaman millidir. Çift, milli olamaz. Bilesiniz biz böyle düşünüyoruz” (Yücel, 1993, s. 58-59).

Hasan Âli'nin yaptığı bu meclis konuşması her yönüyle müzik sosyolojisi taşımaktadır. Müzik ilminde en ileri ve yükselmiş metodu dikkate almamız gerektiğini ifade ederek, çağın ilerleyişinin dışında kalmamız gerektiğine işaret eder. Bu ifadelerinin, milli değerlerimizin dışında kalalım onları tamamıyla yok sayalım anlamını

taşımadığını belirten Hasan Âli, aksine yaptıkları halk müziği araştırmalarının böyle bir anlayışa sahip olmadıklarının delili olduğunu söyler. Fakat ona göre, hicaz'dan marş, hüseyini'den senfoni veya opera bestelemek zor olduğundan, bugünkü medeniyetin en ileri tekniğini alarak kendi ruhumuzu yansıtan eserler meydana getirmemiz gerektiğini sıklıkla vurgulamaktadır. Ona göre, üretilen sanat eserinin kendi içimizde olduğu gibi dış dünyada anlaşılır olması hedeflenmelidir. Bu yüzden bir kurumun önüne milli ibaresinin getirilerek milli olunamayacağını söyler.

Hasan Âli'nin konservatuar kanunu esnasında dile getirdiği diğer sözleri, dönemin müzik siyasetinin konservatuar üzerinden amaçladığı iradeyi oldukça açıkça ortaya koyar. 1940 kanun görüşmesinden önce 1934 senesinden başlayarak çıkan kanun hükümleri hakkında kısaca bilgiler veren Hasan Âli, bu hükümlerin kurulacak müessesenin teşkilatına dair maddelerin neler olduğunu açıklayarak, Cumhuriyet sonrası hükümetin izlediği müzik politikasının içeriğini detaylı bir şekilde ortaya koyar. Cümlelerine sürekli olarak "biz" kelimesi ile başlayan Hasan Âli'nin bu kelimedenden kastı hükümetin kendisidir. Yine böyle başlayan konuşmasında Hasan Âli devletin siyasi uygulamalarını ve kanunun hedeflerini beynelmilel teknikte ve kıymette Türk ruhunu ve tahassüslerini ifade eden sanatkarlar hazırlamak, sadece Türk değil Batı müzik aletlerinin de çalabilecek virtüözler yetiştirmek olduğunu söyler.

Sonrasında Hasan Âli'nin çağın ihtiyaçları ile beraber düşündüğü milli müzik fikirlerine aşağıdaki şu sözlerinde açıkça rastlamaktayız.

"Mesele, milli duygumuzu nasıl ifade edelim; sualine verilecek cevaptır. Şimdiye kadar yapılmış tecrübelerden istifade edip en doğru yolu nasıl bulalım? Mesele buradadır. Bizim düşündüğümüz yol bu: Biz diyoruz ki garp musikisi, şark musikisi, alaturka-alafranga musiki, böyle bir taksim, böyle bir tasnif yapmak doğru değildir" (Yücel, 1993, s. 60) diyen Hasan Âli, edebi şahaselerinin tek bir milletin değil bütün insanlığın malı olduğunu söyler. Hayatın giderek değişen yüzü karşısında toplumun ihtiyaçlarının ve ifade tarzlarının değiştiğini "bundan 100 sene evvel benim büyük babam böyle mi giyinirdi? Hatta bundan 20 sene evvel benim babam benim gibi giyinip benim gibi yaşar mıydı?" sözleri ile açıklamaya çalışarak, konservatuarda izlenecek müzik politikalarını çağın ihtiyaçlarına yönelik geliştirmeyi hedeflediklerini açıkça belirtir.

Görüldüğü üzere Hasan Âli, inkılâpçı ve ulusçu yaklaşımları ile konservatuara yeni şeklini vermeye çalışmaktadır. Çağın medeni ihtiyaçlarından uzak olmayan

düşüncesi onun sosyolojik gelişmeleri dikkate alan bir aydın olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca yapılan halk müzik çalışmaları ve halk şairlerin dinlenip söyledikleri melodilerin plaklara kaydedilmesi için başlattıkları çalışma tamamen sosyolojik tabanlı ilerleyen politik bir adımdır. Bu hususta Hasan Âli'nin 30 Temmuz 1940'ta *Ulus* gazetesinde verdiği demeç Cumhuriyet dönemi halkçı meşrulaştırma eylemlerinden kaynağını alan halk müziği çalışmalarının siyasi ayağını net bir şekilde izah eder. Burada geçen izah şöyledir:

“Biz sanatın her şubesinde bugünü hangi ehemmiyet derecesinde görüyorsak, yakın uzak dünleri de aynı dikkatle bulmak ve tanımak istiyoruz. Ses sahasında bugünün medeni ihtiyaçlarını karşılayacak müziğin doğması için bu müessese içerisinde hiçbir fedakârlıktan çekinmeden kendimizin ve beynelmilel kıymetteki insanların emeğini ve ihtimamını kullanıyoruz. Büyük ve modern Türk müziğinin beynelmilel usüllerin içinde inkişaf etmesi için bütün kudretlerimizle çalışmakta bulunuyoruz” (Yücel, 1993, s. 62).

Ülkemizde kırsalda ve Anadolu'nun köylerinde yaşayan kesimin yapmış oldukları müziklerin derlenmesi hususunda başlatılan çalışmalar, müzik sosyolojisinin alan araştırması yöntemi kullanarak müziğin belirli topluluk, kitle, zümre gibi tabanlarda nasıl hayat bulduğunun tespitine benzer nitelikte ilerleyen çalışmalardır. Kısaca Hasan Âli'nin milli müziği tamamıyla yok sayan biri olmadığını, aynı zamanda da CHP iktidarının çizgisinden ayrılmayan bir müzik politikasını takip eden bir aydınımız olduğunu söyleyebiliriz. Onun bu yönleri ile ilgili daha detaylı açıklamaları Uçan'ın bize aktardığı notlardan şöyle nakledebiliriz. Uçan'a göre;

“Yücel'in müziksel kurumlaşma, müzik eğitimi kurumlarını yapılandırma ve geliştirme çalışmalarında devlet, devlet adamlığı ve sorumluluğu anlayışının çok büyük rolü vardır. Bu anlayış ve yaklaşımını örneğin Devlet Konservatuarı yönetmeliğinin hazırlanması ve uygulanması sırasındaki tüm çalışmalara yansır. Daha açıkçası Yücel'in kamusal müzik eğitimi işlerine yaklaşımı öz ve biçim olarak Atatürk'ün öngörüş, yurdun-ulusun kurtuluş, Cumhuriyet'in kuruluş ve çağdaşlaşmanın yöneliş felsefesine dayanır ve temellenir” (Uçan, 2011: 330).

Ali Uçan, yaptığı bu açıklamalarla Hasan Âli'nin eğitim kurumlarında izlediği müzik politikasının içeriniğinin nelere dayandığını açıklamaktadır. Onun müzik politikası Cumhuriyet'in izlediği çağdaşlaşma felsefesidir. Hasan Âli'nin yukarıda naklettiğimiz hayatı ile ilgili kısımları tekrar hatırlayacak olursak, onun Şarklı müziğe

çok uzak olmadığını aynı zamanda aldığı müzik eğitiminin bu ülkenin müzik kültürüyle iç içe geçmiş bir müzik eğitimi olduğunu görebiliriz. Onun aldığı müzik eğitimiyle çoğu aydına göre müzik ilminden daha iyi anlayan bir politikacı olduğunu unutmamak gerekir. Sonrasında Uçan, Hasan Âli'nin belirlediği bu politikaların eğitim kurumlarına yansımaları tarihleriyle şu şekilde açıklar.

“Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğünün kurulmasına çok önemli katkılarda bulunur. Uygun ortamın oluşmasıyla bir yıl sonra 1936'da Müzik Öğretmen Okulu içinde ona bağlı konservatuar sınıfları açılır. Bakanlığının ilk yılında (1938), Musiki Muallim Mektebi'ne bağlı konservatuar sınıfları Devlet Konservatuarı'na dönüştürüldü. Aynı yıl içerisinde Devlet Konservatuarı ile ilgili yapılan ilk ve en önemli işlerden biri olarak, kuruluş ön çalışmaları 1937'de başlayan Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Belgeliği somut ve etkin bir varlık haline getirilmiştir. 1953'e kadar yapılan çalışmalarla 10 000 dolayında halk ezgisi-türkü-sü-oyun havası derlenmiştir” (Uçan, 2011: s. 334-335).

Yukarıda aktardığımız bölümlerde Hasan Âli'nin ülkemizde müzik eğitiminin kurumsallaşmasında önemli adımlar attığını söyleyebiliriz. *Müzik eğitimi ve onun kurumsal işleyişi, müzik sosyolojisi için önemli verileri elde etmemize kaynaklık eder.* Bu bölümlerde ise, bu verilerin önemli bir kısmına erişmek mümkündür. Devlet Konservatuarı ile ilgili yapılan değişikliklerin ilk başında Hasan Âli ve izlediği politikalar yer almıştır. Musiki Muallim Mektebi'ne bağlı konservatuar sınıflarının Devlet Konservatuarı'na dönüştürülmesi ve 1937-1953 yılları arasında yapılan halk müziği derlemeleri gibi edindiğimiz bilgiler, dönemim müzik sosyolojisi ilerleyişinin hatlarını ortaya koyduğu gibi, Hasan Âli'nin görüşlerinde geçen müzik sosyolojisi izlerini de fark etmemize olanak sunar. Bu yüzden bu tespitler müzik sosyolojisi bilimi için önemlidir. Uçan, makalesinin devamında Hasan Âli'nin müzik politikası anlayışı ve Bakanlık döneminde yaptığı kurumsal değişimler hakkında şu görüşleri bildirir.

“Yücel'in Bakanlık döneminin ilköğretim yılında Devlet Konservatuar Yönetmeliği ilk kez hazırlanıp onanmış ve yürürlüğe konulmuştur. O zamana kadar Konservatuar, bağlı olduğu Müzik Öğretmen Okulu'nun yönetmeliğine göre ve uzman Paul Hindemith ile Carl Ebert'in önerdikleri yönergeler dikkate alınarak yönetiliyor ve işliyordu...”

Biz ilişkide bulunduğumuz ve gerektiğinde uygar eserlerini savunmayı görev bildiğimiz ileri insan topluluğunun değerlerini kabul etmiş bulunuyoruz. Bunu asla Türkçülüğümüzden ayırıyoruz anlamına almamalıdır. Türk olmaya uygar olmak engel olabilir mi? Böyle düşünmeyeceğiz. Biz Türk'üz; yalnız musikimiz değil, her şeyimiz

ulusaldır. Çünkü ulusalsız ve tepeden tırnağa bu toplumun insanı, bu tarihin insanı ve ulusal geleceğin insanıyız” (Uçan, 2011: 335, 337).

Ulusal müziğimizi her seferinde toplum-milletten ayrı düşünmeden ifade eden Hasan Âli, bu söylemlerinde bunu bir kez daha ortaya koymaktadır. İleri insan topluluklarının değerlerini savunmak ve kabul etmenin Türkçülüğümüzden ayrıldığımızı manasını asla taşımayacağını, tepeden tırnağa bu toplumun insanı olan bizlerin müziğinin de bu toplumdan ve Türkçülük değerlerinden ayrı olmayacağına atıfta bulunur. Uygarlık, ulusallık, toplum, Türklük ve birçok sosyolojik kavram etrafında örüntülenen Hasan Âli’ye ait müzik düşüncesinin müzik sosyolojisi diliyle uygunluk gösterdiğini bir kez daha anlamaktayız.

Hasan Âli, tüm tartışmalara, tüm eleştirilere rağmen hayata geçirdiği konservatuar politikasının ilk meyvelerini verdiği mezuniyet töreninde, ulusalcılık adına dile getirdiği görüşleri şöyledir.

Yücel’in Devlet Konservatuarı’nın ilk mezuniyet konuşması:

“Türk insancılığı, insan eserine ayrıcasız değer veren, ona zamanda ve mekânda sınır tanımayan özgür bir anlayış ve duyuştur... Yazar bizden olmayabilir, besteci başka bir ulustan olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuarı’nın temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir, Türk’tür ve ulusaldır” (Uçan, 2011: 340).

Tüm bunların yanı sıra Yücel’in müzik politikalarını ve müziğin sosyolojik ilerleyişine katkı sağlayan ilkleri kısaca şöyle özetleyebiliriz:

- Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Araçları Yapım ve Onarım Atölyesi’ni kurarak müzik sanatı kadar müzik tekniği - müzik teknolojisinin ülkemizde gelişmesine öncülük etmiştir...
- Bakanlığı döneminde Ankara Halkevinde düzenlenen etkinlikler Devlet Konservatuarı’nın müzik ve sahne sanatları katılımlarıyla yeni bir canlılık kazanır. Böylece başkent Ankara halkı Devlet Konservatuarı’nı daha yakından tanır, tanıdıkça da ona daha çok ilgi gösterir, onun etkinliklerini daha çok paylaşır...
- Ankara Radyosu’nda Devlet Konservatuarı katılımlı çok yönlü müzik yayınları gerçekleştirmeye başlar” (Uçan, 2011: 340 – 343).

Hasan Âli’nin yaptığı çalışmaların ilk maddesinden yola çıkarak ülkemizdeki müzik değişiminin örneklerini müzik sosyolojisi adına şöyle sıralayabiliriz.

İlk olarak, müzik tekniği ve müzik teknolojisinin gelişmesine öncülük eden atölyeleri hayata geçirmesi, müziğin ülkemizdeki değişim çizgisinin hatlarını tarif eder. Bu gelişmelerin hepsi toplumdaki sosyolojik gelişmelerdir ve yeni müzik anlayışımızın toplumsal ilerleyişini destekleyen kuruluşlardır. Bu kuruluşlar hayata geçtikten sonra, halkın bu kurumlar içerisinde yer almaya başlaması, iptidai şekilde ilerleyen müzik eğitiminden uzaklaşıp artık beynelmilel tekniklerle işleyen eğitim mekanizmalarının milletin müzik hayatında yer almaya başlaması ve ileriki zamanlarda bu kurumların başta müzik öğretmeni olmak üzere birçok alanda halka iş istihdamı yaratması... gibi birçok sosyal değişimin ilerleyişini, bu kurumlar üzerinden kestirmek olasıdır. Ayrıca konservatuvarın Halk Evleri ile ortaklaşa gerçekleştirdiği etkinliklerle halkın yeni müziği tanıması ve sevmesine öncülük etmesi gibi faaliyetler, Hasan Âli'nin yapmış olduğu çalışmaların ve izlediği politikanın sosyolojik zeminini inşa ettiğini fark edebilmekteyiz.

Hasan Âli Yücel'in devlet adamlığı sırasında Türk müziği politikaları adına önemli işler yaptığı anlaşılmaktadır. Yapmış olduğu bu çalışmalarla ilgili kısımlara benzer ifadeleri Ayfer Kocabaş tarafından hazırlanmış *Hasan Ali Yücel Dönemi Sanat ve Müzik Anlayışı, Bestelenen Eserleri* başlıklı makalesinde rastlamak mümkündür.¹⁰⁰ Yine ayrıca Canan Yücel Eronat tarafından derlenen Hasan Âli'nin meclis konuşmalarında da dönemin müzik politikalarını ve Maarif Vekilliğini yürüten Hasan Âli'nin müzik görüşlerine rastlamaktayız.¹⁰¹

Çalışmamızda Hasan Âli ile ilgili müzik sosyolojisi içerisinde incelediğimiz bölümlere bakıldığında, onun devlet adamlığı sırasında güzel sanatlara ve özellikle müzik alanına büyük önem verdiğini görmekteyiz. Ayrıca Hasan Âli'nin dönemin en revaçta olan milli müzik tartışmalarından uzak kalmayan ve ulusal müziğimiz beynelmilel teknikler kullanılarak kendi ruhumuzu yansıtan müzik eserlerinin üretilmesi gerektiğini savunan bir politikacı olduğu anlaşılmaktadır. Yedi buçuk yıllık bakanlık görevi sırasında müzik adına yürüttüğü politikaları ve bunların topluma yansımalarını müzik sosyolojisi altında inceleyebiliriz. Meclis konuşmalarında, Türk müziğinde milliyet ve medeniyet bahsini ifade ederken, müzikte Türk ruhunun beynelmilel teknik

¹⁰⁰ Ayfer Kocabaş, "Hasan Ali Yücel Dönemi Sanat ve Müzik Anlayışı, Bestelenen Eserleri" *Hasan Ali Yücel*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2011.

¹⁰¹ Bahsettiğimiz bu kaynakta aktarılan meclis konuşmaları çalışmamızda incelediğimiz kaynaklarla aynılık gösterir. Fakat bu kaynağı incelemek isteyenler için kitabın künyesi şöyledir. Canan Yücel, Eronat, *Hasan Ali Yücel'in T.B.M.M Konuşmaları ve İlgili Görüşmeler*, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları: 87, cilt: 1, 1939–1943.

ve usüller kullanılarak ifade edilmesi gerekliliğini her defasında vurgular. Bakanlığı esnasında müziğin kurumlarda yer almasına ilişkin yürüttüğü politikaların hepsi müzik sosyolojisi ile analiz edilebilir nitelik ve içeriktedir.

2. 12. HALİL BEDİİ YÖNETKEN

Resmi kayıtlara göre 1901 doğumlu görünen Halil Bedii, 15 Mayıs 1889'da Bursa'da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Bursa'da tamamlar. Bu yıllarda müziğe olan ilgisi ortaya çıkar. Fransız Frerler Mektebi bandosunda flüt çalmaya başlayan Halil Bedii, daha sonra kendi müzik hayatının şekillenmesinde önemli rol oynayan Osman Zeki Üngör ile tanışır ve öğrencisi olur. 1934'te Milli Eğitim Bakanlığı'nda güzel sanatlar işlerinden sorumlu şube müdürlüğü görevine getirilir. Sonrasında Ankara Radyosu'nda müzik programları sunmaya başlayan Halil Bedii, buradaki görevi esnasında 1000'den fazla radyo programına imza atmıştır. Önemli bir folklor araştırmacısıdır ve 1937-1952 yılları arasında derleme gezilerine katılmıştır. 16 kitap ve 300 kadar makalesi vardır. Onun yazıları Cumhuriyet dönemi müzik hayatı hakkında önemli anekdotları ortaya koyar.

Halil Bedii, Cumhuriyet dönemi müzik inkılâbının uygulanması gereken şeklini çok yönlü eğitimci kişiliğinin yanı sıra önemli bir folklor araştırmacısı kimliği ile de değerlendiren bir yazarımızdır. Onun makalelerinde içtimai (sosyal-toplumsal) unsurları öne çıkaran ifadelerinde müzik sosyolojisinin izlerini sürebilmek zor değildir. Bu makaleleri aşağıda sunulmaktadır.

2. 12. 1. Cumhuriyet'le Birlikte Değişen Türk Hayatı ve Müzik

Halil Bedii, 5 Ocak 1922'de yayınladığı “Bugünkü Musikimiz” başlıklı bir makalesinde, (Tebiş ve Kahraman, 2012, s.16)¹⁰² Türk müziğinin geçmişten günümüze toplum nezdinde nasıl bir aktarım gösterdiğini değerlendirir. Toplumsal analizlerle müziğin bugünkü şeklinin nasıl oluştuğu hakkında görüşlerini bulabildiğimiz Halil Bedii'nin bu makalesi, ana tema olarak Türk toplumunun asri müziğinin nasıl bir şekli olması üzerine odaklanmıştır.

¹⁰² Halil Bedî Yönetken, “Bugünkü Musikimiz” *Dergâh*, cilt: 2, sayı: 18, 5 Ocak 1922, s. 93-94.

Halil Bedii'nin makalesinin ilk bölümü, toplumda inançsal olarak yasak bir sanat olarak algılan müziğin, zamanla saray ve konaklara girişinden ve halk arasındaki ilerleyişi hakkındaki görüşleri ile başlar. Bu algıdan dolayı, toplumun yegâne müziğinin ilâhiler olduğunu belirten Halil Bedii, saray ve âşıkların bugünkü müziğinin oluşumundaki yerlerini tarif eder. Onun bu yaklaşımları yeni hayatın yeni müzik hareketlerinin nasıl ilerlemesi gerektiğinin ön görülerini oluşturur. Müziğimizin, o ana kadar taşınmasında saray ve âşıkların rolü hakkında yazarın kısaca özetlediğimiz görüşleri şöyledir.

“Aşık'ların sazıyla beraber herşeye rağmen yaşattıkları kendi manilerimiz, türkülerimiz, milli seciyelerini muhafaza ederek zühdüyetin sadık mahkumu olan bu büyük halk kitlesi arasından, asırdan asıra sızarak, bugüne yetişmeğe muvaffak oldular. Enderun ve etrafında, asırlarca hep aynı hayatın aynı ifade vasıtasıyla aynı zavallı hislerimizi dinledik. Aynı saz, aynı makam, aynı üslub ile asırlarca aynı derdimizi döktük. Koca asırlar, aynıyetin esiri olan ifade vasıtamızı, maziden istikbâle, aynen nakletmekten başka bir şeye yaramadılar. Bunun derin esbab-ı içtimai'yesi vardır. İzahı içtima'iyatçılara düşer” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 16).

Gerek Enderun gerekse halk arasında müziğin, asırlardan beri hep aynı olanı tekrar etmekten başka bir şey yapmadığını söyleyen Halil Bedii'ye göre, bunun derin sosyal sebepleri vardır ve izahı sosyologlara düşer. Makalesinin girişinde bu aktarımın temelindeki sosyal sebeplerden birini, toplumun sahip olduğu inaç değerlerinden kaynaklandığını belirtmişti. Ona göre, bugünkü Türk müziği, toplumun eskiyi uygulama isteğinin tesiriyle değişmeden yukarıdan aşağıya doğru inen müziğimizden başka bir şey değildir. Kısaca eski hayatın aynı ifade tarzıdır.

Halil Bedii'nin doğrudan müzik sosyolojisi dilini kullandığı görüşlerinden sonra onun sosyoloji ve müzik arasında kurduğu bağı yani müzik sosyolojisi üslubunu en iyi örnekleyen diğer bir görüşü ise, ona göre, içtimai sebepleri olan müziğin değişmeyip hep aynı kalması, aslında değişmeyen hep aynı kalan hayatın kendisinden kaynaklanıyordu. “Hâlbuki zaman duygu esaslarımızla onu ifadeye vasıta olan şekilleri değiştirecekti. Fakat hayat değişmiyordu ki... Yerinde sayan sanat değil hayattı” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 17).

Müziğin aynı kalmayıp değişmesi için hayatın kendisinin değişmesine inanan Bedii, Cumhuriyet devrimi ile içtimai (sosyal) hayatın artık aynı kalmayıp değişmeye

başladığını belirterek, yeni hayatın yeni bir sanatı, yeni bir müziği olması gerektiğine dikkat çekmektedir. Asrın içerisinde yer almaya çalışan bu hayatın, kendine gereken medeni müziği hazırlaması şarttır. Bu düşüncesine Garbın yapmış olduğu müziği örnek gösteren Halil Bedii, asri olan şeyin teknik olduğuna işaret eder. Asri bir mevkiye sahip olan milletler, müzikte sahip oldukları yerlerini milli nağmelerini işledikleri müşterek tekniklerine borçludurlar.

“İşte biz garbın musiki gramerini teşkil eden armoni, kontrpuan, fug... sonra kompozisyon, enstrumantasyon, orkestrasyon, sahne tekniğinden mürekkebe olan bu sanatı kabul etmek ıztırar-ı şeddindeyiz. Binaleyeh bugünün en büyük, en mühim musiki işi, milliyetin medeniyette değil harsda olduğunu bilerek, müsbet ilimler, usuller gibi medeniyette işte garb sanatı garb musikisi!” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 18).

Halil Bedii'nin yukarıdaki görüşleri bize ilk olarak Ziya Gökalp, Baltacıoğlu, Salcı ve Gazimihal gibi milli müziğin, harsın yapmış olduğu müzik ile Garbın beynelmilel tekniğinin birleşmesinden oluşacağını savunan yazarlarımızı hatırlatmaktadır.

Bugünkü inkılâbın müziği, saz takımımıza sadece bir viyolonsel ileve edilerek veya değişen hayat karşısında müziğimizin kaidelerinin aynı kalmasını isteyerek olmayacaktır. Garbın yaptığı gibi asri olan tekniği kabul edecek ve harsımızdan devşirdiğimiz milli duygularla medeni olan müziğimizi yaratacak sanatkârlar yetiştireceğiz. Yani değişen hayat karşısında müzik aynı kalmayıp değişecek, bugünkü asri hayatın sanatı ancak böylelikle asri olacaktır. Halil Bedii'ye göre, bugünkü müziğimiz dünün müziği olmalıdır. İnkılâbın amacı bu değildir.

Görüldüğü üzere, Halil Bedii'nin içtimai-toplumsal sebeplerle ilişkiler kurarak bugünkü medeni müziğimizi nasıl yapacağımız hakkında belirttiği görüşlerinin neredeyse hepsi doğrudan müzik sosyolojisi içeriklidir. *Müzik sosyologlarının yaptığı gibi Bedii'de bu makalesinde, müzik ile toplumsal paralellik arasındaki ilişkiyi açıklamıştır. Değişen dünya şartları karşısında müziğin aynı kalmayıp bu değişime ayak uydurmak zorunda olduğu, aksi takdirde medeni toplumların müzikte gösterdikleri başarıya muvaffak olamayacağımızı vurgular. Onun bütün bu görüşleri, değişen hayat karşısında müziğin nasıl bir konumda olduğunu tarif ettiği için müzik sosyolojisi taşır. Çünkü müzik, değişen dünya koşulları ile paralel olarak ilerler. İnsanlar, sosyal çevre, endüstriyel-bilimsel gelişmeler toplumda boy gösterdikçe, sanat, verilen ürünler ve*

bestelenen müzikler de değişecektir. Bu açıklama müzik sosyolojisinin yaptığı bir açıklamadır. Halil Bedii, makalesinde bu değişime direnmeden, medeni toplumlar ve sosyolojik hareket dikkate alınarak, her alanda inkılâbın uygulanması gerektiğine inanan bir aydınımızdır.

Halil Bedii, başka bir makalesinde ise (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 20)¹⁰³ Cumhuriyet'in yarınki müziğinin ne olması ve bu hususta yapılması gerekenleri sıralamaktadır. Eğitim ve pedagoji alanında oldukça ihtisas yaptığını bildiğimiz Halil Bedii, yazılarının çoğunu bu yönüyle ele almış bir aydınımızdır. Ülkemizde eğitim kurumlarında müziğin asri manada nasıl bir ilerleyişinin olması ve bunun için ne gibi alt yapıların oluşturulması hakkında birçok önerilerde bulunmuştur. Ele aldığımız bu makalede eğitimci tarafının ön plana çıktığını gördüğümüz yazar, Türkiye'de müzik eğitimi alanına yapılacak yatırımlarla ancak yarınki müziğimizi layıkıyla oluşturabileceğimiz kanaatinde dir.

“...yarın için yapılacak hareketin makarrı mektep, mevzû'u talebenin kalbi, gayesi talebeye selim, asri bir “zevk-i musikî vererek onu yarınki hayat-ı musikiyeye hazırlamaktır. Bunun içinde vasıta, kanonlar, güzel armonize edilmiş muhtelif sesli şarkılar, musikili oyunlar, temsiller ve nazariyat-ı musikiyeden mürekkebe olan mektep musikisidir. Yüksek sınıf talebelerinden mürekkebe “piyano, flüt, viyolon” gibi aletlerden müteşekkil takımlar, konserler, şehir dahili ve haricinde yapılacak ufak musiki seyahatleri bu vasıtayı kuvvetlendirecek amillerdendir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 20).

Halil Bedii, yarınki müziğimizin zeminini hazırlamamız gerektiğini bunun için yapılması gerekenlerin başında, mekteplerde müziğe yeteri kadar önem verilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Mekteplerdeki uygulamalar, asri müzik olarak gördüğü Garp müziği gayelerine uygun olarak ilerletilmeli, talebe yarınki müziğe hazırlanmalıdır. Bunun için öğrenciye güzel armonize edilmiş şarkılar, müzikli oyunlar, temsiller öğretilmeli, Garba ait piyano, flüt, viyolon gibi çalgılardan oluşmuş takımlar kurup yurt içi ve yurt dışı seyahatler düzenlenerek, mektep müziğini kuvvetlendirecek girişimlerde bulunulmalıdır. Bu girişimlerdeki temel amaç, talebeyi sağlam bir “zevk-i musiki” sahibi yapmaktır. Böylelikle sanat yükseldikçe tahliller, formlarda yükselecektir.

¹⁰³ Halil Bedii Yönetken, “Yarınki Mûsikîmiz” *Yarın*, cilt: 2, sayı: 27, 20 Nisan 1922, s. 37-38.

Halil Bedii'ye göre, asri müziğe sahip olmamız için yapılacak tek şey, Garp müziğinin sanat tekniği aynen alınarak bunları kendi ruhumuza uydurmamızdır. Buna paralel olarak eski müzik takımlarımız Garp orkestra ve tekniği ile değiştirilip, bu teknik forma uygun eserler yazılıp, konservatuarlar açılarak, yarınki asri nesli sanata hazırlamamızdır. Bu hususta birinci vazife bu iken, bir ikincisi ise bu müzik ilmini iyi tetkik etmiş, Garp müziği konusunda donanımlı muallimler yetiştirilmelidir. Ona göre, toplumda her ne kadar iptidai yöntemleri uygulayan muallimlerimiz olsa da, Avrupa'da olduğu gibi müzik muallimlerini yetiştirecek kurumlar kurulmalıdır. Fakat bunun öncesinde Avrupa'nın muhtelif müzik şubelerini kolay kavrayabilecek gençler yurt dışına gönderilmelidir. Çünkü:

“garp musikisi şudur, bizimki budur, şöyle olmalı, böyle gitmelidir diyebilmek için musiki ile beraber estetik ve içtima'iyata kadar uzanan, istihali uzun senelere mütevakkıf, vasi bir malümata sahip olmak lazımdır. Sanatkâr garbda teknik tahsilini bitirdikten sonra nâ-mütenâhi mevzularla dolu olan tarihimize, hayatımıza, Anadolumuza dönecek ve oradan ilhamlarını, “motif” ve “tem”lerini toplayıp ibda edeceği âsâr ile bize kendimizi duyuracaktır. İşte muallimde yarınki nesle duyabilmek kabiliyetini verecektir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 22).

Sonuç olarak yazarın görüşlerini toplarsak Halil Bedii, yarın ki müziğimiz için Garp müziği hakkında detaylı malumata sahip olmamız gerektiğini söyler. İnkılâp derhal müzik muallimleri temin etmeli, yarınki nesli medeni ihtiyaçlar doğrultusunda müzik sanatkârları olarak yetiştirmelidir. İnkılâbın yapması icab eden iki önemli husus budur.

Makalesinde genel usul olarak çağın sosyal gelişmeleri ile birliktelik gösteren müziğin, medeni seviyeye ulaştırılması için eğitim kurumları ve hükümet politikasının nasıl bir ekseninde ilerlemesi gerektiği hususunda yazarın belirttiği görüşler, tamamıyla müzik sosyolojisi değerlendirmelerine uygun içeriktedir. Çünkü yazar, değişmesi gerektiğine inandığı müziğin nasıl bu değişime hazırlanması gerektiğinin altını çizer. Bu yönleri makaleyi müzik sosyolojisi içerisinde ele almamıza zemin hazırlamaktadır.

2. 12. 2. Milli Müzik Hakkında Görüş Bildiren Musikişinasın Sosyoloji Sayfalarını Karıştırmaması Gerekir!

Darüelhan Mecmuası 'nda kaleme aldığı bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 23)¹⁰⁴ Halil Bedii, ülkemizde henüz müziğin ihtisas şubelerinin gelişmediğini ve az çok her hangi bir çalgıyla muhattap olan musikişinasların milli müzik meselesinde görüş bildirdiğini söylemektedir. Ona göre, müzik konusu çok yönlü ihtisaslar gerektiren iş bölümlerine sahiptir. Bir musikişinasın sınıflara ayrılan müziğin bir kolunda gelişmiş olması, onun milli ve asri müziğin nasıl olması hakkında görüş bildirecek kadar yeterli kılmaz. Kaldı ki, cihan müziği hakkında görüş bildirebilmesi için tarih, güzel sanatlar ve sosyoloji sayfalarını karıştırmaması gerekmektedir. Bu görüşünü şu sözlerle zikreder.

“...muhtaç olduğumuz milli ve asri musikin nasıl olması icap ettiğini mevzu-ı bahs ve makal edebilmek için ayrıca bu meselelerin mümasi olduğu tarih, bediiyat, içtimaiyat... sayfalarını karıştırmak lazımdır” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 23).

Halil Bedii, yukarıda musikişinasların hangi bilim dallarından beslenerek milli müzik hakkında görüş bildirmeleri gerektiğini sıralarken, sosyoloji bilimi hakkında da donanımlı olmaları gerektiğine işaret etmektedir. Yazılarında bu bilimin müzik ile olan ilişkisini göz ardı etmeden müzik hakkında değerlendirmelerini yapan Halil Bedii, milli müzik meselesinin sadece bir çalgıda başarı gösterenlerin değil, bu ilimlerle donatılmış kişilerin vazifesi olduğunu vurgular. Bu görüşe benzer ifadeleri öncesinde Baltacıoğlu'nda görebilmekteyiz.

Halil Bedii'nin milli müzik hakkında belirttiği görüşleri, Türk toplumu artık medeniyet müziğine, Garplıların kullandıkları müzik teknik ve usüllerini öğrenerek erişecektir diye devam eder. Çünkü teknik beynelmileldir ve medeniyete iştirakleri olan bütün milletlerde teknik müşterektir. Her millette değişen şey, tekniğin dışında gelişen orijinal ruhtur. Orijinal ruh millidir ve bizde, medeni müziğimizi Anadolu'da yeşeren müzik motiflerimizi beynelmilel olan teknikle birleştirerek oluşturmalıyız. Milli olan motiflerdir, bizde bu motiflerimizi Garp müziği tekniği ile işledikten sonra medeni müzik cihanına girebiliriz. Ona göre, milli müzik “milli ruh, milli deha ve Garp

¹⁰⁴ Halil Bedii Yönetken, “Millî Mûsikî” *Dârü'l-Elhân Mecmûası*, sayı: 3, 1 Haziran 1924, s. 129-132.

teknîğinden başka bir şey değildir. Böylelikle yeni müzik yeni zevk ve eski zevke kaim olacaktır.

“Binâenaleyh mesele basittir. Yapılacak şey garp sanatını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra orjinalite menba’ı ve zemini olan halka inip halk zevkiyle mütezevvik olarak ecnebi tesirleri görmemiş halk motiflerini garp tekniği ile terennün etmektir” (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 25).

Halil Bedii’ye göre burada amaç eski müziği tamamen ortadan kaldırmak değil, icab eden müzik terbiyesinin ilkel olan teknikten kurtulup medeni teknikle işlenmesidir. Her iki müzikten zevk alabilmek için gerek musikişinaslar gerekse halk bu müzik hakkında bilgi sahibi olmalı, hiç olmazsa bu müziği önceden işitmesi gerekmektedir. Ona göre bunun adı “edukasyon-muzikal” yani müzik eğitimidir. Eğer bir kişi senfoni dinlemeye gidiyorsa öncesinde senfoninin ne olduğunu bilmelidir. Aksi takdirde dinlediği şeyi anlayamayacak, Garp müziği için gürültü en yüksek dâhisini de gürültücü olarak adlandıracaktır.¹⁰⁵ Halil Bedii için, memlekette milli ve asri müziği tesis edecek olanların başında Musa Süreyya gelir ve sonrasında Cemal Reşit Rey, Manas ve Radelya efendileri bu ekolün içinde sayar. Baltacıoğlu’da milli müzik nasıl olmalıdır? sorusuna Musa Süreyya Bey’in söyledikleri aynen uygulanmalı, bende onun görüşlerine harfiyen katılıyorum diyerek cevap vermiştir. Buradan anlaşılmalıdır ki Halil Bedii ve Baltacıoğlu, milli müzik bahsinde aynı cephede yer almaktadırlar.

Makalesinin son bölümünde Halil Bedii, Vali Haydar Beğefendi’nin yapmış olduğu çalışmalarla müzik istikbâline yapmış olduğu katkılardan duyduğu memnuniyeti dile getirerek sözlerine son verir.

2. 12. 3. İnkılâbın Muallim Mektepleri

Halil Bedii, “Musiki Muallimlerimiz ve Musiki Tedrisatımız” başlıklı bir makalesinde (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 28)¹⁰⁶ ülkemizdeki müzik kurumlarında yer alan müzik muallimlerinin durumunu anlatır. Ona göre, bu konuda ülkemizde vaziyet

¹⁰⁵ Bu konuda Rauf Yekta ve Osman Şevki Uludağ’ın makaleleri vardır. Yekta, bir opera eseri dinleyen kişinin o müzikten lezzet alabilmesi için o müzik hakkında bilgi sahibi olması gerektiğini söylerken, Uludağ, aynı şeyi Yekta Bey’in Çin’den getirdiği alafraanga plakları dinlerken sarf etmiştir. Her iki makale de çalışmamızda yazarlarla ilgili bölümde aktarılmıştır. Bknz: Rauf Yekta, “Makâmât-ı Şarkıyye Hakkında Bir Mektup” *İkdâm*, sayı: 4625, 19 Nisan 1907. Aktaran: Çergel, 2007, 191. Osman Şevki Uludağ, “Siz Hiç Çin Musikisi Dinlediniz mi?” *Vakit*, 14 Kasım 1934. Aktaran: Yıldızeli, 2009, s.39.

¹⁰⁶ Halil Bedii Yönetken, “Musiki Muallimlerimiz ve Mûsikî Tedrisatımız” *Dârül-Elhan Mecmûası*, sayı: 4, 1 Ağustos 1924, s. 173-178.

fecî durumdadır. Halil Bedii, bu kanaate yurt genelindeki mektep müdürlerinin okullarındaki müzik öğretimi hakkında hazırladıkları raporları inceledikten sonra varmıştır. Tetkik ettiği yüzlerce raporda ilmi ifadeye rastlamadığını, bütün noktaların gayri ilmi olarak ifade edildiğine tesadüf ettiğini söyleyen Halil Bedii'nin raporlardan edindiği ilk izlenim şöyledir.

“Tedris ve terbiyevî kanaat ve içtihatların ifadesi olan bu raporlarda, musikiyi ilmi olarak tahsil etmiş kimselere pek ender tesadüf edilmiştir. Bugün, gerek orta ve gerek ilk tedrisatı musiki muallimleri bir imtihana çekilseler, mevcudun yüzde onu ancak ya kazanır ya kazanamaz. Vaziyet bu kadar fecidir. Musiki tedrisatı, “hars-ı musiki” ve “terbiye-i musikiye” cihetinden maalesef pek fakir, pek nasipsiz, nâ-ehil kimseler elindedir” (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 28).

Makalesinin devamında bu raporlardan bazı bölümleri sunan Halil Bedii, ülkemizde mekteplerde okutulan müzik derslerinin içeriklerine yönelik birçok bilgiyi aktarmaktadır. Ülkemizde *belirli dönemin müzik sosyolojisini incelerken müzik eğitim ve öğretimi için neler yapıldığını, hangi kurumların kurulduğunu, bu kurumların nasıl bir eğitim politikası yürüttüğünü dikkate almamız gerekir*. Bu yüzden ülkemizde eğitim kurumları üzerinde önemli bir etkiye sahip Halil Bedii'nin aktardığı mekteplerdeki müzik derslerinin içeriğine yönelik bilgiler, müzik sosyolojisi çalışmalarına önemli veriler sunar. *Onun aktardığı bu bilgiler ülkemizde müziğin eğitim kurumlarındaki ilerleyişini izah eder ve bu izahların tüm detayları müzik sosyolojisinin verilerini oluşturur*. Ayrıca rapor analizleri müzik sosyolojisinin yöntem ilerleyişi arasında bulunur ve müzik sosyologları dönem analizleri yaparken bu gibi kaynaklara başvururlar.

Halil Bedii'ye göre raporlarda açıklananlar, bizdeki müzik tedrisatının menfi mahiyette olduğunu isbat etmektedir. Bunun yanında üç beş raporda, müziği ilim ve sanatta olduğu gibi pedagoji ve metodoloji sahalarında da okumuş- anlamış olanlarında varlığına değinmeden geçmemiştir.

Makalesinin asıl hedefi, raporlardan hareketle mevcut müzik muallimlerinin mekteplerden ıslahına yönelik çalışmalar üzerinedir. Darül Muallim Mektebi'nin üstüne düşen görevleri, burada yetişen öğrencilerin nasıl bir eğitim almaları gerektiği ve yetişen muallimlerin nasıl istihdam edilmesi konusunda görüşler bildirerek makalesini

sonlandırır. Ona göre, Muallim Mekteplerinde yapılması gerekenler hakkında izlenecek yol şöyle olmalıdır.

“...darül-muallimlerinden kesbi ve fitri kabiliyete malik olarak yetişen muallimler doğrudan doğruya musiki muallimi istihdam edilmelidir. Devre-i tahsiliyenin iki seneden fazlası doğru değildir. Ayrıca keman ve piyano muallimleri ve dersleri ilave olunmalıdır. Musiki Darül mualliminde verilecek musiki derslerinden başka bir ecnebi lisanı ile beraber pedagoji, psikoloji ve metodoloji-muzika gibi dersler verilmelidir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 32-33).

Görüldüğü üzere makalesinde eğitimci kimliği ağırbasan Halil Bedii'nin Muallim Mektepleri için uygulanmasını gerekli gördüğü hususlar, çağcıl bir anlayışı yansıtmaktadır. Medeni müzik sahasında yerimizi alabilmemiz için önce Garp müziğini ve kendi milli müziğini iyi bilen muallimler yetiştirilmelidir. Bu görev konservatuardan önce Muallim Mektepleri'nin görevidir. Ona göre Muallim Mektepleri, konservatuarlardan ayrılık gösterir. Mektebin amacı virtüöz, kompozitör yetiştirmek değil, öğretmen yetiştirmektir. Bu yüzden Avrupa müzik darül muallimlerinin programları tetkik olduktan sonra muallim mekteplerimiz hakkında kararlar alınmalıdır.

Halil Bedii, başka bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 34)¹⁰⁷ müzik eğitimi veren kurumlarda, müzik tedrisatının yanı sıra en az bir yabancı dil öğretilmesi gerektiğini nedenleriyle açıklamaya çalışır. Dünya konservatuarlarında ne kadar profesör, ne kadar talebe ve İtalyanca, Fransızca, Almanca gibi derslerinde tedris olduğunu örnekleyerek, Garp milletlerinin konservatuarlarda lisana ne kadar ehemmiyet verdiklerine dikkat çekmek istemiştir. Ona göre, musikişinas kişi muhakkak surette lisan öğrenmelidir. Bizde buna ihtiyaç vardır, çünkü kütüphanemizde bir tek Türkçe eser bulunmamaktadır. Müzik irfansızlığımızın yegâne sebebi budur. Ayrıca bu uygulamalar daha ileri götürülerek, Maarif Vekâleti, memlekette varolan neşriyatı manasıyla tedkik edebilmelerini teşvik etmelidir. Halil Bedii, bu işin müzik muallimlerine düştüğünü söyleyerek eser yazmak veya yazılan eseri tetkik etmek ve hakkında hüküm vermek ayrı bir ihtisas işidir der. Fakat biz, az çok çalmakla maruf bir şahsiyeti her şey sanırız. Artık o bizim için hem musikişinas hem âlimdir.

¹⁰⁷ Halil Bedii Yönetken, “Lisân-ı Ecnebi İhtiyacı” *Dârül-Elhan Mecmûası*, sayı: 5, 1 Şubat 1925, s. 219-221.

“Sonra faraza, ibtidai tahsilden bile mahrum ve bütün meziyeti “icra”dan ibaret bu sanatkarla mülakat yaparız, dünya musikileri hakkında fikirlerini sorarız, milli ve asri musikimizin ne olacağı, ne olması icab edeceğine dair sualler irad eder ve imzasını atmaktan aciz bu zavallıyı kudreti haricinde içtimai, felsefi, hatta metafizik birçok suallerle hırpalır dururuz” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 36).

Bu yüzden memleketimizde bu irfansızlığın yanında şöhret oldukça ucuz bir kavramdır. Fakat Bedii’ye göre, toplumumuzun münevver geçinen kesimi biraz sanatkârane yaşamalı, ondan zevk almak için onu anlamalıdır. Sanattan zevk almak için yalnız hassas olmak yetmez, sanat eseri hakkında ansiklopedik bilgiye malik olmak icab eder. Örneğin bir konsere katılan musikişinas veya aydının, konserin senfoni mi yoksa müzik-döşambr konseri mi olduğunu az çok anlamalı, dinlediği eserin formunun neden ibaret olduğunu bilmesi lazımdır. Halil Bedii’ye göre, ayrıca bu bilgilerde tam manasıyla yeterli değildir ve konsere katılan aydın ve musikişinasların dinledikleri eserlerin “mevzularına, müelliflerinin hayatına vakıf olmak, muhtelif devirlere, muhtelif ekollere aid asarı dinleyerek lazım gelen terbiye-i musikiyi almış olması lazımdır” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 37).

Halil Bedii’nin bu makalesi, genel eksenyle ülkemizde müzik eğitiminin yanında en az bir yabancı dil öğretilmesini, elimizde tek bir Türkçe eser olmamasından ötürü oldukça önemli görür. Elimizde varolan eserler tetkik edilmeli Garp ve diğer milletlerin müzikleri hakkında müzik irfansızlığımızı gidermeliyiz. Ona göre eserleri tetkik etmek işi, çalanların, okuyanların değil, müzik muallimlerinin işidir. Bu söylemiyle Halil Bedii, izahı sosyologlara düşen “müziğin yarattığı iş bölümü alanları” kavramının altını çizer. Toplumumuzda münevver geçinen kesim bu tercüme ve tedrisat bilgisine sahip olduktan sonra, gerek milli müziğimiz gerekse izlediği bir konser hakkında mütaala yapmalıdır. Yoksa dinlediği konser ona gürültüden başka bir şey ifade etmeyecek, eser bitmeden alkışlayacak ya da “ah yavrum alaturka neredesin! diye feryad edecektir.

Sonuç olarak Bedii, dil gibi önemli bir sosyolojik unsurun eğitim kurumlarımızda yer almasının, müzik inkılâbımız için ne kadar önemli olduğunu bir eğitim bilimci olarak vurguladığını söyleyebiliriz.

2. 12. 4. Milli Türk Müziğine Garp Tekniğini İyi Bilen Sanatkârlar Şekli Verecektir: Biçimsel Uyum

Musikide Sanatkâr Kimdir? başlıklı bir makalesinin (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 46)¹⁰⁸ girişinde sanatkârın sahip olduğu yaratıcı dehanın kendi içerisinde evreleri olduğunu açıklayan Halil Bedii, sanatkârdan çok ülkemizde milli müziğin sanatkârların elinde nasıl şekil alması gerektiğini ifade eder. Türk müzik ekolünü yaratacak sanatkâr, milli eserlerini nasıl işlemeli, nasıl bir yol izlemelidir onların bilgisini verir.

Halil Bedii'ye göre milli müzik, harsta var olan motiflerin Garp tekniği ile olan izdivacından doğan müziktir. Bu yüzden;

“Türk musiki ekolünün mübdi'i olacak sanatkâr, ber-vech-i peşin, “deha ve teknik” kudretini haiz olacaktır. Fakat iş bu kadarla kalmaz, millet ve memleket aşkına da sahip olmak lazımdır. Sanatkâr garp sanatının estetiğine erdiği kadar kendi ırkının zevkini de alacaktır. Milli eser, bu her iki zevkin imtizacından doğacaktır. Milli ekol, ancak bu “tahris” ve “tehzib” şerâitiyle meydana gelecektir” (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 46).

Türk milli müzik ekolünü yaratacak olan sanatkârların nasıl donanımlara sahip olması gerektiği üzerinde duran Halil Bedii, müzikte motifçilik anlayışını ön plana çıkararak milli müziğin bu motiflerin Garp usûlüyle imtiyazıcından doğacağı kanaatindedir. Makalesinin devamında halk motifleri üzerinden müzik sosyolojisinin ilgi alanlarına giren ifadeler kullanan Halil Bedii'ye göre, sanatkârın müzik tekniğinin yanı sıra müzik devirlerinin muhtelif estetiklerine ermiş ve kendi müziğinin tekniğinin de bir o kadar iyi kavramış olması lazımdır. Onun yaptığı bu açıklamaların müzik sosyolojisiyle açıkça bağlantılı olan bölümleri şöyledir.

“Milli musiki, garp tekniğiyle terennüm olunacak halk sesidir. Halkın sesini tanımak ve sevmek için her şeyden evvel halkın kendisini tanımak ve sevmek lazımdır. Sanatkâr “halkı” sevecektir, halk sevgisi, millet ve memleket aşkı sanatkârda esastır. O, halk sesini ancak bu aşkla terennüm edebilecektir. Halk bizim özümüz ve nûvemizdir. Güzelliğimizin özü ondadır ve sanat'ta o, orijinalitedir. O ses, ne Yekta Beğ'in monografisinde, ne de

¹⁰⁸ Halil Bedii Yönetken, “Mûsikîde Sanatkâr Kimdir?” *Milli Mecmua*, sayı: 74, 15 Kasım 1926, s. 1193-1194.

başka bir yerdedir. O, Anadolu’da Mehmed’in sazında ve Fadime’nin ağzındadır” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 47).

Fakat gaflet içinde olan bizler, Anadolu’da yaşayan kahraman ve kuvvetli sestem haberdar değiliz. Kendi sesimizi uzaklarda arıyoruz diyen Halil Bedii’nin folklor araştırmacılığına ne kadar önem verdiğini bir kez daha bu söylemlerinden anlıyoruz. Genel ifadesiyle Anadolu’da varolan müzik kültürümüzün zenginliğinden söz eden Halil Bedii, sanatkârın bu zenginliği fark edip sevmesinin, milli müziğimiz için şart olduğunu vurgular. Onun için halkın sesi olacak milli müziği tanımak için “her şeyden evvel halkın kendisini tanımak gerekmektedir” sözleriyle, sosyolojinin müzik üzerinde olan etkisini diğer makalelerinde olduğu gibi göz ardı etmemiştir. Zaten toplumda folklor dediğimiz bütün değerler, sosyolojik içeriklere sahip kavramlardır. Bundan dolayı Bedii’nin makalesinde açıkladığı görüşleri doğrudan müzik sosyolojisi taşımaktadır.

2. 12. 5. Müzik Hayatın Sesidir!

Halil Bedii’nin baştan sona müzik sosyolojisi ifadeleri ve bir müzik sosyologunun yapacağı tahlillerle dolu olan “Musiki ve Hayat” başlıklı bir makalesi (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 49)¹⁰⁹ onun müzik sosyolojisi bilimine ne kadar önem verdiğini bir kez daha ispatlar niteliktedir. Sosyal hayatın müzik üzerindeki etkilerini tıpkı bir müzik sosyologu edasıyla tahlil etmiş ve görüşlerini destekleyen sosyolojik açıklamalar yapmıştır. Bedii’nin makalesinde müzik ve hayat arasındaki sosyolojik bağı aktardığı görüşleri şöyledir.

“Sanat hayatın ifadesidir ve her hayat layık olduğu sanatın sahibidir. Şarkın monodisi şark hayatının, garbın senfonisi dahi garp hayatının içtimai ifadesidir. Hayatla sanat, içtimai şekiller ile bedii şekiller beynindeki münasebet ve rabıtayı içtimaiyatçılar izah etmişlerdir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 49).

Sanatın, yeşerdiği toplumun içtimai ifadesi olduğunu söyleyen Halil Bedii’ye göre, sanatın cemiyetlerin ruh ve hayatıyla yakından ilişkili olduğu, göz ardı edilemeyecek bir hakikattir. Ona göre, Şarkın müziğinin monodi çemberinde gelişim

¹⁰⁹ Halil Bedii Yönetken, “Müsiki ve Hayat” *Milli Mecmua*, sayı: 75, 1 Aralık 1926, s. 1209-1210.

göstermesinin sebebi, böyle bir içtimai sahada beslenmiş ve büyümüş olmasından ötürüdür.

Sözlerinin devamında Halil Bedii, içtimaiyatçıların (sosyologların) gözünden Şark ve Garp müzikleri arasındaki farklılıkları şöyle izah etmektedir.

“Garbla şark beynindeki bu muazzam farkın sebebini içtimaiyatçılar “iş bölüm”lerinde buluyorlar. Büyük şehirlerin içtimai kesafeti, içtimai işlerin bölümünü intac ediyor, bundan ihtisas doğuyor, ferdi şahsiyetler teşekkül ediyor, ruhların esas bünyesi değişiyor, insanlar ruhen başkalaşıyor. Yeni hayat, eski çerçevelere sığmadığı için eski vasıtalar kırılıyor ve parçalanıyor. Yeni hayat ibda-kar kudretiyle her sahada yenilikler vücuda getiriyor” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 50).

Halil Bedii'nin yukarıda yaptığı açıklamanın doğrudan sosyologların izahı olduğunu belirterek, devamla Tanzimatla hayatımızda nelerin değiştiği ve müziğe yansımaları hakkında şu görüşlere yer verir.

“Türkler Tanzimat’la değiştiler. Tanzimat Türklerin şarkla alakalarını kestiklerinin, şarka arka dönüp garba teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Son inkılâpla artık doğru yolu bulduk. Bugün artık, Türküz, İslamız ve garphıyız” (Tebiş, Karaman, 2012, s. 50)”. diyen Halil Bedii, medeniyetin milletler arasında müşterek olduğunu, müzikte medeniyet unsurunun ise teknik olduğunu vurgular. Ona göre, başkalık teknikte değil ruhtadır. Çünkü medeniyet beynelmileldir ve milliyet medeniyette değil harstadır. Halkın sesi bugünkü medeni teknikle terennüm olunca orijinalliğini yakalayacaktır.

Halil Bedii'nin görüşlerini kısaca toparlayacak olursak, müzik hayatın sesidir ve bundan dolayı milli müzik bugünün sesini terennüm edecek müziktir. Asri Türk müziği, öz sesimizle medeni hayatımızı terennüm eden müzik olacaktır.

Bu görüşlerinin sonrasında “Milli Musiki Hangisidir?” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 63)¹¹⁰ başlığı altında Türk toplumunun tarihte milli müziklerinin ne olduğunu, yaşanan devirlerin müziğimize nasıl bir tarz kattığını açıklayan Halil Bedii, Tanzimat’la inkılâba geçtiğimiz bugünün müziğinin ne olduğunu izah eder. Örneğin uzak Doğu medeniyetindeyken milli saz kopuz, milli bestekâr baskı-ozan iken, İslamiyetle birlikte havas ve halk arasında müziğin ikiye ayrıldığını söyler Halil Bedii. Havas kısmında

¹¹⁰ Halil Bedii Yönetken, “Milli Mûsikî Hangisidir?” *Hayat*, sayı: 7, 13 Ocak 1927, s. 15-17.

kârlar, nakş ve murabbâlar hâsıl olurken, halk eski öz musikisinin devamı olan türküler, mani ve koşmaların sahibi idi.

“Acaba Tanzimat’la yarım yamalak ve son inkılabla tamamen geçtiğimiz bugünkü medeniyette milli musiki hangi musikidir?” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 63).

Bu soruya cevap arayan Halil Bedii, makalesinin devamında musikişinaslar arasında bu sorunun üç ayrı cevabı olduğunu söyler ve görüşleri kendi penceresinden tahlil eder. Halil Bedii’nin bu makalesinde milli müzik hakkında yaptığı tahliller sırasıyla şöyledir.

“Birinci kısım, milli musikiyi, ümmet devrinin yadigârı olan çeyrek sesler ve husisi tonal sisteminden ibaret telakki ediyor, diğer bir kısım, garp teknik eşkâl ve vesaitiyle terennüm olunacak halk ruhu şeklinde anlıyor, üçüncü bir kısım da “*milli musiki asri teknikle mücehhez ve Türk’den başka bir şey olmayan sanatkar ruhunun terennüm edeceği esrarlı heyecandır*” diyor” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 63).

Diğer makalelerinde milli müzik hakkında dile getirdiği söylemleri ile aynılık gösteren ifadeleri bu makalesinde de kullanan Halil Bedii, sanatkâr, milli zevk için Türkün öz sesini terennüm edecek, her şeyden Türk olacak, halkı sosyolojik tüm yönleri ile tanıyacak ve bunları Garp tekniği ile işleyecektir. Halil Bedii, bu yaklaşımıyla yukarıda belirttiğimiz görüşlerin üçüncüsüne dâhildir. Bu üçüncü görüşte eğik olarak aktardığımız cümlelerin sonradan makalesinin ilerleyen kısımlarında İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na ait olduğunu dile getirmektedir. Sonuç olarak Bedii’ye göre;

“Türk orijinalitesi, ırkın bizzat kendisi gibi, her orijinaliteden daha kahir ve daha kuvvetlidir. Türk dehası onu bulup terennüm ettiği gün, cihanın en kuvvetli ve en orijinal sanatı meydana gelecektir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 68).

2. 12. 6. Padlo Konseri

“Anadolu Türkülerimiz Paris’te” başlıklı bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 73)¹¹¹ Halil Bedii, müzik sosyolojisi çalışmalarına önemli veriler sunan konser analizlerinin bir benzeri olan Padlo konserin tahlilini yapmıştır. Konser tahlillerinin müzik sosyolojisi çalışmaları için neden önemli bir yer tuttuğunu, yazarlarımızın bu

¹¹¹ Halil Bedii Yönetken, “Anadolu Türküleri Paris’de” *Hayat*, sayı: 14, 3 Mart 1927, s. 18.

içerikteki makaleleri ele alınırken ifade etmiştik. Fakat tekrar hatırlamak adına, *değişim furçasının yaşandığı ülkemizde yurt içi ve yurt dışında gerçekleştirdiğimiz konserler, müzik sosyolojisi çalışabileceğimiz önemli kaynaklardır. Bu konserlerin inkılâbın uygulanışı, milli müzik adına bestelediğimiz eserler ve bu eserlerin yurt içi ve yurt dışında aldığı tepkiler tamamıyla müzik sosyolojisi verilerine delil teşkil eder.* Tekrar makaleye dönecek olursak; bu yüzden Halil Bedii'nin büyük Türk zaferi olarak adlandırdığı Padlo konserinin içeriği ve sonrasında yaşananları belgeleyen açıklamaları doğrudan müzik sosyolojisi taşır.

“Padlo konserlerinde Volf’un riyaseti altındaki büyük orkestranın refakatıyla meşhur “Kedrof” triyosu Cemal Reşid Rey’in armonize ettiği “On İki Anadolu Türküsü”nden dördünü Türkçe olarak terennüm etmiştir. “Kel Emin, On ikidir efeler aman şu Burdur’un değirmeni, Ayın on dördü, Karşı be karşı yaptırılm hanları” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 73) adlı eserler orkestra tarafından çalınmış bunlardan “Ayın on dördü” adlı eser birçok kere tekrar edilmiştir.

Konser sonrasında *Maten, Afred Bruno, Figaro, Gulva...* gibi dergilerde, çalınan eserler hakkında sayfalara sığmayacak takdir ve övgü sözlerine yer verilmiş hatta seksen dokuzuncu senesine giren *Lö Menestrel* müzik mecmuası “Evlerinin önü yonca” adlı halk türküsünü yeni senenin ilk sayısına zeyl yapmış ve üçüncü nüshasının kabında da bu on iki türküyü reklam etmiştir.

Görüldüğü üzere Halil Bedii, konserin içeriği ve sonrasında konserin Garbın müzik dergi ve mecmualarında nasıl yer bulduğuna dair müzik sosyolojisi gözüyle değerlendirebileceğimiz ayrıntılı detaylara işaret etmiştir. Makalesinin ilerleyen kısımlarında Rey’in sanat hayatından bahseden yazar, halk türkülerini kontrpuan tekniği ile bu kadar ihtişamlı duyuş şekline erişiren bu zâtın kensine, uzun bir Anadolu seyahati gerçekleştirmesini öneren Bedii, sözlerine son verir.

2. 12. 7. Folklor ve Müzik Sosyolojisi

“Rus Halk Şarkısı ve Glinka” başlığını verdiği bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 76)¹¹² Halil Bedii, Glinka üzerinden Türk sanatkârına teşbih yaparak milli müziğe ait eserlere nasıl hayat vereceğini ve nasıl bir yol haritası izlemesi

¹¹² Halil Bedii Yönetken, “Rus Halk Şarkısı Ve Glinka” *Hayat*, sayı: 16, 17 Mart 1927, s. 15-18.

gerektiğinin inceliklerini anlatır. Halkın öz sesi milli müziğin kendisidir diyen Halil Bedii, kendisinin onaltı yıl kadar sürdürdüğü folklor araştırmalarının Türk sanatkârı için ne kadar önem teşkil ettiğine dikkat çeker. Rus müziğinin halk müziği üzerinden orijinalitesini yakaladığına işaret ederek, Türk müziğinin de kendi orijinal ruhunu yansıtan melodileri-motifleri Anadolu’da araması gerektiğine inanır. Halil Bedii’nin milli müzik sahasında yer aldığı cephe, hars ve Garp tekniği izdivacını savunanların yer aldığı cephedir. Yani Gökalp ve Baltacıoğlu gibi ülkemizin önde gelen sosyologlarının olduğu cephedir. Fakat Halil Bedii, yaptığı müzik tahlillerinde, onlardan daha ötede iyi bir müzik sosyologu tarafı olduğunu makalelerinde ortaya koymaktadır.

Yazarın Türk Glinkasına ithaf ettiği makalesinde milli müzik üzerinden ilişki kurduğumuz müzik sosyolojisi görüşleri şöyledir.

“Milli musiki, halkın öz sesinden esas ve kuvvet alan, öz milli ruhu terennüm eden musikidir. Bestekâr, mevcut halk şarkılarını kopya etmeyecek, ondan hars ve ilham alacaktır. Bu fikrin şiddetli muarızıyız. Türk folkloru, Rus folklorundan hiçbir zaman aşağı değildir. Türk halk şarkısında şarkılık, tonal farkı ve orijinalite daha kuvvetli ve daha derindir. Türk Glinka’sı yetiştiği gün, la-yemût eseriyle bu milli hakikati bütün cihana bağıracaktır. Bu noktada, “folklor” ihtiyacı şedidiyle karşı karşıya bulunuyoruz. İş yapmak olmak için değil, fakat “hakikat” için ilmi vesait ve sağlam rehberlerle Türk folkloru artık yazılmalıdır” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 76-89).

Genel hatları ile makaleden folklor araştırmacılığı kimliğinin öne çıktığını fark edebildiğimiz Halil Bedii, ülkemizde milli ezgilerimizin halkın yapmış olduğu öz müziğin kendisinde saklı olduğunu, bunun için Rusların yaptıkları gibi Türkler de folklor araştırmalarına gereken önemi vermeli ve artık sağlam bir Türk folkloru rehberi yazılmasının zamanının geldiğine değinir.

Folklor bahsini konu edindiği başka bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 90)¹¹³ sözlerine halk müziğinin yaşadığı yerleri tasvir ederek başlayan Halil Bedii, folklor çalışmaları yapmanın insana nasıl bir heyecan verdiğini, kendinin bu çalışmaları yürüttüğü zaman yaşadığı anlarıyla, folklor çalışmalarının önemine dikkat çemeye çalışır. İstanbul’un dışındaki halkın sesini işitmek, onun hayatını görmek, o son çalıcıyı dinlemek onun için tarif edilemez bir duygudur. Halil Bedii, makalesinde halk müziğini tarif ederken, aslında bu müziğin yaşadığı coğrafyayı, son çalıcı diye

¹¹³ Halil Bedii Yönetken, “*Halk Müsîkîsi ve Folklor*” *Hayat*, sayı: 18, 31 Mart 1927, s. 18-19.

isimlendirdiği âşıkların sosyal hayatlarını, ihtiyaçları, gençleri kısaca oranın yaşam şeklini anlatır. *Folklor çalışmaları tam da bu noktada müzikle sosyolojinin kesiştiği ortak bir bilim dalıdır.*

Folklor çalışmaları sosyolojiden bağımsız ilerleyemez. Çünkü müzik kadar müziğin yaşadığı hayatın kendisi de bir o kadar önemlidir. Müziği tarif ederken oradaki hayatında anlaşılması, tahlil edilmesi gerekmektedir. Folklor çalışmaları bu yüzden sosyolojiden yardım almalı, müziğin kaynaklandığı-ilişkili olduğu yaşam unsurlarını bu bilimden faydalanarak açıklamalıdır. Kısacası, folklor çalışmaları halkiyat-halk bilim çalışmalarıdır ve bundan dolayı halkın müziğini anlamak için halkın kendisini tanımalıdır.

Halil Bedii'de bu makalesinde folklor çalışmalarının nasıl olması konusunda görüşler bildirirken, halk müziğini tanımanın yanında halkın hayatının da tanınması gerektiğini söyler. Ona göre, halk müziği kahramanlık, milli heyecan ve ilahi nağmeleri içerisinde taşıyan bir müziktir. Bu müzik sosyal hayat olarak sadeliği yansıtan, şehirden etkilenmemiş Türk'ün öz sesi yani milli müziğin kendisidir. Her memleketin kendine münhasır halk türküleri tamamen saf ve hakiki kalmıştır ve bizim de milli müziğimizin zenginliğini anlamamız için Avrupalıların yıllar önceden önem verdikleri halkiyatçılık kavramına bizim de önem vermemize dikkat çeker. *Müzik sosyolojisi burada müzik ve halkiyatçılığı birleştiren bir bilim dalı olarak duruyor. Yapılan folklor araştırmaları aslında bir yerde müzik sosyolojisi çalışmaları oluyor, çünkü müziği anlamak için hayatı anlamak gerekiyor. Müzik sosyolojisi de bunu tam olarak böyle yapmaktadır. İncelediği bölgeyi, memleketi, dönemi, devri vs. kavramları sosyolojik yönleriyle inceliyor sonrasında bunların müzik ile olan ilişkilerinden yola çıkarak açıklamalar yapıyor.* Bundan ötürüdür ki, anlamaya çalıştığımız son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi sosyolojisi üzerinden müzik adına yapılan tüm eylemler aslında sosyolojiktir. Çünkü incelediğimiz musikişinas ve aydınlar dönemin şartlarına maruz kalan insanlar ve kendi içerlerinde ayrıldıkları kişisel donanımları ve müzik zevkleri olan kişiler olmasının yanı sıra onların kaleme aldıkları her makale bize o dönemin müzik hayatını anlattığı için sosyolojiktir. Bu makalelerin konuları müzik olduğu için dönemin müzik sosyolojisini tasvir ederler.

Tekrar makaleye dönersek, incelediğimiz dönemin müzik hayatı içerisinde yeni bir ulus olma heyecanı ile milli kavramları tespit etme kaygısının yansıdığı yazılar, genel içerikleriyle müzik sosyolojisi yazıları olmalarının yanı sıra, ayrıldıkları

konulardan ötürü de bize dönemin müzik hayatının nelere odaklandığını tasvir eder. Bizde bu pencereden dönemin müzik hayatına kapı araladığımız bu makalelerden edindiğimiz izlenim; makalelerin hepsinin neredeyse önde gelen konularını, inkılâp ışığının altında medeni olma güdüsüyle müzikte girişilen arayışlar, milliyet kavramının müzikte tarifi, Şarklı-Garplı veya alaturka-alafranga tartışmaları, medeniyet milletlerini taklit etme ve bu doğrultuda konser, kurum düzenlemeleri, eğitim-öğretim faaliyetlerini yeniden yapılandırma ve folklor araştırmaları oluşturmaktadır. Bu konuları işleyen musikişinaslardan biri olan Halil Bedii, makalelerinde müzik folkloru araştırmalarına sıklıkla dikkat çekmek istemiştir. Aslında onu bu konulara iten, onun hayatı yani müzik hayatıdır. Çünkü Halil Bedii, son derece ileri eğitim ve pedagoji uzmanı olduğu gibi uzun yıllar folklor araştırmaları yapmış sosyal bir kişidir. Dolayısıyla yazılarının bu alana doğru yönelmesi manidar değildir. Bu hususta *Derleme Notları*¹¹⁴ isminde ülkemizde yaptığı folklor araştırmalarını aktardığı bir kitabı bulunmaktadır. O, inkılâp uygulamalarına en çok folklor ve eğitim-öğretim planlamaları üzerinden yaklaşmış, milli müzik adına önerilerini, buradan hareket kazandırdığı duygu ve düşünceleriyle aktarmıştır.

Bütün bu açıklamalardan sonra Halil Bedii'nin bu makalesinin neden müzik sosyolojisi ile bütünlük gösterdiği biraz daha anlaşılmalıdır. Makalesi genel ekseninde folklor çalışmalarına neden önem vermemiz gerektiği ve milli müzik görüşleri ile ilerler. Ona göre, bu çalışmaları yapmak milli müziği tanımamıza katkı sağlar. Türk medeniyetinin müziği, Anadolu'da aşikâr bir hakikattir ve bu çalışmaları yapmak bu hakikati ortaya çıkaracak tek yöntemdir. Burada yaşayan ezgilerin alınıp Garp tekniği ile işlenmesiyle dünya milletleri seviyesinde bir müziğe sahip oluruz. Halil Bedii'ye göre, bu araştırmalara önce İstanbul'dan başlanıp yurdun dört bir tarafında hız kazandırılmalı ve bu hususta cemiyetler kurularak çalışmalar her anlamda desteklenmelidir. Örneğin bu görevi vilayetlerde Türk Ocakları yapabilir, ses kaydedici makinelerle müzik unsurları esas prensipleriyle kaydedilip belgelenebilir. Halkın müziği olan türkülerini aynen zabıt etmek Halil Bedii'ye göre şarttır.

¹¹⁴ Halil Bedii, Yönetken, *Derleme Notları 1*, Orkestra Yayınları, İstanbul 1966.

2. 12. 8. Türk Müziğinin Fetret Devri – Modernist Yaklaşımlar

Halil Bedii, “Alaturka Musikide Son Tezahürlerin Kıymeti” başlıklı bir makalesinde (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 119)¹¹⁵ dünyaya meydan okuyan büyük Türk kudreti, dünkü zümrelerde yüzümüzü ağartan medeniyetler vücuda getirse de, Tanzimat’tan beri Garp zümre-i medeniyetine tam anlamıyla geçmiş bulunan yeni neslin, hususi bir müziği olmadığını, bugünün sanatsız ve hassaten müziksiz olduğu görüşünü dile getirmektedir.

Halil Bedii’ye göre, Türk toplumu yeni ve milli bir sanat doğması gerektiğini idrak edememiş, adeta kendi içerisinde bir Fetret Devri yaşamaya başlamıştır. Tanzimat’la başlayıp Cumhuriyet’le tam anlamıyla Garp medeniye giriş yapan Türk milleti, hala yeni ve olgun sanat unsurlarına uygun asri ve milli sanata sahip değildir. Bu duraklama devrinden bizi kurtaracak yine Garbın kendisidir. Milli terbiye almış, milli aşka sahip Türk çocuğu, Garp sanatının fen ve terbiyesini alacak ve ancak ondan sonra bize istediğimizi verecektir. Aksi takdirde asri ve milli müziğe sahip olmamıza imkân yoktur.

“Binaleyh yeni eser, milli ruhun yeni ve mütekâmil sanat unsurlarıyla terennümü demektir ki bunu yapabilecek olan sanatkârın kuvvetli bir garp sanat tahsil ve terbiyesi almış olması lazımdır. Bugünün sanatkârı budur ve bugünün eseri bu sanatkârın ibda edeceği eserlerdir. Sanatkâr cemiyeti terennüm eden cemiyetin ihtiyacını tatmin eden içtimai bir kıymet ve hüviyettir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 120).

İnkılâpların yapıldığı ve tam anlamıyla Garplılaştığımızı düşündüğümüz Cumhuriyet döneminde, alaturka müziğin içerisinde bulunduğu durumu bizlere anlatan Halil Bedii, o dönemin müzik sosyolojisi hakkında bilgiler verir. Örneğin yeni nesil Türk çocuğunun hala asri bir müzik yaratamadığını, adeta Türk müziğinin fetret devrini yaşadığına teşbih yapar. Dönemim müzik hayatı yazarın penceresinden bu sözleri ile karşımıza çıkmaktadır. Dahası sanatkârın cemiyeti terennüm eden ve cemiyetin ihtiyaçlarına cevap veren biri olarak eserlerini oluşturması gerektiğine değinerek, müziğin o günü yani medeniyete geçmiş toplumumuzu terennüm etmediğini, cemiyetin ihtiyacını karşılamadığını ifade eder. Halil Bedii, diğer makalelerinde olduğu gibi

¹¹⁵ Halil Bedii Yönetken, “Alaturka Mûsikîde Son Tezâhürlerin Kıymeti” *Hayat*, sayı: 83, 28 Haziran 1928, s. 16-17.

müziğin sosyal yaşamı ve içinde bulunduğu günü terennüm etmesi gerektiğine dikkat çekerek, müzik sosyolojisine göndermede bulunmaktadır. Makalenin ilerleyen kısımlarında bu duyguyu taşımayanların “sanat yapıyorum, sanatta modernizm yapıyorum” diye ortaya çıkmalarını sert bir dille eleştiren Halil Bedii’ye göre, çünkü hayatın yadigârı olan alaturka müziğe “modern Türk müziği” demek yanlış bir deyimdir. Çünkü modern müzik demek, yeni medeniyet tekniğinin vasıta kılındığı sanat demektir. Bugünkü müzik yeni hayatın ihtiyaçlarına cevap veren bir müzik olmadığından dolayı bestelenen eserlere modern Türk müziği demek memleketin medeniyet siyasetine uymamaktadır. Memleket bir geçiş dönemindedir ve bu yüzden;

“Bu toprak üzerinde her vatandaş, kanun dâhilinde her istediğini yapmakta hür ve serbesttir. Fakat hiçbir vatandaşın sanat yapıyorum, sanatta inkılâp yapıyorum diye, âleme herhangi bir keyif ve heves eserini ira’e etmeğe hakkı yoktu. Dönüm ve intikal devresindeyiz. Vustai bir âlemden medeni bir âleme geçiyoruz. Bu geçiş, memleket sanatı üzerinde bugün en had buhranını yapmaktadır. Herkes hayatın yeni eserini beklemektedir. Fakat “numune” el-an ortada yoktur” (Tebîş ve Kahraman, 2012, s. 121).

Dönüm ve geçiş devresini yaşayan memlekette, yeni hayatla hiçbir alakası olmayan eserleri besteleyenlerin sanat değil çocukluk yaptığını söyleyen Halil Bedii, bunların sanat oyunu oynadıklarını alaycı bir üslupla eleştirir. Ona göre, alaturka nağmeleri bugünkü kullandığımız teknikle çok seslendirmenin imkânsız olduğunu öğrenmeyen kimse kalmamıştır. Garp tekniği öğrenilmeden alaturka müzik layıkıyla çok seslendirilemeyecektir. Çeyrek sesleri içerisinde barındırdığı için müziğimizin çok seslendirilemeyeceğini söyleyenlere, bugünün armonisi çünkü armoni değildir der ve sözlerine ek olarak, politonalitenin yanında atonalite ismini taşıyan ahengin kabul edemeyeceği seslendiremeyeceği hiçbir tonalite, nağme ve ses yoktur.

Makalesinin sonlarına doğru “sanatta takdire şayan eserler çıkarmak istiyorsak, Garp tekniğinden muhakkak surette yararlanmalıyız ve kendi milli seciyelerimizin ürünü nağmeleri bu teknikle işlemeliyiz” diyen Halil Bedii, müziğimizin makamsal yapısı ve taşıdığı çeyrek seslerden dolayı atonalite ile armonize edilebileceğini, Şönberg ve Öner’ın yapmış olduğu çalışmaları örnek göstererek açıklık getirir. Onun üzerinde durduğu tek konu, memleket sanatını da beklediğimiz teceddüd ve inkılâbı, udiler, neyzenler değil, tahsil ve terbiyesini doğrudan doğruya Garb’dan almış olanlar yapabileceğidir. Bu işin namzadeleri yalnız onlardır. Diğer türlü şu anki sanatkârların,

eser, neşriyat, ihtilaf, federasyon, konser cümlesinden bugüne kadar yaptıkları ve yapacakları bütün tezahürlerin bugünkü, ihtiyaç, içtimai sanat ihtiyacı karşısında hayati ve ilmi hiçbir kıymetleri yoktur. Halil Bedii'ye göre, “bugün ne eser vardır ne de dahi! Hepsi özenme, uydurma, aldanma! Ve aldatmadan ibarettir!”

Görüldüğü üzere Halil Bedii, makalesinde alaturka müziğin dününden yola çıkarak bugününü tarif etmektedir. Kısaca inkılâbın hala bir müziği olmadığına, yapılan işlerin ise bugünün hayatını yansıtmadığına değinir. Çünkü Garpılılaşmış Türk toplumunun yaptığı müzik, Türk medeniyetinin müziği değil, dünün tekrarıdır. Makale genel üslubuyla, Halil Bedii'nin gözünden dönemin müzik sosyolojisini tasvir eder. Ona göre, müzik adeta fetret devrini yaşıyordu ve bundan kurtulmanın tek yolu sanatkarların Garp müziği tekniğini tam manasıyla öğrenmelerinden geçmektedir.

2. 12. 9. İnkılâbın Türk Kadınının Müziğimizin Geleceğindeki Rolü

Halil Bedii'nin “Türk Kadını ve Garp Musikisi” adını taşıyan bir makalesinde, (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 145)¹¹⁶ inkılâpla toplumda öne çıkmaya başlayan Türk kadınının, Garp müziği tekniğini kavrayarak bugünün milli müziği içerisinde kendi yerini nasıl belirleyeceği hakkında bilgilere rastlamaktayız. Halil Bedii, inkılâptan sonra Türk kadınından oluşan müzik zümrelerinin kurulmasıyla, Türk müziğinin geleceğinin daha parlak olacağına inanmış, ülkemizdeki ve Garp medeniyetlerindeki kadın musikişinaslardan örnekler göstererek bu görüşlerini desteklemiştir. Makale, Halil Bedii'nin bahsettiği dönemde Türk kadınının müzik sahasındaki yerini ve genel hatlarıyla zümre-müzik ilişkisini tarif ettiğinden ötürü müzik sosyolojisi içerikleri verileri bizlere sunar. Örneğin, *Batılılaştığımız dönemde toplumumuzda Türk kadınının konumu ve bunun müzikle olan ilişkisi, milli müzik üzerinde kadının rolü, milli müzik adına yaptıkları ve yapacakları faaliyetler, o dönem müziğe hizmet veren kadınlardan bazılarının isimleri gibi müzik sosyolojisi verilerini makaleden bir araya getirebiliriz. Buradan hareketle, incelediğimiz son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde kadının müzikteki değişimin neresinde durduğu, artıları ve eksileri müzik sosyolojisi diliyle açıklanabilir.* Makalede bu görüşümüze destek veren müzik sosyolojisi bölümleri şöyledir.

¹¹⁶ Halil Bedii Yönetken, “Türk Kadını ve Garp Müsikisi” ” *Hayat*, sayı: 92, 30 Ağustos1928, s. 16–17.

“Günün musikişinası en büyük Türk kadını, en büyük muganniyemiz Nimet Vahid Hanımefendidir. Paris Musiki Muallim Mektebi’nde tahsil etmekte olan Afife Hanım, musiki tahsilini husisi yapmakta bulunan Mefharet Hanım, Darülfünun’da hukuk tahsil eden konservatuar teganni talebesinden Jülide Hanım, tegannide bize büyük istikballer vâd eden kıymetli istidadlardır. Piyano çalan Vildan Hanım, Nimet ve Leyla hanımlar mühim, büyük kıymetlerdir. Kemanda Mutahhara, Mihriban hanımlar konservatuarın şerefli talebeleridir” (Tebiş ve Kahraman, 2012, s. 145-146).

Halil Bedii’ye göre Türk kadını, Türk erkeği gibi ancak ilme ve sanata vasıta olacaktır. Türk kadını buna layıktır. Türk kadınının, yeni medeniyet muzikasına çalışacak kendisini beynelmilel ve müşterek teknikle terennüm olunacak milli orijinaliteden mürekkeb yeni, milli sanata hazırlayacak içtimai bir unsur ve kıymet halini alacaktır. Ona göre, kadınının müzikteki toplumsal rolü bu olmalıdır.

2. 12. 10. Halil Bedii ve Halkçı Meşrulaştırma

Halil Bedii’nin Türk folkloru adına yaptığı önemli çalışmaların varlığından yukarıda sunduğumuz makalelerde yeri geldikçe söz etmiştik. Halil Bedii, 1936-1952 yılları arasında ülkenin dört bir tarafını diğer bir önemli folklor araştırmacısı Muzaffer Sarısözen ile dolaşmış ve edindiği bilgilerin bir bölümünü *Derleme Notları I* başlıklı bir kitapta toplamıştır. Bu kitabında ülkemizin bazı vilayetlerinde halkın yapmış olduğu müziği ve müziğin yer verildiği dini ritüeller, eğlence gibi her türlü sosyal aktivitenin detaylarını belgeleyen Halil Bedii, Türk’ün öz sesi olan halk nağmelerimizin belgelenmesinin milli müziğimiz için ne kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Folklor araştırmaları bölgenin insanının yaşam şekillerini, oranın günlük hayatını bize tasvir eden çalışmalardır. Vilayetlerde yer alan ve genel kültürden farklılık gösteren halkın yapmış olduğu müziğin ilişkili olduğu unsurları, kullanılan çalgıları, dini ritüel, eğlence, merasim gibi organizasyonlarda müziğin nasıl bir şekil aldığı hakkında birçok müzik sosyolojisi verilerine ulaşabiliriz. Çünkü yukarıda “Folklor ve Müzik Sosyolojisi” başlığını verdiğimiz makalede zikrettiğimiz gibi *belirli bir bölgede yaşayan halkın müziğini anlamamız için oradaki halkın içtimai hayatında anlamamız gerekir. Bu düşünce Halil Bedii’nin olsa da, müzik sosyolojisi de bu işi böyle yapar. Genel kültürün dışında il, kasaba, köy gibi yerleşim yerlerinde yaşayan halkın müziğini tarif ederken*

öncelikle, oradaki halkın geçmiş ve bugününde yer olan sosyolojik kavramlara odaklanır. Uzatmadan lafın kısası müzik folkloru çalışmaları bir nevi müzik sosyolojisi çalışmalarıdır. Bu çalışmalar içeriklerinden ve izledikleri yöntemden dolayı müzik sosyolojisi başlığını vermek yanlış olmayacaktır. Çünkü folklor çalışmaları yöntem olarak saha çalışmalarını kullanır ve bu yöntem müzik sosyolojisinin en çok kullandığı araştırma yöntemidir. Yani müzik folkloru çalışmaları müzik sosyolojisi ile yöntem bilimsel olarak da benzerlik gösterir. Tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda müzik folkloru çalışmalarının müzik sosyolojisi çalışmalarıyla yakınlık göstermesinin nedenleri daha kolay anlaşılacaktır.

Kitaba tekrar dönecek olursak; Halil Bedii, Anadolu'nun dört bir köşesinde uzun yıllar yaptığı müzik folkloru araştırmalarının bir bölümünü bu kitapta toplamıştır. Ankara, Çankırı, Sivas, Kırşehir, Yozgat, Tunceli gibi birçok ili kapsayan bu geziler esnasında bu vilayetlerde yaşayan halkın yapmış oldukları, kendi tabiriyle Türk'ün öz milli müziği olan nağmeleri tespit etmiştir. Kitapta yer alan makalelerin hepsi müzik sosyolojisi makaleleridir diyebiliriz. Makalelerin hepsinde bu vilayetlerde yaşayan halkın sosyolojik yaşam unsurlarına dair bilgiler bulmak mümkündür.

Kitapta yer alan makaleler hep aynı içerikte olduğundan, aynı şeyleri tekrar etmemek adına tespit ettiğimiz en göze çarpan müzik sosyolojisi içerikli bölümleri kısaca nakledeceğiz.

2. 12. 11. Meşruluk Kaynağı Olarak Folklor

Halil Bedii, kitabına başlarken öncelikle Ankara'da yapılan Cümbüş toplantılarını açıklamıştır. *Cümbüşlerin kimlerden oluştuğu, nerelerde nasıl organize edildiği, katılanların arasındaki sosyal hiyerarşi, tüketilen yiyecek ve içecekler, cümbüşlerde hangi ensturmanların kullanıldığı, hangi oyun havaları ve ezgilerin çalındığı, en önde gelen saz icracıları gibi birçok unsur üzerinden Ankara'nun müzik hayatından kesitler anlatmıştır.*

Cümbüşler kendi içerisinde belirli edep erkân kuralları olan Ankara'lı genç ve büyüklerin yapmış oldukları eğlence içerikli müzik ve raks organizasyondur. Kadınlarla birlikte yapılan bu eğlencelerde "içki içilidir, oyunlar oynanırdı" diyen Halil Bedii, devriye basar veyahut toplumun ahlakını bozuyorlar diye cümbüş organizasyonlarının

gizli yapıldığını söyler. Bu ve bunun gibi sosyal ayrıntıları tüm detayları ile açıklayan Halil Bedii, cümbüşlerde yer bulan müzikle ilgili makalesinde şu ifadelerle yer vermiştir.

“Ankara müzik ve oyun folklorundan bahsederken (Ankara’da Cümbüş) konusunu seçmemizin sebebi yakın tarihimizde hakiki Ankara müziğinin ve oyununun başlıca Ankara cümbüşünde yaşamış olmasıdır. Bundan 25-30 yıl önce Ankara’da Türk genci bağlamadan başka saz çalmazdı. Ud, kanun gibi çalgıları hristiyanlar çalardı; zengin eşraf düğünlerinde hristiyan çalgıcılara perde arkasında ud ve kanun çaldırıyorlardı. Cümbüşte başlayınca en önce oturularak dinlenen havalar çalınırdı. Kerem’den söylenir kırıklara oyun havalarına geçilirdi. Sabâhi, Misket, Mor Koyun, Hüdayda, Zeybek havaları çalınıp söylenirdi” (Yönetken, 1966, s. 9, 12).

Makalesinin başlangıcında Ankara’nın müzik hayatı hakkında bu bilgileri bizlere sunan Halil Bedii’ye göre cümbüşe, muhakkak bir sanat havası hakimdir ve orada mümkün olduğu kadar saz ve oyun ustalığı gösterilen bedii bir hayat yaşanır.

İlk olarak Ankara’da cümbüşleri anlatan Halil Bedii’nin, “Ankara Müzik Folkloru” başlığını verdiği ikinci makalesi, başkentte yapılan müzik folkloru araştırmaları hakkında birkaç kısa bilgi verdikten sonra, oranın genel müzik hayatı hakkında kendi yapmış olduğu derleme notlarını aktarır. Hulusi Karsel, Mahmut Ragıp Kösemihal, Hamit Zübeyr Koşay’ın yaptığı folklor araştırmalarının bölgenin müziği üzerine yapılmış ilk çalışmalar olduğuna değinen Halil Bedii, daha sonra Halk Partisi’nin emri ile Halkevleri saati isimli tertip edilen radyo programı münasebetiyle A. Adnan Saygun, F. Arsunar ve kendisinin bu çalışmaları yaptığından söz eder. 1935–1942 yılları arasında Ankara ve ilçelerinde 200 kadar halk ezgisi tespit edilip plaklara basılmıştır.

“Ankara’nın esas müzik aleti sazdır. Saz alemlerinde çalınan repertuar önceleri daha zengindi gittikçe fakirleşti. Ankara Ege’liye sürpriz olacak derecede önemli bir zeybek bölgesidir” (Yönetken, 1966, s. 15).

Son olarak Halil Bedii, “Ankara Dolayları Müzik ve Oyun Folkloru” başlıklı bir makale daha kaleme almış ve bu makalesinde de Ankara’nın ilçelerindeki müzik hayatından bahsetmiştir. Sırasıyla sunduğumuz makaleleler isimlerinden anlaşılacağı üzere Ankara’daki müzik folklorunu anlatır. Bu açıklamaları yaparken bölgenin sosyal yapısının da göz önünde bulunduran Bedii, bu üç makalesinde de birbirine benzer müzik olgularından bahsetmiştir. Onun bu derlemeleri, bizlere Cumhuriyet sonrası ülkemizin başkenti olan Ankara’daki müzik hayatını nelerin oluşturduğu hakkında önemli müzik

sosyolojisi verileri sunmaktadır. Bu derlemelerden anlaşılmaktadırki, inkılâp sonrası halk müziği değişimini kavrayamamış, müziği kendi yaşamıyla özdeşleşen geleneksel yapısıyla yaşatmaya devam etmiştir. Halk müziği yine aynı şekilde kendini izale etmiş ve öyle devam etmiştir. Halil Bedii'nin işaret ettiği o gün revaçta olan oyun havaları, bugün ülkemizde hala eğlence hayatının, düğünlerin vaz geçilmez oyun havalarıdır.

Halil Bedii, kitabında yer verdiği diğer bir makalesinde (Yönetken, 1966, s. 23) Çankırı 'Sohbet'leri üzerinden operaya atıfta bulunarak Cumhuriyet dönemi devlet politikasının sahip olduğu Batıcı söylemi içselleştirdiğini görmekteyiz.

Kitabında yer verdiği bu makalesinde Halil Bedii, Çankırı'da Ahilik geleneği içerisinde düzenlenen sohbetlerin sosyal yapısı ve müzikle olan ilişkisini anlatır. Derlemecilik hayatında kırktan fazla vilayet gezmiş olan Halil Bedii için, Çankırı'nın ayrı bir yeri vardır. Oranın müzik folkloru diğer vilayetlere hiç benzemez, kendi içerisinde ayrı bir sanat üslubu taşır. Öncelikle makalesinde bölge hakkında yapılmış çalışmalara değinen yazar, Tahsin Nahit Uygur'un *Çankırı Halk Edebiyatı* eserlerinden övgü dolu sözlerle bahseder. Çankırı'da yapılan "sohbet" toplantılarının içeriğine değinen Halil Bedii, etnoloji ve folklor konuları ile ilgilenenlere mutlaka Çankırı sohbetlerini incelemelerini önermektedir. Bedii'ye göre;

"sohbet; yalnız Türkiye için değil, bütün dünya için enteresan sosyal bir müessese, folklor bakımından son derece orijinal bir konudur...

Sohbet; içkisiz, kadınsız, edep ve terbiye dairesinde ve çok sıkı bir disiplin altında yapılan, içinde müzikle raksın önemli yer aldığı ahlaki, içtimai bir toplantıdır...

Çankırı sohbeti bize göre, yüksek bedii bir değer taşıyan, Türk halkının içtimai, bedii zevk ve temayüllerini gösteren müstesna bir toplantıdır. Sohbet büyük ve küçük ahbablar diye iş bölümleri vardır...

Çankırı sohbetinin her şeyden önce hususi bir odası vardır, bu odanın planı Çankırı ev mimari planı içinde yer almıştır. Bu odanın özel bir planı ve formu vardır. Müstatil sohbet odasının sağında bir basamakla çıkılan, Şahinçi-Şehnişin denilen içinde makatlar bulunan hususi bir mahfel vardır ki, burası çalgı takımı içindir. Çalgıcılar bütün sohbet geceleri 10-12 hafta için angaje olurlar. Şehnişindeki çalgı takımı, 12 telli saz, santur, gırnata, keman, zilli maşa, zilli tef, kaşık ve fincan gibi aletlerden mürekkeptir. Yaranlar gelmeye başlayınca "Çuhacı oğlu" peşrevini çalarlar. Oturma merasimi bitince saz fasla girer... Sohbet geceleri "Ah yine akşam oldu, Yüzüğümün allı pullu taşı var, Evlerinin önü çep çevre avlu, Aşkın çakmağımı sineme çaldım, Sabahın seher vaktinde görebilsem yarimi, girdim yarin bahçesine gibi türküler söylenir. Kahve misafifleri gitmeye başlayınca "Cezyir Marşını" çalarlar" (Yönetken, 1966, s. 23-29).

Yukarıda belirli sayfalardan özetleyerek aktardığımız bölümde, sohbetlerin içtimai (sosyal) bir tarafı olduğunu, toplantıların gerçekleştirildiği mekânların kendine münhasır tarafları ve bu toplantılarda çalınan eserlerden oyunlar esnasında yer verilen ezgiler hakkında detaylı bilgiler görülmektedir.

Halil Bedii'nin Çankırı'nın oyunları hakkında bilgiler verirken, bu oyunlar esnasında okunan mani ve tekerlemelerin yalnız sazla okunduğunu söyler. Bunlar arasından en dikkat çeken dönemin siyasi konularını işleyen türkülerin söylenmesidir. Bununla ilgili bölüm makalede şöyle geçmektedir.

“Sohbet geceleri tarihi ezgiler de söylenir. Napolyo'nun Mısır'ı işgali, Sivastopol, Osmanlı-Rus harbi, Kozanoğlu, Şam vakası, 1312 Yunan seferi, Sultan Aziz'e dair türküler ve Köroğlu çalınıp söylenirdi” (Yönetken, 1966, s. 30).

Bu makalesinin ikinci bölümünde ise Çankırı ili çevresinde yaşayan halk ezgilerine değinen Halil Bedii, bu ezgilerin sohbet toplantılarında çalınan ezgilere benzediği söyler. Fakat onun şu yaklaşımı milli müzik ve inkılâbın yeni müziği için önemlidir. Halil Bedii'ye göre; “ Çankırı sohbeti, bir gün bütün otantik dekoru ve mahiyetiyle muhakkak milli bir Türk operasında yer almalı ve sohbetin bütün ezgileri oyun figürleri böyle bir eserde kullanılmalıdır. ‘Sohbet’ gelecek Türk sanat eserlerine bütün dünyayı ilgilendirecek büyük özellikler verecektir” (Yönetken, 1966, s.32).

Makalesinin tümünde ayrı bir önemle üzerinde durduğu Çankırı müziği ve sohbet toplantıları hakkında detaylı bilgiler aktaran Halil Bedii, sohbetlerin içtimai taraflarından başlayarak Çankırı halk müziğini, kullanılan çalgıları, okunan eserleri gibi ayrıntıları bizlere açıklamıştır. Onun için oldukça önemli olan bu sohbet toplantılarında yer verilen oyun ve ezgilerin milli Türk operası için kullanılması gerektiğini dile getirerek sözlerini sonlandırır.

Halil Bedii, yukarıda verdiğimiz folklor araştırmalarının yanı sıra, Yozgat, Kırşehir, Sivas gibi vilayetler ve çevre ilçelerinde de halk müziği ve oyunları ile ilgili araştırmalar yapmıştır. Bunlar tarafımızca incelenmiş fakat müzik sosyolojisi adına yukarıda sunduğumuz makalelerle aynı içeriklere sahip olduklarından dolayı burada sunulma gereği duyulmamıştır.

Buraya kadar yapmış olduğumuz incelemede Halil Bedii'nin dönemin müzik dünyası ve milli müzik hakkında kaleme aldığı hemen her makalede müziğin sosyolojik bağlantılarına değindiğini görmekteyiz. O, Cumhuriyet'le birlikte değişen Türk

toplumunun müziğininde değişmesi gerektiğine inanır ve alaturka müziğin bugünün sosyal hayatını yansıtmadığından ötürü değişmesi gerektiğini söyler. Halil Bedii'nin müzikteki değişimleri sosyal hayatla dengeli ifade ettiği cümlelerinde, onun müzik sosyolojisi tarafını fark edebildiğimiz gibi milli müzik bahsinde fikir beyan edecek kişilerin müziğin içtimai-toplumsal tarafı hakkında da bilgi sahibi olmaları gerekir diyerek kendisinde bu görüşümüzü desteklemektedir.

2. 13. MAHMUT RAGÎP GAZİMİHAL

Gazimihal, 27 Mart 1900'de İstanbul'da doğdu. Babası, Doktor Yusuf Ragıp Bey'dir. Kumkapı Fransız Kolejinde başlayan eğitim hayatı Vefa Ortaokulunda devam etmiştir. Beş yaşında babasından aldığı keman ve solfej dersleri ile müziğe başlayan Gazimihal, dokuz yaşında Musikî-i Osmân-i okuluna yazıldı. Müzikolji eğitimi için 1921-1925 yılları arasında Berlin, 1926-1928 Paris'te bulunarak, burada tanıştığı müzik hocalarından armoni, kontrpuan, solfej eğitimi aldı. Gazimihal'in önemli bir müzikoloji ve folklor araştırmacısı olduğunu söyleyebiliriz. 1926-1953 yılları arasında yurt çapında derleme gezilerine katıldı. Müzik alanında yüzlerce makale ve 30 civarında kitabı vardır (Kolukırcık, 2014, s. 87).

Gazimihal'in müzik hayatı, kaleme aldığı çok yönlü müzik yazılarına yansımıştır. Özellikle folklor araştırmaları ve armoni meselesi üzerinden milli müzik meselesi hakkında kaleme aldığı yazıların tamamı müzik sosyolojisi taşıyan içeriklerden oluşmaktadır. Türk müziğinin istikbâlinin halk ezgilerinin armonize edilmesinden geçtiğini savunan Gazimihal, *makalelerinde konser analizi ve eleştirmenliği, müzik beğenisi, armoni ve çok seslilik, alaturka-alafranga, folklor araştırmaları ve dönemin en hararetli geçen milli müzik tartışmaları üzerinden müzik sosyolojisi içeriklerine uygun düşen ifadeler kullanmaktadır*. O, Türk milletinin asri ve milli bir müziğe sahip olması için toplumun musikişinas ve aydınlarının atması gereken adımları sıralarken müziğin toplumsal dinamiklerini göz ardı etmeden görüşlerini dile getiren bir yazarımızdır. Gazimihal'in makalelerinde spesifik olarak geçen müzik sosyolojisi taşıyan bölümler aşağıda sunulmaktadır.

2. 13. 1. Cumhuriyet Dönemi Konser Eleştirmenliği

Gazimihal, “Bizde Musiki Münekkitliği” başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 115)¹¹⁷ Oniyon Fransa konserlerinden sonra gündemi oluşturan müzik eleştirilerinden hareketle ülkemizdeki müzik eleştirmenliğini konu edinmektedir. Makalesinde ilk olarak konser tenkitçiliği hakkında bazı fikirleri ve usülleri tespit eden Gazimihal, devamında müzik görüşlerinden dolayı zümrelere ayrılan eleştirmelerin ayrıldıkları noktaları ifade eder.

Konser hakkında eleştiri ve değerlendirme yazıları yazan zümrenin nasıl donanımlara sahip olması gerektiğine değinen Gazimihal, konser eleştirmenliğinin nasıl olması gerektiğine yönelik açıklamalar yapar. Yazarın özellikle Oniyon Fransa Konserleri hakkında görüş bildiren makalelerden sonra kaleme aldığı bu makalesi, *bizlere Cumhuriyet döneminde konser analizlerinin nasıl yapıldığı ve asıl manası ile konser analizlerinin nasıl yapılması gerektiğinin bilgisini verir.* Sosyolojik verilere kolaylıkla ulaşabildiğimiz ve bir dönemin müzik hayatını tarif eden konser analizlerini müzik sosyolojisi içerisinde değerlendirebileceğimizi daha önceki makalelerimizde dile getirmiştik. Fakat bu makalede Gazimihal, konserlerin içeriğinden çok konserlerden sonra ortaya çıkan yazı silsilesini konu edinmektedir. Konser hakkında kalem oynatan zümrenin nelere dikkat etmesi ve analizlerin nasıl yapılması gerektiğine değinen Gazimihal, tenkit yazılarının toplumu nasıl yönlendirdiğini hatırlattığı ifadeleri ile bu yazıların müzik sosyolojisi ile olan bağlantılarına göndermede bulunur. *Çünkü ona göre kaleme alınan bu yazılar, toplumun müzik algısını yönlendirmektedir.* Bu yazılar kaleme alınmadan önce münekkitdin sahip olması gereken donanımları Gazimihal, makalede kısaca şöyle özetlemektedir.

“Konserlerin de ancak tenkit yardımıyla takarrur ve tekâmül edebildiği artık bir hakikat olmuştur. Bir çalışı iyi tenkit edebilmek için her şeyden evvel iyi çalmanın nasıl mümkün olduğunu bilmek ve mukâbil ilmi malzeme ile mücehhez bulunmak lazımdır. Münekkid, çalışın bu itibarla haiz olduğu noksanlardan çalanın ilmi seviyesine intikal ve hücum edebilmelidir. Şu halde münekkit te ilim sahibi olmağa mecburdur. Münekkid eseri çalınan bestekarın üslub-u zatisinin esas hatlarını da bilmeye mecburdur. Münekkid çalanların bir taraftan virtüozlük veya birlikte çalarken ki topluluk ve ittihat iktidarlarını tahlil ederken, diğer taraftan sanatkarlık, duyuş, anlayış seviyelerini muhakemeye mecburdur. Hülasa,

¹¹⁷ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bizde Musiki Münekkitliği” *Milli Mecmua*, sayı: 29, 15 Kânûn-u Sâni 1340, s. 462.

konser münekkidi bizzat bir virtüöz olmasa bile hissedebilen bir sanatkar, malumatlı bir musikişinas olmak mecburiyetindedir” (Duran, 2001: 116-117).

Münekkitliğin ne kadar ince bir iş olduğuna değinen Gazimihal, “bu tip yazıları yazarların kalemlerinden çıkanlardan zarar görenin, halkın telakkilerinin ve çalanların izzeti olduğu unutulmamalıdır” diyerek, yazıların toplumsal olan ilişkisine tekrardan dikkat çektiği cümleleri ile makalesine son verir.

2. 13. 2. Musikişinas ve Aydınlarımızın Yer Aldığı Milli Müzik Cepheleri

Gazimihal, “Müstakbel Türk Musikisi” başlıklı bir makalesini (Duran, 2001: 118)¹¹⁸ son günlerde gazetelerde çıkan milli müzik içerikli birkaç makaleyi okuduktan sonra kaleme almıştır. Yazarın ve ülkemizde cereyan eden milli müzik görüşlerine rastladığımız bu makale, müzikte milliyet bahsini konu almasından ötürü doğrudan müzik sosyolojisi taşır. Makalesinde memleketimizde milli ve asri bir Türk müziği meydana getirmek isteyenleri üç ayrı zümreye ayırdığını belirten Gazimihal, ülkemizde varolan milli müzik görüşlerinin içeriklerine değinerek müzik sosyolojisiyle ilişkili ifadeler kullanmıştır. *Belirli özelliklerinden dolayı toplumda sınıflanan zümreleri inceleyen sosyoloji, bu zümrelerin ayrıştığı noktaları tespit eder ve buradan hareketle onların konulara yaklaşım şekline açıklık getirmeye çalışır. Bu durum müzik sosyolojisi için de aynen geçerlidir. Müzik sosyolojisi toplumda belirli nedenlerden ötürü ayrışan musiki zümrelerinin ayrıldıkları noktaları hesap eder ve müziğin sosyolojik tarafını açıklamaya çalışır.* Gazimihal, bu zümrelerin milli müzik hakkında ayrı düşükleri noktaları makalede sırasıyla şöyle aktarır.

“1- Bilâ-kayd ve şart Garp musikisi tekniğini kabul ile o sahada artistik milli eserler yazmak isteyen zümre.

2- Kadim Türk Musikisi’nin yalnız usullerini aynen muhafaza etmek, makamlarını ise mahdut miktarda ve muhtelif gamlar tekeline kabul ile bu esaslar dahilinde polifonik eserler, operalar, senfoniler yazmak isteyen zümre.

3- Üçüncü bir kısım musikişinaslar ise daha başka bir yol takip ediyorlar. Yani, Türk sisteminin bütün makamları ve bütün usulleri olduğu gibi muhafaza ile bu esaslar

¹¹⁸ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Müstakbel Türk Musikisi” *Milli Mecmua*, sayı: 60, 1 Mayıs 1926, s. 969-71.

daresinde bir nevi yepyeni polifonik musiki meydana getirmek, keza sahne eserleri, senfoniler yazmak isyeten zümre” (Duran, 2001: 118).

Gazimihal’e göre bu üç görüşten, Türkiye’nin yakın bir gelecekte çok dikkate şayan bir müzik merkezi halini alacağı neticesi çıkar. Çünkü yeni medeni hareketlerin orijinal sanat icatları meydana getireceğine inanır. Daha sonra bu üç görüşten hangisinin daha süratle muvaffak olabileceğine değinen Gazimihal, Garp müziği tekniğini kabul edip o sahada milli eserler yazmak isteyenlerin diğerlerine göre daha çabuk başarı göstereceğini söyler. Onun deyimi ile bu zümreye ‘Milli Ekolcüler’ ismini verebiliriz. Fakat bu üç zümrenin elde edeceği netice ona göre hep aynıdır ve eserdeki milliyet, her şeyden evvel bestekârın milli ruh ve heyecanından intikal eden psikolojinin ürünü olduğundan, bu üç zümrenin bestekârlarının eserleri cümleten milli olur ve hep bizim hislerimizi tercüme eder.

Makalesinin sonlarına doğru Gazimihal, milli ve asri bir müziğe malik olmamız için bugün yapılacak işleri sıralayarak, müziğin cemiyetle olan ilişkisine değinerek müzik sosyolojisi altında doğrudan nakledebileceğimiz şu sözleri ile makalesini sonlandırır.

“Musikinin, cemiyet, muhtelif içtimai tabakalar, moda vs. ile münasebetleri daima hatırda tutulmalı ve bütün musiki işlerinde yalnız hissiyata veya lüzumundan fazla ispekulativ şahsi projelere tabi olunacak yerde, biraz da içtimaiyatçı ve filozof nazarıyla istikbal yolları aranmalıdır. Yalnız Şarl Lalo’nun yepyeni “Sanat ve İçtimai Hayat” isimli kitabı muhtelif meslekler müdafierince okunsa, musiki icraatımıza ilmi bir istikamet verebilmek namına ne kadar sağlam fikirler edinilmiş olur diye düşünüyorum” (Duran, 2001: 121).

Görüldüğü üzere Gazimihal, *makalesinde ilk olarak milli müzik konularında görüş ayrılığı yaşayan müzik zümrelerine değinerek müzik sosyolojisi yapmış ve son olarak naklettiğimiz cümleleri ile müziğin toplumsal münasebetlerinin unutulmamasını belirterek müziğe sosyolog ve filozof gözüyle de bakılması gerektiğini söyler.*

2. 13. 3. Armoni Meselesi

Gazimihal, *Milli Mecmua* gazetesinde “Anadolu Musikileri ve Armonize Edilmeleri Meselesi” başlıklı bir birinin devamı olan üç ayrı makale kaleme almıştır. Bu

makalelerin ilkinde (Duran, 2001: 122)¹¹⁹ Gazimihal, zamanın fikir ihtiyaçlarına muvaffak yeni bir milli müzik meydana getirebilmemizin, ancak halkımız arasında yaşayan nağmelerden ve kulaklarda kalan hatıralardan toparlayacağımız anonim ezgiler üzerinden, Garp fenni ile çalışmamız sayesinde mümkün olunacağını dile getirerek sözlerine başlar. Rus, Fransız gibi Avrupa toplumlarından örnekler göstererek konuya açıklık getirmeye çalışan Gazimihal, bizden işin içine girecek musikişinaslarımızın Türk müziğinin yapısından dolayı Avrupalılardan daha çok fen müşkülleri ile karşılaşacağını hatırlatır. Milli müzik ekseninde ilerleyen makalede, ilk olarak zümre ve cemiyet müzikleri üzerinden müziğin sosyolojik bağlantılarını görebiliriz. Makalesinde yer yer sosyolog Şarl Lalo'nun Anadolu ve Şehir cemiyetleri hakkında söylediklerine değinen Gazimihal, her iki müzik arasında farklar olduğunu şu sözleri ile açıklar.

“Anadolunun ahali musikileri ile havas zümrelerimizin elinde büyüyen Alaturka ünvanlı musiki arasında kati menşe ve mana farkları vardır. Şarl Lalo gibi içtimaiyatçı-bediiyatçı mütefekkirlerin içtihatları arasında gözümüze ilişen “halk sanatları, şehir cemiyetlerinin doğurduğu ve o cemiyetler arasında modası geçtikten sonra köylü eline düşen ve orada elan yaşayan bakiyelerdir” yolu müfrit nazariyelerine de inanamayız” (Duran, 2001: 122).

Bu görüşünden sonra Gazimihal, Türk ve Anadolu zevkinde eserlerimizin armonilenmesi gibi tek bir davanın önümüzde durduğunu ve çok makamlılık dâhilinde büyüyen melodilerin armonize edilmesinin Garp melodilerinden külliye farklı olduğunu belirtir. Anadolu'da yaşayan halk melodilerinin armonize edilerek milli müziğimizin hak ettiği seviye ulaşacağını söyleyen Gazimihal, Garp armoni sistemiyle bunun yapılamayacağını, kendi müzik kaide ve zevkimizi yansıtabileceğimiz bir armoni sistemi geliştirmemiz gerektiğini söyler. Ona göre, Türklüğün öz sesi olduğuna inandığı Anadolu'da yaşayan melodileri armonilemedeki maksat, onu münevver gençliğin meclislerine kadar aynen çıkarabilmek, yeni bestekârlık maneviyatını halkın kalbinden kopan temeyyüz nağmelerle beslemektir.

Yukarıda aktardığımız görüşleri ile Gazimihal, zamanın ihtiyaçlarını karşılayan yeni bir milli müziğin, halk arasında yaşayan ezgilerimizin kendi müzik kaidelerimize uygun geliştireceğimiz armoni sistemi ile çok seslendirilerek oluşabileceğine inanır.

¹¹⁹ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Anadolu Müsikileri ve Armonize Edilmeleri Meselesi I.” *Milli Mecmua*, sayı: 73, 1 Teşrin-i Sâni 1926, s. 1181-3.

Aynı başlık altında kaleme aldığı yazıların ikincisinde ise (Duran, 2001: 128)¹²⁰ Gazimihal, Şark makamlarına yaslanan müziklerin armonilenmesi meselesinin Şark ve Garpta uzun yıllardan beri sürdüğünden ve bu hususta Garpta gerçekleştirilen teşebbüslerden söz eder. Garplı araştırmacılarının verdiği konferanslarda Şark müziğinin zenginliğinden söz ederek, Şark milletlerinin kendi makamlarını armoni ile tatbik ettikleri gün, Şark müziğinin uzun senelerden beri içinde bulunduğu tembellekten kurtulacağını ifade ettiklerini aktarır. Fakat Gazimihal için en mühim nokta, Garp bestekârların yapmış oldukları Türk müziği armonisine yönelik çalışmalarını halk arasında yayamıyor olmalarıdır. Çünkü esas lahnlarin ister istemez farklı tavır ve makam hususiyetleri vardır ve majör ve minör alışkanlıkları bu hususiyetleri ifade etmeye yeterli değildir. Ona göre, Şarklıların müzik zevkleri bu gibi eksikliklere malül değildir. Dolayısıyla bu sahada yapılacak en başarılı çalışmaların yine Şarklılar tarafından yapılacağını belirterek makalesini sonlandıran Gazimihal, bu başlıktaki üçüncü makalesinde (Duran, 2001: 135)¹²¹ ise kısaca şunlara değinmektedir.

Garplıların Şarkın nağme hazinelerinden istifade maksadıyla hızla çalışırken, Şarklıların Garbın polifoni zenginliklerini ele geçirmek hususunda geri kaldıklarını dile getirerek sözlerine başlar. Garp karşısında milli müziklerinin fakirliğini ve ecnebi sanatına karşı mücadele edebilmek için Şark melodilerini armonilemek gerektiğini belirten Gazimihal, aralıkların, cinslerin, sistemlerin, makamların fazlalığının armoni için mani olmadığını, hakiki müşkilatın bütün bu inşa maddelerini çok seslilik dâhilinde kullanabilmenin yolunu bulabilmek olduğunu belirtir. Makalenin ilerleyen kısımlarında Ermeni ve Türk müzikleri arasındaki benzerlikler bahseden Gazimihal, Ermenilerin Anadolu müziğinden oldukça fazla etkilendiklerini, bundan dolayı onların müziklerinde kullandıkları fenni tecrübeleri tahlil etmemiz gerektiğine dikkat çeker. Müziğimizin sahip olduğu aralık ve melodilerimize uygun bir armoni bulmak, bu arzuyu düşünceden eyleme dökebilme ve halk arasında yaymanın alacağı zamanı belirterek sözlerini sonlandıran Gazimihal, bu hususta hızla yol katetmemizin gerektiğini söyler.

Gazimihal'in bu üç makalesi de asri bir milli müziğe sahip olmamız için yapmamız gerekenler ve başka toplumların bu hususta neler yaptıkları etrafında halkalanmıştır. Milli müziğimizin Anadolu'da yaşayan halk melodileri olduğunu

¹²⁰ Mahmut Râgıp Gazimihal "Anadolu Mûsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi II." *Milli Mecmua*, sayı: 74, 15 Teşrin-i Sâni 1926, s. 1194-4.

¹²¹ Mahmut Râgıp Gazimihal "Anadolu Mûsikîleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi III." *Milli Mecmua*, sayı: 74, 15 Teşrin-i Sâni 1926, s. 1216-8.

belirten Gazimihal'e göre yapılması gereken tek şey, bu melodilerin kendi geliştireceğimiz armoni sistemi ile bestelenmesidir. İncelediğimiz üç makale içerik olarak milli müzik ekseninde ilerlediğinden ötürü doğrudan müzik sosyolojisi taşımaktadır.

2. 13. 4. Müzik Yazıları ve Toplum

Gazimihal, “Bizde Musiki Muharrirliği” başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 141)¹²² *ülkemizdeki müzik yazarlarımızın durumu ve yazdıklarının toplumla olan ilişkisine değinerek dolaylı olarak müzik sosyolojisi yapmaktadır. Her dönem kaleme alınan müzik yazıları o dönemin müzik sosyolojisi hakkında bilgiler vermesinin yanı sıra, yazıların toplumun müzik algısını yönlendiren materyaller olduğu da unutulmamalıdır.* Bu makalesinde belirttiğimiz bu husus üzerine eğilen Gazimihal, yazıların toplumla olan ilişkisini şu görüşleri ile ifade etmektedir.

“Vasi manadaki tenkitin her memlekette ilim ve sanat cereyanlarının tekâmülünde oynadığı rol pek büyüktür. Musiki muharrirlerimizin başlıca muvaffakiyetsizlikleri muhitin ihtiyaçlarını görememelerinden ileri geliyor. Gençlik, yürünmesi lazım gelecek yollara değil, malum yollarda nasıl yürünmesi lazım geleceğini öğrenmeye muhtaçtır. Ecnebi lisan az biliniyor. Bu yüzdendir ki, muntecip gençlerin ciddi musiki malumatı ile tecehhüzüne yine imkan kalmıyor... Halk, yazılanları değil, ne çalınırsa onu dinler; dinlemek hususunda da bidayette herkes tamamen zamanın konser modalarına göre vaziyet alır. Binaleyh yazılanlar, halktan evvel, musikişinas yetişmek isteyenleri alakadar etmeğe çalışmalı binnetice yüksek bir seviyeye sahip bulunmalıdırlar” (Duran, 2001: 141).

Müzik yazılarının başarısızlığını yazarların toplumun ihtiyaçlarını görememelerine bağlayan Gazimihal, yazıların halktan önce musikişinas yetişmek isteyen kesim dikkate alınarak kaleme alınması gerektiğini vurgular. *Bu bölümde yazar müziğin toplumsal işlevine değinerek müzik sosyolojisi yapmakta ve aynı zamanda müziği toplumdan ayrı düşünmeyerek bu düşüncemizi desteklemektedir.* Ayrıca müzik yazılarının müzik sosyolojisi çalışabileceğimiz önemli literatür kaynaklarını oluşturdukları da unutulmamalıdır. Bundan ötürü bu yazılar ve içerikleri müzik sosyolojisi çalışmaları için önemlidir.

¹²² Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bizde Musiki Muharrirliği” *Milli Mecmua*, sayı. 84, 15 Nisan 1927, s. 1353-5.

Makalesinin devamında Gazimihal, konser ve temsil tenkit yazılarının umumu alakadar ettiğini, sağlam meslek malumatı edinmeden bu işe girişen muharrirlerin her satır başında yeni bir ilmi hataya meydan vereceklerini belirterek, her saz çalanın veya müziğe intisap edenin ilmen fayda getirecek yazılar yazmasına imkân olmadığını ifade eder. Son olarak memleketimizde lisan bilen gençlere ihtiyacımız olduğunu, bunların Garp müzik ilmini tetkik edecekleri bazı kitapların tercümesine katlanmalarının gençlik arasında ilmi fikirlerin yayılmasına sebep olacaklarını belirten Gazimihal, bu yolda Ahmet Muhtar Bey'i örnek göstererek sözlerine son vermektedir.

2. 13. 5. Cumhuriyet'in Yarattığı Sosyoloji ve Müzik

Sanat ve cemiyet birlikteliğinin uzunca bir tahlili ile sözlerine giriş yapan Gazimihal, "Musiki ve Cumhuriyet" adlı bir makalesinde (Duran, 2001: 144)¹²³ Tanzimat'ın etkileri ile Cumhuriyet devrine geçen Türk toplumunun müzik ile olan ilişkisini tahlil etmektedir. Diğer makalelerinde olduğu gibi müzik ve cemiyet birlikteliğini bu makalesinde de vurgulayan Gazimihal, cümlelerine müziğin içtimai-toplumsal bağlantılarını açıklayarak başlar. *Onun bu makalesinde ele aldığı konu Cumhuriyet'in ve beraberinde getirdiği inkılâpların toplum üzerinde oluşturduğu sosyolojinin müzik sahasında nasıl etki gösterdiği'dir. Bu konu tamda çalışmamızın odaklandığı konudur.* Bizde çalışmamızda bir nevi Tanzimat'ın etkileri ile Cumhuriyet toplumuna geçen Türk müziğinin, müzik aydınlarının kaleminde sosyolojik bağlantıları ile ne kadar izah edildiğini araştırmaktayız. Yaşanan toplumsal değişimin müziğe nasıl yansıdığı yanı sıra dizayn edilmeye çalışılan Türk müziğinin sosyolojik bağlantıları ne derece dikkate alınarak görüşler bildirilmiştir? Gazimihal, makalesinde bu soruların cevabını vermekte, Cumhuriyet'in beraberinde Türk müziğine neler kattığını açıklamaktadır. *Makale baştan sona müziğin cemiyetle olan ilişkisi etrafında ilerlediğinden tamamıyla müzik sosyolojisi çatısı altında nakledilebilir.* Gazimihal'in makalesinde ilk olarak müzik sosyolojisi içeren söylemleri şöyle başlar.

"Cemiyet mi evvel, sanat mı evvel muadilesini halletmek yumurta mı evvel, tavuk mu evveli bulmağa pek benzese de, iki vücudun birbirini tamamlayacak surette müvazi bir devri daim hareketi içinde döndükleri sabittir. İçtimai tekamüm, tevafuk, inkişaf ve sanatın

¹²³ Mahmut Râgıp Gazimihal, "Musiki ve Cumhuriyet I" *Milli Mecuma*, sayı: 97, 1 Teşrîn-i Sâni 1927, s. 1565-7.

cemiyet ve cemiyetin sanat üzerindeki tesirlerine dair bütün içtimaiyatçılar umumi tetkikler neşrettiler, mesela vasi kitabiyata istinatla Şarl Lalo'nun neşrettiği “İçtimai Bediiyat” tetkikleri bilhassa mühimdir; musiki ile alakadar hükümlerinde en fazla isabet gösteren odur. Bununla beraber müstakillen musikinin içtimaiyat ile münasebetlerinden bahseden mufassal bir eser bulamadık. Birçok tarihi vakalar henüz musiki münevverinin kaleminden içtimaiyatçının kabinesine geçmedi” (Duran, 2001: 144).

Makalesine sanatın cemiyet ve cemiyetin sanat üzerindeki etkilerinden bahsederek başlayan Gazimihal, bu hususta yazılan kaynaklar içerisinde müzik ile en alakadar olanını Şarl Lalo'nun kaleme aldığını ve henüz müziğin, müzik aydınlarının kaleminden sosyologların kabinesine geçmediğini söyler. Onun bu son sözleri müzik sosyolojisi biliminin sosyologlar arasında henüz gelişmediğine işaret eder. Sonrasında Gazimihal, niçin Tanzimattan sonra bir Edebiyat-ı Cedide'ye malik olduk da “yeni bir musiki” yapamadık? sorusuna sosyolojik yaklaşımlı açıklamalar getirerek inkılâplar ve müzik arasındaki ilişkiyi tarif eder. Yeni bir müziğe sahip olamamamızın sebeplerini toplumun içerisinde bulunduğu dini ve felsefi düşünce yapısı üzerinden açıklayan Gazimihal, müziğimizdeki nazari fazlalık ve şuan ki teknik yapısının müziğin cemiyetle birlikte ilerlemesinin aleyhinde bir durum oluşturduğunu söylemektedir. Ona ve bütün içtimaiyatçılara (sosyologlara) göre teknik içtimaidir ve cemiyet farklılıklarına göre değişir.

Gazimihal, makalenin ilerleyen kısımlarında müzik sosyolojisi ile yakından ilişkili şu açıklamaları yapar.

“Bilhassa, tekke, saray, inziva hayatlarımız kalktıktan sonra, cemiyet, milliyet, kadın ve erkek beraberliği hayatlarına girmemiz, sanat hayatımızda yeni programlarla hareket etmemizi mecburi bırakmıştı. Eski Türk cemiyeti filhakika hususi ve masnu bir musikiye makikti, fakat o haremlî, selamlıklı, inzivalı, keyifli cemiyetin eserlerini bu günkü cemiyet ile anlaştırmak nasıl mümkün olabilirdi?

Sadede gelelim: İşte genç Cumhuriyet'imizin yeni musiki siyaseti, bu program dahilinde ani ve kati yerleşti. Cumhuriyet'in açtığı konservatuarlarımız, mekteplerimizdeki musiki tedrisati, yeni asri bir milli mektebin zuhuruna kadar ve o neticeyi hazırlamak üzere, Garbın modern musikilerinin eserleri ile gençliğin hissi ve fikri terbiyesini temin gayesine doğru vaziyet almış bulunuyor. Cumhuriyet maarifimizin ikinci gayesi, musiki terbiyesinden tabiatıyla bütün halkı müstefit etmeğe matuftur” (Duran, 2001: 147-148).

Genel üslubuyla toplumsal yapı ile müzik birlikteliğinden bahseden Gazimihal, Cumhuriyet'in getirilerinin eski cemiyetle uyuşmadığını, toplumu yeni müzik ile kaynaştırmanın yolunun, asri bir milli mektebimiz gelişinceye kadar Cumhuriyet'in açtığı mekteplerde Garbın modern müzik eserleri ile gençlerin müzik terbiyelerinin işlenmesinden geçtiğini vurgular. Ziya Gökalp'in Garp sanatlarından istifade etmemiz hususunda *Milli Mecmua*'da kaleme aldığı yazılarla bu hareketi başlattığını söyleyen Gazimihal, Cumhuriyet ve müzik hakkındaki görüşlerine son verir.

Görüldüğü üzere Gazimihal, Cumhuriyet'in toplum ve müzik ile ilişkisini sosyolojik taraflarıyla izah ederek yeni bir müziğe sahip olamamamızın sebeplerini açıklamaya çalışır. Burada kullandığı cemiyetin müziğe, müziğin ise cemiyete yön verdiğine dair tüm söylemler, onun gözünden müzik sosyolojisi ifadeleri ile değerlendirilmiştir. Bundan ötürü Gazimihal'in yeni-millî müzik hakkında fikir beyan ederken müzik ve sosyolojisi ilişkisini göz önünde bulundurduğunu söyleyebiliriz.

Gazimihal bu makalenin dışında "Musiki ve Cumhuriyet" başlıklı iki makale daha kaleme almıştır. Bunların ilkin de (Duran, 2001: 149)¹²⁴ müziğin başka Cumhuriyet toplumlarında aldığı vaziyetten bahsederken, ikincisinde (Duran, 2001: 156)¹²⁵ Türkiye Cumhuriyet'inde müziğin konumundan bahseder. Sarayın elinden kurtarıp halkla buluşturduğumuz müziğin yükseltilmesi gerektiğini, bunun da halkın müzik terbiyesinin gelişmesiyle mümkün olacağını vurgulayan Gazimihal, müziğin, mekteplerde, ocaklarda orkestralar, korolar oluşturan genç sanatkârlarımızı bir araya getirerek cemiyet oluşturduğuna dikkat çekmiştir. *Müziğin cemiyet yaratma özelliği tamamıyla müzik sosyolojisinin konusudur ve bu söylemleri ile Gazimihal, makalesinde bu konuya değinmeden geçmemiştir.* Özetle makalelerinde Gazimihal, müziğin Cumhuriyet ve cemiyet ile olan ilişkisi üzerinden müzik sosyolojisi yapmış, müziğin Cumhuriyet toplumundaki konumunu müzik sosyolojisi yaklaşımlarıyla açıklamıştır.

¹²⁴ Mahmut Râgıp Gazimihal, "Musiki ve Cumhuriyet 2" *Milli Mecmua*, sayı: 98, 15 Teşrîn-i Sâni 1928, s. 1583-6.

¹²⁵ Mahmut Râgıp Gazimihal, "Musiki ve Cumhuriyet 3" *Milli Mecmua*, sayı: 99, 1 Kânûn-i Evvel 1928, s. 1590-1600.

2. 13. 6. İstanbul’da Yaşayan Zümrelerin Müzik Tarzları

Gazimihal, “Memleketimizde Musiki Nevileri” başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 168)¹²⁶ İstanbul şehir hayatında varolan müzik tarzları ve bunları dinlemeye rağbet gösteren zümreleri değerlendirmiştir. Müzik sosyolojisi, müzikte doğan bazı tarzları sosyoloji biliminin analiz yöntemleri ile açıklamaya çalışır. İnsanların müzik tercihlerini nelere göre yaptıkları, yaşam tarzları ile müzik arasında olan bağlantılar ve belirli özellikleri taşıyan müzik tarzlarının doğmasına öncülük eden tüm sosyolojik sebepler üzerinde durur. Saydığımız bu içeriklere yönelik ifadeleri kısaca makalesinde aktaran Gazimihal, devrin halk arasında yaşayan başlıca müzik tarzlarını dokuza ayırmış ve müzik sosyolojisi çalışmalarına katkı sağlayacak şu görüşleri dile getirmiştir.

“Dünyanın hiçbir memleketi, memleketimize bilhassa İstanbul kadar mütenevvi musiki tarzlarını bağında yaşatmamış ve yaşatmakta olduğunu iddia edemez, bu yoldaki rekor bizde kalmıştır. Şehrimizin coğrafi vaziyeti dolayısıyla galiba böyle kalacaktır. Devrimizin eski asırlardan başlıca farkı bugün aramızda yaşayan muhtelif musiki üsluplarının birbirleri üzerinde tesir icra etmeleri, herkesin her türlü musikileri tahsile başlamasıdır” (Duran, 2001: 168).

İstanbul’un oldukça fazla müzik tarzını içerisinde yaşatmasını, sahip olduğu coğrafi konuma bağlayan Gazimihal, müzik tarzı bakımından bugünü eski devirlerden ayıran en önemli farkın, müziklerin birbirleri üzerinde yarattıkları etkiye bağlamaktadır. Sonrasında İstanbul’da yaşayan müzik tarzlarını zümrelerle ilişkilendirerek guruplara ayıran Gazimihal, kabaca tarif ettiği bu guruplardan bazıları makalede şöyle geçmektedir.

“Ağır Avrupa Musikisi: Mütihazsısları ile zümresi gün geçtikçe hissölunacak derecede artıyor.

Caz Musikisi: Halk arasında dans, gramofon, sesli sinema ile birlikte numayışkar bir salgın modası geçirdikten sonra rağbetten düşmeye baladı. Yalnız hususi mahfil ve alemlerde yaşayabilir olacaktır.

¹²⁶ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Memleketimizdeki Mûsikî Nevileri” *Milli Mecuma*, sayı: 132-3, 15 Kânûn-i Evvel 1932, s. 246-7.

Fantezi Alaturka: Caz tesiri altında çıkan tango ve fokstrota benzeyen seciyesiz, ayak takımı şarkılar ile onların büyük kardeşleri sayılabilecek operet adı verilen şarkılı oyunlar bu cümledendir. İstiklal caddesinde en lüks eğlence yerlerinde ahenk icra ettiklerini görüp de şaşmamak mümkün değildir! Çalanları, bestekarları adedi ve zümesi hepsinden geniştir. Sonu ne olacak belli değil!

Sulukulede, balıkçı ve tulumbacılar arasında çıkan şehrimizin aşağı halk şarkıları, tatavla ağızları da ayrı bir pespaye nevidir. Zümresi tabiatıyla geniştir, fakat en aşağı tabaka arasındadır” (Duran, 2001: 169).

Gazimihal’in yukarıda sunduğumuz bazı müzik tarzlarına yönelik yaptığı açıklamalar tamamıyla müzik sosyolojisi taşıyan ifadelerden oluşmaktadır. *Çünkü onun müzik tarzlarını toplumda belirli zümrelerle ilişkilendirerek açıklaması ve zamanla modası geçen veya popülerleşen müzik tarzları hakkında verdiği bilgiler tamamıyla müzik sosyolojisinin konusudur. Fantezi alaturka tarzı üzerinden aktardığı bilgiler veya aşağı halk tabakasına ait Sulukule’de yaşayan balıkçı ve tulumbacılar arasında gelişen müzik tarzları, günümüzün müzik sosyolojisi çalışmalarının başlıca araştırma konularını oluşturur. Bu tarzların temelinde yatan sosyolojik sebepler ve bu tarzlara şeklini veren her türlü kavram müzik sosyolojisi ile yorumlanarak açıklanmaya çalışılır. Bu yüzden Gazimihal’in konu edindiği memleketimizdeki musiki tarzları ve bunların ilişkili olduğu zümrelerin bazı özelliklerine dair verdiği tüm bilgiler, müzik sosyolojisi verilerini oluşturmaktadır.*

2. 13. 7. Türk Halkının Müzik Tercih

Halkımızın sanattan anlamak seviyesi ne merkezdedir? sorusuna “Bizde Sanat ve Halk” adlı bir makalesinde (Duran, 2001: 170)¹²⁷ cevap arayan Gazimihal, yukarıda sunduğumuz makale üzerinden hareket ederek, halkın müzik tercihini neye göre yaptığı ve yüksek sanat zümresinin nasıl geliştirileceği üzerine açıklamalar yapar. Ayrıca *müzik ve ikdisat ilişkisine dair söylemleri bulabildiğimiz makale, bu yönünden ötürü müzik ekonomi-iktisat ilişkisi bağlamında da müzik sosyolojisi altında ele alınabilir.*

İlk olarak Darülbedayi’nin *Vakit* gazetesinde neşrettiği resmi istatistiklerden bahsederek, istatistiklerin, şehir hayatında hafif müziklerin tercih edildiğini ortaya koyduğuna değinir. Ülkemizde hafif müziğin popülerleşmesinin halkın bu müziğe olan

¹²⁷ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bizde Sanat ve Halk” *Milli Mecuma*, sayı: 134-5, 1 Mart 1932, s. 258-9.

ilgisinden kaynaklanmadığını belirten Gazimihal, bazı kimselerin fazla para kazanmak adına bu tarzı popülerleştirdiğini söyler.

Onun bu ifadelerinden anlaşılmaktadır ki Darülbedayi, günümüz müzik sosyolojisi araştırmaları gibi araştırmalar yapmış ve halkın müzik tercihini resmi istatistiklerle ortaya koymuştur. Ayrıca Gazimihal, bunun dışında Amerika’da müzik sahasında yapılan müzik tercihleri üzerine tetkikleri örnek gösterip bunların sosyologlar tarafından yorumlandığından söz ederek, dönemin bir nevi müzik sosyolojisi çalışmalarından bahsetmektedir.

Makalede müzik sosyolojisi içerisinde değerlendirebileceğimiz bölümleri şunlar oluşturmaktadır.

“Darülbedayi’nin *Vakit Gazetesi*’nde neşrettiği resmi istatistikten halkın eğlence oyunları, klasik piyeslere tercih ettiğinin anlaşılması halkın seviyesi aleyhine mütaalalara yol açtı. Hafife rağbet eden halk zümrelerinin ağzına birer parmak bal çalıp paralarını çekmek siyaseti yerine ciddiye arayan küçük zümreyi büyütme üzere, bilakis resmen para sarf etmek siyasetine ikame ettiğimiz gün sanat işlerimiz düzelecektir.

İktisadi buhran, İstanbul semtlerinin dağınıklığı, nakil vasıtalarımızın azlığı, mühi bir münevver kitlenin Ankara ve Anadolu’da dağılmış bulunması, reklamsızlık ve nihayet “hakikaten ciddi olan icraatin görülmemesi” gibi tabii sebeplerin de Beyoğlu’nun işe yarar sanat akşamlarını ayrıca baltalayıp meraklılarının para ve vakitlerini ancak Tibaud, Cortot gibi artistlere ayırttığı düşünülürse bizdeki yüksek sanata susamış zümreyi küçük görmekten vazgeçilir” (Duran, 2001: 171).

2. 13. 8. Müzik-İktisat ve Harpler

“Halkın Rağbeti Meselesi” başlıklı bir makalesinin (Duran, 2001: 172)¹²⁸ girişinde müzik ve ekonomi ilişkisine değinen Gazimihal, ilerleyen kısımlarda harp dönemlerinde müziğin içerisine düştüğü durum ve halkın müziğe olan ilgisinin nasıl arttırılacağına dair görüşlerine yer vermiştir. Toplumda önemli sosyal vakalar olarak gösterilen harplerin yarattığı sosyolojik ortamda müziğin ülkemizde nasıl bir ilerleme gösterdiğine değinen Gazimihal, makalesinde müzik sosyolojisi altında sunabileceğimiz bölümlerin başında, müziğin iktisat ve harplerle olan ilişkisi gelmektedir. Bu bölümler şöyledir.

¹²⁸ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Halkın Rağbeti Meselesi” *Milli Mecuma*, sayı: 117, 1 Kânûn-i Evvel 1929, s. 35-6.

“Musiki ile para yekdiğerinin taban tabana zıddı iki mefhum oldukları halde, maalesef para, her şeyi olduğu gibi musikinin mukadderatını da elinde tutmaktadır. Sanat siyaseti ve teşkilatı ile alakadar olan herkes bir de “sanat iktisadiyatı” bulunduğunu bilir. Eski zamanlarda da bu ihtiyaç bilinir idi ise de, tedbir alınmaz musiki harp ve karışıklıklar gibi içtimai sarsıntılara maruz devir ve memleketlerde –bir müddet için veya tamamen- her türlü durur. Bundan yüzlerce sene evvel (İbn Haldun) bu hakikati bir kanun halinde tespit etmek isteyerek: “Musiki demiştir, harp ve ihtilaller esnasında zayı olan sanatlardan birincisidir.” Bizde işte elan bu maddenin hükmü caridir. Mesela tanzimattan beri musiki, her padişahın arzu ve iradesine göre söndü veya parladı. Son umumi harpten sonra ise güçlkle belini doğrultmaya çalışıyor” (Duran, 2001: 172).

Müzik ile para ilişkisinin artık göz ardı edilemeyecek bir gerçek olduğundan söz eden Gazimihal, harplerin müzik üzerindeki etkileri ve son umumi harpten sonra Türk müziğinin içerisinde bulunduğu durumu izah eder. Bu ifadeleri göstermektedir ki Gazimihal, müziğin iktisadi yönleri ve harp dönemleri gibi yaşanan sosyolojik unsurlarla olan ilişkisine dikkat eden bir yazarımızdır. Türk müziğinin ilerlemesinde hükümetin yaratacağı olanakların etkisine değinen Gazimihal, Cumhuriyet hükümetinin para kaynakları oluşturması konusunda dikkatini çekmeye çalışmış ve Türkiye’de müzik işlerinin düzelmesini, konserlere halkın rağbetinin artırılmasıyla gerçekleşeceğini yinelemiştir.

Gazimihal, müzik-iktisat-ekonomi ilişkisine başka makalelerinde de dikkat çekmeye çalışmıştır.

Toplumumuzda konserlere iştirak edilmemesi sebeplerini ve bunun musikimizde yarattığı zafiyeti “Bizde Konserler Neden Rağbet Yok” başlıklı başka bir makalesinde (Duran, 2001: 249)¹²⁹ konu edinen Gazimihal, iktisadi buhranın dönemin konser hayatına etkilerini ekonomik ve toplumsal taraflarıyla ele almaktadır. Alaturka ve alafrangacılar diye ikiye ayrılan toplumun konser akşamlarına rağbet göstermemesinin nedenlerini öncelikle maddi yönleriyle değerlendirdikten sonra, umumi harpten sonra toplumdaki iktisadi buhranın konser hayatına nasıl etki ettiğini açıklamaya çalışır. Gazimihal’in izahına çalıştığı bu iktisadi buhran, *müzik sosyolojisinin alt başlıklarından birisi olan müziğin ekonomi ile olan ilişkisine işaret*

¹²⁹ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bizde Konserlere Neden Rağbet Yok?” *Milli Mecuma*, sayı: 129, 1 Teşrin-i Sâni 1931, s. 220.

eder. Ayrıca bu vaziyetin halkın sanat mefkûresini baltaladığına ve kitlelerin alaturka ve alafrangacılar diye ayrılmasının başlıca sebebi olduğunu söyler. Taraftarı oldukları müzik konserleri dışında başka konserlere iştirak göstermeyen geniş halk kitlelerinin konserlerin aleyhine olan bu tutumlarını ortadan kaldırıp, Şark ve Garba ait her türlü sanat hareketlerine aynı hürmet ve rağbeti göstermelerinin gerekliliğini vurgular.

Kısaca özetlediğimiz makalede öncelikle müzik sosyolojisi içeren ifadeler, müziğin iktisat ile olan ilişkilerini konu alan bölümlerde geçmektedir. Gazimihal, *konser faaliyetlerinin para, salon kiralari, vergiler gibi iktisadi kavramlarla ilişkisine değinerek toplumdaki konser hayatının nasıl ilerlediğini izah eder. Makalenin bu bölümleri müziğin sosyolojik bir meta olan para ile ilişkisinin nasıl ilerlediği ve bunun toplumsal yansımalarını tarif ettiği için müzik sosyolojisi taşımaktadır. Gazimihal, makalesinde ekonomi gibi bir sosyolojik olguyu göz ardı etmemiş ve inkılâplar gölgesinde toplumda alaturka ve alafranga müzik taraftarlığının oluşmasını yine sosyolojik temelli müzik yaklaşımları ile açıklayarak müzik sosyolojisi yapmıştır. Makalede müzik sosyolojisi içeren bölümler kısaca şöyledir.*

“Cemiyeti akvamın beynelmilel hars işleri şubesinde William Martin’in son yaptığı tetkiklere göre Macaristan gibi birkaç memleket merkezlerinde senfonik konserler nadiren masraflarını korumakta, bazı şehirlerde zenginler ve bankalardan yardım görmek sayesinde tarihini geçiren konser müesseseleri bulunduğu görülmekte, İspanya, Portekiz gibi bazı yerlerde ise hususi senfonik konser teşekkülleri katıyen yaşamamaktadır. İşte umumi harpten sonra garp merkezlerindeki konser hayatı bu surette birçok muvazenesizliklere uğradı. Bu muvazenesizliğin yegâne sebebi olarak iktisadi buhran gösteriliyor. İçtimai bediiyatçılar ise, başka umumi sebepler aramaktan hali kalıyorlar” (Duran, 2001: 249).

Konser hayatının toplumda önemli sosyolojik kırılmaları yaratan umumi harpten sonra yaşadığı iktisadi buhran hakkında müzik sosyolojisi yapabileceğimiz bilgileri aktaran Gazimihal, içtimai bediiyatçılar yani sanat sosyologlarının sanat hayatındaki bu dengesizliği bu iki sebeple açıkladıklarını söyler. Makalesinin devamında toplumda oluşan alaturka ve alafranga ikiliğine değinen Gazimihal, makalenin müzik sosyolojisi tarafını tamamıyla özetleyen şu sözleri ile cümlelerine son verir.

“Hulasa zihniyetleri şöyle bir içtihat birliğine sevketmekten musiki hayatımızın maneviyatı kadar maddi inkişafı da kazanacaktır” (Duran, 2001: 251).

2. 13. 9. Müzikte Milliyet Azalıyor!

Sanat milli olabilir mi? sorusu üzerinden Garp taraftarları arasında yerleşmiş bir konuya açıklık getirilmek üzere Cemil Sena Bey'in yazdığı bir makale neticesinde Gazimihal'in kaleme aldığı "Musikide Milliyet Olabilir mi?" başlıklı bu makale, (Duran, 2001: 173)¹³⁰ müzik ve milliyet meselesini konu edinerek doğrudan müzik sosyolojisi taşımaktadır. Makalesinde Gazimihal, müzikte milliyet aleyhinde ülkemizde cereyan eden olaylara Şark ve Garp müziği üzerinden geliştirdiği örneklerle yaklaşarak, her iki müziğin tarihte birbirleri ile olan ilişkisinden söz eder. Ülkemizde bu tartışmaları yaratan şeyin müzik inkılâpları olduğunu, tarihte benzer şekilde bu inkılâpları yaşayan toplumların müzikte milliyet kargaşasını yaşadığına değinir. Müzik inkılâpları esnasında gelişen müzik alışverişleri neticesinde bugün tüm dünyada beynelmilel programların uygulandığını, bir keman öğrencisinin her milletin meşhur bestekârlarına ait eserleri öğrendiğini, nota matbacılığı ve ticaretinin yine bu sebepten ötürü beynelmilel olduğunu ifade eder. Bu yüzen müzikte milliyet azalıyor şikâyetlerinin benzer alışverişleri yaşayan toplumlarda olduğu gibi ülkemizde de boy göstermesini normal karşılamaktadır. Ona göre müzik, sanatların en seyyarı ve beynelmilelidir. Bundan ötürü müziğin yükselme evrelerinde milliyetçi tutumlardan ötürü Garbın tesirinden kaçınılmamalıdır. Biz Garptan istifade edelim Garp bizden istifade etsin diyen Gazimihal, bu hareketin Türk medeniyetine leke değil şeref getireceğini vurgulayarak sözlerine son verir.

Kısaca yukarıda sunduğumuz içerikte ilerleyen makalesinde müzik ve milliyet ilişkisine açıklık getirmeye çalışan Gazimihal'in, müzik sosyolojisi altında incelenebilir olan görüşleri ana hatlarıyla şu şekildedir.

"Musikide milliyet aleyhine mevcut hareketleri henüz görmemiz, garp kültürü ile henüz tam manasıyla temasa geçmeye çalışmamızın bir neticesidir. Musikide milliyete aleyhtar cereyanlar, sanat istihale ve inkılaplarının yegane amili olmakla hatta muayyen devirlerde - ve terakkiye muhtaç memleketlerce- fenerle aranması bile lazım gelen kuvvetlerden biridir. Yükselmiş milletlerin musiki tarihlerinde bu noktadan şu 3 safhayı görürüz.

¹³⁰ Mahmut Râgıp Gazimihal, "Musikide Milliyet Olabilir mi?" *Milli Mecuma*, sayı: 122, 1 Kânûn-i Sâni 1931, s. 118-9.

1- Musikinin her türlü tesirlerden arı, mahalli, yani azami derecede milli kaldığı ibtidai devir.

2- Harici tesirler altında manzara, seviye ve yüksekliği aldığı devir.

3- Mahalli renklere yani halk sanatına dönerek tekrar millileşmesi devri.

İşte biz halen ikinci yolda çok daha geniş hareketlere mecburuz. Bundan korkmamalıyız. Maarif siyasetimiz bu yolu tuttu ise de, gençlerimiz hala layıkıyla meseleyi ihata edemiyorlar” (Duran, 2001: 175).

Genel eksenyle makalede müzik ve milliyet etrafında geçen müzik sosyolojisi konularını yukarıda aktardığımız bölümler oluşturmaktadır. Ayrıca Gazimihal’in son olarak sözlerinde değindiği Maarif siyasetimizin izlediği yol müzik ve politika ilişkileri bağlamında müzik sosyolojisi taşır.

2. 13. 10. Politika ve İktisat İlişkisi Üzerinden Müzik

Gazimihal, Maarif Vekâleti’nin Türk müziğinin istikbâli konusunda üstüne düşen görevleri ve müzik kurum ve çalışmalarına vereceği iktisadi desteği konu edindiği “Son Musiki İşlerimiz Karşısında Maarif Vekâletimiz” adlı bir makalesi (Duran, 2001: 215)¹³¹ taşıdığı müzik politikası içerikleri ile müzik sosyolojisi çatısı altında sunulabilir. Maarif Vekâleti’nin İstanbul Konservatuarı’na yapacağı iktisadi yardımların, Türk müziğinin geleceğini tayin edecek çalışmalara katkı sağlayacağını genel olarak belirten Gazimihal, tedrisine çalıştığımız müziğimizin asri seviyeye ulaşması için Maarif Vekâleti’nin sanat işlerine ehemmiyet vermesi gerektiğini vurgular. Onun bu makalesinde işlediği konu, *müzik-politika ilişkisi etrafında geçer. Devlet kurumlarının sanat işlerinin gelişmesine ekonomik olarak sağlayacağı yardımlar ve yürüttüğü politikalarla müziğe tahsis edeceği iktisadi yardımı konu edinen makalenin müzik sosyolojisi tarafını müzik-politika ve buna ek olarak müzik-ekonomi çevresinde geçen ifadeler oluşturur.* Bu ifadeler makalede şöyle geçmektedir:

“İstanbul konservatuarınca yapılan neşriyatın tahsisat azlığı yüzünden durduğunu yazmıştık. Bu yegâne konservatuarımızın kifayetsiz idari tahsisatını İstanbul vilayeti üzerine almış bulunurken, senelik 4-5 bin liralık bir yardım akçesiyle “neşriyat” işini tekrar temin vazifesi de Maarif Vekaletimize düşer. Bulgar Maarif Vekaleti (Opera) ve

¹³¹ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Son Musiki İşlerimiz Karşısında Maarif Vekaletimiz” *Milli Mecuma*, sayı: 121, 1 Kânûn-i Evvel 1930, s. 100-1.

(Konservatuar) için ayırdığı parayı sanat şubelerinin hiç birine vermiyor. Bütün (opera) artistleri barem mucibince aylık almaktadırlar. Maarif Vekaletimizin sanat işlerine verdiği ehemmiyeti bildiğimiz içindir ki bu malumatı arza cesaret ediyoruz.

Teknik ve organizasyona muhtaç bir mevcudiyet olan modern musiki işleri her sanattan fazla himmet ve paraya muhtaç olup, bu noktada da eski şark sanatlarından ayrılır” (Duran, 2001: 216-217).

Görüldüğü üzere modern sanat işlerinin ekonomik olanla bağlatılarına değinen Gazimihal, müziğin ihtiyaç duyduğu tahsisatın Maarif Vekâletinin yürüteceği politikalarla sağlanması gerekliliğini ifade ederek müzik sosyolojisi konularını makalesinde işlemiştir. Kullandığı ekonomik ve politik içerikli söylemler doğrudan müzik sosyolojisi ile değerlendirilebilir.

2. 13. 11. Radyo ve Gramofonun Toplumun Müzik Şuuruna Etkileri

Gazimihal’in her fırsatta Türk müziğinin geleceği için yapması gerekenleri açıkladığı makalelerinden biri olan “Bugünkü Alaturka” başlıklı bir makalesi (Duran, 2001: 251)¹³² *toplumun o günkü alaturka müzik hayatı ve radyo, gramofon gibi vasıtaların toplumun müzik şuurunu üzerindeki etkilerini konu edinerek müzik sosyolojisi ifadeleri taşır. Radyo ve gramofondan sonra toplumda hiçbir mevki teşkil etmediğini vurguladığı müzik tarzlarının doğmasına neden olduğunu dile getirdiği ve her sınıf halkın kitlesel olarak müzik ile ilişkilerine değindiği konular, bizlere bugün kitleler üzerinden müzik sosyolojisi çalışan müzikologları hatırlatır. Ayrıca makalede müzik sosyolojisi esintilerini doğrudan fark ettiğimiz diğer bölümler ise, Gazimihal’in *müzikte cemiyet, toplumsal sınıf, millileşmek ve milli vicdanı konu edindiği bölümlerdir. Kısaca bu bölümleri aktaracak olursak;**

“Sanatımızın cemiyet’in her tabakasını, cesim kütleleri alakadar ettiği içindir ki, onun hayat şartları üzerinde herkes düşünmeye, endişeler beslemeye mecburdur; bu bir medeni vazifedir...

Bugün alaturka firması altında sağda, solda, her evde dinlenen, saf Anadolu köylüleri arasına kadar bile sokulan gramofon fabrikalarını, radyoları ihya eden musikiler hakikaten

¹³² Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bugünkü Alaturka” *Milli Mecuma*, sayı: 130-1, 1 Kânûn-i Evvel 1931, s. 228-330.

milli bir kıymeti bulunan ve tarihi Türk musikisine mensubiyet iddia edebilecek kuvvette şeyler midir? Katiiyen değil! Zevkleri tahripten başka bir işe yaramayan bu pespaye icatlar, en bayağı uydurmalardan ibarettir” (Duran, 2001: 251-252).

Sanat hayatının toplumun her kesimini alakadar ettiğini belirten Gazimihal, gramofon ve radyo ile hayatımıza giren müziklerin milli hiçbir kıymeti olmadığını vurgulamıştır. Burada ifade etmeye çalıştığı konu, *endüstriyel metaların müzik hayatımızda girdikten sonra geçirilen değişimi açıklar ve müziğin sosyolojik gelişmelerle olan ilişkisine işaret eder*. Daha sonra Gazimihal, bu değişim ve sınıfsal farklılıkların müzikle olan ilişkisine değinerek müzik sosyolojisi yapmaktadır. Bu bölümler makalede şöyle geçer.

“Gerçi her sınıf halkın kendisine mahsus bir musikisi bulunmak mukadder olduğuna ve mesela Sulukule’yi hiçbir vechile kendi sanatından tecrit edemeyeceğimize göre, cemiyeti adilikten külliyen kurtarmaya imkan yoksa da, hiç olmazsa geniş bir münevverler kitlesini yazı ve konferanslarla duredişliğe alıştırmak mecburiyetindeyiz. İşte her türlü inhisarcı görüşten kurtulan, sanat, iş ve ihtiyaçlarını muhtelif cephelerinden görebilen böyle bir geniş güzideler zümresine muhtacız.

Bu zümrenin ilk işi, ne Avrupa’da ne de eski Türk musikileri ile manen ve maddeten hiçbir münasebeti bulunmayan bugünkü gramofon ve radyo musikilerin alaturka sıfatını vermemek, onları millileştirmemek, halkın -milli vicdanını iğfal tarikle- sanat zevklerini dalalete saptırmamak olmalıdır” (Duran, 2001: 252).

Yukarıda sunduğumuz bölümler genel ekseninde, cemiyet, zümre, milliyet, milli vicdan gibi sosyolojik konuları içerdiğinden ötürü bunların müzikle olan ilişkilerini müzik sosyolojisi altında inceleyebiliriz. Ayrıca *radyo ve gramofonun popülerleştirdiği adi müziklerle mücadelenin maddelerini sıralayan Gazimihal, halkın müzik terbiyesini tanzim etmeye çalışan bu önerileri ile müziğin sosyolojik ilerleyişine dikkat çekmeye çalışmaktadır*. Cemiyet-zümre ilişkisini müzik sosyolojisi taraflarıyla çoğu makalesinde vurgulayan Gazimihal, verdiği bu detaylarla açıklık getirmeye çalıştığı müzik konusunu müzik sosyologu tarafıyla ele aldığını söylememize olanak verir. Onun yaptığı toplumsal-kitlesele tüm müzik analizleri günümüz müzik sosyolojisi tahlillerine benzer. Medenileşme yolunda menzil alan müziğimizin bu gidişatı içerisinde ilişkili olduğu ve yarattığı tüm sosyolojik tezahürlere değinen Gazimihal, bu makalesinde bahsettiğimiz müzik sosyologu tarafını bir kez daha ortaya koyar.

2. 13. 12. Müzik Cemiyetleri ve Müzik Sosyolojisi

Kendisine bu makaleyi yazdıran şeyin milli sanat tarihimize duymakta olduğu tabii ve ilmi bir takım endişelerin olduğunu belirten Gazimihal, “Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır” başlıklı bir makalesinde (Duran, 2001: 255)¹³³ kurulmasını önerdiği müzik cemiyetini ve yapması gereken vazifeyi konu almıştır. Makalede geçen *cemiyet, ocak, heyet gibi toplumsal hizmet veren kurumlar her kesimden insanı bir araya getiren merkezler olduğundan sosyolojik taraflarıyla incelenebilirler*. Bundan ötürü kurumların müzik ile gösterdikleri ilişki ve gerçekleştirilen tüm faaliyetler müzik sosyolojisi diliyle açıklanabilir. Makalede sunabileceğimiz müzik sosyolojisi içeren bölümler şöyledir.

“Klasik musiki ananeleri ile tanınan Avrupa merkezlerinin birçoğunda tarihi musikileri çalan, neşreden, ziyandan koruyan cemiyetler vardır. Muhip artist azaları ile muntazam çalışan ilim ocaklarıdır. Para kazanmak gayesi güden kampanyalar değil, sadece tarihi sanat eserlerinin muhubbi ilim köşelidirler, meraklılarının göz bebekleridirler.

Kuvvetli musiki ananeleri ile tanınan şark memleketlerinden biri, hatta en birincisi Türkiye’dir. Çok temenni olunur ki halkın musiki zevklerini tahrip eden parasgöz toplantılar yerine, artık en maruf erbabının eli ile bir iki güzel teşekkül kurulsun. Tarihi devirlere göre saz heyetleri ile XVII. XVIII. ve XIX. asırlara ait eserleri özenerek çalsınlar. Konserlerin matbuu programından bile ilmi mahiyetinin kuvveti anlaşılın. Gene bu cemiyetler birer hususi organ (mecmua) neşrederek, gayelerini, mevzularını münakaşa etsinler, eski sanatı baltalayan nota ve gramofon neşriyatını ıslıklasınlar, iddialı cahil bestekârları alaşağı etsinler, eski sanatın tarihi güzelliklerini korusunlar. Bu gibi teşekküllerde resmiyetten hayır beklenmemelidir. Çünkü hiçbir resmiyet bu gibi işlerin memur ve hocalarını seçerken kâfi derecede dikkatli olmuyor, tesirlere kapılmıyor” (Duran, 2001: 255-256).

Gazimihal’in buraya kadar aktardığımız makalelerinde, onun müziğin sosyolojik bağlantılarını göz ardı etmeden görüşlerini dile getirdiğini fark edebilmekteyiz. Özellikle müziğin, cemiyet, zümre, ocak, heyet, gibi sosyolojik unsurlarla olan ilişkisini her defasında vurgulamış, bunun yanı sıra müzik ve iktisat

¹³³ Mahmut Râgıp Gazimihal, “Bir Tarihi Konserler Cemiyetine İhtiyaç Vardır” *Milli Mecuma*, sayı: 127, 15 Eylül 1931, s. 196-7.

ilişkinde de değinmeden edememiştir. Bu yönleriyle onun müzikolog kimliğinin altında müzik sosyologu tarafının da olduğu söyleyebiliriz.

2. 14. SADİ YAVER ATAMAN

Sadi Yaver Ataman, 1906 yılında Yanya’da doğdu. Lise eğitiminden sonra Tıp Fakültesi ve Darülelhan’da eğitim hayatını sürdüren Ataman, 1928 yılında öğretmenliğe başladı. 1928’i takip eden yıllarda folklor araştırmaları yaptı ve 1938’de Ankara Radyosunda yaptığı folklor araştırmalarını açıklamalı olarak sunup yayınladığı bir program hazırladı. “İstanbul Radyosunda uzun süre Folklor Tatbikat Topluluğunu yönetti. “Bu Toprağın Sesi” adlı programları hazırladı. 1955’de “Türk Folklor Derneği Başkanlığı”, “Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Kurumu Uzmanlığı”, “Türk Folklor Kurumu Genel Başkanlığı gibi görevlerde bulundu. Ataman, Paris Müzikoloji Enstitüsünün fahri üyesi idi” (Say, 1992).

2. 14. 1. Gençlik Arasında Hızla Yaygınlaşan Aranjman Akımı ve Milli Müzik

Ataman, bir makalesinde¹³⁴ ülkemizdeki folk müziği ve kendi deyimiyle ülkemizde gelişen aranjman akımı hakkındaki görüşlerini kaleme almıştır. Birçok radyo dinleyicisi tarafından kendine sorulan “folk müziği hakkında görüşünüz nedir? Bugünkü gençliğin müzik anlayışı ve gidişi hakkında ne düşünüyorsunuz? sorularına Ataman, Bu Toprağın Sesi adlı radyo programlarının birinde cevap vermiştir. Ataman, o yıllarda Türkiye’de gençlik arasında hızla yayılan fantezi müzik akımları ve bu akımların milli müziğe olan etkisi hakkındaki sosyoloji temelinde yaptığı açıklamaları makalede doğrudan müzik sosyolojisi taşıyan ifadeleri oluşturur. Bu ifadelerden bazıları şöyledir.

“Folk müziğinden maksat sanırsam, bugünkü “arajman” hareketleri olsa gerektir. Her şeyden önce söylemek gerektir ki, müzikte modern sanat anlayışının elbetteki tartışılmaya değer yanları vardır. İnsanların ihtiyaçları arttıkça, zevkte ve kültürde de devamlı değişmelere, gelişmelere ve yeniliklere gitmek vardır. Dava, her şeyden önce bir eğitim davasıdır. Çok sesli müzik dünyasına, hatta elektronik müziğe doğru giden akımlar

¹³⁴ Sadi Yaver Ataman, “Folk Müziği ve Gençliğin Müzik Akımı” *Musiki Mecmuası*, sayı: 267, Şubat 1971, s. 20.

karşısında elbetteki bizde ayak uydurmak durumundayız. Ancak kendi milli kültür anlayışımıza ve yapımıza uygun bir anlayışla bu işi yapacağız. Toplumsal yapımız nedir? İnsan topluluklarının zevk ve anlayışını aktüel değerler halinde ortaya koymak, düşünce ve duygu yanında mana ve ifadenin önemli yerini unutmamak gerekir” (Ataman, 1971, s. 20).

Yukarıda ki bölümde Ataman, kültürde ortaya çıkan değişim, gelişim ve yenileşme hareketlerinin, insanların ihtiyaçlarıyla alakalı olduğu söyleyerek, sanatın sosyolojiyle paralel ilerleyen ilişkisine göndermede bulunur. Ona göre, insanların ihtiyaçları arttıkça yeni sanat akımlarının boy göstermesi tamamıyla tabii bir gelişmedir ve hatta dünyada elektronik müziğe doğru giden akımlara da bundan dolayı ayak uydurmak durumundayız. Yani gelişen dünyanın müzik akımlarını takip edebilmeliyiz. Fakat Ataman, bu tip sanatsal gelişmeleri takip ederken kendi toplum yapımızı, zevk, duygu ve düşüncelerimizi iyi tahlil etmemiz gerektiğini söyler. Çünkü yapılacak şey kendi milli kültür anlayışımıza uygun düşmelidir.

Ataman’ın bu bölümde değindiği toplumsal yapı, kültür, toplumun zevk, duygu ve düşünce yapısını oluşturan öğeler ve bunların milli değerlerle olan yakınlığı veya uzaklığı gibi kavramlar, tamamıyla müziğin ilerleme evrelerinde sosyolojiyle olan ilişkisine işaret eder. Ataman’a göre, bu değerlere dikkat edilerek dünyadaki müzik akımları takip edilmeli ve her şeyden önce bu akımların milli kültürümüzle olan ilişkisi dikkate alınmalıdır. Ataman, bu sözleri ile aslında müziğin sosyoloji ile olan ilişkisine dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Sanat akımları doğrudan taklit yoluyla değil de milli olanla bağlantıları hesap edilerek müzik hayatımızda yerini almalıdır. Devamında çağdaş sanat akımları ile yakından ilgilenmemiz gerektiğini söyleyen Ataman, ancak bu ilgilenmenin özbenliği yitirecek bir özentisi ve taklitçilikle gelişmemesi gerektiğini tekrar tekrar belirtir.

Modern sanat gidişatı içerisinde folklordan mutlaka faydalanmanın yerinde bir hareket olduğunu, yenileşme hareketlerinin folklordan ilham alması gerektiğini söyleyen Ataman, makalenin ilerleyen kısımlarında Batı dünyasının bu gibi folklor kaynaklarından ilham alarak halktan aldıklarını halka verme gayretinin 19. yüzyılı 20. yüzyıla bağlayan zaman dilimlerine rastladığını ve sonrasında sanat tarihinde “milli uyanış çağı” denilen çağın 20. yüzyıl da daha fazla gelişme gösterdiğini belirtir. Onun bu görüşleri ülkemizdeki son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde milli müzik tartışmaları ve Türk müziği kimliğine yönelik arayışlarının doruk noktasına ulaşmasının altında yatan evrensel harekete ışık tutar. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de

ortaya çıkan milli müzik arayışları, Ataman'ın belirttiği gibi milli uyanış çağının ülkemize yansımalarıdır. Çünkü toplumlar, medeniyet sahasında yerini almak isterken milli olan değerlerini yansıtan kültürel öğeleri tespit edip kendilerini diğer toplumlardan ayıran ulusal kimliklerini de ortaya koymak istemişlerdir.

Makalesinin neredeyse tamamında folklor çalışmalarının milli müzik sahasındaki önemine değinen Ataman, yenileşmek adına toplumda milli şuuru uyandıracak temaların alınıp aslından uzaklaşak şekilde arajman edilmesinin karşısında olduğunu söyleyerek görüşlerini şu şekilde devam ettirir.

“Yenileşmelerde milli duygunun hakim olması şartı karşısında, ben folkloru sadece bir zevk ve eğlence vasıtası (fantezi) olarak kullanmak taraftarı değilim. Halk müziğinden faydalanmayı, bir zevk geleneğinden öteye bir toplum şuuru uyandıracak bir hümanizmanın kaynağı olarak değerlendirmek gerçeğine inanmaktayım. Buraya kadar söylediklerim bugünkü (Arajman) akımının ve dolayısıyla bugünkü gençliğin müzik anlayışı ve gidişinin umut verici olup olmadığını anlatabiliyor mu bilmem? Adam (Kar) ı (Kear) diye söylüyorsa, sen öz dilinin şivesini bırakarak onu taklit etmekle her şeyden önce milli benliğinden milli şuurundan ve milli kültüründen, kısaca Türklüğünden uzaklaşıyorsun demektir” (Ataman, 1971, s. 21).

Ataman, en başından başlayarak ülkemizde ortaya çıkan sanat akımları, bu sanat akımlarını doğuran sebepler, folklor çalışmalarının bu akımlarla olan ve olması gereken ilişkisi ve en önemlisi yenileşme adına yapılan bu çalışmaların milli müzik ile olan ilişkisine yönelik söylediği tüm ifadelerinde müzik sosyolojisi izlerini fark etmek mümkündür. Anlaşılmaktadır ki Ataman, kendi deyimiyle ülkemizde folklor temalarından beslenerek elektronik olanla birleşen aranjman akımının, tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de çağın getirisi olan modern sanat akımlarından birisi olduğunu ve bu akımların milli şuurla olan ilişkisine dair yaptığı tüm açıklamaları, sosyolojiden bağımsız düşünmemiştir. Dolayısıyla Ataman'ın makalesinde müziğin sosyolojik yönlerine dikkat ederek açıklamalarını yapması, onun müzik sosyologu tarafını delilleri ile ortaya koyar.

2. 14. 2. Milli Türk Müziğini İleri Götürebilmek İçin Neler, Nasıl Yapılmalıdır?

Ataman bir makalesinde¹³⁵ milli müzik hakkındaki görüşlerini kaleme alarak doğrudan müzik sosyolojisi başlığı altında nakledebileceğimiz ifadeler kullanmıştır. İlk olarak milli müzikten ne anladığını açıklayan Ataman, makalenin ilerleyen kısımlarında milli müzik adına neler yapılabileceği ve bunların uygulanma biçimleri üzerine görüş bildirmiştir. Makalede milli müzik ekseninde ilerleyen ve müzik sosyolojisi taşıyan bölümler şöyledir.

“Benim, “Milli musikimiz” den anlayabildiğim kısaca şudur:

Milletler arası değerde, ilim ve teknikle beslenen, bizim ruhumuzu duygu zenginliğimizi ve kültürümüzü, bize has âdetleri, renkleri ve karakterleri ile ifade edebilen bir musiki” (Ataman, 1965, s. 6).

Kendinin milli müzikten ne anladığı açıkladıktan sonra Ataman, bizde ileri Türk müziği yapısına uygun çalışmalar sistem dâhilinde ve candan yapılmadığı için bugün toplum hayatımızda müzik zevki ve alışkanlıklarının dağınık ve değişik bir manzara gösterdiğini söyler. Ataman, sahip olduğumuz milli unsurlarımızın yeni bir çığır açıcı şekilde işlenmesinin ancak polofoniyle sağlanacağını düşünse de, öz milli nağmelerimizi yansıttığını ileri sürdüğümüz halk müziğinin sahip olduğu ruhu Batı tekniği ile yoğurarak ileri bir seviye ulaştırmanın da oldukça zor bir iş olduğunu dile getirir. Fakat onun için Batının tampere gamına karşılık, sahip olduğumuz 24 gayri müsavi ses dizimizin çeşitliliği, ritim zenginliği ve bilhassa çalgılarımızın çok sesliliğe müsait yapısı Türk müziğinin yarınki ileri ve modern şekli hakkında geniş imkânlar sağlayacak değerde ve kuvvettedir. Ataman, makalenin ilerleyen kısımlarında milli müzik adına yapılması gerekenleri şu cümleleri ile dile getirir.

“Milli ve ileri Türk müziği çalışmalarına katılacak olan “kompozitör” lerin evvela kendi müziğini ve bu sanatla ilgili bütün çalgıları tanınması, bu çalgılardan çıkan sesleri bilmesi, geleneğine düşkün, fakat körü körüne bağlı olmaması gerekir. Müzikte Elektronik devir açılmıştır. Bu, sanatta yeni teknik, yeni anlayış, yeni bir çığır demektir. Elektronik müzik denilen enstürmental literatürden faydalanmanın dışında kalacak çalışmalar eskimiş sayılır. Asıl iş, bizim gibi tek sesle dolmuş kulakların çok sesliliğe alıştırılması meselesidir. Çok

¹³⁵ Sadi Yaver Ataman, “Milli Musikimizi İleri Götürebilmek İçin Neler Nasıl Yapılmalıdır?” *Musiki Mecmuası*, sayı: 205, Mart 1965, s. 6.

seslilik sistemine gidişte bol müzik dinletmek suretiyle, kökü geçmişe dayanan, geleneğe uygun bir çalışma yolu seçerek, kalitesiz olanların ayıklanarak yerine iyileri doldurarak bir alıştırma sistemi uygulanmalıdır. Kompozitörler entellektüellere hitaben yüksek bir müzikle değil, halk tabakalarının zevkini okşayacak ve anlayışını sağlayacak bir müzikle işe başlamalıdır. Sonra da her iki zümrenin müzik zevkini ayrı ayrı tatmin etmek imkanları bulunabilir. Batıda da olduğu gibi, yüksek sanat müziği ile popüler müzik ayrı bir çalışma konusudur” (Ataman, 1965, s. 7).

Ataman, ileri Türk müziği çalışmalarına katılacak kompozitörlerin, her şeyden önce kendi müziğini, kendi çalgılarını ve geleneğini çok iyi tanması gerektiğini söyleyerek, müzikte açılan elektronik çığırdan bu doğrultuda istifade etmemiz gerektiğini vurgular. Onun için bu hususta yapılacak en önemli çalışma, halkın tek sesliliğe alışık olan kulaklarını çok sesliliğe alıştırmaktır. Halk için enstürmantel müzikten, senfonilerden çok, koro eserleriyle daha çok hoşlanacağı eserlerin tercih edilmesi gerektiğine dikkat çeken Ataman, her iki müziği yan yana vermenin mümkün olmadığını, halka dinletilecek müziğin açık ve anlaşılır olması gerektiğini söyler. Böylelikle halk, çok seslilik içinde kendi zevkine, anlayışına ve kulağına aykırı gelmeyen seslerle ne kadar az muhatap olursa, bir o kadar bu tarz müziği dinleme isteğinin artacağını savunur. Sonrasında başka milletlerin bu hususta neler yaptığına kısaca değinen Ataman, görölüyor ki, verimli çalışmaların yolunun halk kaynaklarından geçtiğini ifade ettiği sözleri ile halk kaynaklarının bir kez daha önemine dikkat çeker.

İleri bir Türk müziği yaratamayışımızın sebepleri hakkında yer verdiği kısa görüşleriyle makalesini ilerleten Ataman, bu gidişatta toplumun milli eğitim, kültür, zevk ve ahlakı üzerinde önemli rolü olan radyolarımızın da kabahati olduğunu belirtir. Radyolarda öteden beri devam eden alafranga veya alaturka müzik çalınmalıdır diyen zümrelerin müzik görüşlerine değinen yazar, radyolarda alaturka müzik çalınmasını isteyen zümrenin bu isteğinin hakkı olduğunu, fakat Türk müziğin kalitesi ve dünyanın anlayacağı şekilde anlaşılmasını düşünmeden tamamıyla muhafazakâr yaklaşmanın yanlış olduğunu söyler. Devamla mecliste konservatuar kanunu görüşmeleri esnasında ortaya atılan fikirler ve Hasan Ali Yücel’in milli müzik konusunda ne düşündüğüne değinir. Aradan 21 yıl geçmesine rağmen Türk müziğinin ilerlemesi için hangi adımların atıldığını aktaran Ataman, Türk müziğinin ilerlemeyişinin sebeplerini yaşanan alafranga-alaturka anarşisine bağlar. Bu görüşlerinden sonra Türk müziğinin ilerlemesi

için neler yapılması gerektiği ve gelinen neticeyi Ataman, şu sözleri ile ifade ederek makalesini sonlandırır.

“Her şeyden evvel memleket musikisini başıboşluktan kurtaracak ve disiplin altına alacak bir teşkilata (çalışmalara) ihtiyacımız olduğunu ortaya koymaktadır. Milli kültür ve hayatımızın, ileri adımlarla mesafe alması ve gelecek için çalışmalarımızın düzenlenmesi yukarıda belirtmeye çalıştığımız birbirine bağlı aksaklıkların giderilmesi ile mümkündür. Bu sonuç alınmadıkça Akademik çalışmaların, işin ilim, teknik ve sanat yönlerine ait uzun uzun fikir beyan etmenin faydası olacağına şahsen kani değilim” (Ataman, 1965, s.8).

Buraya kadar aktardığımız bölümlerde ve makalenin genel içeriğine yönelik yaptığımız kısa özetle Ataman’ın çağcıl bir musikişinas olduğunu görmekteyiz. Onun makalesinde diğer musikişinaslarımızın makalelerinde rastlamadığımız elektronik müzik akımı hakkında görüşleri bulabilmekteyiz. Bunu belirtmemizdeki sebep, elektronik müzik enstrümanlarının tüm dünyada popüler müzik akımlarının doğmasına öncülük etmesidir. Yani elektronik müzik enstrümanlarının müzik hayatımıza girdikten sonra yaşanan müzik sosyolojisine dikkat çekmek istememizdir. Ataman makalesinde, yaşanan bu müzik sosyolojisini kısa anekdotlarla ortaya koymuştur. Ona göre, müzik dünyasında yaşanan elektronik gelişmelerin ve ortaya çıkan sanat akımlarını takip etmemiz gerekse de bunu yaparken milli değerlerimizden uzaklaşmamamız gerekmektedir.

III. BÖLÜM

Çalışmamızın bu bölümünde, musikişinas ve aydınlarımızın incelediğimiz kaynaklarından hareketle, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde ülkemizde müzik sosyolojisi biliminin konumu ve bu konuma kaynaklık eden kavramlar üzerine değerlendirme ve yorumlamalara yer verilmektedir.

3. 1. Ülkemizde Müzik Sosyolojisi'nin Belirlenen Dönemlerdeki Konumu Üzerine Değerlendirmeler

Incelediğimiz her iki dönemde de müzik sosyolojisi, temelde milli olan değerlerin tespit edilmesi ve buradan hareketle yeni-medeni bir müzik kimliği yaratmayı hedefleyen politikaların yörüngesinde konumlanmaktadır. Doğu-Batı, alaturka-alafranga gibi toplumun müzik kimliği üzerinden ilerleyen sosyolojik hareket, Cumhuriyet'in Batıcı siyasi anlayışıyla birlikte daha da üst noktalara erişmiş ve neredeyse dönemin tüm müzik sosyolojisi ilerleyişi, devletin bu uğurda geliştirdiği Batılılaşma stratejilerinden kaynaklanmıştır. Bunun içindir ki, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde ortaya çıkan müzik sosyolojisi, sanatsal ve estetiksel bir anlayıştan kaynaklanmaktan ziyade, devletin izlediği Batıcı değişim-dönüşüm politikalarından kaynaklanmakta ve her iki dönemin müzik sosyolojisi zemininde müzik-siyaset birlikteliğinden hayat bulan bir sosyoloji gerçeği yatmaktadır. Bu doğrultuda her iki dönem içerisinde yer alan aydınlarımızın çoğunun müzik meselelerine müzik zemininde değil, daha çok Batıcı, Türkçü, alafranga veya alaturkacı gibi ideolojik olanın etkisi altında yaklaştıklarını görebilmekteyiz. Bu hususta Yekta Bey, şöyle bir feryadı dile getirir.

“Dikkatimizi çeken ilk husus, aydınlarımızın müzik konusuna yaklaşımlarının daha ziyade siyasi ve ideolojik olduğudur. Müzikle ilgili tercihlerini siyasi görüş ve ideolojik kabullerinin şekillendirdiği rahatlıkla söylenebilir. Bu o kadar temelsiz ve ilmilikten, objektiflikten uzak bir tutumdur ki, musiki ve onun her hangi bir türü karşısında, hiçbir şahsi tecrübe ve birikimi hesaba katmadan tavır almışlar, reddetmişler ya da hayran olmuşlar. Bir çeşit ‘aydın yobazlığı’ diyebileceğimiz bu tavrın, farklı siyasi ve ideolojik görüşlere sahip aydınların belki de yegâne ortak özellikleri olduğunu da söyleyelim” (Tokel, 1998).

Yukarıdaki ifadeleriyle her iki dönemde yaşanan müzik sosyolojisinin temelinde yatan meseleye biraz olsun ışık tutan Yekta Bey, aydınlarımızın ilmi ve objektiflikten uzak kalarak, sadece ideolojik olanın etkisi altında müzik hakkında yazılarını kaleme aldıklarını söylemektedir.

Yekta Bey’in bu ifadeleri ile sosyoloji açısından dikkat çekmek istediğimiz nokta, siyasetin yeniden revize etmeye çalıştığı Türk müzik kimliği adı altında toplumun sahip olduğu müzik geleneği-kültürünün revize edilmesidir. Çünkü Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uzanan süreçte zirve yapan dönüşüm-değişim hareketi geleneksel olan müzik yapılarının ilkel kaldığını, zamanın medeni ihtiyaçlarını karşılamadığını benimsediğinden, doğrudan toplumun müzik geleneği üzerine odaklanmıştır. Toplum kimliğini Batı toplumlarının sahip olduğu beynelmilel yapıya doğru dönüştürmeyi amaçlayan siyasi anlayış, müzikte Batılı tercihi meşrulaştırmak, topluma Batı müziği zevkini aşılacak ve geleneksel olandan kurtulup asri bir müziğe sahip olmak adına çoğu zaman geleneği ötekileştirerek bu uğurda birçok yasaklayıcı politikaları uygulamaya koymuştur. Öncelikle askeri alanda başlayıp sonra eğitim kurumları ve yayın organlarıyla uygulamaya konulan dayatmacı müzik politikaları, Batılılaşmak için gerekli olan meşruluk alanının oluşmasına hizmet etmiştir. Bu uğurda devlet desteğini arkalarına alan aydınlarımızdan bazıları fikirleri ile bu meşruluk alanının oluşmasına gerekli desteği verirken, Gökalp gibi dönemin bazı Türkçü aydınları ise izlenen müzik politikalarını yönlendirmiştir.

Gökalp, Türkiye’de sosyoloji biliminin kurucularındandır ve onun sosyolojik fikirleri Durukheim’in rasyonelitesini taşıdığından, ülkemizde Durukheim ekolünün devamı olarak anılır. Gökalp’in sosyolojisinin taşıdığı rasyonelite temelde hars ve medeniyet ayrımını yaptığı fikirlerinde gizlidir. Batılılaştırılmaya çalışılan Türk toplumunun milli değerlerini kültür öğeleri ile rasyonelleştirmeye çalışan Gökalp, bu

görüşünü meşrulaştırmak için milli Türk ezgilerinin kaynağı olarak Anadolu'yu işaret eder. Anadolu'da yaşayan halk müziğinin medeniyete temas etmeyip tamamen orada yaşayan halkın saf duygularından teşekkül ettiğini ileri sürerek, yeni ulusal müzik için gerekli olan milli nağmelerin Anadolu'nun köylerinde yaşayan halk müziğinde saklı olduğunu söyler.

Çalışmamızın bazı bölümlerinde yer verdiğimiz bu halkçı söylem, son Osmanlı döneminde o kadar gündeme gelmese de Cumhuriyet döneminde Gökalp'in halkçı söylemi bir o kadar tutmuş ve hatta müzik inkılâplarının şekillenmesinde rol oynamıştır. Son Osmanlı döneminde bu anlayış Necip Asım ve Yusuf Akçura gibi Türkçü ideologların sahip olduğu bir anlayış olsa da, dönemin müzik sosyolojisini tam olarak konumlandıramamıştır. Çünkü son Osmanlı döneminin müzik sosyolojisi hareketi geleneksel olanı tamamıyla yok sayan bir anlayış değil, Doğu ile Batı'yı birleştiren sentez bir anlayıştır. Dönemin çelik kalemi Ahmet Midhat Efendi, yazılarında her ne kadar Batının sahip olduğu teknikten faydalanması gerektiğini söylese de, Batının beraberinde getirdiği toplumsal yozlaşmaya karşı da savaşmak gerektiğini söyleyerek bu görüşümüzü desteklemektedir. Osmanlı'nın Batıcı siyasetinin temelinde sentez bir misyon üstlendiğini Ahmet Midhat'ın bu görüşlerinden anlamak mümkündür. Çünkü bu dönemin Batıcı siyaseti, Cumhuriyet dönemindeki gibi zorunlu dönüşüm politikası güdülememiştir. Geleneksel olanın Bizans, Arap, Acem gibi kendi kültürümüzün dışında tutularak yok sayılmasının karşısında olan Arel, Yekta, Uludağ gibi önemli aydın zümrenin görüşüne göre, medeni milletler arasında müşterek olan Batı tekniği alınmalı fakat bu teknik sırf halk melodilerine değil, Osmanlı müziğinin güzide eserlerine de uygulanmalıdır. Çünkü başkalarının malıymış gibi gösterilen Osmanlı müziği, bugünkü halk müziğinin kaynağını oluşturduğu gibi Türk'ün kendi öz malıdır. Çalışmamızda incelediğimiz önemli müzikologlarımızdan biri olan Yekta'nın yazıları bu görüşü desteklediği gibi aynı zamanda Tanzimat'tan Cumhuriyet'e geçiş esnasında yaşanan müzik sosyolojisine de tanıklık eder. Onun toplumun müzik kimliği, müzik kültürü, müzik terbiyesi gibi müzik sosyolojisine ait kavramlar üzerinden yaptığı değerlendirmeler, gelenek karşısında Batı müziğinin istenen seviyeye erişemediğine işaret eder. Çünkü toplumun sahip olduğu müzik kültürü yaşanan Batılılaşmayı yani Batı müziğini benimseyememiştir. Fakat sonrasında Gökalp'in halk müziği-Batı tekniği birlikteliğinden doğacağına inandığı ulusal Türk müziği ve bu görüşünü meşrulaştıran halkçı söylemi, Cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisi biliminin sınırlarını

oluşturmuştur. Onun görüşlerinin, dönemim müzik sosyolojisini halkçı zeminde konumlandığını söyleyebiliriz. Bu görüşe sahip çıkan Halil Bedii Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Vahit Lütfi Salcı gibi musikişinaslar, dönemin müzik sosyolojisinin bu alana doğru kanalize olmasına destek vermişlerdir. Kaldı ki Gökalp'in görüşleri devlet tarafından da desteklenen görüşlerdir. Dolayısıyla Gökalp, kültür-medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği fikirleri ve bu fikirlere sahip çıkan musikişinas ve aydın zümrenin de desteğini arkasına alarak dönemin müzik sosyolojisinin halkçı çerçevede konumlanmasına neden olmuştur.

Gökalp'in bu düşüncesi kendinden sonraki çoğu aydınımızın milli müzik görüşüne kaynaklık ettiği gibi Cumhuriyet döneminde folklor araştırmalarının da hız kazanmasına neden olmuştur. Milli müziğin halk ezgilerinde saklı olduğunu düşünen devlet erkânı ve musikişinas zümre, bu ezgilerin tespit edilip kayıt altına alınması için heyetler kurarak, Anadolu'nun dört bir tarafında gezilere başlamışlardır. Bu gibi halkçı zeminden teşekkül eden siyasi destekli yaklaşımların, musikişinas zümre ve toplumu alaturka ve alafrangacılar diye ikiye ayırdığını söyleyebilirsek de, burada müzik sosyolojisi adına zikredeceğimiz içerik folklor araştırmalarının kendisidir.

Folklor araştırmaları Cumhuriyet döneminin devlet eliyle yürütülen en kapsamlı milli müzik araştırmaları arasında gösterilebilir. Türk müziğinin endemik olarak köylerde saklı olduğunu düşündüğü ezgilerini tespit için çalışmalara başlayan Türk siyaseti, asri ve milli bir müziğe sahip olmanın yolunu bu ezgilerin beynelmilel olan Garp tekniği ile işlenerek meydana getirileceğine inanmaktadır. Cumhuriyet'in temel anlayışı bu olsa da, bu anlayışın karşısında olup tamamen Türk müziğini yok sayarak bir dönem Atatürk'ün yapmak istediği müzik inkılâbını Türk müziğini kurumlardan kovarak yanlış yorumlayanlar da olmuştur. Fakat bizim burada dikkat çekmek istediğimiz husus, folklor araştırmaları ve bu araştırmaların müzik sosyolojisi ile olan bağlantısıdır. İncelediğimiz yazarlarımızın neredeyse hepsi bu çalışmalara destek verdiği gibi bizzat bu çalışmaları yürüten heyetlerin içerisinde uzun yıllar yer almış musikişinaslarımızda vardır. Bunlara değinmeden önce folklor çalışmalarının müzik sosyolojisi ile olan bağlantılarına değinecek olursak; folklor çalışmaları doğrudan müzik sosyolojisinin kullandığı yöntemleri kullanarak, dönemin müzik hayatı yani müzik sosyolojisi hakkında tespitler yapar. Burada bahsettiğimiz yöntem, müzik sosyolojisinin sıklıkla başvurduğu bilimsel yöntem olan saha araştırmaları yöntemidir. Folklor araştırmalarının kullandığı yöntem birebir budur. Köylerde yaşayan halkın sosyal tüm

yönlerini izah eden ve bu sosyal yönler içerisinde yer alan müzik yapılarına değinen folklor çalışmaları, bizlere o dönemin kırsalda yaşanan müzik hayatını doğrudan aktarır.

Çalışmamızda folklor çalışmalarıyla dönemin sosyolojisine ve bu hususta yapılan araştırmaların içeriğine değinen yazarlarımızın başında Vahit Lütfi Salcı, Halil Bedii Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal ve Sadi Yaver Ataman gelmektedir. İlk olarak Salcı'dan bahsedecek olursak, Salcı, yapmış olduğu halk bilimine yönelik çalışmalarla Türk müziğinin başının belası olan tek seslilik mevzusuna ayrı bir boyut kazandırmıştır. Onun Anadolu'da yaşayan ve geçmişten gelen bir inadin etkisiyle yıllarca gizli kaldığına söylediği Alevi kabilelerinde hayat bulan ezgiler üzerinden yaptığı tespitler, Türk müziği içerisinde sadece tek sesli değil çok sesli karakterde olan ezgilerinin de varolduğunu ortaya koymuştur. Kaldı ki Salcı'ya göre, bu ezgiler halk müziğine ait olduğundan, tamamıyla milli Türk müziğine örnektir. Bu tespitleri ile Gökalp'in halkçı meşrulaştırma tezine katkı sağlayan Salcı, inkılâbın yapmak istediği devrimin, Şark müziğinin tamamen ortadan kaldırılmasıyla olacağına inanan yazarlarımızdandır. Onun bu gibi keskin görüşlerine radyo hakkında yazdığı makalelerinde açıkça rastlamaktayız.

Salcı'nın halkçı tezinde Anadolu halk müziği gizli ve açık olmak üzere iki karakterde karşımıza çıkar. Daha çok gizli halk müziği üzerine araştırmalarını yapan Salcı, toplumda doğrudan alt kültürün yansıması olan Alevi Bektaşî kabilelerinin dini ritüelleri olan cem ibadetlerinde yer verdikleri ezgilerde, çok sesli yapıların olduğunu tespit ederek, inkılâbın yapmak istediği çok sesli Türk müziğinin bu kaynaklardan beslenmesi gerektiğini makalelerinde dile getirir. Sahip olduğu aralıklar ve makamsal yapısından ötürü Garp armoni sistemi ile tam anlamıyla uyuşmayan Türk müziği, sahip olduğu bu çok sesli yapılara uygun kendi armoni sitemini geliştirmelidir. Bu görüşü destekleyen ve Salcı'nın haber verdiği armoni meselesini yazılarında yakından konu edinen diğer bir aydınımız Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Türk müziğinin çok seslendirilerek asri bir seviyeye ulaşacağı görüşüne destek veren Gazimihal, Salcı'nın işaret ettiği kaynakların üstüne gidilerek, bu hususta yapılacak folklor araştırmalarının arttırılması gerektiğini ifade eder. Bunun yanı sıra Gazimihal, yukarıda da bahsettiğimiz aydınlarımızın ve toplumun alaturka ve alafrangacılar diye ayrılmasının altında yatan sosyolojik sebepleri açıklayarak, makalelerinde müziğin sosyoloji ile olan ilişkisine ışık tutmaya çalışmıştır. Onun bu hususta yaptığı açıklamalara müzik sosyolojisi, zümre ve müzik ilişkisi üzerinden odaklanır. Zümrelerin sahip oldukları donanımlar ve müzik

görüşlerini besleyen sosyal sebepleri açıklayarak, Cumhuriyet dönemi müzik sosyolojisinin detaylarını aktarır. Bu sosyal detaylara makalelerinde fazlasıyla değinen Gazimihal, “Cumhuriyet ve Musiki” başlığı altında kaleme aldığı yazılarında doğrudan dönemin müzik sosyolojisine işaret eder. Cumhuriyet’in topluma getirileri, yaşanan iktisadi buhranın müzik hayatına etkileri, değişen müzik algısı, topluma verilmek istenen müzik terbiyesi, alaturka-alafrangacılık ve milli müzik gibi konuları tamamıyla sosyoloji penceresinden değerlendirmiştir. Örneğin, toplumun alaturka ve alafrangacılar diye ayrılmasının sebeplerini Cumhuriyet’in beraberinde getirdiklerine bağlar. Yeni hayatın yeni getirileri olacağını unutmadan makalelerini kaleme alan Gazimihal, her şeyden öte müziğin cemiyetle olan ilişkisini konu aldığı makaleleri doğrudan dönemin müzik sosyolojisinin tarifini yaptığı tahlillerle doludur. Cemiyetin müzik hayatına kazandırdıkları ve onların görüşleri doğrultusunda uygulanmak istenen müzik siyaseti hakkında kaleme aldığı yazılarında, müzik sosyolojisi izlerini takip etmek mümkündür. Ona göre, müziğin cemiyet, muhtelif toplumsal tabakalar, moda vs. ile münasebetleri daima hatırdan tutulmalı ve bütün müzik işleri yalnız hissiyatla değil biraz da sosyolog nazarıyla istikbâl yolları aranmalıdır. Bu görüşünü desteklemek adına makalelerinde çoğu zaman Batılı sosyolog Şarl Lalo’nun görüşlerine yer vererek müzik sosyolojisine dikkat çekmeye çalışan Gazimihal’in, müzikte milliyet meselesine de cemiyet hayatı ve zümreler üzerinden yaklaştığını söyleyebiliriz. Milli müzik tartışmalarında yaşanan ayrılıkları, sosyal hayatın getirileri doğrultusunda gelişen ve sadece hissiyatla şekillenen görüşlerin ürünü olduğunu, fakat müzikte milliyet meselesinin değerlendirilebilmesi için biraz da sosyolog ve filozof nazarına sahip olunması gerektiğini yazılarında söyleyerek müzik sosyolojisinin o yüzyıllarda ülkemizde nasıl bir konumda olduğuna işaret eder. Gazimihal’in makalelerinde kaleme aldığı bu sözlerinden Türkiye’deki müzik sosyolojisi sahasının başlangıcına gidebiliriz.

Çalışmamızda folklor araştırmaları ve yazdıklarıyla doğrudan müzik sosyolojisi yaptığını söyleyebileceğimiz diğer bir yazarımızda, ünlü pedegog ve eğitim bilimci Halil Bedii’dir. Halil Bedii, makalelerinde dönemin müzik sosyolojisi içeriklerini tarif eden açıklamalar yaptığı gibi doğrudan bu bilimin terimlerini kullandığı ifadelerinde makalelerinde rastlamak mümkündür. “Bugünkü Musikimiz” ve “Yarıncı Musikimiz” başlıklı kaleme aldığı makalelerinde müziğin sosyal hayatla olan ilişkisini birebir açıl原因 Halil Bedii, yaşanan müzik hayatının derin sosyal sebepleri olduğunu ve bunun izahında sosyologlara düştüğünü söyleyerek o dönem tüm dünyada yeni

gelişmekte olan müzik sosyolojisi alanının ülkemizdeki ayağı hakkında ipuçları verir. Ona göre, sanatın rolü hayatı ifade etmekte ve Türk müziğinin asırlardır değişmeyen yapısı, değişmeyen hayatın kendisinden kaynaklanıyordu. Fakat Cumhuriyet’le birlikte değişen hayat, toplumun ihtiyaçları ve bu doğrultuda değişen toplumun müzik hissi, geçmişten gelen müziğinde değişmesini gerektiriyordu. Halil Bedii, değişen toplum ihtiyaçlarını, eski müziğin karşılamadığını, yeni hayatın yeni ve medeni gelişmeleri takip edebilen bir yapısı olması gerektiğini söyleyerek, o günkü müziğin sosyolojiyle birlikte ilerleyen paralel ilişkisine vurgu yapmaktadır. Onun için yeni müzik hayatının atacağı en büyük adım, eski müzik eğitiminden kurtulup yeni eğitim merkezlerinin kurulmasıdır. Bu kurumlar Konservatuar, Muallim Mektepleri, Musiki Federasyonları, Cemiyetler, Halk Evleri... gibi müzik eğitimi veren kurumlardır ve çağın ihtiyaçlarına göre bu kurumlar yeniden revize edilmelidir. Yarınki Türk müziği için yapılacak ilk değişiklik, kurumların müzik politikaların değiştirilmesidir. Tamamıyla medeni bir müziğe malik olabilmemizin yolunu eğitimden geçtiğine inanan Halil Bedii, çağcıl müzik hareketlerini kavrayabilen ve bunun yanı sıra gelenekleriyle yoğrulmuş öz milli nağmelerinin farkında olan genç sanatkarlar yetiştirilmesi gerektiğini neredeyse incelediğimiz tüm makalelerinde ifade etmiştir. Halil Bedii’ye göre, milli müzik için yapılacak iş basittir. Yapılacak şey, Garp sanatını elde etmek, Garbın teknik zevkine varmak, sonra halka inip ecnebi tesirleri görmemiş halk motiflerini Garp tekniğiyle terennüm etmektir. Dönemin müzik muallimleri ve öğretilen müzik tedrisatı hakkında önemli araştırmalar yaparak bazı raporlar hazırlayan Halil Bedii, makalelerinde yer verdiği müzik siyaseti açıklamalarıyla da dönemin müzik sosyolojisini ayrı bir yönden tarif eder. Aynı şekilde dönemin müzik sosyolojisi hareketlerini müzik-siyaset ilişkisi üzerinden yaptığı açıklamalarla tarif eden diğer bir aydınımız Hasan Âli Yücel’dir. Hasan Âli, uzun yıllar Maarif Vekâleti görevini yürütmüş bir aydınımızdır. Dolayısıyla onun müzik hakkındaki tüm düşünceleri müzik-siyaset zemininde dönemim müzik sosyolojisi hakkında önemli bilgiler verir.

Cumhuriyet dönemi müzik inkılâplarını uygulamaya koyan ve Türk müziğinin o günkü ilerleyişinin köşe taşlarını oluşturan en önemli unsurun siyasi irade olduğu çalışmamızın önceki kısımlarında zikredilmiştir. Kuşkusuz bu iradenin başında Atatürk bulunsa da, onun yapmak istediği müzik inkılâbını uygulamaya koyan birinci el Hasan Âli ve beraberindeki encümenliktir. Türk müziğinin başta konservatuar olmak üzere kurumlardaki konumunu belirleyen siyasi irade, uygulamaya koyduğu politikalarla çoğu

zaman sert eleştirilere maruz kalmıştır. Hasan Âli, medeni milletler seviyesinde yerimizi almamız için Garb'a tamamıyla intibak edilmesi gerektiğini söylerken, dönemin milli müzik ekseninde ilerlettiği sosyolojik harekete doğrudan işaret eder. Ona göre, bir şeyin milli olabilmesi için illa önüne milli kelimesinin getirilmesine gerek yoktur. Yeniçağın çağcıl sanatkarlarının yapacakları eserler Türk ruhundan doğan eserler olacağı için zaten milli olacaktır. Biraz öncede belirttiğimiz gibi Hasan Âli ve beraberindeki encümenliğin konservatuar ve Muallim Mektepleri'nde uygulamaya koyduğu müzik politikaları, dönemin müzik sosyolojisi ilerleyişinin altında yatan gerçekleri tüm açıklığıyla gözler önüne serer. Hasan Âli ve encümenliğin izlediği politikaları en sert şekilde eleştirenlerin aydınlarımızın başında Osman Şevki Uludağ gelir. Uludağ, aynı zamanda Cumhuriyet'in iki dönem milletvekilliğini yapmış biri olarak hükümet destekli uygulamaya koyulan müzik politikalarını eleştirmesi dönemin müzik sosyolojisi adına dikkat çekicidir.

Osman Şevki Uludağ, encümenliğin müzik politikalarının Türk müziğini yok edecek uygulamalar olduğunu söyleyerek, alınan konservatuar kararlarının milli müziği ortadan kaldıracaklarını ifade eder. Bu yüzden konservatuardan Türk müziği derslerinin kaldırılmasına tamamıyla karşıdır. 1940 yılında mecliste konservatuar kanunu görüşmeleri esnasında kanunun eksikliklerini dile getiren Uludağ, bu kanunun en bariz eksikliğini, milli müzik tabirini ortadan kaldırıp milli müziğe hiç yer vermemesi olarak görür. Onun için gerek halk gerek sanat müziği eserleri ile zengin bir müzik mirasına malik Türk milletinin, kendi kültüründen uzaklaşıp başka bir milletin müzik kültürüne tüm yönleri ile uyum göstermesi olanaksızdır. Bu doğrultuda Uludağ'ın müzik-siyaset ilişkisi üzerinden milli müzik hakkında dile getirdiği görüşlerinde, dönemin dayatmacı-yozlaştırıcı müzik politikalarını görebilmek mümkündür. Tüm bunların yanında dönemin müzik sosyolojisi hayatını fark edebildiğimiz Uludağ'ın diğer makalelerini, radyo ve dönemin müzik endüstrisi hakkında yazdıkları oluşturur. Onun bu makaleleri müzik sosyolojisi için oldukça önemlidir. Çünkü Uludağ, bu makalelerinde tıpkı bir müzik sosyologu edasıyla meseleye yaklaşmış, Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet döneminde boy gösteren radyo ve gramofoncuların Türk milletinin müzik hayatında neler yarattığını sebepleri ile açıklamıştır.

İzlediği yayın politikaları ile adeta sorun yuvasına dönen radyo, Türklerin müziğini dış dünyaya tanıttığı ve halkın müzik terbiyesini kontrol etmesinden ötürü müzik sosyolojisi için önemli bir güncel yayın organıdır. "1961 anayasasının

kabülünden önce Türkiye’de radyo yayıncılığı devlet tekelindeydi ve bu durumuyla da iktidardaki siyasi partinin bir yayın organı gibi kullanılıyordu” (Ergun, 2002). Bundan dolayı radyo Cumhuriyet rejiminin modernleştirici Batıcı söylemine hizmet eden bir kurum haline gelmiş ve devletin bu Batıcı söylemi toplum arasında yaygınlaştırmak için kullandığı en etkili propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Radyo’da geleneksel müziğe karşı son derece keskin, dayatmacı uygulamalarla yaklaşarak, Batı müziğini popülerleştirmeye çalışan yayın politikaları izlenmiş ve bu uygulamalarla geleneğin direnci yıkmaya yönelik stratejiler geliştirildiği çalışmamızda çoğu zaman dile getirilmiştir. Böyle bir ortamda Uludağ, radyonun gün içerisinde yapmış olduğu yayınlardan tutun, yönetim kadrosunda yer alanlar, yapılan çalışmalar, icra heyetinde yer alanlar ve bunların ekonomik hakları gibi dönemin müzik sosyolojisine odaklanabileceğimiz birçok detaya yönelik açıklamalar yapmıştır. Örneğin bir gün boyunca radyoda çalan eserleri dinlemiş, hangi eserin kaç defa çalındığı, şarkıları kimlerin okuduğu, en çok hangi türde eserlere yer verildiği gibi detayları not alarak, izlenen yayın politikası ve bu politikaların milli müziğe getirileri hakkında Burhan Felek’e bir mektup yazmıştır. Bunun dışında radyonun milli Türk müziğine yeni isim arayışı için açtığı bir anket hakkında dile getirdiği görüşlerinde doğrudan toplumun müzik sosyolojisi sahasındaki konumu kolaylıkla kestirilebilir.

Uludağ’ın müzik sosyologu tarafı ve dönemin müzik sosyolojisi hayatı için, onun Türkiye’de gelişen müzik endüstrisi hakkında yazdığı makalelerini örnek gösterebiliriz. Bu makalelerinde Uludağ’ın bahsettiği konu, son Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde müzik hayatımıza girmeye başlayan gramofoncular ve sonrasında gelişen müzik endüstrisidir. Gramofoncuların Türk müziğine verdiği zararları makalelerinde konu edinen Uludağ, müziğin ekonomi ile ilişkisine değinerek müziğin sosyolojik ilerleyişine ayrı bir perspektiften ışık tutar. Müziğin para ile olan ilişkisi, sanatkarların ne kadar ücret karşılığında eserleri plaklara okudukları, plakların ne kadara satıldığı, gramofoncuların kimler olduğu ve istekleri doğrultusunda şekillenen dönemin müzik piyasası hakkında dile getirdiği tüm detaylarda, müzik sosyolojisi hareketlerini fark etmek mümkündür. Buna ek olarak Uludağ’ın konser eleştirileri olarak sınıflandırabileceğimiz yazılarında da dönemin müzik sosyolojisi izleri kolaylıkla fark edilebilir.

İncelediğimiz yazarlar arasında dönemin müzik endüstrisinin yarattığı müzik sosyolojisi hakkında detaylı araştırmalara, Hakkı Süha Gezgin’in kaleme aldığı

makalelerinde rastlıyoruz. Hakkı Süha, 1929 yılı plaklarda dinlediğimiz sanatkârlarla yaptığı söyleşilerden oluşan bir yazı dizisini *Vakit* gazetesinde yayınlarak, bahsettiğimiz müzik endüstrisi ve dolayısıyla müzik-ekonomi ilişkisine yönelik önemli müzik sosyolojisi tespitlerinde bulunmuştur. Onun hazırladığı bu yazı dizisinden, ülkemizde plakçılık sektörünün nasıl başladığı, öncesinde neler olduğu ve nelerin değiştiği, en çok satan plaklar, plaklara okunacak eserlerin nelere göre seçildiği, plak sanatkârlarının aldıkları ücretler, müzik fabrikalarının isimleri, en çok kazanan plak sanatkârı ve daha sayabileceğimiz birçok müzik sosyolojisi ayrıntılarına ulaşabilmekteyiz. Aynı şekilde Sadi Yaver Ataman'da, ülkemizde gelişen aranjman kültürü ve dünyada hızla yayılan elektronik müzik akımlarına değinerek, dönemin müzik endüstrisi ve özellikle gençler arasında hızla yaygınlaşan fantezi müzik akımlarına dair önemli anekdotlar aktarır. Onun bu anekdotları ve makalelerinde kullandığı dil, güncel müzik sosyolojisi çalışmalarının kullandığı dil ile benzerlik gösterir. Yani ülkemizde müzik endüstrisi ile gelişen yeni müzik tarzları ve bunların altında yatan sosyolojik unsurları, Ataman'ın bu konuda kaleme aldığı makalelerden fark edebilmekteyiz. Doğrudan müzik sosyolojisi altında inceleyebileceğimiz müzik-ekonomi-ikdisat ilişkileri, yukarıda saydığımız yazarlarımızın yanında Gazimihal tarafından da göz ardı edilmemiştir. Halkın alaturka veya alafranga müziğe karşı gösterdiği ilgiyi çoğunlukla ikdisadi olanla değerlendiren Gazimihal, devletin maddi konuda gerek eğitim kurumları gerekse konser faaliyetlerine destek vermesi gerektiğini söyleyerek, halkın konserlere gösterdiği rağbeti, sosyal bir gerçeklik olarak gördüğü müzik-ikdisat ilişkisine bağlar.

Tüm bunların yanında kaleme aldığı makaleleri ile doğrudan dönemin müzik sosyolojisi ilerleyişini yazıları ile açıklayan diğer bir yazarımız da Hüseyin Sadettin Arel'dir. Arel, geleneğin muhafazasını savunan fakat medenileşmek için de Batı'dan teknik anlamda faydalanmamız gerektiğini söyleyen bir aydınımızdır. Fakat bu söz konusu durum gerçekleştirilirken milli duygularımızdan uzaklaşmamız ve yozlaşmamız gerektiğine sıklıkla vurgu yaparak, müzik sosyolojisinin önemle üzerine eğildiği kimlik meselesi üzerinden dönemin müzik sosyolojisi sahasında yerini alır. "Türkiye'de kimlik tartışmaları Cumhuriyet ile yaşittir. Cumhuriyet kurulduğu andan itibaren bir kimlik sorununa sahip olmuştur" (Dülger, 2002).

Bazı musikişinas ve aydınlarımız arasında sadece Doğu-Batı temeline indirgenerek değerlendirilen kimlik meselesi, Arel tarafından oldukça kapsamlı, kendini

ötekileştirmeyen bir milli kimlik tarifiyle hayat bulmaktadır. Yenileşme hareketleri esnasında büyük çatışmaların odağı olan milli kimlik arayışları, Cumhuriyet döneminde daha çok kendini dışlayıcı bir hal almış, eski Türk geleneklerine ait birçok unsur yeni şartlar karşısında tamamen kıyıma uğratılmıştır. Milli kimliğin tespiti esnasında kıyıma uğrayan bu unsurlardan biriside müzik olmuştur. Batı dünyasının etkisiyle modernleşme serüvenini yaşayan Türk müziğine Yekta ve Uludağ gibi Arel'de sahip çıkarak, geleneğin modernleşme karşısında tahrip edilmesine müsaade etmemiştir. Arel, geleneğin muhafızlarından biri olarak, Şark müziğinin tamamen bir tarafa atılıp Garp müziğine sarılmanın yanlış olduğunu söyler ve yeni müziğin Osmanlı müzik kültürünün zenginliklerinden faydalanması gerektiğini dile getirir. Kaldı ki, her ne kadar bu uğurda siyasi irade bazı yasaklayıcı tutumlar sergilese de, halkın sahip olduğu müzik kimliği-ruhu bunu kabul etmeyeceğini söyler. Arel'in yazılarının tamamında karşılaştığımız müzik kimliği meselesi ve buradan hareketle açıklamaya çalıştığı milli müzik kavramları doğrudan müzik sosyolojisi taşır.

Arel gibi geleneğin muhafızlarından olan diğer bir önemli aydınımızda Celal Esad Arseven'dir. Arseven, tüm hayatı boyunca Türk sanatını Avrupa'ya tanıtmayı amaçlamış ve bunun için fazlasıyla çaba göstermiş bir aydınımızdır. Öncelikle mimari konusunda bu amacını gerçekleştirmeye çalışan Arseven, bu tutumunu aynı şekilde müzik sanatı için de sergilemiştir. Onun bu yaklaşımları son Osmanlı döneminin müzik sosyolojisi alanının hatlarını çizmemize yardımcı olur.

Yukarıda da bahsettiğimiz Ahmet Midhat Efendi, Rauf Yekta Bey, Osman Şevki Uludağ, Hüseyin Sadettin Arel gibi aydınlarımız Osmanlı müziğinin ötekileştirilmesine karşı çıkarak, her defasında bu müzik ile toplum kimliği arasında bağlar kurdukları sosyolojik bir gerçeğe işaret etmişlerdir. Celal Esad ve saydığımız bu aydınlarımızın (daha doğrusu son Osmanlı döneminin) Batılılaşmayla olan münasebetleri, Cumhuriyet dönemi aydınlarımıza göre daha ılımlıdır. Son Osmanlı döneminin Batılılaşma siyasetinin amacı daha çok Türk sanatının Avrupa'ya tanıtılmasını hedeflemektedir. Ahmet Midhat Efendi bu konuda makaleler kaleme alarak Avrupalıların müziğimiz hakkında içine düştüğü hataları aktardığı makaleler yazmış ve bu durumun Avrupalıların değil bizim bir eksikliğimiz olduğunu söyleyerek, bu tanıtım kampanyalarına destek vermiştir. Aynı şekilde Celal Esad Arseven'de Türk sanatının Avrupa'ya tanıtılması için Avrupanın başkentlerinde konser ve sergiler düzenlenmesi gerektiğine işaret eder ve hatta kendi de bizzat bu faaliyetlerin içerisinde

yer alarak Avrupanın birçok başkentinde konserler düzenler. Tüm bunlardan anlaşılmaktadır ki, son Osmanlı döneminin Batılılaşması ve bu doğrultuda şekillenen müzik sosyolojisi, Türk sanatının Avrupa'ya tanıtılması ekseninde ilerlemektedir.

“Tanzimat’la gelen Doğu-Batı kültür çatışmasının sembolü alaturka-alafranga zıtlığı ile teksesli-çoksesli çekişmesi gibi, Türk Sanat Müziği-Türk Halk Müziği şeklindeki zorlama terminoloji de Osmanlı asırlarında hiç mevcut olmamıştı” (Tanrıkorur, 2003, s. 14). Fakat Cumhuriyet için bu durum böyle değildir. Batı uygarlığı dışında kalan her şey değersiz gösterilmiş ve Cumhuriyet ideolojisi Osmanlı kültürünü kesinlikle Türk kültürün dışına itmiştir. Bu doğrultuda geleneği temsil eden Osmanlı sanatının tanıtımına ihtiyaç olmadığı gibi yeni müzik için gerekli olan milli materyeli sağlayamayacak bir müzik olarakta gösterilmiştir. Cumhuriyet ideolojisine göre Batı’ya açılacak Türk müziği, Türkün öz malı olarak gösterilen halk müziğinin Batı tekniği ile işlenmesinden meydana gelmiş eserlerle olacaktır. Bu görüş Gökalp’in kültür ve medeniyet ayrımıyla desteklenmiş ve Cumhuriyet döneminin müzik sosyolojisi alanının Türkleşerek Batılılaşma politikası çerçevesinde ilerlemesine neden olmuştur.

“Gökalp’in müzik konusundaki görüş ve önerileri gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk elli yılının resmi müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir. Gökalpçi müzik politikası Ziya Gökalp’in en genel sosyolojik düzeyde yaptığı “hars/medeniyet” ayrımının müzikal alana yansımından ibarettir. Müzikte “çağdaş uygarlık seviyesine” erişmenin temellerini de bu ayrıma dayandırır” (Behar, 2005, s. 271-273).

Cumhuriyet’in ilk ellili yıllarına baktığımızda ülkeyi saran Batı furyasının Türk müziği alanında istenen sonucu doğurmadığı gibi aksine Türk toplumunun müzik değerlerinin değişen yaşam koşulları karşısında farklılaştığını-yozlaştığını söyleyebiliriz. Türk müziğini meyhane müziği olarak adlandıran alafrangacı kesim, kendi Batılı görüşüne meşruluk kazandırmak için giderek Türk müziğini bayağı, sıradan bir müzik türü olarak nitelendirmişlerdir. Bütün bu değişikliklerin başında Batılılaşmak için değişen yaşam koşulları yani sosyolojik unsurlar yer alır. Bu değişim hakkında son dönem müzik yazarlarımızdan Timur Selçuk, özetle şu görüşleri dile getirir.

“Cumhuriyetle birlikte değişen değer yargıları, yaşayış biçimleri, toplumsal ve ekonomik sistem Türk müzik dünyasında yeni bir dönemin doğmasına neden olmuştur. 1950’li yıllarda sosyal, politik, ekonomik hayattaki düzensizlikler, bozukluk ve yolsuzluklarla, toplumumuz giderek örf, âdet ve kültüründen soyutlanarak yeni bir Batılılaşma serüvenine doğru

sürtüklenmeye başladı. Tabii bu olguda ilk elde, klasik Türk müziğimizin eğlence ve gazino müziği olarak yozlaştırılmasıyla gündeme geldi. 1950’li yıllarda başlayan yapay ve plansız büyüme, tarım ve sanayi kesimlerindeki çalkantılar, büyük kentlerin çevresinde gecekondulaşma, halkın giderek politize olması, kitlelerin Türk müziği taleplerinde de değişiklikleri gündeme getirdi” (Selçuk, 1998).

Kısacası Cumhuriyet’in ve Atatürk’ün yapmak istediği müzik inkılâbı tam manasıyla gerçekleştirilemediği gibi Türk müziğinin farklı alanlara kanalize olmasına, giderek popüler kültür metalarının esiri olmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan hafif müzik, gazino ya da meyhane müziği gibi müzikal yapılar Batılılaşmayla gelen toplum sosyolojisinin ürünüdür ve sadece gündelik olana hizmet eder.

Sonuç olarak söyleyebiliriz ki, son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi aydın ve musikişinaslarımız, müzik hakkında görüş bildirirken doğrudan ve dolaylı olarak müzik sosyolojisi zemininde inceleyebileceğimiz görüş ve ifadelerle fazlasıyla yer vermişlerdir. Fakat son Osmanlı döneminden başlayarak Atatürk ve Cumhuriyet’in yapmak istediği Batılılaşmanın Türk müziğini hedeflenen seviyeye erdirmeyeceği gibi birçok olumsuzluğu da beraberinde getirdiği göz ardı edilemeyecek bir realitedir. Çünkü müzik fikirleri genelde yanlış yorumlanan Atatürk’ün 1 Mart 1923’te TBMM dördüncü toplantı yılının açılış konuşmasında belirttiği gibi;

“Her milletin kendine mahsus an’anesi, kendine mahsus âdâdı, kendine göre milli hususiyetleri vardır. Hiçbir millet aynen diğer bir milletin mukallidi olmamalıdır. Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir, ne kendi milliyeti dahilinde kalabilir. Bunun neticesi şüphesiz ki hüsrandır” (Berker, 1991, s. 89).

SONUÇ

Buraya kadar ki yaptığımız inceleme sonucunda yazarlarımızın müzik sosyolojisi içeren makalelerini, belirli kategoriler altında toparlayarak ifade etmek mümkündür. Yazarlarımızın kaleme aldıkları yazıların müzik sosyolojisi ile spesifik olarak bağlantılı olan makalelerini; müzikte milliyet, medeniyet, modernizm, Batılılaşmak, alaturka-alafrangalılık, müzik siyaset-politika ilişkisi, eğitim kurumlarının işleyiş politikaları, müzik terbiyesi-beğenisi-hissi-tercihi, radyo, fonograf, gramofon, plak gibi endüstriyel materyaller, konser analizleri, folklor araştırmaları ve ideolojik konuları işledikleri makaleleri oluşturur. İzlenen Batılı politikaların Türk müziği hayatının her alanına uygulanmak istenmesi, yazarlarımızın saydığımız bu gibi çeşitli konuları sürekli olarak gündemlerine taşımalarına neden olmuştur. Neredeyse tüm musikişinas ve aydınlarımız son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde bahsettiğimiz konuları içeren makaleler yazmış, yaşanan müzik sosyolojisini bu yazıları ile tarif etmişlerdir.

Örneğin, çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan bir polemik konusunun birinci tarafı olan Rauf Yekta Bey, döneminin en geniş yayın yelpazesine sahip musikişinaslarımızdan biri olarak, yapmış olduğu çalışmalarıyla Türk müzik tarihine oldukça katkı sağlamış, bütün müzik hayatını Türk müziğini beynelmilel bir seviyeye ulaştırmak için adanmış bir aydınımızdır. Onun yazılarını incelediğimizde İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun ona yönelttiği kısaca "sen müzik sosyologu musun ki?" sorusuna Yekta Bey'in, makalelerinde alaturka-alafranga meseleleri, müziğin kolektif ilişkiler üzerinde etkisi, Şark-Garp müziği, folklor araştırmaları, eğitim kurumlarımız ve musikişinas zümre hakkında yazdıkları, müzik kimliği-hissi, müzik politikaları, konser analizleri ve en önemlisi milli müzik konularını sosyolojiden bağımsız düşünmeyerek cevap verdiğini görürüz. Kaldı ki, Yekta Bey, sahip olduğu müzik sosyolojisi kimliğini şu sözleri ile açık seçik ifade etmektedir.

“... Başka milletlerin ‘müzikolog’ namı verilen musiki uleması, nasılsa aynı namı bu âcizade vermekten çekinmemişlerdir... O halde müsaadenizle, huzûr-u âlinize kendimi ‘müzikolog-sosyolog’ olarak takdim edeceğim” (Nasuhioğlu, 1986, s.10).

Bu cümleleri ile yeniden şekil verilmeye çalışılan Türk müziği meselelerini sosyoloji biliminden bağımsız düşünmediğini ispatlayan Yekta Bey, makalelerinde ülkemizde izlenen müzik politikalarını her zaman çağcıl bir pencereden değerlendirerek, yukarıda zikrettiği müzik sosyologu tarafını destekleyen açıklamalar yapmıştır. Örneğin, Darülelhan’ın işleyiş politikalarını konu edindiği bir makalesinde, Darülelhan’ın zamanın ihtiyaçlarını karşılayan bir üslupta işlemesi gerektiğini söyleyirken vurguladığı “zamanın ihtiyaçları” ifadesi, onun müziği sosyolojiden bağımsız düşünmediğini dolaylı olarak bizlere bir kez daha fark ettirdiğini görürüz.

Döneminin neredeyse bütün müzik meselelerine makalelerinde yer verdiğini gördüğümüz Yekta Bey’in Şark-Garp, alaturka-alafranga meselelerini tartıştığı yazılarında müzik sosyolojisi içeriklerini görmek mümkündür. Şark müziğini Garp müziğinden geri görmeyerek, her iki müziğinde bir birinden faydalanacağı noktaların olabileceğini söyleyen Yekta Bey, Batılı musikişinasların Doğu müziği üzerine yapmış olduğu araştırmaları ve Avrupa’da ortaya çıkan Doğu müziği hayaranlığından bahsettiği 4531 sayılı *İkdâm* gazetesinde yayımladığı bir makalesinde, Şark ve Garp üzerinden spesifik olarak müzik sosyolojisi taşıyan ifadelere yer verir. Bu makalesinde müzik kültürlerinin bir birleriyle olan ilişkisini sosyolojik yönleriyle değerlendiren Yekta Bey, aynı zamanda ülkemizde ve Avrupa’da verilen konserleri tam bir müzik sosyologunun dikkat edeceği detaylara odaklanarak yorumlamış ve doğrudan günümüz müzik sosyolojisi çalışmalarına benzer bir tutum sergilemiştir. Özellikle Yekta Bey’in, kendini Türk sanatının Garp medeniyetlerine tanıtımına adan Celal Esad Bey’in Tepebaşı Tiyatrosunda düzenlediği konsere dair yaptığı analizlerin, tamamıyla müzik sosyolojisi taşıdığını söyleyebiliriz. Bu konserin detaylarını aktardığı anekdotların birinde Yekta Bey, Türk müziğinin hala aşılamayan kimlik kargaşasınada cevap verir. Ona göre, Türk müziğine Arap, İran, Acem malı diyen musikişinasların kendine göre haklı nedenleri vardır. Fakat musikişinasların fark edemedikleri şey, bu toplumların müzikleri ile Türk müziği arasında olan üslup, teganni ve terennüm farkları olduğudur. Buna ek olarak başka bir makalesinde Türk müziğini Enderun, Saray, Tekke diye sınıflara ayrılmaya çalışılmasının yanlışlığına değinerek, bu türlerin hepsinin aslında halkın öz malı olduğunu söyler. Ayrıca müziğimizin geleceği ve müziğimizin Batılı toplumlara

tanıtımında Hümayun orkestramızın üstüne düşen görevler ve milli müzik hissiyatımızın Avrupa'da tanıtımı için orkestranın yürütmesi gereken faaliyetleri dile getirdiği yazıları da, müzik sosyolojisi ile yakınlık gösteren konser tahlillerindedir. Bu makalelerinde milli müzik ve milli hissiyatımızın tanıtımı için gerçekleştirilecek konser, konferans vs. gibi fiili eylemlerin gerçekleştirilmesine Türk toplumu ve devlet encümenliğinin destek vermesi gerektiğine değinir.

Bu makalelerinden hareketle Yekta Bey'in diğer müzik sosyolojisi taşıyan makalelerinin konusunu, genel çerçeveden müzik-siyaset başlığı altında toparlayabileceğimiz yazıların oluşturduğunu söyleyebiliriz. Türk ideolojisi, encümenliğin izlemesi gereken müzik politikaları, müziğin cemaat, sosyal sınıf, zümre gibi kolektif ilişkilerine dair görüşlerini aktardığı yazıları doğrudan müzik sosyolojisi gözüyle incelenebilir niteliktedirler. Tüm bunların yanı sıra Yekta Bey'in müzik kültürü, müzik coğrafyası kısaca folklor konularıyla müzik ilişkisini konu aldığı makaleleri de müzik sosyolojisi perspektifleri ile değerlendirilebilir. Bütün bu açıklamalarıyla müziğin sosyolojik bağlantılarını hiçbir zaman gözardı etmeden yazılarını kaleme aldığını gördüğümüz Yekta Bey'in, müzik sosyolojisi bilincine sahip bir musikişinasımız olduğunu söyleyebiliriz. Türk müzik kültürünü her şeyden üstün tutacak kadar milli müzik düşkünü olan Yekta Bey, makalelerinde sosyolojinin çalışma konusu olan milliyet, Batılılaşma, modernizm vs. konuları işlerken müzik sosyologu tarafını ön planda tutmuştur. Onu diğer musikişinaslarımızdan üstün kılan en önemli tarafı, bu konuları işlerken müziğe içeriden bakabilecek kadar fazlasıyla müzik ilmini bilmesidir.

Çalışmamızın çıkış noktasını oluşturan polemik konusunun diğer bir tarafı olan Baltacıoğlu ise, milli müzik içerikli yazılarında doğrudan müzik sosyolojisi biliminin varlığına işaret etmiş bir aydınımızdır. Müzikte milliyet ve medeniyet gibi sosyal konuları değerlendirecek kişilerin sadece müzisyen donanımlarına sahip olmalarının yetersiz olduğunu belirterek, bu gibi toplumsal meselelerin izahının sosyologlara düştüğünün altını çizer. Kendisininde sosyolog tarafı olduğunu bildiğimiz Baltacıoğlu, dönemin en hararetli tartışmaları olan milli müzik tartışmalarına bu yaklaşımıyla ayrı bir boyut kazandırdığı gibi çalışmalarını incelediğimiz musikişinas ve aydınlarımız arasında bu bilimin varlığından söz eden ilklerden biridir. Ona göre, bu ilmin salahiyeti iyi ney çalan sanatkârın değil, beşeri müesseseleri sosyoloji ilminin içerisinde müziği tarihi mukayeselerle tetkik eden ilim adamlarının görevidir.

Baltacıoğlu'nun yazılarında Yekta Bey'e göre tam bir ötekileştirme siyaseti güdülediğini söyleyebiliriz. Alaturka ve alafranga müzik arasında hiyerarşik bir sınıflandırma yaparak, birini diğerine göre daha nitelikli kılacak söylemleri yazılarına ön plana çıkaran Baltacıoğlu, Osmanlı müziğinin geri kalmışlığı, ilkelliği, bilimsel olandan uzak kalmış bir müziği temsil ettiğini sürekli olarak vurgulayarak, Batı müziği dışında tüm müzikleri rejimin modernist hedeflerini nötürleştirdiğini söyler. Hatta onun için rejimin karşısında Osmanlı müziğini savunmak irticai bir harekettir. Batıcı tercihi bilimin ve tekniğin bir gereği olarak göstererek her zaman modernist meşrulaştırma bütünlüğü içinde yazılarını kaleme aldığını gördüğümüz Baltacıoğlu, milli müziğin içerisini bilim, teknik gibi evrensel söylemlerle doldurmaya çalışmıştır. Onun için Batı hem teknik hem de bilimsel manada evrensel olanı temsil etmekteydi. Aslında bu görüş devletin resmi siyasi görüşüdür ve Baltacıoğlu bu görüşe kendi meşrulaştırma çerçevesini ortaya koyarak destek vermiştir.

Batı müziğinin ideolojik bir biçimde hızla yayılması ve musikişinas ve aydınlar arasında alafrangacılar şeklinde devlet destekli bir söylemsel hakimiyet kurması bunun göstergelerinden biridir. "Rauf Yekta Bey bu durumu makalelerinde sıklıkla eleştirerek alafranga cephesinin sürekli olarak laf ürettiğini, hâlbuki bir müzik tartışmasında esas olanın eser vermek olduğunu belirterek, ideoloji temelinde kaynaklanan bu sosyolojik gerçeğe dikkat çekmektedir" (Ayas, 2014, s. 139). O, bu ifadeyle dolaylı olarak Baltacıoğlu'na cevap verir. Baltacıoğlu gibi alafrangacı zümrenin sürekli laf ürettiğini söyleyen Yekta Bey, müzik sahasında yürütülecek tartışmaların ancak eserler üzerinden yürütüleceğini söylerken, yukarıda da aktardığımız gibi sosyolog-pedagog kimliği ile daha çok tanıdığımız Baltacıoğlu'da müzikte milliyet, medeniyet, modernizm gibi konuları tartışmak için sadece müzik adamı olmanın yeterli olmayacağını, bu gibi konuların sosyologlar tarafından tartışılması gerektiğini söyler.

Bu iki yazarımızın dışında çalışmamıza belirlediğimiz musikişinas ve aydınlarımızında müzik sosyolojisi alanına uzak olduklarını söyleyemeyiz. Çünkü neredeyse hepsinin müzik sosyolojisi içeriklerine uygun yazıları vardır ve bu yazıların özellikle milli müzik hakkında olanlarında bu tespit daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri izlenen dönüşüm politikaları ile başlı başına sorun yuvası haline geldiğinden, dönemin müzik hareketlerini sosyolojik nedenleriyle ele almak, müzikte yaşanan kırılma hareketlerini daha iyi anlamamıza

yardımcı olur. Ayrıca bu gibi müzik sosyolojisi perspektifiyle her iki döneme yöneltilen bakış açısı, Türk müzik tarihinin değişim evrelerini sosyolojik bağlantılarıyla ortaya koyacağı gibi, içeriklerine göre makalelerin müzik sosyolojisi sahasındaki yerini de belirleyecektir. Ayrıca yapılan her müzik sosyolojisi çalışması ülkemizde yeni gelişmekte olan müzik sosyolojisi literatürüne katkı sağlar ve aynı şekilde müzik sosyolojisinin yine ülkemizdeki oluşum tarihi hakkında da önemli verilere ulaşmamıza imkan verir. Tüm bunlardan ötürü çalışmamıza benzer yaklaşımlarla Türk müziğinin değişim evrelerine yönelik müzik sosyolojisi çalışmalarının yapılması günümüz müzikologları tarafından araştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Adorno, W. T. and, Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar: Sunular ve Tartışmalar*. (Çev: M. Sezai Durgun, Adnan Gümüş) Ankara: Bilgesu.
- Akay, A., Fırat, D., M. Kutlukan ve P. Göktürk (1995). *İstanbul'da Müzik Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Akçay, İ. (1994). "Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Görüşleri I". *Musiki Mecmuası*, 447, 16-17.
- Akçay, İ. (1995). "Ziya Gökalp Bey ve Milli Musikimiz Hakkındaki Görüşleri II". *Musiki Mecmuası*, 448, 20.
- Akçura, Yusuf (1981). *Yeni Türk Devletinin Öncüleri - 1928 Yılı Yazıları*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akçuraoğlu, Y. (1913). "Ahmet Mithat Efendi". *Türk Yurdu*, 50, 100.
- Aksoy, Bülent (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, Bülent (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Albuz, AYTEKİN (2011). "Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, 51.
- Arel, Hüseyin Sadettin (1969). *Türk Musikisi Kimindir?*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arel, H. S. (1954). "Konferans". *Musiki Mecmuası*, 71, 315.
- Arel, H. S. (1952). "Dil Kültürü ve Dil Zenginliği". *Musiki Mecmuası*, 50, 35-37.
- Arel, H. S. (1952). "Dil Kültürü ve Dil Zenginliği". *Musiki Mecmuası*, 51, 3.
- Arel, H. S. (1949). "Sümerliler ve Sümer Musikisi". *Musiki Mecmuası*, 13, 3.
- Arel, H. S. (1949). "Sümerliler ve Sümer Musikisi". *Musiki Mecmuası*, 14, 3.
- Arel, H. S. (1953). "Sümerliler Musikiyi Nerede ve Nasıl Kullanırdı?" *Musiki Mecmuası*, 68, 240.

- Arel, H. S. (1968). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 240, 22.
- Arel, H. S. (1967). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 227, 10.
- Arel, H. S. (1969). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 242, 6.
- Arel, H. S. (1968). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 235, 6.
- Arel, H. S. (1968). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 236, 6.
- Arel, H. S. (1968). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 241, 23.
- Arel, H. S. (1968). "Arel'den Vecizeler". *Musiki Mecmuası*, 223, 18.
- Arel, H. S. (1953). "Beş Senelik Maziye Bakış". *Musiki Mecmuası*, 61, 3.
- Arel, H. S. (1952). "Bir Kongre Hatırası". *Musiki Mecmuası*, 47, 3.
- Arel, H. S. (1954). "Bu Başka Bir Alem". *Musiki Mecmuası*, 77, 131.
- Arel, H. S. (1964). "H. S. Arel'in İki Konferansı". *Musiki Mecmuası*, 198, 164-166.
- Arel, H. S. (1964). "H. S. Arel'in İki Konferansı". *Musiki Mecmuası*, 199, 196-198.
- Arel, H. S. (1964). "H. S. Arel'in İki Konferansı". *Musiki Mecmuası*, 200, 228-229.
- Arel, H. S. (1964). "H. S. Arel'in İki Konferansı". *Musiki Mecmuası*, 201, 260-262.
- Arel, H. S. (1949). "İnilti Musiki midir?". *Musiki Mecmuası*, 20, 3-4.
- Arel, H. S. (1954). "İstanbul Teknik Üniversitesi'nde 18 Aralık 1953 Cuma günü saat 17:30'da Verilen Konferans". *Musiki Mecmuası*, 71, 315-317.
- Arel, H. S. (1954). "Mevlevi Musikisi ve Ayinleri". *Musiki Mecmuası*, 73, 4.
- Arel, H. S. (1948). "Milli Musiki Sevgisi". *Musiki Mecmuası*, 2, 3-5.
- Arel, H. S. (1949). "Niçin Türk Musikisine Taraftarım". *Musiki Mecmuası*, 11, 3.
- Arel, H. S. (1964). "Türk Musikisi Nasıl İlerler?". *Musiki Mecmuası*, 19, 324-326.
- Arseven, Celal Esad (1984). *Türk Sanatı*. Ankara: Cem Yayınevi.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. (Haz: Ekrem Işın) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arseven, C. E. (1989). *Eski İstanbul*. (Haz: Dilek Yelkenci) İstanbul: İstanbul Kütüphanesi Yayınları.
- Arseven, C. E. (1947). *Muhlis Sabahattin ve Sahne Musikimiz*. (Der: Burhan Arpad) İstanbul: Horoz Yayınevi.
- Arseven, C. E. (1960). "Memleket Dışında Konser ve Sergiler". *Dünya*, 2642, 2.
- Arslan, Fazlı (2009). *Baş Muharririn Musikîşinaslığı: Ahmet Mithat ve Müzik*. Ankara: Yayınevi Yayıncılık.
- Arslan, Fazlı (2011). Zühdi Rıza'nın Kaleminden İsmail Fenni Ertuğrul ve Musiki Çalışmaları, *Türkiyat Mecmuası*, 21, 97-112.

- Arslan, Fazlı. (2009). “İstanbul Darülfununu İlahiyat Fakültesi Hocalarından İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Türk Musikisinin Terakkisi Üzerine Fikirleri” *Darülfünun İlayhiyat Sempozyumu*, İstanbul.
- Arslan, F. ve O. Levendoğlu Öner, (2009). “Celal Esad Arseve'nin Musiki Çalışmaları Üstüne” *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 182, 219-240.
- Arsal, O. (2000). *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: YKY.
- Aslanoğlu, İnci (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923 \ 1938*. Ankara: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ataman, S. Y. (Şubat 1971). “Folk Müziği ve Gençliğin Müzik Akımı”. *Musiki Mecmuası*, 267, 20.
- Ataman, S. Y. (Mart 1965). “Milli Musikimizi İleri Götürebilmek İçin Neler Nasıl Yapılmalıdır?”. *Musiki Mecmuası*, 205, 6.
- Atasoy, G. (2005). *Müzik Sosyolojisi Bağlamında Türkiye’de Müzik: Bursa Örneği*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bursa.
- Ayas, Güneş (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Bahar, Halil İbrahim (2009). *Sosyolojiye Giriş*, Ankara: Usak Yayınları.
- Budak, Ali (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı, Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (1934). *Sanat*. İstanbul: Semih Lütfi Suhulet Kütüphanesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1951). “Musikide Batıya Doğru” *Yeni Adam*, 697.
- Başkan, S. (2002). “Cumhuriyet Döneminde Sanat”, *Genel Türk Tarihi Ansiklopedisi* içinde. (9, 579). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Baynes, K. (2008). *Toplumda Sanat*. (Çev. Yusuf Atılgan) İstanbul, YKY.
- Bayraktar, M. F. (2013). “İsmail Hakkı Baltacıoğlu” *İslam Ansiklopedisi* içinde. (5, 36-38). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Behar, Cem (2005). *Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: YKY.
- Berker,ERCÜMENT (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.

- Berker, Ercüment (1991). *Atatürk'ün Belgelere Dayalı Müzik Görüşü*. Ankara: Genel Kurmay Basımevi.
- Çakan, E. (2008). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyelerinde Eğitim Değerleri ve Türkçe*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Malatya.
- Çapcıoğlu, İ. ve H. Aydınalp (2011). *Din Sosyolojisine Giriş, Klasik ve Çağdaş Kuramlar*. Ankara: Birleşik Dağıtım.
- Çergel, M. A. (2007). *Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Çetinkaya, Yalçın (1999). *Müzik Yazıları*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- De Rosay, C. P. (2006). *Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Batılılaşma*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Dikeçligil, B. (1998). Dünya, 'Modernizim' Diyerek Dönüyor. *Cumhuriyet Ansiklopedisi* içinde. (3, 1641). İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Diyarbakirli, N. (1972). "Celal Esad Arseven" *Türk Kültürü*, 113, 31.
- Duran, M. (2011). *Türk Milliyetçiliğinin Üç İdeoloğu: İsmail Gaspıralı, Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Duran, M. H. (2001). *Milli Mecmua ve Tiyatro ve Musiki Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi İle İlgili Makaleler*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Dülger, İ. (2002). "Cumhuriyet Döneminde Türk Toplumunu" *Genel Türk Tarihi Ansiklopedisi* içinde. (9, 314). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Eğribel, E. (2012). "Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi" *Sosyoloji Yılılığı 22* içinde. Ankara: Doğu Kitapevi.
- Elias, N. (2000). *Mozart "Bir Dâhinin Sosyolojisi Üzerine"*, (Çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erinç, M. S. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Enginün, İnci (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Ergun, T. (2002). "Türkiye Cumhuriyeti'nin Devlet Yapısı" *Genel Türk Tarihi Ansiklopedisi* içinde. (9, 245). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Erguner, Süleyman (2003). *Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Ergur, Ali (2002). *Portedeki Hayalet " Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler"*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Ergur, Ali (2009). *Müzikli Aklın Defteri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, Ayhan (2009). *Popüler Müziği Anlamak "Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eronat, Canan Yücel. *Hasan Ali Yücel'in T.B.M.M Konuşmaları ve İlgili Görüşmeler (1939-1943)*, cilt: 1, TBMM Kültür, Sanat ve Yayıncılık Yayınları no: 87.
- Ertuğrul, İ. F. (1946). *Canlı Tarihler 4*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- Eyice, S. (1991). "Celal Esad Arseven", *İslam Ansiklopedisi* içinde. (3, 399). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eyice, S. (1993). "Celal Esad Arseven", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde. (1, 324). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Eyice, Semavi (1972). *Beletten*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fichter, j. (2009). *Sosyoloji Nedir*. (Çev: Nilgün Çelebi). Ankara: Anı Yayınları.
- Fonton, Charles (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gezgin, H. S. (2007). *1929'da Plaklarda Dinlediğimiz Şarkılar*. (Haz: Turgut Çeviker). İstanbul: Tavanarası Kitapları.
- Gökalp, Ziya (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.
- Gökalp, Z. (1923). "Bedii Türkçülük" *Yeni Mecmua*, 83, 342.
- Günay, Edip, (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gürsoy, Ş ve İ. Çapçioğlu. (2006). "Bir Türk Düşünürü Olarak Ziya Gökalp: Hayatı, Kişiliği ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme", *AÜİFD* 47, 2, 89-98.
- Işık, C. ve N. Erol. (2002). *Arabesk'in Anlam Dünyası "Müslüm Gürses" Örneği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İnan, Afet (1972). *Devletçilik İlkesi ve Türkiye Cumhuriyetinin Birinci Sanayi Planı 1993*, Ankara.
- İnancık, H. (2005). "Kültür Etkileşimi, Küreselleşme", *Doğu-Batı Makaleler I*, 18, 269.
- Judetz, E. P. (1996). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. (Çev. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kaplan, Mehmet (1987). *Türk Milletinin Kültürel Değerleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 732, Kültür Eserleri Dizisi: 73.
- Karabey L. (1954). “Muhterem Ziya Gökalp ve Musikimiz” *Musiki Mecmuası*, 78, 170.
- Karakaş, Ö. (2006). *Atatürk ve İnönü'nün İki Milli Eğitim Bakanı (Saffet Arıkan ve Hasan Ali Yücel) Döneminde Kültür Siyaseti (1935-1946)*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Doktora Tezi. İzmir.
- Kaya, Y. (2012). “Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak ‘Musiki İnkılâbı’”, *History Studies*, vol: 4,1.
- Keser, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kocabaş, A. (2011). “Hasan Ali Yücel Dönemi Sanat ve Müzik Anlayışı, Bestelenen Eserleri”. *Hasan Ali Yücel içinde*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kolukırık, Kubilay (2014). *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l Elhan ve Dârülelhan Mecmuası*, Ankara: Barış Kitapevi.
- Korkmaz, Alaaddin (2005). *Ziya Gökalp: Aksiyonu Meşrutiyet ve Cumhuriyet Üzerindeki Tesirleri*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Köseoğlu, Nevzat (2005). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu ve Ziya Gökalp*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kurktan, Amiran (1980). *Sosyoloji*, İstanbul: MEB Yayınları.
- Mardin, Şerif (1991). *Türk Modernleşmesi, Makaleler*, Ankara: İletişim Yayınları.
- Mutluay, Rauf (1988). *100 Soruda Tanzimat ve Servetifünun Edebiyatı (XIX. Yy. Türk Edebiyatı)*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Okay, Orhan (1975). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Ankara: Baylan Matbası.
- Oransay, G. “Çok Sesli Musiki”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi içinde*. (6, 1571). İletişim Yayınları.
- Oransay, Gültekin (1973). *Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz*, Ellinci Yıl Kitabından Ayrı Basım.
- Oransay, Gültekin (1965). *Atatürk ve Küğ*, Ankara: Ayyıldız Basımevi.
- Öncel, M. (2010). *Rauf Yekta Bey'in Âti, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbal Adlı Mecmûalarda Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Özarslan, Aylin Dikmen (2005). *Sanat Sosyolojisi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Özbek, Meral (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). "Rauf Yekta". *Türk Bestecileri Ansiklopedisi* içinde. (152). İstanbul: Neşriyat Anonim Şirketi.
- Öztürk, E. (2010). *Prens Sabahattin ve Ziya Gökalp'in Eğitim Görülerinin Karşılıklı Olarak İncelenmesi*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Renda, G. (2002). "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat". *Genel Türk Tarihi Ansiklopedisi* içinde. (8, 101). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Salcı, Vahit Lütfi (1940). *Gizli Türk Halk Müsikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Salcı, V. L. (1942). "Gizli Halk Musikisi". *Varlık, Milliyetçi ve Memleketçi Fikir Mecmuası*, 182, 319-320.
- Salcı, V. L. (1935). "Halk Musikisi ve Edebiyatımızı Nasıl Kurtarmalıyız?". *Müzik ve Sanat Hareketleri*, 6-7, 9.
- Salcı, V. L. (1942). "Gizli Musikilerin Mahrem Musikî Tavrı" *Varlık, Milliyetçi ve Memleketçi Fikir Mecmuası*, 205, 302-304.
- Salcı, V. L. (1933). "Polifonik Musiklerimiz, Halk Armoni ve Kontrapuanları", *Milli Mecmua*, 140-141, 298-300.
- Salcı, V. L. (1933). "Polifonik Musiklerimiz, Halk Armoni ve Kontrapuanları", *Milli Mecmua*, 142-143, 311-313.
- Salcı, V. L. (1943). "Musiki ve Radyo Hareketlerimiz" *Varlık, Milliyetçi ve Memleketçi Fikir Mecmuası*, 229, 269.
- Say, A. (1992). "Sadı Yaver Ataman" *Müzik Ansiklopedisi* içinde. (1, 114). Ankara: Başkent Yayınevi.
- Selçuk, T. (1998). "Musiki Dünyamız" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde, (6, 1146). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soykan, Ömer Naci (2009). *Sanat Sosyolojisi-Kuram ve Uygulama*, İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri.

- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. (Çev: Hale Eryılmaz) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sun, Muammer (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. içinde. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.
- Şahinsoy, Melike, Aslı (2011). *İstanbul’da Rock Kültürü: Yer Altından Yer Yüzüne*. İstanbul: Clnart Stratejik Araştırmalar Yayıncılık.
- Tanrıkorur, Çinuçen (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, Çinuçen (1980). *Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları.
- Tanrıkorur, Çinuçen (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tebiş, C ve B. Kahraman. (2012). *Halil Bedî Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri, Türk Harf İnkılâbı Öncesi 1922-1928 Arası*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tokel, B. B. (1998). “Cumhuriyet Dönemi Devlet, Aydın, Müzik İlişkilerine Genel Bir Bakış”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi* içinde, (4, 3002). İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Tura, Yalçın (1988). *Türk Müsıkisinin Mes’eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türkdoğan, O. (1998). “Türk Modernleşme Modeli”, *Cumhuriyet Ansiklopedisi* içinde. (3, 1611). İstanbul: Yeni Türkiye Yayınları.
- Uçan, A. (2011). “Hasan Ali Yücel”, *Hasan Ali Yücel* içinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uludağ, O. Ş. (1952). “Ankara Mütakeresi Yazıları”. *Musiki Mecmuası*, 55, 201.
- Uymaz, B. (2005). *Şehbal’de Musiki (1-50 Sayılar)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisan Tezi. İzmir.
- Uymaz, T. (2005). *Şehbal’de Musiki Yazıları (51-100 Sayılar)*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilimdalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Ülken, Hilmi Ziya (2006). *Ziya Gökalp Seçme Eserleri I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Ülker, Ö. (2010). *Sanat Sosyolojisine Giriş: Kavramlar, Yaklaşımlar ve Temel Ayrımlar*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bursa.
- Üner, A. M. (2003). *Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Yayınlanmış Doktora Tezi. İstanbul.
- Üngör, E. R. (1968). “Ziya Gökalp’in Musiki Görüşleri ve Arel” *Musiki Mecmuası*, 234, 20-21.
- Üngör, E. R. (1966). “Hüseyin Sadettin Arel” *Musiki Mecmuası*, 219, 68-69.
- Yazıksız A. N. (1912). “Lisanlar İlmi: Bir Nazariye-i Lisaniye” *Türk Yurdu*, 5, 79.
- Yekta, R. B. (1986). *Türk Musikisi*. (Çev: Orhan Nasuhioğlu) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. B. (1995). “Rauf Yekta Diyor ki. *Musiki Mecmuası*, 448, 4.
- Yükselsin, İ. Y. (1994). *İsmail Fenni Ertuğrul’un Sözel Taksimeleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Yıldızeli, İrem Ela (2009). *Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ – Musiki Yazıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yönetken, Halil Bedii, (1966). *Derleme Notları 1*, İstanbul: Orkestra Yayınları.
- Yücel, Hasan Ali (1993). *Milli Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Wicke, P. (2006). *Mozart’tan Madonna’ya “Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi*. (Çev: Serpil Dalaman) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Tuncay YILDIRIM

Uyruğu: T.C

Doğum Tarihi, Yeri: 01.05.1985, Sivas

Tel: 531 6324450

Email: Tncyldrm@hotmail.com

Adres: Tunceli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü.

EĞİTİM:

Derece

Kurum

Lise

Sivas Atatürk Lisesi

Lisans

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar
Fakültesi, Müzik Bilimleri ABD

Y. Lisans

Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Müzik Bilimleri ABD

İŞ DENEYİMİ:

Yıl

Kurum

2006-2007

Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Güzel Sanatlar
Birimi, Öğretim Elemanı

2006, 2010

Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Müzik Bölümü, Öğretim Elemanı

2011- Halen

Tunceli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Okutman

ALES:

84

YABANCI DİL:

İngilizce, ÜDS: 55