

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KUŞAK VE ÇAĞDAŞLIK SORGULAMASI ÜZERİNDEN İKİNCİ KUŞAK TÜRK
BESTECİLERİNDE RESMİ İDEOLOJİDEN KOPUŞ VE SOSYAL
YABANCILAŞMA**

Hazırlayan
Mehmet Tansu IŞIKLI

Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İzmir / 2018

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KUŞAK VE ÇAĞDAŞLIK SORGULAMASI ÜZERİNDEN İKİNCİ KUŞAK TÜRK
BESTECİLERİNDE RESMİ İDEOLOJİDEN KOPUŞ VE SOSYAL
YABANCILAŞMA**

Hazırlayan
Mehmet Tansu IŞIKLI

Danışman
Prof. Dr. Fırat KUTLUK

İzmir / 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21/06/2018

Mehmet Tansu IŞIKLI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Mehmet Tansu Işıklı'nın “Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma”** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Türkiye’de cumhuriyet dönemi bestecilerini sınıflandırmak için kullanılan “kuşak” teriminin dayandığı temeller ve resmî ideolojinin uyumlanmayı amaçladığı Çağdaş Batı Müziği ifadesinde sözü geçen “çağdaşlık” kavramının içeriği bugüne değin yeteri kadar sorunsallaştırılmamış önemli meselelerdendir. Cumhuriyet politikaları dahilinde hedef olarak belirlenen ve yaklaşılmaya çalışılan müziğin kelimenin sahip olduğu hiçbir anlamla “çağdaş” olmadığı, gerçekten yeni olana ilgi duyan bestecilerin ise cumhuriyet tarihi boyunca hiçbir zaman anlaşılamadığı ya da sahiplenilemediği açıkça görülmektedir. Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve İlhan K. Mimaroglu’nun yaşamları, yapıtları ve kendilerini içinde buldukları toplumsal ve politik şartlar göz önünde bulundurulduğunda da, onların ikinci kuşak besteciler olarak sınıflandırılmalarının arkasında doğum tarihleri kadar çağdaşlık kavramına olan yaklaşımlarının birinci kuşağı oluşturan bestecilerden, daha geniş anlamıyla da milli müzik politikasından büsbütün farklı olmasının; dönemin ideolojisinden kopmuş, hatta onu reddetmiş olmalarının ve tüm bunların sonucunda bir tür sosyal yabancılaşma yaşamış, başka bir bakış açısıyla “yabancılaştırılmış” olmalarının yattığı görülebilir.

Bu çalışmanın amacı, Batılılaşma idealini yeni bir ulus kimliği inşa etme yolunda resmî bir ideoloji haline getiren politikanın, ikinci kuşak besteciler olarak adlandırılan üç Türk bestecisi Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve İlhan K. Mimaroglu üzerindeki etkilerini çağdaşlık ve kuşak kavramları, bunun yanısıra Amerikalı sosyal psikolog Melvin Seeman’ın yabancılaşmanın tarihsel süreçte kazandığı beş anlamdan biri kabul ettiği soyutlanma kavramı çerçevesinde tartışmak ve müziği bir hükümet programı haline getiren politikanın söz konusu besteciler üzerinde yarattığı baskı ve tepkiselliği açık bir şekilde ortaya koymaktır.

ABSTRACT

The foundations of the concept of ‘generation,’ which has been utilized to describe the early republican period composers in Turkey, and the implications of the notion of ‘contemporary’ as expressed in the phrase ‘Contemporary Western Music,’ which was tuned by the official state ideology of the Turkish republic, are the subject of the following investigation, since neither of the concepts are sufficiently problematized. It is observed that the sort music that was chosen as a target to be imitated by the republican politics was not ‘contemporary’ in any sense of the word. Moreover, composers who were interested in actual contemporary music techniques were not welcomed by the state apparatus. When the lives and works of Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, and İlhan K. Mimaroglu, and the social and political conditions in which they found themselves are explored, it is seen that the reason behind their categorization as second generation composers is as much about the time period in which they produced music as their approach to the concept of contemporaneity. Their relationship with the national music politics of the early republican apparatus was completely different than the composers that constituted the first generation. They broke off, and even rejected the period’s ideology, and as a consequence of their radical trajectory, they lived through a strong social alienation, or from a different view, they were ‘alienated.’”

The objective of this study is to discuss, through the concept of isolation which is recognized as one of the five prominent features of alienation by the American social psychologist Melvin Seeman, and in addition to these, through the concepts of contemporaneity and generation, the effects of the political framework that turned the Westernization ideal into an official ideology in the way towards building a national identity on three Turkish composers, named as second generation composers, Bülent Arel, İlhan Usmanbaş and İlhan K. Mimaroglu, and to clearly reveal the constraint and reactiveness that the policies, turning music into a government program, exercised on the aforementioned composers.

ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tez çalışmasına katkıda bulunan, teşekkürü hak eden insanların, hayvanların, görüntülerin, seslerin, kokuların, anıların, kurumların, hocaların, arkadaşların, tanıdıkların, teknolojinin, doğanın, karşılaşılan yüzlerin, bilinçdışı birikimin, izlenen filmlerin, dinlenen müziklerin, yaşanan büyük değişimlerin hepsini tek tek ve her ögesini eksiksiz şekilde hatırlamam, hatırlasam bile buraya yazmam elbette mümkün değil. Sanırım buna dünyanın birikimselliği, kişinin yaşamışlığı gibi genel isimler vermek, her ne kadar söylemek istediğim şeyi karşılamasa da, derdimi daha kısa biçimde anlatabilmemi sağladığı için faydalı görünüyor. Evet, bu lisans üstü çalışmasını mümkün kılan birikimselliğe ve yaşamışlığa teşekkür ederim. Ancak çalışmanın tamamlanmasında en büyük paya sahip olan kişilere de ayrıca teşekkür etmeyi borç biliyorum. Tezin araştırma, yazma, okuma, tekrar araştırma, tekrar yazma ve tekrar okuma biçiminde ilerleyen uzun sürecinde bana desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen anneme, kız kardeşime, Alican Akyüz'e, Dilay Akgün'e, Alper Mat'a, Görkem Yılmaz'a, Alev Sezer'e, ayrıca bu yolda benimle birlikte yürüyen, yüksek lisans ders dönemini birlikte geçirdiğim sevgili dostlarım Kaan Dinçer, Efe Sezer, Selim Tan ve Batuhan Akan'a ve her şeyden önemlisi de bu çalışmanın mimarı olan hocam Fırat Kutluk'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MUSİKİ İNKILABI VE ÇAĞDAŞLIK

1.1. Modernleşme, Çağdaşlaşma ve Müzik	4
1.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme ve Müzik	7
1.1.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Çağdaşlaşma ve Müzik	14
1.2. Yirminci Yüzyılda Batı Sanat Müziği	18
1.2.1. Fütürizm ve Gürültücülük	20
1.2.2. Debussy ve İzlenimcilik	22
1.2.3. Schoenberg ve 12-perde Tekniği	23
1.2.4. Stravinsky ve Yeni Klasikçilik	24
1.2.5. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Müziği	25
1.2.6. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Müziği	27
1.2.7. 1950 Sonrası ABD Etkisi	29
1.3. Müzik Politikalarının Çağdaşlık Yanılgısı	30

2. BÖLÜM

TÜRK BESTECİLERİNDE KUŞAK ANALİZİ

2.1. Cumhuriyetin Birinci Kuşak Bestecileri	40
2.2. Cumhuriyetin İkinci Kuşak Bestecileri	43
2.2.1. Bülent Arel	43
2.2.2. İlhan Usmanbaş	46
2.2.3. İlhan Mimaroglu	47
2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinde Kuşak Sorunsalı	48

3. BÖLÜM

İKİNCİ KUŞAK TÜRK BESTECİLERDE SOSYAL YABANCILAŞMA

3.1. Sosyal Yabancılaşma	56
3.2. İkinci Kuşak Bestecilerde Sosyal Yabancılaşma	59
SONUÇ	66
KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Türkiye’de müzik alanındaki izi 1826 yılında Mehterhane’nin kapatılarak Muzika-yı Hümayun’un kuruluşuna kadar sürülebilen batılılaşma ideali, bundan tam doksan yedi yıl sonra kurulan yeni rejimin gerçekleştirmek istediği kültür devriminin de önemli bir merkezi haline gelmiştir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte tüm kültürel alanlarda hızlı bir dönüşüme gidilmesi hedeflenmiş, devlet eliyle yürütülecek kültür inkılabının önemli ayaklarından biri de ülkenin müzik yaşamı ve alışkanlıklarının batıya uyumlanması olmuştur. Bu yolda Ziya Gökalp’in fikirlerini benimseyerek Türk’ün yeni müziğinin formülünü ulusallık ve çağdaşlık kavramları çerçevesinde tasarlayan Atatürk, bu iki özelliği de barındıracak müzikler yaratılması için cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri olan “Türk Beşleri”ni görevlendirmiştir. Ancak müzik inkılabı çerçevesinde bundan sonra girilen icraatlarda, dönemin batıda ortaya çıkmakta olan akım ve besteleme tekniklerinden haberdar olmak ve bunları yapılandırılacak yeni Türk müziğinin temeli haline getirmek adına hiçbir adım atılmamıştır. Söylem düzeyinde şart koşulan çağdaşlaşma ne müzik eğitimcileri tarafından, ne de bu politikaya sadık kalan ilk kuşak besteciler tarafından gerçek anlamda benimsenebilmiştir. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bu yanlış çağdaşlık algısından uzaklaşılması ve gerçekten yeni olana ilgi duyan bestecilerin ortaya çıkması içinse o dönemde Avrupa’da ilk örnekleri verilen “yeni müziği” yakından izleyen ve besteleme süreçlerinde benimseyen Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu’nun yetişmesini beklemek gerekmiştir.

Yaratma süreçlerinde 12-ton, dizisellik, mikrotonalite, rastlamsallık, açık yapıt ve elektronik müzik gibi 20. yüzyılda ortaya çıkmış güncel akım ve tekniklere yönelen Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu, resmî ideolojiden ve inkılapçıların hatalı çağdaşlık algısından bir kopuş meydana getirmişler, bu açıdan Georgeon’ın (2012) nesil kavramının ortaya çıkış şartlarından saydığı ideolojik kopuşu yaratarak kendilerinden önce gelen bestecilerden ayrı bir kümeye dahil edilmiş ve “ikinci kuşak” adını almışlardır.

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında yarattıkları bu kırılım ve çağdaşlık konusunda yepyeni kaynaklara yönelmeleri aynı zamanda Arel, Usmanbaş ve

Mimaroğlu'nun bestecilik süreçlerinde gitgide içine doğdukları topluma ve onun kültürüne yabancılaşmalarına sebep olmuştur. Amerikalı sosyal psikolog Melvin Seeman'ın yabancılaşmanın tarihsel süreçte kazandığı beş anlamdan biri kabul ettiği soyutlanma, bu üç ismin deneyimledikleri süreçleri açıklamak için çok uygundur; çünkü bu üç isim tıpkı Seeman'ın tanımındaki gibi (1959: 788) zaman içerisinde popüler kültürel standartlardan kopmuşlar, Türk toplumunun çok değer verdiği hedefleri değersiz bulmuşlar ve yabancılaşma-yabancılaştırma süreçlerinin sonucunda kimi zaman yapıtlarının seslendirilmemesi, kimi zaman istedikleri müziği yapmak için gerekli olanakları bulamamak ve kimi zaman da müziklerini üretme ve paylaşma sürecindeki vasıtalarından koparılma gibi ağır bedeller ödemişlerdir. Ancak tüm bunların yanısıra, cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla taban tabana zıt olan, fakat doğru buldukları değerleri her şeye rağmen koruyarak bir karşıt devrim ortaya koyabilmişlerdir.

Tezin ilk bölümünde Osmanlı'nın modernleşme ve cumhuriyetin çağdaşlaşma projeleri incelenmiş, bu projeler dahilinde ülkenin müzik yaşamında meydana gelen değişimler aktarılmış, modernleşme ve çağdaşlaşma kavramlarının içeriği ve bu içeriklerin işaret ettiği hedeflere ne kadar ulaşılabilirdiği tartışılmıştır. İkinci bölümde Türkiye'nin birinci, ikinci ve üçüncü kuşak olarak sınıflandırılan cumhuriyet dönemi bestecileri tanıtılmış, kuşak kavramının dayandığı temeller sorgulanmış ve birinci kuşak bestecilerden ikinci kuşak bestecilere geçişte kuşak sınıflandırmasının çağdaşlık kavramıyla olan bağlantısı analiz edilmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise yeni bir ulus kimliğinin şekillendirilmeye ve yeni aidiyet noktalarının inşa edilmeye çalışıldığı bir toplumda, uygulanan müzik politikalarının dayattığı hatalı çağdaşlık algısından kopuş yaratan ikinci kuşak bestecilerin tecrübe ettikleri sosyal yabancılaşma, Melvin Seeman'ın yabancılaşmanın tarihsel süreçte kazandığı beş anlamdan biri kabul ettiği soyutlanma kavramı çerçevesinde ele alınmıştır.

1. BÖLÜM
MUSİKİ İNKILABI VE ÇAĞDAŞLIK

1. BÖLÜM

MUSİKİ İNKILABI VE ÇAĞDAŞLIK

1.1. Modernleşme, Çağdaşlaşma ve Müzik

Türkiye siyasi tarihinin ilk ayağı olan tek partili cumhuriyet dönemi, batılı anlamda kavramsallaştırılmış *çağdaşlaşma* nosyonu ile şekillenmiştir. Bu nedenle, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarını politika, siyasi yapı, eğitim, ekonomi, ve sanat gibi toplumun farklı katmanlarında gerçekleştirilmek istenmiş bir çağdaşlaşma projesi olarak incelemek yerindedir. Fakat, altı çizilmesi gereken nokta, bir çağdaşlaşma tasarısı olarak inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti'nin, Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle Tanzimat Dönemi'nden itibaren başlayan modernleşme süreçleri ile olan ilişkisidir. Bu noktada görülmektedir ki, cumhuriyet dönemini bir çağdaşlaşma projesi olarak incelemek, tarihsel süreçte modernleşme kavramı ile farklı bir dinamik kazanmış Osmanlı İmparatorluğu'nu çözümlemeyi gerekli kılmaktadır.

Cumhuriyet döneminde söylemsel düzeyde *çağdaşlaşma* olarak nitelendirilen yörünge, sahip oldukları benzerlikler sebebiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun *modernleşme* çabalarına kadar geri götürülebilir. Bu iki tarihsel süreçte ortaya çıkmış *modernleşme* ve *çağdaşlaşma* kavramlarının içeriğini belirlemek ise, iki dönem arasındaki ilişkiyi açıklığa kavuşturabilmek adına önem taşımaktadır. Modern sözcüğü “şimdi, şu anda” anlamına gelen Latince “modus” sözcüğünden türemiştir ve ilk olarak beşinci yüzyılda, Hristiyanlık sonrası dönemi Pagan geçmişinden ayırmak için kullanılmıştır (Delanty, 2007: 3068). Kısacası modernlik, içinde bulunulan zamana uygun olanı tanımlamakta ve yakın geçmişten kopmak, yeni olanı benimsemek anlamı taşımaktadır. Kavramın genelgeçer hale gelmesi ve farklı bir anlam kazanması, 18. yüzyılda Avrupa'nın sanayileşmeye başlaması ve bu yüzyılın getirdiği sosyal ve siyasal değişimlerle gerçekleşmiştir. Bu dönemden itibaren modernleşme, hem batının sanayileşme sürecinin, hem de geleneksel toplumdan sanayi toplumuna geçişin adı olmuştur.

Burada sanayileşme süreciyle ifade edilen, onun inşa ettiği kent kültürünü, politik hareketliliği, toplumsal örgütlenmeyi, teknolojik dönüşümleri ve tüm bunların

kültür üzerindeki yansımalarını da içeren sosyolojik bir süreçtir (Işıktaş, 2016: 275). Giddens da bu tanıma uygun şekilde modernleşmeyi, 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri olarak tarif eder (2016: 9). Bu güçlü etkinin en önemli kaynağı ise batının ürettiği pozitivistizmdir. Bu noktada, modernleşme ile özdeşleştirilen pozitivistizm, nesnel ve evrensel doğru olarak görülen bilimsel bilgiye olan bağlılık ile açıklanmalıdır. Pozitivistizmin kökeni genel hatlarıyla Auguste Comte’un felsefesine dayandırılrsa da, bu düşünce biçiminin ortaya çıktığı iklimi belirleyen Descartes’in ünlü “Düşünüyorum, öyleyse varım” sözü, benim ise *Kartezyen görüş* olarak adlandırdığım felsefedir. Bu felsefi görüşe göre, insan aklı materyal dünyadan bağımsızdır ve akıl ile madde arasındaki yakalanacak kusursuz oran, aklın maddenin bilgisine ulaşmasına olanak sağlamaktadır. İnsan aklı ile materyal dünya arasında bir ikilik oluşturan ve bu ikilik içerisinde yaratılan hiyerarşide insan aklını doğanın üstüne koyan düşünüş, batı dünyasında hızla güçlenmekte olan Avrupamerkezci ve evrimci yaklaşımlara zemin hazırlamıştır. Modernitenin temelinde yatan varsayım, toplumsal gelişimin *Kartezyen görüş* ile şekillenmiş pozitivistizm ile mümkün olduğu ve “muasır medeniyetler seviyesi”nin bir toplumda pozitivistizmin benimsenme derecesiyle koşutluk gösterdiğidir. Öyle ki modernitenin temelinde yatan mantık, tüm geleneksel toplumların batı toplumlarıyla aynı süreçlerden geçerek uygarlık seviyesine yükseleceklerini imâ eder.

Avrupa toplumunda Sanayi Devrimi’nin gerçekleştirildiği düşünsel iklimi hazırlayan felsefe, sözünü ettiğimiz *Kartezyen görüş*’tür. Osmanlı İmparatorluğu’nda ise, toplumun içinden kendiliğinden çıkan böyle bir süreç yaşanmamıştır ve bilimci düşünce toplumun yalnızca marjinal bir kesimi tarafından benimsenebilmiştir. Dolayısıyla Osmanlı, modernleşmeyi yalnızca batının o gün için sahip olduğu kültürel, toplumsal, ideolojik ve yönetsel yapının aynen tatbik edilmesi olarak görmüştür ve batının deneyimlediği felsefi devrimi yaşamadan, bu coğrafyanın değerlerini aynen alıp yüzyıllardır belirli bir yaşama biçimi olan toplumun üzerine indirmiştir. Bunun bir sonucu olarak, Osmanlı modernleşme projesi bir çaba olmaktan ileri gidememiş, toplumsal düzlemde tamamen içselleştirilememiş ve ilerleyen yıllarda da değişen

oranlarda da olsa aynı gelişimi sürdürmüştür. Burada sözünü ettiğimiz “ilerleyen zamanlar”, Türkiye Cumhuriyeti’dir.

Cumhuriyet döneminde dolgunluk kazanan *çağdaşlık* kavramının da *modernleşme* kavramıyla aynı düzlemde “çağcılık, modernlik, asrilik, muasırılık, modernizm” anlamlarına geldiğini görürüz. Berkes’e göre çağdaşlık, *secularism* (sekülerizm, laiklik) sözcüğü ile hem anlam hem de köken açısından oldukça yakındır (1978: 6). Gerçekten de kökenini Latince’den alan ve ilk kullanım şekli *saecularis* olan sözcük, “bir çağa ya da döneme ait olan” anlamını taşımaktadır; ilerleyen yüzyıllarda ise kiliseye karşı dünyevi olanı ifade etmek için kullanılmıştır (Oxford Dictionary, 2018). Bu açıdan Berkes, laiklik ve çağdaşlık terimlerinin ayrı sözcük kökenlerinden gelseler de birbirleriyle yakın anlamlara sahip olduklarını vurgulamaktadır (1978: 18).

Çağdaşlık kavramının işaret ettiği sekülerizm, bu kavramı *modernite* kavramından ayıran önemli bir nokta olarak dikkat çekmektedir. Öyle ki, Türkiye Cumhuriyeti’nde baş gösteren çağdaşlaşma projesinin, Osmanlı İmparatorluğu’nda etkin olmuş modernleşme çabalarından farklılık gösterdiği nokta da sekülerizmdir. Bir başka deyişle, dini vesayete dayanarak otoritesini sürdürmeyi amaçlayan Osmanlı İmparatorluğu, göz kırpmaya başladığı batılı modernleşmenin dinamiklerini toplumun farklı katmanlarında hayata geçirirken İslamcı devlet ideolojisini korumuştur. Türkiye Cumhuriyeti ise tamamıyla bir çağdaşlaşma projesi olarak ortaya çıkmış, Osmanlı geçmişinden kopmayı ve Türk’ün gerçek kültürü olarak görülen değerleri yüceltmeyi hedeflemiştir. Böylece görülmektedir ki, cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesi, laiklik hedefini içermesi ve imparatorluk geçmişinden kopmayı amaçlaması bakımından Osmanlı modernleşmesinden farklıdır.

Öte yandan, cumhuriyet döneminde etkin bir söylem haline gelen çağdaşlaşma arzusu ve Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşme olarak ortaya çıkan reform hareketleri ortak bir noktada buluşmaktadır: batılılaşma. Bu iki projenin değişik kültürel ve tarihsel bağlamlarda hayata geçiriliş şekilleri farklılık göstermiş olsa da, iki sürecin de hedefi her alanda gerçek medeniyetin timsali olan Avrupa’ya yaklaşmaktır. Batı sanayileşmiş, bilimin, etiğin, estetiğin evrensel doğrularını ve böylelikle modernliğin

kıstasını belirleyen coğrafya haline gelmiş ve sahip olduğu değerler diğer coğrafyalar tarafından da kabul görecektir şekilde üstün kabul edilmişti.

Modernleşme ve çağdaşlaşma kavramları böylelikle batı dışı toplumların batı toplumuyla yani modern ve çağdaş olanla arasında bulunan ve kapatamadığı mesafeyi ifade eden bir anlama kavuşur (Işıktaş, 2016: 275). Osmanlı modernleşmesi ve Türkiye çağdaşlaşmasının buluştuğu nokta, sözü geçen bu mesafeyi hızlı bir şekilde kapatma arzusudur. Bu nedenle, Osmanlı'nın modernleşme ve cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma projeleriyle bu mesafeyi nasıl kapatmaya çalıştıkları incelenmelidir. Dahası, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti müzik dünyasında meydana gelen gelişmeler, modernleşme ve çağdaşlaşma projelerinin meydana çıkardığı politik ve toplumsal iklim içerisinde analiz edilmelidir. Modernleşme ve çağdaşlaşma projelerinin pratik detaylarda nasıl hayata geçirilmeye çalışıldığını anlamak, bu projelerin birer ayağı olan müzik politikalarını kavramamızda yararlı olacaktır. Buna bağlı olarak, ilerleyen sayfalarda modernleşme ve çağdaşlaşma tasarılarının temelinde yatan batılılaşma kavramı ele alınmakta ve bu kavramın Osmanlı ve Türkiye müzik ikliminde nasıl yankı bulduğu incelenmektedir.

1.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme ve Müzik

Osmanlı İmparatorluğu söz konusu olduğunda modernleşme süreçlerinin Avrupamerkezci ve evrimci anlayıştan büyük ölçüde etkilendiğini görürüz. İmparatorlukta Fransız Devrimi'ni izleyen dönemde modernleşme adına yaşanan sosyal ve politik tüm çalışmaların batılılaşma kavramıyla da karşılanabileceği görülmektedir. Hızla norm haline gelmekte olan kapitalist dünya ile ekonomik bütünleşme sürecinin hızlanması, Osmanlı'nın Avrupa siyaseti ve diplomasisine giderek daha fazla katılması ve milliyetçilik ve liberalizm olgularının Osmanlı kültüründe önemli bir yer edinmesi bu dönemde yaşanan gelişmelerdir (Zürcher, 2017: 15). Bu açıdan bakıldığında, imparatorluğun kendisini batının bakış açısından yargıladığı ve yönetim, devlet yapılanması, uluslararası ilişkiler ve ekonomi gibi alanlarda batıyı model alarak modernleşme ve batılılaşma kavramlarını iç içe geçirdiği görülmektedir. Özetle

modernleşme, Osmanlı döneminde basitçe batılılaşma olarak hayata geçirilmeye çalışılmıştır.

Osmanlı'da batılılaşma adına ilk somut adımlar, 1789 yılında tahta çıkan III. Selim döneminde atılmıştır. III. Selim, batılılaşma adına reform hareketini başlatmış, ilk olarak askeri alanda batı modelini benimseme yoluna giderek Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) Ordusu'nu kurmuştur. Bu yenilik, imparatorluğun sonraki dönemlerini şekillendirecek bir asker-aydın tipinin ortaya çıkması ve diplomatik alandaki ilişkilerin batıya dönük liberal ve reformist bir bakış açısı kazanması açısından önemlidir (Tanör, 1985: 12). Aynı zamanda müzikle de yakın ilişkisi bulunan III. Selim, bir opera temsili izleyen ilk Osmanlı padişahıdır ve kendisi de bir bestecidir. Onun padişahlığı döneminde, 1794 yılında Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitimlerinde kullanılmak üzere bir boru-trampet takımı oluşturulmuş, mehter müziğinden kopuşun ilk sinyalleri böylece verilmiştir (Aksoy, 1985: 1214). Bu dönemde müzik alanında ilk sinyallerini veren modernleşme süreci, 19. yüzyılda batı müziğiyle ilişkilerin sıklaşmasına ve bu müziğin bir anlamda “resmi müzik” olarak kabul görmesine yol açmıştır (Balkılıç, 2009: 70). Bu süreçte batılılaşma adına atılan adımlar, öncelikli olarak batı ile Osmanlı kültürünü sentezleme amacı gütmüş, ancak hiçbir zaman toplumun genelince benimsenememiştir.

III. Selim'den sonra tahta çıkan yeğeni II. Mahmud ise reformları daha katı ve radikal yollarla işletmiştir. II. Mahmud, modern bir devlet inşa etme yolunda büyük bir adım atarak 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak askeri gücü siyasi iktidara tâbi kılmış (Tanör, 1985: 12), onunla birlikte bu örgütün bir parçası saydığı Mehterhane'yi de kapatarak yerine batılı tarzda bir bando olan Muzika-yı Hümayun'u kurmuştur (Aksoy, 1985: 1212). Mehterhane'nin yalnızca askeri amaçlı bir müzik kurumu olmaması, “klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir saz kadrosu olan bir açık hava orkestrası niteliğinde” (Aksoy, 1985: 1214) olması ise, bu reformu yalnızca batı müziğini benimsemek adına değil, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni dışlamak adına atılan ilk adım haline getirmiştir (Balkılıç, 2009: 70-71). Bu noktada görülüyor ki, yeni olan geleneksel olana tercih edilmeye başlanmış,

Osmanlı devlet aklının kendini yenileme çabası yalnızca politik ve sosyal katmanlarda değil, aynı zamanda sanat dünyasında da yankı bulmuştur.

II. Mahmud eğitim alanında da önemli reformlar gerçekleştirmiş, 1827 yılında modern tıbbın öğretildiği bir askeri tıp okulu kurmuş, pozitivist zihniyetle eğitim veren bu kurum geleceğin reformcu düşünür ve yazarlarını yetiştirmiştir. Avrupa’da eğitim görmüş ve bir Avrupa dilini bilen bireylere duyulan ihtiyaç sebebiyle aynı yıl ilk kez eğitim amacıyla yurtdışına öğrenci gönderilmiştir. 1831’de bir askeri müzik okulu, 1834’te ise bir harp okulu açılmış, burada hem Tanzimat dönemini hazırlayacak, hem de imparatorluk dönemi sona erdikten sonra kurulacak pek çok ulus devletinin kadrolarını oluşturacak isimler yetiştirilmiştir (Zürcher, 2017: 74). II. Mahmut’un yaşamını yitirmesi ve yerine büyük oğlu Abdülmecit’in geçmesinin ardından reformlar süreci tam bir olgunluğa erişmiş, 1839-1876 yılları arası Türk tarih yazıcılığında Tanzimat dönemi olarak adlandırılmıştır. Reformların modernleşme adına gerçekleştiği düşünüldüğünde Tanzimat, batılılaşma sürecinin hiç olmadığı kadar hızlanması anlamına geliyordu. Tunaya (2016) Tanzimat’ın amacını *civilisation*’a girmek, yani batılılaşmak olarak belirler ve imparatorluğun bu dönemde, “doğulu kalarak, bir yandan da batı kurumlarını ithal ederek” (s. 69) batılılaşma yoluna girdiğini belirtir. Bu dönemde bariz bir şekilde ortaya çıkan doğulu kalma ve batılılaşma ikilemi ilerleyen yıllarda gittikçe güçlenerek imparatorluğun ana söylemsel problemi haline gelmiş, cumhuriyet döneminde de özellikle müzik üzerine yapılan tartışmaları etkilemiştir.

Bu dönemde sanat alanında yaşanan gelişmeler ise batılılaşmanın sarayı aşip kamusal alana da dahil olduğunu göstermektedir. 1830’ların sonlarında İstanbul ilk tiyatro binasına kavuşur; Fransız Tiyatrosu adını taşıyan bu kurumda sahnelenen opera ve operetler hem imparatorlukta yabancılara, hem de Osmanlı ileri gelenlerinin ilgisini toplar. 1841-1842 yıllarında Bosko Tiyatrosu’nda da benzer gösteriler yapılır; tiyatronun bir Suriye Katoliki olan Mihail Naum’a satılmasının ardından ise İstanbul’da opera temsillerinin sayısı gittikçe artmaya başlar. Bu temsiller dönemin padişahı Abdülmecid tarafından da ilgiyle karşılanır. Padişah, 1859 yılında bu ilgiyi ortaya koyacak şekilde Dolmabahçe Sarayı’nda üç yüz kişilik bir tiyatro sahnesi kurdurur. Bu dönemden itibaren opera ve operetler hem sarayda hem de kentin konser salonlarında

yaygın bir biçimde icra edilmeye başlanır (Balkılıç, 2009: 71-72). Bu durum göstermektedir ki, Osmanlı İmparatorluğu modernleşme çabaları yalnızca politik ve ekonomik bir düzleme değil, aynı zamanda sanatsal bir düzleme oturtularak toplumsal bir dönüşüm yaşanması amaçlanmıştır. Bu amaca ulaşamamasının en önemli nedeni tüm bu gelişmelerin topluma son derece yabancı olmasıysa da, belki bir sebebi de devlet aklı tutarlılığı sergilenememesiydi. Öyle ki, Abdülmecid'den sonra tahta çıkan Abdülaziz batı müziğine pek fazla ilgi göstermemiştir ve bu dönemde Naum Tiyatrosu'nun da yanmasıyla birlikte batılı anlamda sanat üretimi azalmıştır.

Batılılaşma süreçleriyle birlikte ülke ekonomisini batının olumsuz etkilerine açan Tanzimat, yine batı kaynaklı demokratik ve liberal fikirlerin ülkeye taşınmasına olanak sağlamıştı; 1860'tan sonra canlanma içine giren basın hayatında Şinasi, Namık Kemal, Ali Suavi, Ziya Paşa gibi aydınlar bu dönemde bir yandan liberal ve reformist fikirlerin sözcülüğünü yaparken, batılı tarzda eğitim veren okullarda eğitim görenler Genç Osmanlılar adı altında birleşti ve özgürlük, anayasa rejimi ve meclis sistemi gibi değer ve düzenlemeleri savundu (Tanör, 1985: 17). Reform önerilerine direnen Abdülaziz rejimi bu şartlar altında devam edemezdi ve nitekim onun yerine V. Murat tahta çıktı. Fakat yeni sultanın akli dengesinin yerinde görülmemesi 'meşrutiyetçi' görünen veliaht Abdülhamid'in iktidara gelmesiyle ve anayasa rejiminin benimsenmesiyle sonuçlandı. Ancak I. Meşrutiyet dönemi olarak adlandırılan bu dönem uzun vadede istenen sonuçları vermedi ve imparatorluk, II. Meşrutiyet'e kadar Abdülhamid'in baskıcı rejimi altında yönetildi. Tüm bu politik çalkalanmalar ise Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme anlamında tutarlı bir yörüngeye sahip olamamasına yol açtı. Modernleşme çabalarında gördüğümüz bu durum sanatsal üretim anlamında da düzensiz bir gidişata neden oldu. Örneğin ilk bakışta Abdülhamid'in batı müziğini desteklediği görülmektedir: Onun iktidarı döneminde ilk çok sesli koro kurulmuştur, Yıldız Tiyarosu inşa edilmiştir ve sarayda bir opera ve operet takımı kurulmuştur. Bu dönemde Osmanlı müziği ile batı müziğini sentezleme adına ilk girişimler Dikran Çuhacıyan tarafından yapılmıştır. Ancak yine de, zayıflamakta olan imparatorluğun bu döneminde de batı müziğinin imparatorluk topraklarında gelişimi adına tutarlı bir program uygulanamamıştır (Balkılıç, 2009: 73; Aksoy, 1985: 1226;

Altar, 1989: 260-261). Osmanlı'nın modernleşme çabalarında politika ve ekonomi alanları gibi müzik alanında da tutarlılık sağlanamamıştır ve bu durum imparatorluk topraklarında tam anlamıyla sanatsal bir batılılaşma gerçekleştirilmesinin önünde engel olmuştur.

Tanzimat'tan itibaren ordu, merkezi bürokrasi, taşra yönetimi, vergilendirme, eğitim ve haberleşme gibi alanlarda gerçekleştirilen reformlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun sonunu simgeleyen ve yeni bir devletin kuruluş deneylerinin yürütüldüğü (Tunaya, 2016: 121) dönem olan II. Meşrutiyet'e kadar devam etmiştir. Bundan sonra ise batılı tarzda eğitim veren okullarda yetişen yeni kuşaklar İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurmuş ve kendilerine Fransızca bir ifadeyle *Jeunes Turcs* (Jön Türkler) adını vermişlerdir. II. Meşrutiyet'i yaratan ana etken de Abdülhamid'in baskıcı rejimine karşı Jön Türklerin verdiği özgürlük ve anayasa mücadelesidir (Tanör, 1985: 22). İmparatorlukta yetişen ve kendi içinde farklı eğilimleri barındıran bu yeni kuşağın ortak amacı, mutlakiyete karşı çıkmak, anayasa düzeninin yeniden işlerlik kazanmasını ve yönetimde çoğulculuğu gerçekleştirmektir (Tanör, 1985: 22). Bu yeni cemiyet Osmanlılık, Müslümanlık ve Türklük değerlerini koruyarak batılılaşma adına önemli bir devrim gerçekleştirmiş, ilerleyen yıllarda imparatorluk döneminin resmi anlamda sonunu getirecek ideolojinin de ilk kıpırdanmalarını içinde barındırmıştır.

Bu dönüşüm sanat alanında da farklı tartışmaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır ve bu tartışmaların iki çelişki çerçevesinde şekillendiği görülmektedir: eski-yeni ve doğu-batı. Örneğin Ahmet Mithat Efendi "Dekadanlar" isimli bir makale kaleme almış ve bu dönemde sembolist Fransız edebi akımını taklit eden batılılaşma yanlısı Osmanlı şair ve yazarlarını sert bir dille eleştirmiştir:

"Bizde birtakım genç edipler var, bunlar lisanı berbat ediyorlar, yazdıklarından bir şey anlaşılmıyor, bunlara 'Dekadan' denir, Çünkü Fransa'da böyle bir meslek-i edebî mürevviçleri vardır ki yazdıkları anlaşılmaz ve onlara 'Dekadan' denir; işte bizde yeni peyda olan bu edipler de 'Dekadandır, meslekleri 'Dekadanlık'tır.'" (Gökçek, 2014: 87).

Mithat Efendi'ye göre imparatorluk sanat dünyasının sınırlarını çizen estetik kapsamın yenilenmesi gereklidir, fakat bu yenilenme doğrudan batı dünyasını taklit ederek gerçekleştirilmeye çalışılırsa, elde edilecek sonuç verimli olmayacaktır. O

dönemde Sembolizm yanlısı bir yazar olarak öne çıkan Hüseyin Cahit Yalçın ise, *Biraz Daha Hakikat* isimli bir makale kaleme almış ve burada Mithat Efendi'nin argümanlarına yanıt vererek Osmanlı estetik dünyasında bir batılılaşma yaratmanın şart olduğunu ifade etmiştir. Tarihin hemen hemen her noktasında görüldüğü gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yıllarında da Osmanlı'da edebi estetik üzerine yürütülen tartışmalar sanatın farklı alanlarıyla iç içe geçmiştir.

Jön Türkler'in organize bir şekilde toplumun farklı kesimlerinde varlık göstermeye başlamasıyla birlikte, müzik alanında batılılaşma süreçleri tekrar hız kazanmış; müzik tekke, saray, konak benzeri sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmış, ve bazı orta dereceli okullarda, meslek okullarında, yabancı okullarda ve özel okullarda batı müziği eğitime başlanmıştır (Behar, 1985: 1233). 1917 yılında ilk resmi müzik eğitim kurumu olan Dârüelhan'ın kurulması bu dönemde yaşanan en önemli gelişmedir. Bu kurum başlarda yalnızca Osmanlı müziği eğitimi vermiş, ilerleyen dönemde ise batı müziği eğitime de başlamış ve bünyesinde bir senfoni orkestrası kurulmuştur (Balkılıç, 2009: 72-74; Altar, 1989: 276; Paçacı, 1994: 48). Bir yandan opera besteleme çalışmaları da sürmektedir. İlk gösterimi 1918 yılında yapılan *Kenan Çobanları* sahnelenen ilk Türkçe opera olmuştur. Aynı yıl Viyana Halk Operası'nda sahnelenen *Şaban* operası ise yurt dışında sahnelenen ilk Türk operası olmuştur (Aksoy, 1985: 1235; Balkılıç, 2009: 72-76).

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında yaşadığı bu süreç kanıtlamaktadır ki, batılılaşma zeminine oturtulan modernleşme çabaları elit bir kesimin arzusu olmaktan çıkarılmaya ve kurumsallaşma stratejileri ile toplumun büyük bir bölümüne aşılarmaya çalışılmıştır. Öte yandan, politik ve ekonomik düzlemde gerçekleştirilmeye çalışılan reformlar, Osmanlı sanat dünyasında eski-yeni ve doğu-batı karşıtlıkları temelinde ciddi tartışmalara yol açmıştır. Ortaylı'ya göre (1985) batılılaşma gayesinin nasıl gerçekleştirileceği konusundaki fikir ayrılıklarının bir düğüm haline gelmesi ise, Durkheim'in izleyicisi Mehmet Ziya Gökalp'in içeriği belirsiz iki kavram olan hars ve medeniyeti birbirinden ayırmasıyla gerçekleşmiştir (s. 138). Dönemin entelektüel iklimi içerisinde, Gökalp'in geleneksel değerleri koruyarak batılılaşma yönündeki teorisi en ikna edici fikir olarak görülmüştür ve bu nedenle Gökalp, yeni rejimin söylemsel

düzeyde şekillenmesinde en önemli ideologlardan biri haline gelmiştir. Ona göre toplumdaki geçerli değer ve alışkanlıklar bütünü olan “kültür” (hars) ile akla dayalı, uluslararası bir bilgi, bilim ve teknoloji sistemi olan “uygarlık” (medeniyet) kurtuluşun kilit kavramlarıydı. Yapılması gereken ise güçlü Türk harsını tarihsel süreçte özünden koparan Arap ve Bizans etkisinden kurtarmak ve bunlar yerine Avrupa uygarlığını benimsemekti. Böylece inşa edilecek yeni ulus kimliğinin dayanacağı kökler doğu etkilerinden kurtarılmış Türk kültürü ve dünya üzerindeki yegane medeniyet olan Avrupa’nın kültürü olacak, bunların bir arada bulunabileceği formüller üretilip Jön Türk Devrimi’nin amaçlarına yakışır bir sentez elde edilecekti.

Gökalp’in müzik alanındaki görüşleri de kaynağını tam olarak bu temelden alıyordu: Ona göre yapılması gereken, Türk’ün gerçek müziği olan halk müziğinin batının çok seslendirme tekniklerine uygun şekilde işlenmesi, kökleri doğu müziğine dayanan Osmanlı geleneksel müziğinin ise resmin tamamen dışında bırakılmasıydı; böylelikle “hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye malik” olunacaktı (Gökalp, 1969: 131). Kısacası Gökalp, yeni ulus kimliğini şekillendiren en önemli ideolog olarak batı medeniyetini ve onun taşıdığı üstün değerleri benimsiyor, bir yandan da ulusal kimliği tamamen kaybetmemek adına Türk halk kültürünün değerlerine bağlı kalmanın önemini vurguluyordu. Ona göre Osmanlı İmparatorluğu geri kalmış doğuyu temsil etmekte, Osmanlı müziği ise Türk’ün gerçek kimliğini yüzyıllar boyunca gölgelemiş Bizans, Arap ve Acem etkileri taşımaktaydı; Avrupa müziği ise doğunun taşıdığı tüm değerlerin tam tersine karşılık gelmekte, medenî ve gelişmiş olanı temsil etmekteydi. Müzik konusunda yeterli bilgiye sahip olmayan Gökalp’in fikirlerinin özünde, yalnızca yeni bir ulus kimliği oluşturma, kurulmakta olan yeni rejimin resmi ideolojisini bu ulusal kimlik üzerinden belirleme amacı yatıyor, müzik veya sanatla ilgili herhangi bir estetik kaygı bulunmuyordu.

Osmanlı İmparatorluğu’nun III. Selim döneminden yıkılışına kadar yaşadığı çalkantılı süreç göstermektedir ki, batılılaşma nosyonu ile dolaşık hale gelmiş modernleşme arzusu toplumun her kesiminde yeni ve farklı dinamiklerin doğmasına neden olmuştur. Özellikle Tanzimat döneminden 1908 yılında II. Meşrutiyet’in doğmasına uzanan politik gerginlik ve fikir ayrılıkları, dönemin sanat yargılarını da

etkilemiş, edebiyattan müziğe birçok farklı alanda yenilikçilerin ortaya çıkmasına yol açmış ve cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen radikal değişimlere zemin hazırlamıştır. Ziya Gökalp'in argümanlarını içerisinde geliştirdiği entelektüel iklim, Jön Türk ideolojisinden etkilenmiş ve ilerleyen yıllarda Gökalp'in fikirleri cumhuriyet dönemine büyük ölçüde şekil vermiştir. Görülmektedir ki, cumhuriyet dönemi müzik politikalarını anlamak, bu politikaların üzerine oturtulduğu Osmanlı entelektüel ve estetik altyapısını farklı dinamikleriyle birlikte ele almayı gerekli kılmaktadır. İlerleyen sayfalarda tartışılan ve bir cumhuriyet dönemi projesi olarak incelenen çağdaşlaşma kavramının, Osmanlı'nın son iki yüzyılında ortaya çıkmış modernleşme nosyonuyla iç içe geçtiği; bu nedenle, bu iki kavramdan herhangi birini anlamak için diğer kavramı tarihsel bağlamına oturtmanın gerekliliği görülmektedir.

1.1.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Çağdaşlaşma ve Müzik

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarına damgasını vuran çağdaşlaşma arzusu her ne kadar yukarıda değinildiği gibi önceden başlatılmış bir proje olsa da, batılılaşmanın hangi yöntemlerle gerçekleşeceği ve batının hangi yönlerinin adapte edileceği halen önemli bir tartışma konusudur. Kuşkusuz, cumhuriyetin ilk yılları batılı anlamda bir çağdaşlaşma projesidir, fakat bu proje zaman zaman doğrudan ve kimi zaman dolaylı yollardan, kaygan bir düzlem olan Osmanlı modernleşmesi üzerine inşa edilmiştir.

Ziya Gökalp'in bir ulus kimliği inşa etme arzusunun, yüzyıllar süren imparatorluk yaşamından sonra 1923 yılında kurulan cumhuriyetin öncelikli hedefi haline geldiği görülmektedir. Dahası, cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesi bu arzuyu hızlı bir şekilde gerçekleştirmek istemiş ve kökten bir yeniden yapılandırma projesiyle sorunu tamamıyla çözmeyi amaçlamıştır. Bu yolda dil, eğitim, hukuk ve müzik gibi pek çok alanda radikal değişimlere gidilmiştir ve bu yenilenmenin ilk ve en önemli dönüm noktası saltanatın ve hilafetin kaldırılması olmuştur. Bu iki gelişme, sadece Osmanlı-İslam mirasının reddedilmesinin değil, hayatın her alanında ötekileştirilmesinin de başlangıcıdır (Ayas, 2014: 116). Toplumu çağdaşlaştırmayı ve laikleştirmeyi hedefleyen bu proje, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla

güçlendirilmiştir. Bu gelişme, ülkenin müzik yaşamı için de önemli bir dönüşüme işaret ediyordu, çünkü tekkeler geleneksel Osmanlı müziğinin en önemli eğitim, icra ve aktarım merkezlerinden biriydi (Ayas, 2014: 117). Aynı yıl Osmanlı erkeklerinin sultan II. Mahmud döneminden beri geleneksel başlığı olan fes yasaklandı ve yerini batı tarzındaki şapka ya da keşmekeş aldı; 1926'da ise Avrupa takvimi ve İsviçre medeni yasası benimsendi, ayrıca ordu hariç resmî olmayan unvanların (Bey, Efendi, Paşa gibi) tümü kaldırıldı (Zürcher, 2017: 256).

Çağdaşlaşma projesi doğrultusunda hayatın her alanında radikal düzenlemelere giden cumhuriyet rejiminin müzik alanını da şekillendirmek istemesi kaçınılmazdı. Bu noktada, hızlandırılmış çağdaşlaşma projesinin ülkedeki müzik yaşamını da büyük çapta değiştirdiği gözlemlenmektedir. Osmanlı geçmişinden kurtularak yeni bir ulus kimliği inşa etme yolunda müzikte hedeflenen değişimin içeriği, yeni rejimin kurucusu Atatürk tarafından Gökaltın'ın fikirlerinde bulunmuştur; buna göre hem ulusal hem de çağdaş olacak bir müzik meydana getirme politikası hayata geçirilmiştir. Bu çerçevede tekkeli Osmanlı geleneksel müziği “hasta”, “cansız” ve “Türk halkına yabancı” olarak tanımlanmış (Balkılıç, 2009: 23), inşa edilecek ulusal kimliğe uygun görülen halk türkülleri ise Türk'ün yeni müziğinin malzemesi olarak belirlenmiştir. Ulusallık unsurunun nereden sağlanacağı böylece belirlendikten sonra, çağdaşlık unsurunun sağlanması için de batının çokseslendirme yöntemlerini benimsemek uygun görülmüştür. Kısacası, malzemesi doğrudan Türk kültürünü yansıtacak, yöntemi ise doğru kimlikten kopup batılı bir toplum olmamızı sağlayacak müzik inkılabının şartları böylece netleştirilmiştir.

Yeni rejimin reformlarını yürüttüğü en önemli alanlardan bir tanesi de eğitimdi. Bu alanda gerçekleştirilen reformların hedefi, ülke genelinde eğitimi birleştirmek ve bütünleştirmekti. Bu hedefin kanunlaşması ise 1924 yılında çıkan Tevhid-i Tedrisat ile mümkün oldu. Bu kanunla birlikte bütün eğitim Milli Eğitim Bakanlığı'nın yetkisi altına alındı, medreseler kapatıldı. 1928 yılında devletin bir dini olduğu maddesi anayasadan çıkarıldı ve akabinde zorunlu din eğitimi okullardan kaldırıldı (Berkes, 1978: 524). 1933 yılında ise eski Darülfünun, İstanbul Üniversitesi olarak yeniden kuruldu; yenileştirilen okullarda yalnızca Kemalist çizgideki

akademisyenler tutunabildi ve 1933 yılından itibaren ortaya çıkan açığı kapatmak için Hitler Almanyası'ndan kaçan Alman bilim insanları Türk hükümeti tarafından yurda çağırıldı (Zürcher, 2017: 268).

Ülkede müzik eğitiminin dönüştürülmesine ise henüz yeni rejimin kurulduğu 1923 yılında başlandı ve müzik, eğitimde batılılaşma arzusu çerçevesinde kurumlaştırıldı. Osmanlı'nın ilk resmî müzik eğitim kurumu olan Dârülelhan'da belirli düzenlemelere gidildi, kurulan yeni orkestralar Ankara'da konserler vermeye başladı, 1924 yılında ise müzik politikalarına uygun eğitimcilerin yetiştirilmesi amacıyla Musiki Muallim Mektebi açıldı. Yine 1924 yılında batı müziği eğitimi almaları amacıyla yurtdışına öğrenci gönderilmeye başlandı. Bu öğrenciler, yurda dönüşlerinden sonra söz konusu ulusal ve çağdaş müziği inşa etme konusunda resmî ideolojinin görevlileri addedildi. Bu gelişmelerin bize gösterdiği, estetik bir boyut olan müziğin, dönemin ulus-kimlik üzerine inşa edilen ideolojisinden nasıl etkilendiği ve müzik alanında gerçekleştirilen reformların estetik bir kaygıya dayanmaktan çok politik bir amaca hizmet ettiği bir durumdur.

1926 yılında Dârülelhan'ın ismi İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirildi ve aynı yıl bu kurumda, bir sene sonra ise çağdaşlaşmak gerekçesiyle ülke genelinde Türk müziği eğitimi yasaklandı (Balkılıç, 2009: 80). 1932 yılında gerçekleşen dil devrimi ise müzik üzerinde dolaylı bir etkide bulunarak temelde bir söz müziği olan Osmanlı müziğine büyük bir darbe vurdu (Ayas, 2014: 119-120). 1934 yılında kurulan bir heyet, bundan sonra "Türk ulusal musikisinin evrensel düzeyde yerini alabilmesi" (Atatürk, 1934) hedefini bir sistematığa oturtma görevini üstlendi ve Türk Beşleri'nin de tamamının hazır bulunduğu bu komisyon, alaturka müziğin yasaklanması, müzik yayınlarının denetlenmesi ve aile içinde ve okullarda batı müziği eğitiminin verilmesi gibi konular üzerinde durdu. Komisyonun toplanmasından bir süre sonra gerçekleşen en önemli gelişme ise radyoda Türk müziği yayınının yasaklanması oldu (Balkılıç, 2009: 87-89). Ayrıca 1936 yılından başlayarak Saygun, Akses, Alnar ve Erkin'in, yani Türk Beşleri'nin Rey dışındaki tüm üyelerinin katılacağı halk müziği derleme çalışmaları gerçekleştirildi (Öztürk, 2016: 25).

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bir başka ayağı ise ülkenin müzik yaşamının istenilen doğrultuda yeniden yapılandırılması için Avrupalı besteciler Paul Hindemith ve Béla Bartók'un ülkeye davet edilmesi ve yapılması gerekenler konusunda fikirlerinin alınması oldu. 1932 yılında kentlerde kurulan Halkevleri ve köylerde kurulan Halkodaları bu dönemde derleme ve çökseslendirme çalışmalarının merkezi haline geldi. Müzik politikalarında bundan sonra yaşanan gelişmeler ise halkın batı müziğini benimsemesi için kimi zaman çeşitli girişimlerin, kimi zaman ise çeşitli yasakların uygulanması yönünde oldu. Kaldı ki bu politikaların gücü gitgide zayıfladı ve gerçekleşmesi umulan dönüşüm kitle tarafından hiçbir zaman benimsenemedi. Diğer bir deyişle, çalkantılı modernleşme nosyonu etrafında şekillenen Osmanlı batılılaşma hareketlerinin üzerine kurulan çağdaşlaşma projesi, birçok farklı kulvardan müzikte batılılaşma arzusunu hayata geçirmeye çalıştıysa da, elde edilen sonuç beklenenden oldukça uzaktı.

Tanzimat'ı hazırlayan III. Selim döneminden cumhuriyetin ilk yıllarına kadar hem genel özellikleri hem de müzik alanındaki gelişmeleriyle verilen modernleşme ve çağdaşlaşma süreçleri, görüldüğü gibi bilimin ve uygarlığın merkezi olan batıyı model alan ve onu "gülü ile, diken ile isticlas" (Abdullah Cevdet'ten akt. Tunaya, 2016: 185) etmeyi şart koşan uygulamalardan ibarettir. Burada dikkat çekilmeye çalışılan nokta, modernleşme, çağdaşlaşma gibi içeriği net olmayan kavramların odağa alınan süreç kapsamında basitçe batılılaşma kavramına işaret ediyor olmasıdır; bölüm boyunca verilen tüm örnekler de bu gerçeği ortaya koymaktadır. Bir başka deyişle tüm batılılaşma süreci, kendisine batı toplumunun gözlüğüyle bakan ve kendisini onun kriterlerine göre yargılayan Avrupamerkezci yarı şizofren bir yönetim tarafından yürütülmüş, musiki inkılabı ise farklı kültürleri batıya yakınlıklarına göre kademelendiren erken dönem etnomüzikoloji vizyonu ile sürdürülmüştür.

1.2. Yirminci Yüzyılda Batı Sanat Müziği

Birinci bölümde görüldüğü üzere Tanzimat'tan cumhuriyete ülkede müzik adına uygulanan politikalar söylem düzeyinde daima “modern” ve “çağdaş” olana yönelmeyi hedeflemiştir. Semantik açıdan birbirine çok yakın olan ve yeni, güncel olanı, geleneksel olandan bir kopuşu tarif eden bu iki kavramın batıya ait olan kültürel ve idari yapıyı imâ ettiği de III. Selim'den cumhuriyete kadar uzanan dönemin analiziyle ortaya koyulmuştur. Bu durumda düşünülmesi gereken, “batı ama, batının hangi dönemi?” sorusudur. Bu bölümde dönemin müzik politikalarında Türk'ün yeni müziğini yaratmak için olmazsa olmaz görülen çağdaşlık gereğinin neye işaret etmesi gerektiği, kısacası yeni, güncel olanın ne olduğunu anlayabilmek için aynı yıllarda medeniyetin merkezi olarak görülen batıda müzik adına yaşanan gelişmeler aktarılacaktır.

Müzik tarihinin daima önceki yüzyılların birikimiyle ve kimi zaman bu birikimin reddiyle ilerlediğini göz önünde bulundurursak, 20. yüzyıl müziğini anlamak için öncelikle 19. yüzyılda yaşanan gelişmelere bakmamız gerekir. Bu süreci anlayabilmek içinse tüm yüzyılı etkisi altına alan Beethoven'la başlamak iyi bir fikirdir. Hansen (1961) Beethoven'ın müziğe yaptığı teknik katkının “genişleme” kelimesi ise özetlenebileceğini belirtir: Perde (pitch) ve dinamik kullanımında uç sınırlara gidilmesi ilk olarak onunla gerçekleşmiştir; ayrıca kompozisyonlarının uzunluğu, kullandığı ritimlerin karmaşıklığı ve orkestra rengi açısından 18. yüzyılın tüm bestecilerinden farklı bir sese ulaşmıştır. Bu yeni ses, bireysel duyguların yoğun ve güçlü bir ifadesini taşımakta ve Beethoven'ın müziğe en önemli mirasını oluşturmaktadır (s. 5). Beethoven'ın genellikle duygu yüklü, dramatik, soylu ve çarpıcı gibi sıfatlarla nitelendirilen müziği, tam da bu algılandıktan ötürü güçlü bir anlatımcılığa da sahiptir ve yüzyılın bu eğilimi senfonik şiir, ve programlı senfoni gibi yeni türleri doğurmuştur. Ancak bu etki yalnızca Beethoven'a mal edilemez: Romantik düşünce ve edebiyatından etkilenen besteciler arasında başta Alman romantik operasının kurucusu Weber gelir ve onu Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt ve Wagner izler (Kutluk, 1997: 168). Müzik ve edebiyat ilişkisinin yoğunlaştığı bu döneme müziğin bir hikaye anlattığı zaman daha anlamlı olduğu algısı hakimdir. Elbette meydana gelen bu

yenilikler toplumsal yapıdan bağımsız değildir. Klasik dönemin partonlu ve şipariş üzerine müzik yazılan geleneksel yapısının ve yapının işlevsel olma zorunluluğunun ortadan kalkması da bireysellik ve anlatımcılık gibi özelliklerin bu dönemde ön plana çıkmasında oldukça etkilidir.

Teknik açıdan değerlendirdiğimizde ise söz konusu anlatımcı ve dışavurumcu geleneğin dönemin bestecilerini yeni seslere ve yeni olanaklara yönlendirdiğini görüyoruz. Bu yönelimin en önemli sonuçlarından biri ise genişleyen ve renk açısından zenginleşen orkestralardır. Bu dönemde Haydn ve Mozart orkestrasının olanakları yeni enstrümanların eklenmesiyle ve armonik yapının daha karmaşık hale gelmesiyle genişletilmiş, Beethoven'ın özgür modülasyonları Wagner'e gelindiğinde kromatizme ve ilk sinyallerini veren atonaliteye evrilmiştir (Salzman, 1974: 3). 19. yüzyılın bu özgürleşme ortamının ulaştığı son nokta ise Wagner'in ilk seslendirilişi 1865'te gerçekleşen *Tristan und Isolde* adlı operasıdır. Bu yapıtta kullanılan armonik ve melodik kromatizm, sonu gelmeyen modülasyonlar, kimi kısımlarda kaybolan tonal merkez algısı ve sürekli ertelenen kadans, 19. yüzyıldaki özgürleşmenin ulaştığı son noktayı sembolize etmesi açısından oldukça önemlidir. İşlevsel tonalitenin sınırlarını zorlayan diğer önemli yapıtlar arasında ise Liszt'in *Totentanz*'ı, Strauss'un *Salome*'si ve Mahler'in senfonik yapıtları gösterilebilir.

Bu dönemde Smetana, Dvořák, Grieg, Sibelius ve Rus Beşleri ismiyle anılan Balakirev, Borodin, Moussorgsky, Cui ve Korsakov gibi besteciler ise müzikte ulusçuluk akımının etkisiyle halk müziğinden aldıkları melodileri, ritimleri ve orkestra renklerini yapıtlarına taşımaktadırlar. Bunlar arasından bazıları ve yaşamları 20. yüzyıla taşan Reger, Holst, ve Strauss gibi bestecilerin geç romantik dönemde yeni romantikçilik adı verilen üslupta yapıt verdikleri görülür. Romantik dönemin kimilerince 1920'lere kadar uzatılmasının sebebi de bu ve Debussy ve Schönberg gibi bestecilerin kariyerlerinin ilk döneminde Wagner etkisinde yapıt vermiş olmalarıdır. Döneme son noktasını koyan ise romantizmin son izlerini izlenimcilikle silen Debussy olmuştur (Kutluk, 1997: 198).

19. yüzyıl müziğinde yaşanan gelişmeleri kısaca toplamak gerekirse, bu dönemde kromatizmin ön plana çıktığı; disonansın kompozisyona dahil olduğu; armonik ve melodik özgürleşmenin ilk örneklerini verdiği; kompozisyonu oluşturan öğelerin sabit kurallardan çok karşılıklı ilişkisellik içinde belirlenmeye başladığı; müzikte uzak geçmişin ve batı-dışı eğilimlerin keşfedildiği; çalgı tekniğinin genişletildiği ve renk açısından zenginleştirildiği; ritmik yapının, dinamik olanakların ve tınının özgürleştiği ve karmaşıklaştığı söylenebilir (Salzman, 1974: 3). 20. yüzyıla gelindiğinde ise tını, armoni, ezgi, gürlük ve ritimde özgürleşme eğilimi doruk noktasına ulaşmıştır. Yüzyıl başlarındaki bu yeni yönelimin öncüleri Debussy, Stravinsky ve Schönberg olmuştur; her biri 19. yüzyılın ikinci yarısında doğan ve ilk dönem yapıtlarında romantikliğe bağlı kalan bu üç isim, gelecek yüzyılda romantik düşüncenin misyonunu tamamladığını görmüş ve onu aşmanın yollarını aramışlardır (Kutluk, 1997: 232).

Atonalite, 12-ton tekniği, tüm dizisellik, gürültücülük ve mikrotonalite gibi akımların tümü ve ilk elektronik çalgılar 20. yüzyılın ilk yirmi yılında ortaya çıkmıştır (Kutluk, 1997: 232). Bu da bize tonal merkezden kopuşun, perdeler ve daha sonra ritim ve gürlükler arasındaki hiyerarşinin ortadan kaldırılışının, daha önce müzikal kabul edilmeyen seslerin müziğe dahil edilişinin, yarım perdeden daha küçük aralıklarla ilgilenen batılı müzisyenlerin ortaya çıkışının ve elektronik ortamda üretilen seslerin kompozisyona dahil edilişinin ilk örneklerine bu yıllarda rastlandığını gösterir. Genel bir tanımlamayla “Yeni Müzik” olarak adlandırılan ve önceki yüzyılların birikimini kimi zaman kabul edip geliştirerek, kimi zaman ise reddederek ilerleyen bu süreci verilen yapıtlardan ziyade yazılan metinlerle şekillendirilen fütürizm ve gürültücülük akımları ile başlatmak, daha sonra ise Debussy ve onun çağdaşı ya da ardılı olan geç romantiklerle sürdürmek, tarihsel süreci tüm gelişmeleriyle anlamak açısından faydalı olacaktır.

1.2.1. Fütürizm ve Gürültücülük

Fütürizm ya da gelecekçilik akımının ortaya çıkışı, 20. yüzyılın başlarındaki teknolojik gelişmeler ve makineleşmenin ulaştığı boyutla koşutluk gösterir. Bu akımın

ilk temsilcisi olan Marinetti, 1909 yılında kaleme aldığı *Manifesto del Futurismo* (Fütürizm Manifestosu) ile geçmiş yüzyılların ilkel yaşam biçiminin geride bırakıldığını ilan ederek makineleşmeyi, yaşamın yeni hızını ve endüstriyi müjdelemiştir. Bu bakış açısından etkilenen İtalyan sanatçı Luigi Russolo ise 1913 yılında besteci arkadaşı Pratella'ya yazdığı mektup formundaki manifesto *L'Arte dei Rumori* (Gürültü Sanatı) ile bu yeni bakış açısını müzik alanına uygulayan ilk isim olmuştur. Russolo bu metne, “Eski yaşam tamamen sessizdi. 19. yüzyılda makinelerin icat edilmesiyle gürültü doğdu.” cümlesiyle başlar ve önceki çağlarda yalnızca doğa tarafından yaratılan rastlantısal gürültülerin yerini bugün modern yaşamın kesintisiz gürültüsünün aldığını ve yeni çağ insanının duyarlılığına bu gürültünün hakim olduğunu söyler (1986: 23).

Şüphesiz Russolo'nun bu radikal fikirlerinde, gerçekleşmekte olan kültürel, toplumsal ve teknolojik dönüşümlerin ve bu dönüşümlerin içinde bulunan yeni yüzyılın sanatını kökten değiştirme potansiyelinin heyecanı önemli yer tutmaktadır. Bu heyecanla yola çıkan Russolo, doğal seslerin durağan ve monoton yapısının artık insanda bir duygu oluşturmadığından bahseder ve yeni müziği yaratacak gürültü orkestrasının makinelerde dönen suyun sesini, metal borulardaki hava ve gazların sesini, motorların homurtusunu ve nefes alış verişlerini, valflerin çarpma seslerini, piston seslerini, mekanik testerelerin çığlıklarını, raylarda yol alan tramvayların seslerini, tentelerin ve bayrakların rüzgarda çırpınma seslerini taklit etmesi gerektiğini belirtir (1986: 26). Hayalindeki orkestrayı ise çıkaracağı farklı gürültü tiplerine göre altı bölüme ayırır: (Hansen, 1969: 94; akt. Kutluk, 1997: 236).

- 1: top sesleri, gök gürlemesi, patlama, çatırtı, şaklama
- 2: ıslık, tıslama
- 3: fısıltı, mırıltı, homurtu, karmaşa gürültüsü, fokurdama
- 4: haykırma, feryat, hışırtı, vızıltı, sürtünme sesleri
- 5: metal, ağaç ve taş gibi cisimlerin bir vurma çalgı olarak kullanılmasıyla elde edilen sesler
- 6: hayvan ve insan sesleri; bağırma, çığlık, inleme, gülme, hırıltı, uluma.

Russolo'nun ideal orkestrası hiçbir zaman hayata geçirilmemiş olsa da, 20. yüzyılın öncü bestecilerinden Edgard Varèse onun manifestosundan etkilenmiş ve 1920'li yıllarda bu alandaki ürünlerini vererek gürültücülük akımının öncüsü olmuştur. Ayrıca 1940'ların başında ortaya çıkan ve öncülüğünü Pierre Schaeffer'in yaptığı *musique concrète* (somut müzik) de Russolo etkileri taşımaktadır (Kutluk, 1997: 236).

1.2.2. Debussy ve İzlenimcilik

Pek çok kaynağa göre 20. yüzyıl müziğinin temellerini atmış olan Debussy ile ilgili ayrıntılara girmeden önce önemli bir kronolojik bilgi vermekte fayda var: Debussy, önceki bölümde ayrıntılandırılan gürültücülük akımının ortaya çıkmasından çok önce yapıt vermeye başlamıştır. Sıralamada böyle bir değişiklik yapılmasının sebebi, Debussy'yi izleyen akım ve bestecilerin art arda sıralanmasının akıcılık ve dönemler arası bağlantıların görülebilmesi açısından rahatlık sağlayacağını düşünülmesidir. Russolo'nun kendisinden yirmi üç yaş büyük olan ve yapıt vermeye 1876 yılında başlayan Debussy'den önce ele alınmasının sebebi budur.

1862-1918 yılları arasında yaşayan Debussy'nin ilk yapıtını 1876 yılında verdiği düşünülüyor. Bu doğru kabul edilirse, onun besteciliğinin yirmi dört yılını 19. yüzyılda, on sekiz yılını ise 20. yüzyılda sürdürdüğü görülebilir. Bu açıdan Debussy dönem olarak yüzyıl geçişinin orta noktasında bulunuyor olsa da, Mimaroğlu (2013) onun kesinlikle bir 20. yüzyıl bestecisi olduğu söyler ve bu yüzyılın devamında ortaya çıkan tüm üslup ve akımların az ya da çok onun müziğinin etkilerini taşıdığını belirtir (s. 9).

Debussy, besteciliğe ilk başladığı yıllarda pek çok besteci gibi yüzyılın en önemli ismi Wagner'in etkisinde yapıtlar vermiştir. İlerleyen yıllarda batı sanat müziğindeki Alman hegemonyasından kopmak için aradığı farklı üslubu ise müziğinde Rus halk şarkılarına ve ritmik ve armonik özgürlüğe yönelen Moussorgsky'de bulmuş, bu etkiyi açıkça dile getirmekten de çekinmemiştir; hatta *Pelléas et Mélisande*'ı yazarken bir Moussorgsky operası olan *Boris Godunov*'dan fazlaca etkilendiğini itiraf

ettiği hikayeler anlatılmaktadır (Copland, 2015: 11-12). Bu operayla ilgili onu etkileyen temelde ritmik ve armonik özgürlüğü, çözüme ulaşmayan disonansları, modal melodileri ve sık gerçekleşen tartım değişimleri olmuştur (Hansen, 1961: 14). Bundan sonra müzikte kendi özgün dilini oluşturan bestecinin esin kaynakları izlenimci resim ve sembolik şiirdir. Besteciyi bu disiplinlere yönelten esas etki ise Mallarmé'nin şiirleri ve Monet'nin resimleridir.

Debussy'nin müzik alanına aktardığı izlenimci ve sembolist üslubun getirdiği yenilikler arasında alışılmadık armonik yürüyüşlerin ve diyatonik dizi yerine tam-ses dizisini kullanımı gösterilebilir. Ancak bunlardan daha da önemlisi, Debussy'nin armoniyi oluşturmak istediği doku için bir araç olarak kullanarak kendi tercihine tâbi kılması, böylece Wagner ve Moussorgsky'nin oldukça hırpaladığı işlevsel tonalitenin sonunu getirmiş olmasıdır. Kimi yapıtlarında daha ilk ölçüden duyurduğu ve konvansiyonel armoninin tamamen dışında kalan akorları, klasik anlayışta sakıncalı görülen paralel beşli ve dörtlü hareketleri yapıtlarına yerleştirmesi, tam-ses dizisinden ve kromatik diziden faydalanması, böylece yüzyılın ilerleyen dönemlerinde büyük söz sahibi olacak atonalitenin, 12-perde tekniğinin ve diziselliğin yolunu açmış olması Romantik dönemin sonunu getirip yeni müziği başlatan Debussy'nin müziğe getirdiği en büyük yeniliklerdir.

1.2.3. Schoenberg ve 12-perde Tekniği

20. yüzyıl müziğine geçişteki kırılımı yaratan en önemli üç besteciden ikincisi olan Arnold Schoenberg (1874-1951) ilk yapıtlarını verdiği Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemde atonalite ve kromatizmin etkisindedir. Bestecinin bu dönemde, kendisinin de bir Alman olmasının sebep olduğu eğilimle, hala sürmekte olan Wagner etkisinde yapıtlar verdiği söylenebilir. Ancak bu dönem aslında 1920'lerden itibaren ilk örneklerini sunmaya başlayacağı 12-perde tekniğine ulaşma yolundaki denemelerini içermektedir. 12-perde tekniği basitçe, tonal düzene bağlanmadan müzik yazmayı kolaylaştıran bir kurallar dizisidir (Mimaroğlu, 2013: 69). Bu kurallar kısaca şu şekildedir: (Kutluk, 1997: 240).

- 1) Dizi, kromatik aşıtta yer alan 12 perdeden oluşur. Temel kural, kullanılan bir perdenin, dizinin diğer perdeleri tınlatılmadan tekrar kullanılmamasıdır. Bir perde arka arkaya gelmek koşuluyla istenildiği kadar kullanılabilir.
- 2) Dizi, dört şekilde kullanılır: Ana dizi, yatay çevrim, dikey çevrim, dikey çevrimin yatay çevrimi. Bu biçimler görünümlerinden ötürü yengeç ve ayna olarak adlandırılır.
- 3) Diziler hem yatay, hem de dikey olarak kullanılabilir.
- 4) Elden geldiğinde çok aralık kullanılmalıdır.
- 5) Bu dört dizinin her biri sekizlinin 12 basamağına aktarılabilir.
- 6) Perdelerin her biri istenilen sekizlide tınlatılabilir.

Schoenberg'in kurduğu ve tonal bir yapıyı ortaya koymayı imkansız kılan, bu yönüyle kimi zaman demokratik, hatta sosyalist olarak nitelendirilen bu yapı, sonraki yıllarda müziğin gürlük ve süre gibi öğelerine de uygulanmış, Webern, Messiaen ve Boulez gibi bestecilerin de takip edeceği bu besteleme tekniği *tüm dizisellik* adıyla anılmıştır. Bu teknik ayrıca Stockhausen, Berio, Dallapiccola, Sessions, Babbitt ve Usmanbaş gibi besteciler yoluyla 20. yüzyılın ikinci yarısına değin ulaşmıştır (Kutluk, 1997: 241-242).

1.2.4. Stravinsky ve Yeni Klasikçilik

Rus besteci Igor Stravinsky (1882-1971) henüz Rusya'da bulunduğu ve Rimsky-Korsakov'un öğrencisi olduğu yıllarda müzik çevrelerinde adını duyurmaya başlamış, 1910'larda ise Paris müzik ortamına dahil olmuştur. Hocasının, Moussorgsky'nin, Borodin'in ve ülkesinin halk şarkılarının birikimini kullanarak, bunun üzerine ise yeni bir armoni ve özellikle de ritim anlayışı ekleyerek 20. yüzyıl müziğinin üçüncü öncü ismi olan besteci, *Ateşkuşu*, *Petruşka* ve *Bahar Ayini* baleleriyle müziğe yeni bir armoni ve ritim anlayışı kazandırmıştır. Yalnız onun getirdiği armonik yenilik, Schoenberg'in yarattığı özgürleşmeyle benzer değildir: Stravinsky'nin yeniliği tonal armoni sınırları içinde yer almakta, ancak iki ya da daha fazla tonal eksenin varlığı

sebebiyle *politonaliteye* (çok tonluluk) işaret etmektedir. Stravinsky'nin yeniliği bunun yanı sıra kendisinden önceki bestecilerden farklılaşan orkestra tınısında ve birden fazla tartımın aynı anda kullanılması anlamına gelen *poliritmindedir* (Copland, 2015: 18-19; Kutluk, 1997: 245).

Copland, Stravinsky'nin müziğinin romantisizmle karşılaştırıldığında erotik bir çağrışımı olmayan, doğrudan ve duygusuz gözükken bir müzik olarak gözüktüğünü söyler (2015: 19). Bestecinin üslubunun kimi zaman “ritmik barbarlık” olarak ele alınmasında da büyük ihtimalle bu doğrudan ve duygusuz gözükken anlatımın payı büyüktür. Belki Stravinsky'nin bu üç balenin ardından barok konçerto ve klasik senfoni gibi geleneksel ve tonal üsluplara dönmesinin ve tamamen Rus folkloruna yönelmesinin sebebi de budur (Kutluk, 1997: 245; Mimaroglu, 2013: 35-36). Besteci bu dönemde Bach, Mozart, Rossini, Weber, Çaykovski tarzında yapıtlar vermiş, ilerleyen dönemde ise 2. Viyana Okulu tarzında yapıt vermeye yönelmiştir. Kutluk, Stravinsky'nin bu dönüşü sebebiyle bazı eleştirmenler tarafından “zaman gezgini” olmakla suçlandırıldığını belirtir (1997: 245). Yeni klasikçilik konusunda Stravinsky'yi izleyenler arasında ise Hindemith, Casella, Prokofyev, Falla ve Copland gibi önemli besteciler yer almaktadır (Kutluk, 1997: 245).

1.2.5. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Müziği

Birinci Dünya Savaşı sonrası batı müziği, savaş dönemi suskunluğunun ardından hızlı bir gelişim izlemiştir. Bu dönemde yapıt veren bestecilerden önemli bir tanesi Ravel'dir. Savaş öncesinde verdiği ve pek çoklarınınca Debussy izlenimciliğinin etkisini taşıyan yapıtlarında gelenekselliği yıkmak adına çok ileriye gitmemiş, hatta bir süre yeni klasikçiliği müziğinin temel bir özelliği haline getirmiştir. Ravel'in savaş sonrasında verdiği yapıtlar ise büyük bir teknik genişleme göstermiş, bu dönemden itibaren kendine özgü bir yolla kullanmaya başladığı disonans armonilerle tonalitenin ve izlenimciliğin ötesine geçmiştir. 1928 tarihli meşhur *Boléro*'su bu dönemdeki üslubuna göre biraz primitif görünse de, tek bir melodi çerçevesinde sürekli dönüşen orkestra

renkleri bestecinin ustalığını göstermekte, yapıt 20. yüzyıl müziğinin köşetaşları arasında yer almaktadır (Salzman, 1974: 55).

Ravel'in aksine en baştan itibaren Debussy karşıtı olan ve *Les Six* (Fransız Altıları) olarak adlandırılan ve Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Durey ve Tailleferre ise aynı dönemde Satie etkisinde yapıtlar vermekte ve Dada ve gerçeküstücülük gibi akımları yapıtlarına yansıtmaya çalışmaktadır. Grubun belki de en önemli bestecisi olan Milhaud, *Les Six*'i oluşturan besteciler arasındaki tek ortaklığın dostluk olduğunu, Auric ve Poulenc'in Cocteau'nün fikirlerinden yola çıktıklarını, Honegger'nin Alman romantizmi etkileri taşıdığını, kendisinin ise Akdeniz lirizminden etkilendiğini belirtmektedir (akt. Hansen: 1969: 118). Kısacası grup, aralarındaki dostluk dışında bir üslup ya da ülkü ortaklığına sahip değildir (Kutluk, 1997: 253). Copland'a göre Milhaud ve Honegger, Salzman'a göreyse Milhaud ve Poulenc grubun en önemli iki bestecisidir (Copland, 2015: 23; Salzman, 1974: 56).

Bu dönemde bir yandan Hindemith yeni klasikçi üslupta yapıt vermeyi sürdürmekte, Orff, Prokofiev, Şostakoviç gibi besteciler ise akım açısından onun ardıklarını oluşturmaktadırlar. Bir diğer yandan Debussy, Ravel, Stravinsky gibi öncü bestecilerin müzikal dilleriyle ulusalcılığı sentezlemek de bu dönemde Fransa ve Almanya dışında kalan Avrupa ülkelerinde yaygındır. Macar Kodály ve Bartók; Çek Janáček ve Suk; Rus Prokofyev, Haçaturyan, Kabalevsky ve Şostakoviç; İngiliz Britten, Elgar, Holst ve Fin Sibelius bu dönemde söz konusu sentezi gerçekleştirerek kendi dilini bulan besteciler arasındadır.

İki savaş arası dönemin en önemli isimlerinden bir tanesi de şüphesiz Edgard Varèse'dir. 1883 yılında Paris'te doğan ve 1916 yılında Amerika'ya yerleşerek yeni müzik adına buradaki ilk kıpırdanmaları yaratan Varèse, 1921 yılında tamamladığı orkestra eseri *Amériques*'te romantik orkestraya dahil ettiği alışılmadık perküsyonlar ve sirenlerle ismini duyurmaya başlamıştır. Bir sonraki önemli yapıtı olan ve onüç kişi tarafından çalınacak kırk adet vurma çalgı için 1924 yılında bestelediği *Ionisation* ise bestecinin ritim ve tınıyı kompozisyonel sürecin merkezine koymaktaki ustalığını kanıtlamaktadır. Mimaroğlu (2013) onun çalgıların tını özelliklerini başka bestecilerin

tonaliteyi kullandıkları gibi kullandığını belirtir (s. 101). *Ionisation* aynı zamanda içerdiği tahta çubuk, zil, çan ve canavar düdüğü gibi çalgılarla Varèse'in alışıldık orkestra düzeninden tamamen kopmakta ve orkestrasyon kalıplarını yıkmakta olduğunu göstermektedir. Ancak Varèse'in çalışmaları orkestral yapıtlarla kalmamış, besteci 1945 tarihli *Déserts* adlı yapıtında manyetofunun imkanlarından da faydalanmıştır. Bu yapıt en basit şekliyle fabrika düdüğü, motor gürültüsü gibi endüstri seslerinin kayda alınması ve o günkü teknolojinin el verdiği ölçüde elektronik ortamda manipüle edilmesiyle oluşturulmuştur. Varèse'in yalnızca elektronik ortamda üretilen seslerle hazırladığı tek kompozisyon ise ilk olarak 1958 Brüksel Fuarı'nda yayınlanan *Poème électronique*'tir. Bestecinin, “gün gelecek, bestecilerle mühendisler el ele verip çalışacaklar” tahmini ise izleyen yıllarda gerçeğe kavuşacaktır (Mimaroğlu, 2013: 100-104).

1.2.6. İkinci Dünya Savaşı Sonrası Batı Müziği

İkinci Dünya Savaşı sonrası müziğin gerçekleşen teknolojik gelişmelerle ve savaş sırasında ülkelerini terk ederek ABD'ye yerleşen bestecilerin etkisiyle farklı bir yola girdiği savunulabilir. Bu dönemde Amerika, İngiltere ve Japonya gibi ülkelerde yaygınlıkla dizisel müzik yazılmaya başlanmış, kariyerlerine Amerika'da devam eden Schoenberg ve Stravinsky yeni yapıtlar vermeyi sürdürmüştür. Avrupalı bestecilerin ABD'ye taşınan bu etkisi, Copland, Barber, Sessions ve Piston gibi Amerikalı bestecilerin de 12-perde tekniğiyle ilgilenmeye başlamasına yol açmıştır. Öte yandan Messiaen, Boulez ve Stockhausen gibi yeni dönem besteciler müziklerinde ritmik özgürleşmenin yollarını keşfetmekte ve konvansiyonel notasyonun dışına çıkan ilk yapıtlarını vermektedirler (Hansen, 1961: 346-349).

Aynı zamanda bu dönemde meydana gelen teknolojik gelişmeler müziği bambaşka bir boyuta taşımakta, müzik elektronik kaynaklarla üretilmekte ya da değişime uğratılmaktadır. Sesi elektronik kaynaklardan elde etme konusunda ilk örnekler *theremin* ve *ondes martenot* gibi enstrümanlardır. Teybe kaydedilen sesleri manipüle etme konusundaki ilk örnekler ise Fransız Radyosu'ndan Pierre Schaeffer'in önderliğindeki *musique concrète* çalışmalarıdır. Bu çalışmalar, “doğal seslerin” (ses ya

da gürültü; rüzgar, motor, kapı gıcırtısı, kuş sesleri, tren sesleri...) fonograf üzerine kaydedildikten sonra aygıtın hızı ve dönüş yönüyle oynanmasını, seslerin filtrelerden geçirilerek, üst üste bindirilerek veya art arda dizilerek düzenlenmesini içermektedir. Schaeffer'in çevresinde toplanan diğer *musique concrète* bestecileri arasında Pierre Henry, François Bayle, Bernard Parmegiani ve Guy Reibel sayılabilir. *Le Groupe de recherches musicales* (GRM) adı verilen bu grubun merkezi olan Paris'teki stüdyoda 1948'den 1980'e kadar aralarında Varèse, Berio, Stockhausen, Boulez, Cage ve Messiaen'in da bulunduğu isimler tarafından verilen ürün sayısı 935'i bulmuştur (Kutluk, 1997: 260).

Bu tür çalışmalar yalnızca Fransa'da yürütülmüyor, Almanya'nın Köln kentinde bulunan Batı Alman Radyosu Elektronik Müzik Stüdyosu'nda (WDR) da Stockhausen, Ligeti ve Eimert gibi besteciler tarafından benzer çalışmalar yapıyordu. Ancak bu besteciler, *musique concrète* bestecilerinden farklı olarak diziselliği elektronik müziğe aktarıyor ve ses kaynağı olarak osilatör kullanıyorlardı (Kutluk, 1997: 261). Elektronik kaynaklardan elde edilen, manyetik teybe kaydedilen ve hoparlörler aracılığıyla dinlenen sesler, o güne değin insanın müzikle kurduğu ilişkiyi de bambaşka bir boyuta taşıyor, sesi kaynağından kopararak *akusmatik dinleme* adı verilen fenomeni meydana çıkarıyordu. Elektronik müzik alanında ABD'deki çalışmalar ise Vladimir Ussachevsky önderliğinde Columbia-Princeton Elektronik Müzik Stüdyosu'nda (CPEMC) ortaya çıkmış, burada elektronik seslerin doğal seslerle sentezlendiği elektro-akustik çalışmalar üretilmiştir. Bu kurumda ilerleyen yıllarda yer alan diğer önemli besteciler arasındaysa Otto Luehning, Milton Babbitt, Bülent Arel, Mario Davidovsky ve İlhan Mimaroglu gösterilebilir. 1950'lerin sonunda ise Avrupa genelinde elektronik müzik stüdyolarında artış görülür: Studio di fonologia (Milano), Westdeutscher Rundfunk (Köln), ORTF (Paris), Polksie Radio (Varşova) yeni açılan bu stüdyolardandır (Kutluk, 1997: 261).

1.2.7. 1950 Sonrası ABD Etkisi

1950 sonrası dönemde Amerika'daki en önemli isim hiç şüphesiz Cage'dir. İlk dönem yapıtlarını hocası Henry Cowell'ın etkisinde veren Cage, 1938 yılından itibaren piyanonun telleri arasına tahta, kağıt, cam, çivi gibi cisimler yerleştirerek yarattığı *prepared piano* (hazırlanmış piyano) ile adeta tek kişilik bir vurma çalgılar orkestrası oluşturmuştur. 1939 yılından itibaren fonografla yaptığı çalışmalar, onu bir erken dönem elektronik müzik bestecisi haline getirmiştir. İlerleyen dönemde yalnızca konvansiyonel besteleme yöntemlerini değil, batı müziğinin yüzyıllardır tutunduğu ve besteciye yapıtı üzerinde mutlak hakimiyet veren tanrı-besteci fikrini de sorgulamaya başlamış, müziğin iletimi sürecindeki besteci-icracı-dinleyici zincirini çeşitli biçimlerde kırmaya çalışmıştır. Bunun için besteleme sürecinde kendisine özgürlük ve rastlantısallık sağlayacak zar, *I Ching* kitabı, grafik notasyon, yıldız haritaları gibi dış materyallere yönelmiş, böylece hem icracıya özgürlük tanıma yoluna girmiş, hem de ses üzerinde bilinçli kontrol sahibi olma fikrinden uzaklaşmıştır. Sonraki yıllarda *rastlamsal müzik* adı verilecek bu besteleme tekniğinin diğer örnekleri, Cage'den önce Rönesans ve Barok dönemde yapıtın kimi bölümlerinin istendiği şekilde çalınması için icracıya özgürlük tanınarak, Mozart tarafından zar kullanılarak, Ives ve Cowell tarafından yapıtların bazı ölçülerini doğaçtan çalması için icracıya özgürlük tanınarak, Cage'den sonra ise Morton Feldman ve Earle Brown tarafından grafik notasyon kullanılarak verilmiştir. (Kutluk, 1997: 265-266).

Rastlamsallıkla benzerlikler taşıyan, ancak daha çok icra sürecine yönelik bir özgürleşmeye işaret eden *açık biçim* ise yapıtın formunun performans sırasında şekillenmesine dayanmaktadır. Bu akımın erken dönem örneklerinden biri Stockhausen'ın *Piano Piece XI* adlı yapıtıdır. Burada besteci on yedi kısa bölümde gruplanmış notalar verir ve bu fragmanların hangi sırayla çalınacakları icracıya bırakılır. Pierre Boulez'in üç numaralı piyano sonatında ise icracı yapıtın hangi bölümünden başlayacağına karar verdikten sonra karşısına sunulan alternatifler arasından seçim yaparak performansı sürdürür; tüm bu süreçte tempo ve dinamikleri ise yine kendisi belirler. Terry Riley'nin belirsiz sayıda icracı için 1964 yılında bestelediği *In C* adlı

orquestra yapıtı ise elli üç adet kısa cümleden oluşan fragmanlar sunarak orkestra üyelerinin bu fragmanları istedikleri sırayla ve uzunlukta çalmalarını serbest bırakır.

Ancak Riley esas olarak açık biçimi kullanmasıyla tanınan bir besteci değildir. O, 1960’larda gelişmeye başlayan minimalizm akımının bestecisidir. Bu akımın diğer önemli bestecileri arasındaysa La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass ve John Adams sayılabilir. Minimalizm akımı en basit anlatımla müziğin dil öğelerini ve anlatım araçlarını en aza indirmeyi gözetmektedir (Mimaroglu, 2011: 165). Bu yolda örneğin Young, yavaş çekim etkisi yaratan *drone* seslerle işlediği yapıtlarıyla tanınmaktadır ve en önemli yapıtı 1964 yılında başladığı ve hiçbir zaman bitmiş saymadığı beş saatlik *Well-tuned Piano*’dur. Reich, genellikle dairesel ve geri dönüşlü sesler kullanmakta, örneğin küçük hız farklarıyla çaldığı özdeş teyplerin birbirleriyle süreç içerisinde farklı ilişkiler kurmasını içeren *phase music* (faz müziği) yapıtları bestelemektedir. Diğer isimlere göre daha konvansiyonel bir bestecilik anlayışı olduğunu öne sürebileceğimiz Glass ise az sayıdaki müzikal fikri kullanarak tekrarlarla işlediği piyano ve orkestra yapıtlarına sahiptir; ayrıca geç 20. yüzyılın kitleler üzerinde en büyük etki yaratmış bestecilerindendir.

1.3. Müzik Politikalarının Çağdaşlık Yanılgısı

Birinci bölümde genel hatları ile incelenen Osmanlı modernleşme sürecinin, batılı devletler karşısında politik ve ekonomik alanlarda güç kaybetmekte olan imparatorluğun zamana ayak uydurarak varlığını sürdürme çabasına işaret ettiğini ve modernleşme kavramı ile amaç edinilen yörüngenin büyük ölçüde yukarıdan dayatılan bir batılılaşıma süreci olduğunu gördük. İmparatorluğun bu döneminde ülkenin müzik yaşamında gerçekleştirilen yeniliklerin de modernleşme projesi ile hayata geçirilmiş batılılaşıma ideolojisinin bir yansıması olduğu ortaya koyuldu. Dahası, ilerleyen yıllarda bir çağdaşılaşma projesi olarak baş göstermiş fakat parametreleri büyük ölçüde Osmanlı modernleşme hareketinin ortaya çıkardığı dinamiklerce belirlenmiş cumhuriyet dönemi politikalarının, bir ulus kimliği ve yeni aidiyet noktaları inşa etmek için girişilen ideolojik bir süreç olduğu belirtildi. Ardından müzik adına reform ve inkılap

hareketlerinin gerçekleştirildiği dönemlerde, hedefe koyulan “modern” ve “çağdaş” müziğin, bu kavramların içeriğiyle uyumlu şekilde batının hangi “yeni, güncel, çağcıl” akım ve tekniklerine işaret etmesi gerektiği, batının ilgili tarihsel süreçlerinde arandı. Öyle görünmektedir ki, 20. yüzyılın ilk yarısı batı müziği açısından büyük ve radikal değişimlere sahne olmuş, batının ‘çağdaş’ kavramı yeni akımların ortaya çıkması ile sık sık yapı-söküme uğramış ve bu kavramının içeriğini, ‘denenmemiş olan, yeni olan ve kendisinden önce gelenleri yıkan’ belirlemiştir. Diğer taraftan, Osmanlı modernleşme mirası üzerine kurulan cumhuriyetin çağdaşlaşma projesinin teşvik ettiği müzikte batılılaşma idealinin, batı müziğinin hangi dönemi odağa alınarak şekillendiği belirsiz kalmıştır. Bu noktaya kadar yürütülen analiz, erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarını kimi zaman modernleşme, kimi zamansa çağdaşlaşma kavramlarıyla yönlendiren musiki inkılapçıların, bu iki kavramın içeriğini nasıl doldurduğunun incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu noktada, cumhuriyet dönemi müzik yaşamında ortaya çıkmış gelişmeler incelenmeli ve bu gelişmelerin batıdan ithal edilen çağdaşlık kavramını ne kadar karşıladığı sorgulanmalıdır.

Erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla ilgili önemli sorunlardan bir tanesi, ulusal ve çağdaş bir müzik yaratma yolunda izlenecek yöntemi belirleyenlerin müzik konusundaki bilgisizlikleri ve istenen sentezin nasıl mümkün olacağına dair kesin bir şey söyleyememiş olmalarıdır. Örneğin en başta, fikrin babası olan Ziya Gökalp bir sosyologdur ve müzik eğitimi alıp almadığı kesin olarak bilinmese de, konuya yaklaşım biçimi müzik alanında en ufak bir bilgi birikimine sahip olmadığını göstermektedir (Öztürk, 2015: 82). Bu bilgi eksikliğine rağmen inkılabın zorlanması ise, hedeflenen değişimlerin estetik bir kaygıya dayanmaktan uzak olmasından, inkılapçıların yalnızca Osmanlı köklerinden kopup batının medeniyet seviyesinde yeni bir ulus kimliği oluşturmak için en faydalı yolun hangisi olabileceğini düşünmüş olmalarındandır. Üstelik konuya yalnızca bu açıdan yaklaştığımızda bile atılan adımlar mantıklı değildir: Halk kültürü bu dönemde bir yandan yeni ulus kimliğinin hammaddesi olacağı için yüceltilmiş, bir yandan da batının giyim-kuşam, davranış ve sanat yapma alışkanlıkları karşısında aşağılanmış ve değiştirilmeye çalışılmıştır. Kısacası müzikte böyle bir sentezin teknik olarak gerçekleştirilebilirliğini bir kenara

bıraktığımızda bile tamamı bu çelişiklik içerisinde sürdürülen inkılap sürecinin epey problemli olduğu görülmektedir.

Müziğin çağdaşlaşmasına duyulan gereksinim, musiki inkılabında Gökalp'in mirasını sürdüren Atatürk tarafından da sıkça vurgulanmıştır. Kendisi sıkı bir “eski” Türk müziği, başka bir deyişle geleneksel Osmanlı musikisi dinleyicisi olan Atatürk, estetik herhangi bir kaygıya dayanmaksızın batı müziğinin benimsenmesini şart koşmuş, halkın fes çıkarıp şapka takar gibi hızlıca “eski” müziği bırakıp hem çağdaş hem de milli olacak “yeni” müziği benimsemesini istemiştir. Bu konuda 1934 yılında mecliste yaptığı konuşma, onun Türk müziğinin çağdaşlaşmasına verdiği önemi net bir biçimde göstermektedir:

“Bugün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir” (Atatürk, 1934).

Atatürk bu konuşmasında ilk olarak geleneksel müziğin dışlanması gerekliliğine, ikinci olarak halk müziklerinin derlenerek yeni müziğin malzemesi olarak kullanılmasının önemine, son olarak ise çağdaşlık kavramının içeriğine uygun şekilde müziğin “genel son musiki kurallarına göre” işlenmesinin mecburiyetine vurgu yapmaktadır. Bu görüşler aynı zamanda hedefe koyulan batı müziğini “evrensel musiki” olarak gören Avrupamerkezci ve pozitivist bakış açısıyla tamamen örtüşmektedir. Bu konuşmanın bir diğer özelliği ise, Atatürk'ün müzik konusunda Gökalp'ten aldığı temelsiz bilgileri olduğu gibi uygulamaya koyduğunu net bir şekilde kanıtlamasıdır. Bir yıl sonra yine mecliste yaptığı bir konuşmada müzik alanındaki politikalara tekrar vurgu yapmaktadır:

“Aydın saylavlar, kültür yapımızın, yeni ve modern temellere göre kurulmasını durmadan sürdürüyoruz (...) Ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir” (Atatürk, 1935).

Burada görüldüğü üzere Atatürk, kültür inkılabının diğer alanlarında olduğu gibi müzik konusunda da yeni ve modern olanın önemini vurgulamaktadır. Müzik inkılabının hedefi, batıda, yani o dönem için düşünüldüğünde Avrupa'da müzik

alanında yaşanan gelişmelerin takip edilmesi, benimsenmesi ve yeni Türk müziğini yaratma yolunda kullanılmasıdır. Cumhuriyetin henüz çok genç olduğu bir tarihte, 1924 yılında bestecilerin yurt dışına eğitime gönderilmeye başlanmasının ve bu isimlerin yurda dönüşlerinden sonra hem batılı hem de milli olacak yeni müziği yaratmak üzere görevlendirilmesinin sebebi de tam olarak budur.

Kimi zaman müzik politikalarına söylemsel düzeyde karşı çıkan ilk kuşak bestecilerin, genel anlamıyla bu politikalara itaat ettikleri tartışmasız bir gerçektir. Elbette bu besteciler arasından Türk Beşleri grubunu oluşturanlar özellikle ele alınmalıdır. ‘Türk Beşleri’, Halil Bedii Yönetken’in icat ettiği bir tabirdir ve bu gruba dahil edilen besteciler, isim konusunda özenilen Rus Beşleri’nin sahip olduğu ülkü ortaklığına ya da Fransız Altıları’nın sahip olduğu dostluk ilişkisine sahip değillerdir. Onları bu isim altında birleştiren etken, bu beş bestecinin ideolojik olarak tasarlanan, ancak estetik anlamda olabilirliği hakkında hiç düşünülmeyen musiki inkılabını gerçekleştirme görevine atanmış olmalarıdır. Kendilerine verilen görevi yerine getiren Türk Beşleri’nin verdikleri yapıtlar da musiki inkılapçıları tarafından daima beğeni ve takdirle karşılanmıştır. Ancak Türk Beşleri’nin musiki inkılabına itaatleri ve onaylanmaları, hem milli hem de çağdaş bir müzik yaratmak konusunda başarılı oldukları anlamına gelmez. Bunun sebebi, tümünün bestecilik kariyeri 20. yüzyılın ikinci yarısına uzanan bu bestecilerin, batıda ortaya çıkan ve bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz çağdaş tekniklere yönelmemiş, böylelikle inkılabın etrafında döndüğü ulusallık ve çağdaşlık gereğinin bir ayağını yerine getirmemeyi tercih etmiş olmalarıdır. Buna rağmen verdikleri yapıtların alkışlanmasının sebebi ise, müzik politikalarının çağdaşlık algısında rastlanan genel bir yanılgi durumudur.

Türk Beşleri’nin eğitim amacıyla yurt dışına gönderilmeye başlandığı 1924 yılında işlevsel tonalitenin son olanaklarını kullanan Wagner’in *Tristan und Isolde* operasının ilk temsilinin üzerinden elli dokuz, Debussy’nin ilk yapıtlarını ortaya koymasının üzerinden kırk sekiz, Russolo’nun *Gürültü Sanatı*’nı yazmasının ve Stravinsky’nin *Bahar Ayini*’ni bestelemesinin üzerinden onbir, Schoenberg’in 12-perde tekniğini kullanmaya başlamasının üzerinden ise üç yıl geçmiştir. Bu örnekler, Türk Beşleri’nin Avrupa’ya gittikleri yıllarda onları nasıl bir müzik birikiminin beklediğini

anlamak açısından oldukça önemlidir. Onların Avrupa’da eğitim görmekte oldukları yıllar ise Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllardır ve bu dönem Fransa’da Ravel ve Fransız Altıları, Almanya’da ise Hindemith etkisi hakimdir. Türk Beşleri de böyle bir ortamda eğitim görmüşler ve ülkeye dönüşlerinden kariyerlerinin sonuna kadar Avrupa’nın bu döneminde revaçta olan izlenimcilik, yeni klasikçilik ve yeni romantiklik gibi akım ve tekniklerin ötesinde hiçbir çağdaş batı müziği tekniği ile ilgilenmemişler, temelde batının geçmişte bıraktığı üslupları Türk müziğinin makamsal yapısıyla sentezleyerek yapıt vermişlerdir.

Üstelik Türk Beşleri’nin ilk dönem yapıtlarında iyi kötü güncel sayılabilecek yeni klasikçilik ve yeni romantiklik gibi akımları izledikleri iddia edilebilirse de, bu iki akımın tanımları ve içerikleri gereği eski olana yöneldiği, kısacası 20. yüzyılın getirdiği yeni müzik çerçevesinde ele alınamayacağı unutulmamalıdır. Bu da bize gösteriyor ki, Türk Beşleri’nin “çağdaş” batı müziği ilgileri temelde klasik ve romantik dönemin orkestra yapısına ve bu dönemlerde henüz yıkılmamış olan işlevsel armoniye ya da modaliteye yönelmiş, güncel en yakın olan Debussy izlenimciliği ile son bulmuştur. Burada istisna kabul edilebilecek tek nokta ise, Akses’in geç dönem yapıtlarında nadiren de olsa kullandığı mikrotonalite ve rastlamsallık gibi tekniklerdir; ancak bu kullanım, genel anlamda dikte edilen politikaları uygulamış görünen Akses’in bir besteci olarak kimliğini belirlememiştir. Kısacası genel anlamda müzik politikalarının dikte ettiği sentez fikrine uygun olarak verilen yapıtlar, modernleşme ve çağdaşlaşmanın gereklerini yerine getirememiş, eski olandan bir kopuş yaratarak yeni ve güncel olana yönelememiştir. Bu yolda Saygun’un yazdığı şu satırlar, çağdaş batı müziğine bakış açısını net bir biçimde yansıtmaktadır:

“Şüphesiz ki asrın ve medeniyetin müziği halk arasında alafranga denilen çok sesli müziktir. Bugünün medeniyet dekorları ve ihtiyaçları içinde hislerimizi ve hatta fikirlerimizi sesle ifadeye ve duyurmaya yarayacak şartlar ancak çok sesli müziktedir. Beethoven’ın Allahlarla konuşan, tabiatla beraber haykıran eserleri gibi İtri’de de ilahiye yaklaşan bir kemal var. İkincisindeki eda bizi yalnız gâşyeder. Fakat birincisindeki ifadeler bizi Allah’ın ve tabiatın tüm hakikatiyle karşı karşıya kor. İki büyük sanatkarın bizdeki bu ayrı ayrı ilhamları, daha çok kullandıkları ayrı tekniklerde olsa gerek” (Saygun, 1940: 5-6).

Saygun'un bu satırları kaleme aldığı 1940 yılında, "asrın müziği" olarak ele aldığı Beethoven'ın ölümünün üzerinden tam yüz on üç yıl geçmiştir. Bu da Saygun'un diğer tüm inkılapçılar gibi asri, medeni ve çağcıl olandan anladığının, batının son üç yüz yıllık döneminde herhangi bir noktaya denk geldiğini, ama kesinlikle yeni müziğe denk gelmediğini bizlere net bir biçimde göstermektedir. Türk Beşleri, tamamı bestecilik süreçleri içerisinde ortaya çıkan 12-perde, dizisellik, somut müzik, elektronik müzik, rastlamsallık ve açık yapıt gibi öğrencilerinin benimseyeceği çağdaş anlayışlardan haberdar olmuş, ancak bunları kimi zaman görmezden gelmiş, kimi zamansa reddetmişlerdir. Saygun'un, ölümünden sekiz ay önce öğrencisi Gülsin Onay'a yazdığı mektupta, aradan geçen yılların yaklaşımını değiştirmedeği, aksine katılaştırdığı görülmektedir:

"Benim gibi kompozitörlerin hatırlanmayı beklemeye hakları yoktur. Ben bazılarının çağdaş dediği acaip modalara uyan bir insan değilim; Avrupa sanat muhitinden tamamıyla uzak bir yerde yaşıyorum" (Aracı, 2001: 19).

Türk Beşleri arasında Atatürk'ün musiki inkılabına en büyük bağlılığı göstermiş olan Saygun'un seksen iki yaşında bu fikirlere sahip olması epey ilginçtir. Çünkü cumhuriyet dönemi müzik politikaları söylem düzeyinde, Avrupa'da yaratılan "acaip modaları" benimsemeyi ve Avrupa'nın sanat muhitinden daima haberdar olmayı bestecilere şart koşturmuştu. Böylece Saygun bir kez daha göstermektedir ki, musiki inkılapçılarının çağdaşlıktan anladığı ile, çağdaşlık kelimesinin gerektirdiği müzik yalnızca farklı değil, birbirini dışlayan yapılara sahiptir. İnkılapçıların yeni ve güncel olana yönelen reddedici yaklaşımları, Türk Beşleri'nin tümünün öğrenciliğini yapmış olan Usmanbaş tarafından ise şöyle dile getirilmektedir:

"Mezuniyetimden bir-iki yıl sonra, hocalarımızın tanımadıkları demek istemiyorum, ama reddettikleri 12-ses sistemini hemen kullanmaya başladık. Ben kullandım, Arel kullandı. Kısa süre içinde başka yollara sapmayı denedik. Hocalarımızın her zaman bizim eserlerimizi beğendiklerini hiç sanmıyorum" (İlyasoğlu, 2011: 114).

Türk Beşleri'nin yeni müzik adına yaşanan heyecan verici gelişmeleri neden beğenmedikleri, işin içine çok fazla bireysel yargı ve estetik beğeni dahil olacağı için tespitini net yapamayacağımız bir konudur. Ancak bu reddedişin müzik inkılabıyla olan ilişkisi hakkında basit bir çıkarım yapmak gerekirse, Türk Beşleri'nin yeni müziğe

yönelmemesinin sebebi olarak, halk müziğinin yeni müziğin özgür teknikleriyle sentezlenmesinin, örneğin bir halk ezgisinin dizisel teknikle işlenmesinin ya da açık yapıt anlayışıyla ele alınmasının mümkün olmaması, olsa dahi böyle bir sentezin yeni müziğin felsefi arka planıyla tutarlı olmaması gösterilebilir. Kaynağını bu imkansızlıktan alan yeni müziği reddetme eğilimi, dönemin kimi müzik yazarlarının düşüncesine de hakimdir. 1946 yılında Ulvi Cemal Erkin'in radyoda canlı olarak seslendirilen *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* ve *Piyanolu Beşli* adlı yapıtlarını dinledikten sonra Altar'ın kaleme aldığı "Bir Konser Münasebetiyle" başlıklı yazısı bu durumu net bir şekilde ortaya koymaktadır:

"23/1/1946 Çarşamba akşamı, müzik sanatının her nevini olduğu gibi, yeni Türk sanat müziği yolunda yapılan çalışmaları da sanat severlere tanıtmakla ödevli bulunan radyomuzdan, iki modern Türk müziği örneğini daha dinlemiş olduk. Ulvi Cemal Erkin, bu iki oda müziği eserinde, teamül dışı yeni bir sistem aramak hatasına düşmemiş, sanatında, bu yolda klasik bir çokseslilik esası üzerinde, bize gene kendi ritim özelliklerimiz içinde ve alabildiğine zengin bir işleme tekniği zaviyesinden dinleme ve teşhis etme zevkini vermektedir. Görülüyor ki tamamen bizim olan tematik, ritmik ve estetik özellikler, bütün dünyanın faydalandığı bir tekniğin rehberliği altında, bugünün sanatına giden yolu gösteriyor" (akt. Yöre, 2016: 194).

Aslında inkılap sürecinin tüm yanılgı ve çelişkileri yukarıdaki paragrafın içinde yer almaktadır. Her şeyden önce, radyoda yapılan dinletinin "yeni Türk sanat müziği" yolunda yapılan bir çalışma olduğunu belirten, bu müzikleri "modern" olarak nitelendiren ve Erkin'i "teamül dışı yeni bir sistem" arama hatasına düşmediği için kutlayan Altar, tıpkı Türk Beşleri gibi batı müziğinin güncel tekniklerine yönelik reddini açık bir şekilde ortaya koymuştur. Görülen odur ki, hemen İkinci Dünya Savaşı sonrası yazılan bu metin, dönemin atonalite, 12-perde, dizisellik gibi tekniklerini görmezden gelen inkılapçıların bakış açısını yansıtmaktadır. Burada yüceltilen ise, "klasik çokseslilik" ve halk müziğine gönderme yapan "kendi ritim özelliklerimiz"dir. Üstelik Altar'ın sözünü ettiği "klasik çokseslilik", ona göre tüm dünyanın faydalandığı bir tekniktir ve bugünün sanatına işaret etmektedir. Bu bilgilerin ardından, çelişki çok belirgin bir hal alıyor: Batı müziğinde o gün meydana gelen yenilikler "teamül dışıdır" ve bestecilerimiz onları kullanma hatasına düşmemelidir. Ancak yine modern ve yeni olan başka bir şey ise klasik armonidir ve halk müziğimizin kendine has özellikleri bu sisteme uygun biçimde işlenmelidir. Bu görüşler, musiki inkılapçılarının içinde

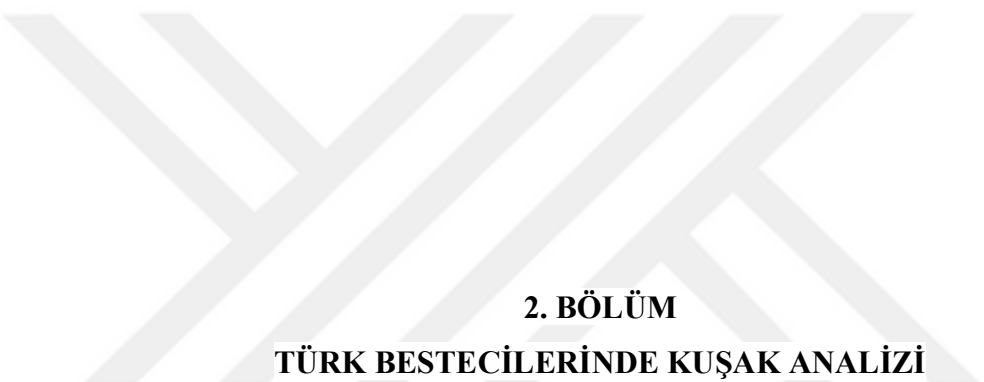
bulunduğu genel yanlış havasını vermesi açısından çok önemlidir; çünkü tüm inkılap süreci tam olarak bu hatalı çağdaşlık algısıyla sürdürülmüş, sonraki bölümde göreceğimiz üzere “teamül dışı sistemlere” yönelen ikinci kuşak bestecilerin tecrübe ettikleri yabancılaşmanın koşullarını hazırlamıştır.

Tüm bunların yanısıra, erken cumhuriyet dönemi müzik politikaları dahilinde halk müziklerinin derlenmesi, aralarından inkılap fikrine ters düşmeyenlerin ayıklanması ve arşivlenmesi için gösterilen efor, söylem düzeyinde önemi sık sık vurgulanmasına karşın batıdaki en yeni ve çağdaş tekniklerinin araştırılması ve benimsenmesi için sarf edilmemiştir. Bu noktada büyük bir ihtimalle devlet eliyle yurt dışında okutulan bestecilerin bu tekniklere zaten vâkıf oldukları düşünülmüş, güncel gelişmelerin hayali kurulan sentez için uygun olup olmadığı sorgulanmadan tüm sorumluluk bestecilerin omuzlarına yüklenmiştir. Türk Beşleri, hatta genel olarak ilk kuşak besteciler ise ulusallık ve çağdaşlık şartları arasından birisini gözden çıkarmak gerektiğinde daima ikincisini seçmişler, yaratım süreçlerinde çağdaşıktan ödün vermek pahasına yerelliği kaybetmemeye çabalamışlar, bu yolda batının geçmişte bıraktığı tekniklere yönelmekten ise çekinmemişlerdir. Bu anlamda çağdaşlık, birinci kuşak besteciler için daima ulusallığın yanında ikincil öneme sahip, inkılabın vazgeçilebilir ideallerinden biri olarak kalmıştır.

Üstelik müzikteki çağdaşlaşma ideali, başka bir deyişle yanlışlığı, yalnızca verilen yapıtlar nezdinde değil, kurumsal düzeyde de gerçekleştirilememiştir. Kütahyalı (1981) konservatuvarlarımızda ve diğer eğitim kurumlarında genellikle 17, 18 ve 19. yüzyılın müziklerinin öğretilildiğini, konser salonlarında ve operalarda çoğunlukla yine bu dönemlerin müziklerinin seslendirildiğini belirtmekte ve ülkemizde 20. yüzyıl müziğine karşı ilginin öbür çağdaş sanat dallarına kıyasla oldukça az olduğunu vurgulamaktadır (s. 13). Ona göre içinde bulunduğumuz çağın müziğini tanımak ve özümsemek için, geçmişi iyi bilmek önemlidir, ama, geçmişin güncel bir müzik dinleme alışkanlığı durumuna getirilmesi, bugünkü yaşantımızın ana amacı olmamalıdır. Çünkü, bir sanatçının asıl işlevi, kendi çağındaki duygu, düşünce ve yaşam ortamlarının sanat yoluyla yansıtılması ve benimsetilmesidir (1981: 13). Bu anlamda müzik inkılabının

kitlesel uygulama alanları olan ülkenin eğitim kurumlarında da çağdaşlık hedefinin epey uzağında kaldığı rahatlıkla söylenebilir.

Tüm bu bilgiler ışığında, hem teknik hem de kimlik açısından yeni olması hedeflenen müzik projesinin başarılı olamadığı görülmektedir. İnkılapçı anlayışla yaratılan müziklerin her ne kadar kullanılan teknikler açısından ülke müziğine yenilik getirdiği iddia edilebilirse de, Avrupa'nın geçmişte bıraktığı besteleme tekniklerine yönelmesi açısından bu müziklerin çağdaşlık beklentisini karşılayamadığı kesindir. Cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri olarak adlandırılan grup, müzik malzemesi olarak genel anlamda halk müziğini ve onun makamsal yapısını kullanmayı seçmiş, bu sebeple kabaca Debussy, Ravel, Hindemith, Bartók ve Fransız Altıları grubunu oluşturan bestecilerin müzik tekniklerinin, demek ki öğrencilik yıllarında Avrupa'da revaçta olan akımların ötesinde yeni ve çağdaş olanla ilgilenememiştir. Bu da tümünün yaratma süreci 20. yüzyılın ikinci yarısına değin uzanan söz konusu bestecilerin kariyerleri ilerledikçe çağdaş olandan büsbütün kopmalarına sebep olmuştur. Bu durumun değişmesi, gerçekten yeni olana ilgi duyan bestecilerin ortaya çıkması içinse “ikinci kuşak” olarak ele alınacak üç bestecinin yetişmesini beklemek gerekecektir.



2. BÖLÜM

TÜRK BESTECİLERİNDE KUŞAK ANALİZİ

2. BÖLÜM

TÜRK BESTECİLERİNDE KUŞAK ANALİZİ

2.1. Cumhuriyetin Birinci Kuşak Bestecileri

Cumhuriyet dönemi Türk bestecilerini sınıflandırmak için kullanılan “kuşak” terimi, müzik yazarı ve eleştirmenlerinin tamamı tarafından sorgulanmadan kanıksanmış ve kuşaklar arasındaki geçiş çoğu zaman hocalık-öğrencilik ilişkileri ve doğum tarihleri göz önünde bulundurularak temellendirilmiştir. Buna göre 1904-1910 yılları arasında doğan besteciler ilk kuşak, 1910-1930 yılları arasında doğan besteciler ikinci kuşak, 1930-1940 arasında doğanlar ise üçüncü kuşak olarak belirlenmiştir (Kütahyalı, 1981: 106). Kuşak sınıflandırmasında hocalık-öğrencilik ilişkilerinin belirleyiciliği ise, her bir kuşağın, kendilerinden sonra gelenlerin hocası oldukları varsayımına dayanmaktadır. Bu şekilde temellendirilen kuşak sınıflandırmasına göre birinci kuşak, ülkede ilk defa programlı bir şekilde batı müziğine yönelen ve cumhuriyet dönemi müzik politikalarının şart koştuğu sentez anlayışına uygun yapıt veren bestecileri kapsamaktadır ve bu bestecilerin sınıflandırma koşullarına göre ikinci kuşak bestecilerin hocaları olmaları gerektiği anlaşılmaktadır. Genellikle sınırları ve başlayış ve bitiş tarihleri net bir biçimde belirtilmeyen birinci ve ikinci kuşak, bu araştırmada Kütahyalı’nın (1981) kabaca belirttiğinden biraz farklı şekilde sınıflandırılacak, birinci kuşak 1904-1914 tarihleri arasında doğan besteciler, ikinci kuşak ise 1918-1926 arasında doğan besteciler olarak ele alınacak, sınıflandırmanın bu şekilde belirlenmesinin sebepleri ise bölümün son kısmında ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

Tamamı imparatorluğun son döneminde yetişmiş ve 20. yüzyılın büyük bir bölümünde yapıt vermiş olan birinci kuşak bestecilerin Cemal Reşid Rey ile (1904-1985) başlatılması mantıklı görünmektedir; çünkü Rey, birinci kuşağın diğer bestecileri gibi Avrupa’da eğitim görmüş, daha sonraysa yurda dönerek milli musiki idealini yapıtlarına yansıtmayı ilke edinmiş yaşça en büyük bestecidir. Bu durum, bestecinin yapıtlarında genellikle yerli konuları tercih etmesi, halk müziklerini batının çokseslendirme teknikleriyle işlemesi, yazdığı operetlerle çoksesli müziği Türk halkına sevdirmeyi amaçlaması, musiki inkılabının hatalı çağdaşlık anlayışına uyumlu şekilde

tüm bestecilik sürecinde tonalite ve modaliteye bağlı kalması ve batı müziği ilgisini en son izlenimcilikle sonlandırması gibi noktalar düşünüldüğünde kendini net bir biçimde göstermektedir.

Birinci kuşağın, aynı zamanda Türk Beşleri'nin bir diğer üyesi Hasan Ferid Alnar'dır (1906-1978). Kuşağının diğer üyelerine göre daha gelenekselci bir ekolden gelen ve yetkin bir kanun yorumcusu olan Alnar, bu özelliklerine uygun şekilde yapıtlarında Türk müziğinin makamsal ve ritimsel öğelerine en sadık kalmış birinci kuşak bestecisidir ve geleneksel bir çalgıyı senfoni orkestrası eşliğinde solist olarak kullanmış ilk isimdir (İlyasoğlu, 2007: 34; Nurcan ve Canbey, 2015: 82).

Tıpkı yukarıda sözü edilen iki besteci gibi kariyeri boyunca hammadde olarak halk müziğinin ezgi ve ritimlerini kullanmış ve bunları batının geçmişte bıraktığı çokseslendirme teknikleriyle işlemiş bir diğer besteci olan Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), ülkede tüm yapıtları seslendirilmiş tek besteci olarak öne çıkmaktadır. Erkin ile birlikte erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarına en büyük bağlılığı göstermiş olan Ahmed Adnan Saygun ise (1907-1991), kariyeri boyunca modalitenin sınırları içerisinde kalarak yapıt vermiş, müziklerinde yerli temaları işlemeyi tercih etmiş ve musiki inkılapçıların çağdaşlık algısına yalnızca bağlı kalmamış, kendisiyle yapılan röportajlarda batıda gelişen çağdaş teknikleri sert bir dille eleştirmiştir. Saygun ve Erkin'in yöneldikleri batı müziği kaynakları da, birinci kuşağın diğer pek çok üyesi gibi Fransız izlenimciliği ile son bulmuştur.

Türk Beşleri grubunun içinde yer almayan birinci kuşak bestecilerden Nuri Sami Koral (1908-1990), konservatuvarda Rey'in öğrencisi olmuştur ve bu yönüyle kuşak sınıflandırmasında ilk kuşağa dahil edilmesi ilginçtir. Anlayış olarak ise tam bir ilk kuşak bestecisi gibi davranmış, halk müziği öğelerini çokseslendirirken aynı zamanda kariyeri boyunca kitle tarafından kolay anlaşılabilir müzikler yazmaya özen göstermiştir. Rey'in bir başka öğrencisi ve Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Necil Kâzım Akses de (1908-1999) kuşağının diğer üyeleri gibi halk müziklerini armonilendirme projesine itaat etmiş, 20. yüzyılın sonuna kadar süren yaşamında en geç Alman yeni-romantikliğinin izlerini yansıtmış, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde

kuşağının diğer üyelerinden farklı olarak rastlamsallık ve mikrotonalite üzerine çalışmalar yapmıştır. Ancak Atatürk'ün emriyle opera besteleyen ve genel olarak erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarına uyum sağlayan Akses'in de genel anlamda ulusallığı çağdaşlığın üstünde bir değer olarak gördüğü, bu anlamda Türk Beşleri grubunun genel anlayışıyla uyumlu yapıtlar vermiştir.

Türk Beşleri'ne dahil olmayan ve bu grubun öğrencilerinden olan bir başka isim olan Kemal İlerici (1910-1986), en çok Türk müziğinin makamsal yapısına uygun olarak tasarladığı ve dörtlü aralıklara dayanan armonileme sistemiyle tanınmaktadır. İlericinin bu kuramsal çabası, Türk bestecilere milli musiki ideologları tarafından sınırları kesin olarak çizilemeyen bir yeni Türk müziği besteleme yöntemi sunmuştur ve bu yöntem izleyen yıllarda pek çok besteci tarafından kullanılmıştır. Bu anlamda inkılabın yalnızca fiili uygulayıcısı olarak kalmayan, onu teorize etmeye de gayret eden İlerici, aynı zamanda bir yapıtı dışında tüm yapıtlarını kendi oluşturduğu bu armonileme sistemini kullanarak vermiş, böylece milli musiki politikalarını takip eden bestecilerden bir diğeri olmuştur.

Türk müziğinin makamsal yapısını batının çokseslendirme teknikleriyle işleyen ve bestelerinde poliritmik bir yapıyı ön plana çıkaran Ekrem Zeki Ün (1910-1987), halk müziği ve Fransız izlenimciliğini sentezlediği yapıtlarla milli musiki projesine kariyeri boyunca uyum göstermiştir. İlk kuşağın son bestecisi olan Bülent Tarcan (1914-1991) ise Rey'in öğrencisi olan bir başka isimdir ve kuşağının pek çok bestecisi gibi batının geçmişte bıraktığı çokseslendirme tekniklerini modalite ile bir araya getirerek bir yeni Türk müziği meydana getirme hedefine katkıda bulunmuştur. Tarcan, erken cumhuriyet döneminde yapıt veren musiki inkılapçıların sonuncusudur. Doğum tarihleri açısından on yıllık bir periyodu kapsayan birinci kuşak bestecilerin sona ermesi ve ikinci kuşak gibi bir sınıflandırmaya geçilmesi ise, bestecilerin milli musiki projesine gösterdikleri uyumun ve batının gerçekten güncel olan tekniklerine yönelimlerinin düzeyinde gerçekleşecek radikal bir değişimle mümkün olacaktır.

2.2. Cumhuriyetin İkinci Kuşak Bestecileri

Türk bestecilerini kuşak sınıflandırmasına tâbi tutan müzik yazarları, hiçbir zaman birinci kuşağın son ismi olarak kesin bir biçimde Tarcan'ı gösterme gereği duymamış olsalar da, ikinci kuşağın ilk isminin Bülent Arel olduğu tartışmasız bir gerçek gibi görünmektedir. Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu, aşağıda ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere hem müzik dillerinde yöneldikleri kaynaklarla, hem de cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yaklaşımlarıyla ikinci kuşağın en önemli üç ismi olmuştur. Bu kuşağın diğer bestecileri olan Sabahattin Kalender (1919-2012), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-2014) ve Nevit Kodallı (1924-2009) ise Kalender ve Kodallı'nın bestecilik kariyerleri boyunca ilk kuşağa daha yakın bir anlayışta yapıt vermiş olmaları sebebiyle, Fırat'ın ise büyük ihtimalle konservatuvar kökenli bir besteci olmaması sebebiyle ikinci kuşak söyleminin bir parça dışında konumlandırılmalarına sebep olmuştur. Bu çalışma da, kuşak sınıflandırmasının temellerini analiz etmek ve bu sınıflandırmanın sorunlu yanlarını açığa çıkarmak amacıyla ikinci kuşağı ortaya çıkaran esas isimler olan Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu'nu odağına almaktadır ve bu açıdan, incelemeye kuşak kırılımının ilk sinyallerini veren Arel'le başlamak mantıklı olacaktır.

2.2.1. Bülent Arel

İlk yapıtlarını lise döneminde veren Bülent Arel (1918-1990), daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'na girerek burada Praetorius, Zuckmayer, Necil Kâzım Akses ve Ferhunde Erkin'in öğrencisi olmuş, piyanodaki becerisi ile dikkatleri üzerine toplamıştır. Mezuniyetinden sonra bir süre İstanbul Yeşilköy Pansiyonlu İlkokulu'nda Dame Ninette de Valois'nın kurduğu ilk Türk bale okulunda müzik öğretmenliği ve bale piyanistliği yapmış, bu dönemde kendisi de bale müzikleri bestelemiştir. İzleyen yıllarda önce İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda, daha sonra ise Ankara Devlet Konservatuvarı'nda solfej ve armoni öğretmenliği yapmış, bir yandan da Ankara Radyosu'na tonmeister olarak çalışmıştır. Öğrencilik yıllarında ortaya çıkan ilk dönem çalışmalarında üslup olarak yeni klasikçilik ve Fransız izlenimciliği gibi akımların, kimi zaman yöneldiği yerel konularla da Türk Beşleri'nin etkisi altında kalmıştır.

1952 yılı geldiğinde eşi ve yakın arkadaşları ile Helikon Derneği'ni kurmuş, bu dernek gerçekleştirdiği etkinliklerle Ankara'da bir sanat ortamı yaratmaya çalışmıştır. Arel bu dernek bünyesinde oluşturduğu Helikon Yaylı Sazlar Orkestrası'nı yönetmiş ve derneğin konserlerinde piyano çalmıştır. Bundan sonra, 1957 yılında Ankara Radyosu Müzik Yayınları Şefliği'ne getirilmiş ve arkadaşı İlhan Mimaroglu'na göre "Türkiye radyolarında müzik yayıncılığının bir altın çağı yaşamasını" sağlamıştır (akt. Ali, 2002: 41). Besteci, 1957 yılından itibaren 12-ton ve dizisellik gibi 20. yüzyılın güncel tekniklerini takip etmeye başlamıştır.

Arel'in hayatında bir dönüm noktası, 1958 yılında Ankara Müzik Festivali kapsamında bestecinin *Kuartet ve Elektronikfrekansmetresi için Müzik* adlı eserinin Helikon Kuarteti tarafından Milli Kütüphane'de seslendirilmesi olmuştur. Elektronik müzik adına ilk denemesi olan bu yapıtta kendi tasarladığı bir osilatörü kullanan Arel, sahnede yarım ay biçiminde oturan dörtlünün ortasına bir masa yerleştirip masa örtüsünün altına bir hoparlör gizlemiş ve ardından dinleyiciler arasındaki yerini alarak elindeki kontrol panosuyla osilatörü yönetmiştir. Böylece orada bulunan Rockefeller Vakfı temsilcisinin ilgisini çekmiş ve bir sene Amerika'da kalmak için burs teklifi almıştır.

Burstan yararlanarak 1959 yılının Temmuz ayında ABD'ye giden ve müzik çalışmalarına New York'ta bulunan Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde (CPEMC) devam eden Arel, burada elektronik müziğin öncüleri Vladimir Ussachevsky ve Otto Luehning ile birlikte çalışmaya başlamıştır. O dönemde gerçekleştirdiği çalışmalar hakkında şunları söylemektedir:

"... Benim maksadım tamamen duyulmadık sesler yaratmaktır. Ben işin başına gittim doğrudan doğruya. En sade ses dalgalarıyla, onları üst üste koyarak, yeni ses renklerine gittim. Ayrıca da seslerin başlangıcını ve sonunu, sönüşünü değiştirerek, yani sesin zarfını -'envelope' deriz biz ona- değiştirerek, muhtelif 'timbre'ler yaratmaya çalıştım. Elektronik müziğe bir katkı daha var. a-o-u-ü gibi sesli harfleri sedalandıran şeylere 'formant' denir. Mesela aynı sese, aynı perdeye 'a' da dedirtebilirsiniz, 'ü' ya da 'o' dedirtebilirsiniz. Benim müziğimde bu vardır. Elektronik müziğe 'formant'ları kattım ve onları kontrol etmeyi öğrendim (Ali, 2002: 47).

Bu dönemde bir yandan da 20. yüzyılın öncü bestecilerinden Edgard Varèse'in Déserts isimli yapıtının elektronik kısımlarına yardım etmekte olan Arel, 1961 yılında aldığı bir teklifle Yale Üniversitesi'nde bir elektronik müzik stüdyosu kurma ve bu kurumun başında bulunma görevini üstlenmiştir. Ancak tüm bunlara rağmen ülkesine geri dönmek istemiş, arkadaşı Bülent Ecevit'e bir mektup yazarak Rockefeller Vakfı'nın desteğiyle Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde bir elektronik müzik stüdyosu kurmayı teklif etmiş ve Ecevit'ten olumlu yanıt almıştır.

1962 yılı Ekim ayında Ankara'ya dönen Arel, Ankara Radyosu'nda geçici olarak tonmeister'lık yapmaya başlamış, ilerleyen günlerdeyse ODTÜ projesi suya düşmüş ve Arel Türkiye'de bir elektronik müzik stüdyosu kurma hayalini hiçbir zaman gerçekleştirememiştir. Bu stüdyo için ABD'den getirdiği ekipman ise gümrüğe takılmış, aletler ülkeye yıllarca sokulamamıştır. Bu dönemde bir yandan da Zuckmayer'den devraldığı TRT Madrigal Korosu şefliği görevini sürdürmektedir. Ancak bu proje de, *Tercüman* gazetesinde çıkan "TRT'de Domuz Çobanlarının Hristiyan Şarkıları" başlıklı yazıyla gerici kesimin ilgisini çekmiş ve kısa süre sonra sona ermiştir (Ali, 2002: 75-81).

1965 yılının Ocak ayında Yale Üniversitesi onu teori hocası olması ve okulun stüdyosunda çalışması için ABD'ye çağırmıştır. Bu arada 1970 yazında *BMI: The Many Worlds of Music* dergisi tarafından hazırlanan "Gelecek kuşakların seslerini yaratan öncü, yaratıcı, yapıcı, ve sarsıcı 10 kişi" başlıklı listeye diğer öncü müzisyenlerle birlikte ismini yazdırmıştır. Aynı dönemde Indiana, Toronto ve Columbia üniversitelerinden de teklifler almış, çeşitli ülkelerde konser programlarında yapıtlarına sık sık yer verilmiş ve besteleri plağa kaydedilmiştir. 1970 yılında New York Eyalet Üniversitesi'nin Stony Brook kampüsünde bir elektronik müzik stüdyosu kurmak üzere teklif alan Arel, kariyerinin geri kalan kısmını bu kurumda çalışarak geçirmiştir.

Görüldüğü gibi, hocası olan ilk kuşak bestecilerin etkisinde kalarak izlenimcilik ve yeni klasikçilik gibi akımlara yöneldiği öğrencilik yıllarından sonra 12-perde ve dizisellik gibi çağdaş teknikleri keşfeden, 1958 yılından itibaren elektronik müziğin olanaklarını kullanarak bu alanda dünya çapında öncü bir besteci haline gelen

Arel, musiki inkılabının dikte ettiği sentez anlayışından tam anlamıyla koparak batı müziğinin o gün ortaya çıkmakta olan çağdaş tekniklerine yönelen ilk cumhuriyet dönemi bestecisi olmuştur.

2.2.2. İlhan Usmanbaş

Müziğe, çocukluğunun geçtiği Ayvalık'ta viyolonsel çalarak başlayan İlhan Usmanbaş (1921-), daha sonra İstanbul'a giderek Galatasaray Lisesi'nde müzik çalışmalarını sürdürmüştür. Buradan mezun olduktan sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'na kaydını yaptırmış, Sezai Asal'dan viyolonsel, Cemal Reşid Rey'den ise kompozisyon dersleri almıştır. Bir yıl süren bu eğitimin ardından Ankara'ya taşınmaya karar vermiş ve eğitimini Ankara Devlet Konservatuvarı'nda sürdürmüştür. Burada Alnar ile armoni ve kontrpuan, daha sonra sırasıyla Akses, Saygun ve Erkin ile kompozisyon çalışmıştır. Kısacası Usmanbaş, Türk Beşleri'nin tümünün öğrencisi olmuş, onların en üretken dönemlerini gözlemlemiş ve ilk yapıtlarını hocalarının etkisinde vermiştir (İlyasoğlu, 2011: 49-67).

1950 yılında bir süre Kemal İlerici'nin dörtlü armonileme kuramına ilgi duyan Usmanbaş, 1952'den itibaren Schönberg'in 12-ton tekniğini kullanmaya başlamıştır. Yine bu dönemde Boulez'in bir makalesini okuyarak dizisellik hakkında fikir sahibi olmuş, kısa süre sonra bu tekniği de yapıtlarına taşımıştır. Aynı dönemde konvansiyonel notasyonun dışına çıkmak için de çalışmalar yapan besteci, kendisiyle yapılan bir görüşmede şunları söylemektedir:

“Türkiye’de ben ve Bülent Arel, bizden önceki kuşaklara tepki olarak folklor müziği ile geleneksel müzikten ayrıldık. Bülent ve ben, 1952-1958 arası oniki ses müziği üzerine çalıştık. Sonraları bu yoldan ayrıldık da, oniki ses müziğinin sağladığı bazı teknik kazançlar kalmıştır bize. Oniki ses müziğinden dizisel musikiye de yöneldik...” (İlyasoğlu, 2011: 167).

1952 yılı geldiğinde Usmanbaş, Bülent Arel ve diğerleri ile Helikon Derneği'nin kuruluşunda yer almış ve bestelediği iki müzik Arel'in yönetiminde Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. 1957 yılından itibaren rastlamsallığı kullandığı ilk yapıtlarını da ortaya koymaya başlamış, aynı yıl Rockefeller bursunu kazarak çağdaş sanatın merkezi New York'ta Milton Babbitt, Henry Cowell,

Elliott Carter, Morton Feldman gibi öncü bestecilerle tanışma ve dostluk kurma olanağı bulmuştur. Bu dönemde verdiği yapıtlardan olan *Şiirli Müzik*, 1958 yılında Tanglewood'da “Koussewitzky” gibi prestijli bir ödüle layık görülmüştür. 1966 yılında ise, Polonya'nın Poznan kentindeki III. Wieniawski Yarışması'nda *Boşluğa Atlayış* adlı yapıtıyla birinciliğe layık görülmüş, ancak Usmanbaş'a ödül kazandıran bu yapıt kendi ülkesinde, Türkiye'de hiçbir zaman seslendirilmemiştir. Usmanbaş, 1960 yılından itibaren özgür nota değerleri kullanmakta, icracıya özgürlük tanıyan yapıtlar vermekte ve rastlamsallığı yapıtlarının kimliği hâline getirmektedir. Tüm bu özellikleriyle Usmanbaş, tam bir 20. yüzyıl bestecisidir ve konservatuvardan arkadaşı Arel ile birlikte milli müzik projesini reddederek gerçek anlamda batının çağdaş tekniklerine yönelen ilk Türk bestecilerindendir.

2.2.3. İlhan Mimaroglu

Eğitimi 1949 yılında Ankara Hukuk Fakültesi'nde tamamladıktan sonra Hayrullah Duygu'dan klarinet dersleri almaya başlayan İlhan Kemalettin Mimaroglu (1926-2012), 1946'dan 1961'e dek Akis ve Forum dergilerine ve birçok gazeteye sürekli müzik yazıları yazmış, Ankara ve İstanbul Radyolarına caz ve çağdaş müzik üzerine programlar hazırlamıştır (Oransay, 1965: 70). Tıpkı Arel ve Usmanbaş gibi, ancak onlardan daha erken bir tarihte, 1955 yılında kazandığı Rockefeller Vakfı bursu ile Amerika'ya giden Mimaroglu, Columbia Üniversitesi'nde müzikolog Paul Henry Lang'ın ve Amerikalı besteci Douglas Moore'un öğrencisi olmuştur. Bundan sonra, 1959 yılında Amerika'ya yerleşme kararı almış, elektronik müzik ile ilgilenmeye başlamış, Arel'in de New York'ta bulunduğu bu dönemde yeni oluşmakta olan elektronik müzik ortamının içine girerek yeni ve alışılmadık sesler üretme yolunu seçmiştir. 1963 yılından itibaren Ussachevsky yönetimindeki Columbia-Princeton Electronic Music Center'da çalışmalarını sürdürmüş, dönemin öncü bestecileri Edgard Varèse ve Stefan Wolpe ile kompozisyon çalışma imkânı bulmuştur (İlyasoğlu, 1989: 86).

Amerika’da yaşadığı yıllarda bir yandan radyo programcılığına da devam eden Mimaroglu, Amerika’nın Sesi Radyosu’nda ve New York’un WBAI Radyosu’nda açıklamalı kültür ve müzik programları yapmıştır. Columbia Üniversitesi’ndeki eğitimini tamamladıktan sonra bir süre bu kurumda elektronik müzik dersleri vermiş, 1968 yılında Fransız Radyosu’nun davetiyle dönemin meşhur Müzik Araştırmaları Topluluğu (GRM) stüdyolarında çalışmalarını sürdürmüş, 1971 yılında ise Guggenheim bursu kazanarak bir sene Paris’te yaşamıştır.

Kariyeri boyunca hem geleneksel çalgılar için, hem de elektronik ortam için yapıtlar vermiş, kimi zaman ise bu iki medyayı bir araya getiren elektro-akustik çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bestecinin özgür olması gerektiğini düşünen Mimaroglu, geleneksel çalgılar için verdiği yapıtlarda atonal bir dili benimsemiştir. Yaşamının büyük bölümünü Amerika’da geçirmesine rağmen ülkesiyle bağını tamamen koparmamış, İstanbul Radyosu’nda 1958’de başladığı Çağımızın Bestecileri programlarını uzun yıllar sürdürmüştür. Müziğin yanı sıra sinema sanatına da ilgi duyan besteci, 20. yüzyılın en önemli yönetmenlerinden Federico Fellini’nin *Satyricon* adlı filminin müziklerine, bestelediği iki yapıtla katkıda bulunmuştur. Arel ile birlikte elektronik müzik alanında yapıt veren ilk Türk bestecilerinden olan Mimaroglu, cumhuriyet dönemi müzik politikalarına karşı çıkarak kariyeri boyunca yeni ve çağdaş olanı benimsemiş, yöneldiği elektronik müzik alanında dünya çapındaki öncü isimlerden birisi olmuştur.

2.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Bestecilerinde Kuşak Sorunsalı

Türkiye’de cumhuriyet dönemi bestecilerinin kuşaklar içinde sınıflandırılmasında, kesin dayanaklar ve tarihler gösterilemese de, bestecilerin doğum tarihleri ve hocalık-öğrencilik ilişkilerinin belirleyici olduğu söylenmektedir. Bu bölümde ise Türk bestecilerine yönelik kuşak sınıflandırmasının kendi içinde epey problemli olduğu, bu sınıflandırmaya yakından bakıldığında kuşaklar arası geçişte doğum tarihleri ya da hocalık-öğrencilik ilişkileri kadar çalışmanın ana kavramlarından olan “çağdaşlık” anlayışının da büyük pay sahibi olduğu gösterilecektir. Bu durumu

daha iyi anlamak ve sınıflandırmanın içeriğini doğru bir şekilde belirlemek için öncelikle kuşak kavramının içeriğini analiz etmemiz gerekmektedir.

Fransız tarihçi François Georgeon, çalışmalarında “nesil” ya da “kuşak” olarak Türkçe’ye tercüme edilebilecek Fransızca “génération” terimini kullanır ve Osmanlı’nın son dönemini bu terim çerçevesinde açıklamaya çalışır. Buna göre Osmanlı’da kuşak olgusu imparatorluğun son yıllarında, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte ortaya çıkmıştır ve bu durum bir dizi gelişmenin ürünüdür: Modern tarzda eğitim veren Harbiye, Mülkiye, Tıbbiye gibi okullarda yetişen mektepli bir gençliğin ortaya çıkması, Sultan Abdülhamid’in yetkeci rejimine karşı büyük bir muhalif hareketin belirmesi ve sonunda Genç Türk Devrimi’nin patlak vermesi. Kısacası Georgeon’a göre bir kuşaktan söz edebilmemiz için, kendilerinden daha önce gelenlere göre bir fark ortaya koymuş, eski olandan bir kopuş yaratmış ve kendilerine ait bir camia oluşturmuş kişilerin varlığı şarttır (Georgeon, 2012: 80-81).

Osmanlı’da kuşak kavramının ortaya çıkmasında bir başka önemli etken ise, Georgeon’un bir diğer Fransız tarihçi André Burguière’den yaptığı alıntıyla açıkladığı gibi, söz konusu gençliğin, “paylaşılan tarihsel bir deneyim”e sahip olmalarıdır; bu deneyim ise Abdülhamid’in istibdat rejimine karşı yürüttükleri mücadeledir (Georgeon, 2012: 82). Georgeon, tezini güçlendirmek için kavramın o dönemde taşıdığı anlama da vurgu yapar. Yazara göre nesil olgusunun bu dönemde ortaya çıktığına en güçlü kanıt şudur: Önceki dönemlerde Osmanlıca’da yalnızca soy, şecere anlamına gelen bu sözcük, ancak sözü edilen zaman aralığında “aynı yaştan kişilerin oluşturduğu topluluk” anlamı kazanmıştır ve bu dönemde “Genç Türkler” gibi ifadelerle bir kuşak farklılığına vurgu yapar görünen “genç” kelimesinin kullanımında da büyük artış görülmüştür (2012: 84).

Türkiye’nin cumhuriyet dönemi müzik yaşamına baktığımızda da, gelenekten kopuş, yeni bir camia oluşumu ve paylaşılan tarihsel deneyim gibi durumların ilk olarak imparatorluk yaşamından cumhuriyet rejimine geçiş aşamasında ortaya çıktığı görülmektedir. Önceki bölümlerde açıklandığı gibi, terk edilen imparatorluk yaşamı batı müziğiyle hiç temasa geçmemiş değildir; ancak modernleşme çabalarının yoğunlaştığı

dönemde batı müziği ilgisi saray ve çevresiyle sınırlı kalmış, hiçbir zaman kitleye nüfuz edememiştir. Yeni rejimin yurt dışında okuttuğu ve batı müziği tekniklerini kullanarak yapıt vermelerini istediği besteciler de bu sebepten ötürü, Osmanlı müziğinden başka bir müzik bilmeyen imparatorluk geleneğinden kopuş yaratmış ve geleneğin reddedildiği tarihsel bir dönemi paylaşmışlar, böylece cumhuriyet döneminin birinci kuşak bestecileri olarak ayrı bir sınıfa dahil edilmişlerdir.

Üstelik sözü edilen bu durum yalnızca Türkiye için geçerli değildir: Bestecilerini birinci kuşak gibi bir sınıfa dahil etme eğilimine 20. yüzyılda benzer modernleşme ve çağdaşlaşma süreçlerini yaşamış Mısır, Tayvan, Çin, Bulgaristan gibi ülkelerde de rastlanmaktadır. Söz konusu ülkelerde 20. yüzyılda yetişen ilk kuşak bestecilerin ülkelerinde batı müziğine eğilen ilk besteciler olmaları, müzik eğitimlerini Fransa ve Almanya gibi batı müziğinin kalbi sayılabilecek ülkelerde almış olmaları ve 20. yüzyılın yeniliklerini benimsemeyip müzik dillerinde batının geride bıraktığı teknikleri kendi halk müzikleriyle sentezleme yolunu seçmiş olmaları, onların da benzer süreçlerden geçerek kuşak sınıflandırmasına tâbi tutulduğunu kanıtlamaktadır (El-Shawan, 1985; Wu, 2010; Ping, 2005; Dimitrov, 2006). Ayrıca tüm bu ülkelerdeki birinci kuşak bestecilerin tecrübe ettikleri süreçlerin ve bestecilik kariyerleri boyunca yöneldikleri malzemenin şaşırtıcı derecede benzerlik göstermesi, batıda bulunmayan bestecileri kuşaklar halinde sınıflandırma eğiliminin 20. yüzyılda modernleşme projelerini yaşamış ülkelere has olduğunu göstermektedir.

Georgeon'ın üzerinde durduğu kopuşun, farklılaşmanın yeni bir camia oluşumunun ve paylaşılan tarihsel deneyimin etkisi, birinci kuşaktan ikinci kuşağa geçişte de net bir biçimde görülmektedir. Her şeyden önce “birinci kuşak” olarak sınıflandırılan besteci kümesi, gerçek anlamda çağdaş ve özgürleşmekte olan müziğe ilgi duyan ikinci kuşak bestecilerin yetişmesinden önce milli müzik politikalarını benimsemiş ve yapıtlarında yansıtmış olan bestecilerin dahil edildiği bir kümedir. Söz konusu durum, Türk Beşleri kadar bu grubun dışında kalan birinci kuşak besteciler Koral, İlerici, Ün ve Tarcan için de geçerlidir. Kısacası, basit bir çıkarımla cumhuriyetin ilk kuşak bestecileri adı verilen kümenin 1904-1914 yılları arasında doğan isimleri kapsadığını ve Rey ile başlayıp Tarcan ile sona erdiğini söyleyebiliriz. Sınıflandırmayı

bu şekilde belirlediğimizde ise, ilk kuşaktan Koral, İlerici ve Tarcan'ın Türk Beşleri'nin öğrencileri olmaları, besteci kuşaklarının sınıflandırmasında hocalık-öğrencilik ilişkilerinin belirleyiciliğini geçersiz kılmaktadır. Daha açık bir şekilde söylemek gerekirse, hem bu isimler, hem de ikinci kuşak besteciler Türk Beşleri'nin öğrencisi olmuş, fakat farklı kuşaklar içerisinde sınıflandırılmışlardır. Öte yandan kuşak geçişinin şartlarına baktığımızda da, Tarcan ve Arel arasında dört yaş fark olduğunu görürüz. İki de Türk Beşleri'nin öğrencisi olan bu iki isim arasında müzik tarihimiz açısından önemli yere sahip başka bir besteci bulunmadığı için de, birinci kuşaktan ikinci kuşağa geçişi sağlayan bestecinin gerçekten çağdaş olana ilgi duyan, ya da başka bir deyişle cumhuriyet politikalarının hatalı çağdaşlık algısından kopuşu gerçekleştiren Arel olması mantıklı görünmektedir.

1957 sonrasında ortaya koyduğu yapıtlarla 12-perde ve dizisellik gibi çağdaş tekniklere yönelen Arel, 1958 yılında ilk örneklerini vermeye başladığı elektronik müzik yapıtları ve 1959'dan itibaren CPEMC'da gerçekleştirdiği öncü çalışmalar ile resmî ideolojiden koparak batının çağdaş tekniklerine yönelen ilk cumhuriyet dönemi bestecisi olmuştur. Söz konusu teknikleri Avrupa'daki güncelliklerini korudukları sırada benimsemiş olması ve daha sonra yöneleceği elektronik müzikte yalnızca çağdaş pratikleri tanımakla kalmayıp ABD'de ilk elektronik müzik denemelerini gerçekleştiren isimlerden biri olması, böylece cumhuriyet dönemi politikalarının dikte ettiği sentez anlayışını ve sözde çağdaşlık hedefini reddetmiş olması ise Georgeon'ın kuşaklar arası geçişte tespit ettiği gelenekten kopuşun, Türk bestecilerine yönelik kuşak sınıflandırılmasında da belirleyici olduğunu göstermektedir.

Benzer şekilde resmî ideolojiyi tanımayarak 20. yüzyıl müziğinin yeniliklerine yönelmiş, bu anlamda ikinci kuşağın farklı bir camia oluşturmakta olduğu fikrini sağlamlaştırmış isim olan Usmanbaş ise, müzik politikalarını kimi zaman verdiği yapıtlarla, kimi zamansa yazdığı yazılarla reddetmiştir. Besteci, kendisiyle yapılan bir görüşmede şunları söylemektedir:

“...kaldı ki bizim kuşakta folklor etkilerini doğrudan doğruya aktarmaya karşı çıkan bir eğilim vardı (hiç değilse bende). Bu yüzden Türk Beşleri'nin bir oranda soyut sayılabilecek yaratılarına doğru gidiyorduk. Bu belki kaçınılmaz bir tepki idi... Kültür

olarak daha evrensel meraklarımız vardı; kendi kültürümüzün bölgesel yanı üzerinde çok az duruyorduk. Kaldı ki yerel müziğimiz üzerinde ciddi ve sağlam, inandırıcı çalışmalar da yoktu. Yerel senfoniler yazıp bunun bir son olduğunu düşünecek kadar da saf değildik. Oysa çevremizdeki bütün müzikçiler, müzikseverler böyle bir ‘Türk Müziği’ bekliyorlar, bunu marifet sayıyorlardı. Sağlam bir eleştirel ortam yokluğu, gerçek dünya ilişkilerinin azlığı, iki arada kalmamıza neden oldu, fakat ucuzluğa da düşmemeye çalıştık” (İlyasoğlu, 2011: 101).

Resmî ideolojinin dikte ettiği sentez anlayışına yönelik tepkisini bu sözlerle dile getiren Usmanbaş, öğrencisi olduğu ilk kuşak bestecileri açık bir dille eleştirmekte, musiki inkılapçılarının ve hocalarının değerli bulduğu müzik anlayışından kopuşunu net bir biçimde ortaya koymaktadır. Kariyeri ilerledikçe aldığı eğitimin sınırlamalarından uzaklaşan, yeni ve çağdaş olana yönelen Usmanbaş, kendisiyle yapılan bir başka görüşmede müzikle bir ilişkisi olmamasına rağmen besteciler üzerinde baskı kuran milli musiki ideologlarını şu sözlerle eleştirmiştir:

“...Hiçbir Osmanlı bestekârı ‘bu şimdi yazdığım Osmanlı musikisi olmalı’ diye düşünmemiştir. Hiçbir Alman besteci de ‘bu yazdığım Alman müziği olmalı’ diye düşünmemiştir. Sadece yazmışlardır ve biz bugün bu yazılanlara Osmanlı uygarlığının müziği, Alman kültürünün müziği, İtalyan kültürünün müziği diyoruz. Ben de bugün yazıyorum ve ilerde birileri ‘İşte 20. yüzyıldaki Türk müziğinin bir örneği’ diyecektir. Eserleriyle sanatı oluşturanlar yaratıcıların kendileridir, o eserler üzerinde fikir yürütenler değil” (İlyasoğlu, 2011: 109).

Açıkça Gökalp, Atatürk ve erken cumhuriyet döneminin diğer musiki inkılapçılarını hedef alan bu sözler de, sanatçının özgürlüğünü savunan Usmanbaş’ın resmî ideolojiden uzaklaştığını ve geleneksel olandan bir kopuş yarattığını belgelemektedir. Usmanbaş, söylem düzeyinde ortaya koyduğu bu kopuşu, kariyeri boyunca verdiği yapıtlarla da desteklemiş, 12-perde, dizisellik, rastlamsallık, açık biçim, mikrotonalite ve minimalizm gibi yeni müziğin pek çok akım ve tekniğine yönelen yapıtlar vermiştir. Kariyeri boyunca tıpkı yakın dostu Arel gibi çağdaş olanı izlemiş ve benimsemiş, müziğine halk müziği ezgilerini ve ritimlerini dahil ederek milli müzik inşa etme fikrine sert bir biçimde karşı çıkmıştır. Bu yolda kimi zaman hocası olan Türk Beşleri’ni ve diğer inkılapçıları yargılamaktan da kaçınmamıştır. Bu açıdan Usmanbaş, kendisinden üç yaş büyük olan Arel’in gerçekleştirdiği ideolojik kopuşu sağlamlaştıran ve ikinci kuşak adı verilen kümeyi mümkün kılan besteci olmuştur.

Müzik tarihimiz açısından aynı misyona sahip olan, yakın dostu Usmanbaş gibi yapıtları kadar söylemleriyle de çağdaş olanı yücelterek cumhuriyet dönemi müzik politikalarını eleştirme cesareti gösteren bir başka besteci ise İlhan Mimaroglu'dur. Kariyeri süresince atonalite, dizisellik ve elektronik müzik gibi çağdaş teknikleri kullanarak yapıt veren Mimaroglu, kendilerinden önce gelen ilk kuşak bestecileri ve cumhuriyet dönemi müzik politikalarını “(...) yüzeyde kalmış bir ulusçuluğun saplantıları” gibi sözlerle eleştirmiş, kendisinden sonra gelen üçüncü kuşak bestecilerden ise “geleneksel Türk müziğinden, bu ara özellikle halk müziğinden, tutucu yoldamlarla yararlanmaya yeniden yönelen, evrensel sayılan bir dile yanaşıldığında bile bunu köhnemiş bir yolda gerçekleştiren” grup olarak söz etmiş, bu kuşağın Türk sanat müziğinde bir geriye dönüşü örneklediklerine dikkat çekmiştir (Mimaroglu, 2011: 180-181).

Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu dışında ikinci kuşak besteciler kümesine dâhil olan Sabahattin Kalender (1919-2012), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923-2014), Nevit Kodallı (1925-2009) ve yerleri kesin olarak belirlenemeyen Ferit Tüzün (1929-1977), Muammer Sun (1932-), Cengiz Tanç (1933-1997) ve Yalçın Tura (1934-) gibi isimler arasından 20. yüzyılın yeniliklerini takip eden ve bunları yapıtlarında işleyen yalnızca Fırat ve Tanç olmuştur. Adı geçen diğer besteciler ise cumhuriyet dönemi müzik politikalarına bağlılık göstermeyi seçmiş, kuşak sınıflandırmasında yalnızca doğum tarihleri sebebiyle öncü eğilimde olan Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu ile aynı kuşak içerisine dahil edilmişlerdir. Öte yandan örneğin Tüzün ve Sun gibi bestecilerin ikinci kuşaktan mı yoksa üçüncü kuşaktan mı sayılmaları gerektiği dahi çok net değildir ve bu isimlerin hem doğum tarihleri, hem de verdikleri yapıtlar açısından ikinci kuşaktan koparılımları ve neredeyse tamamı halk müziği malzemelerine yönelen üçüncü kuşağa dahil edilmeleri sınıflandırma açısından hiçbir sorun teşkil etmeyecektir. Bu anlamda besteci kuşakları açısından en belirsiz olan ikinci ve üçüncü kuşak arasındaki geçiştir ve sınıflandırmayı sorgulamaksızın benimseyen müzik yazarlarının tümü bu geçiş için kesin bir tarih vermekten ya da geçiş açısından kıstasın ne olduğunu belirlemekten kaçınmışlardır.

Sözü edilen tüm bu belirsizliklere rağmen cumhuriyetin ilk üç kuşağını oluşturan besteciler kabaca ele alındığında, Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu'nun ülkenin müzik tarihinde kendilerinden önce ve sonra gelen iki kuşaktan ayrı bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu yer, Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu tarafından inkılabın çağdaşlık algısında bir kopukluk yaratma çabaları ve cesaretleri sayesinde elde edilmiştir. 20. yüzyılda ortaya çıkan 12-ton, tüm dizisellik, elektronik müzik, mikrotonalite, minimalizm, rastlamsallık ve açık biçim gibi akım ve tekniklerin tümünü yarattıkları yapıtlarda yansıtan bu üç isim, müzik politikalarının söylemsel düzeyden öteye geçememiş çağdaşlık idealini gerçek anlamda benimseyen ilk Türk bestecileri olmuşlardır. Cumhuriyet dönemi bestecilerinin farklı kuşaklar içinde sınıflandırılmasına da, medeniyet algısının Avrupa'dan Amerika'ya kaydığı bir dönemde yeni müzik ortamının içinde yapıt vermiş, çağdaş teknikleri yalnızca takip etmemiş, bir yandan da ortaya çıkma süreçlerine katkıda bulunmuş bu üç bestecinin yarattığı kopukluk sebebiyle ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Üstelik Usmanbaş, o dönemde kuşağının da bunun bilincinde olduğunu, ya da Georgeon'un Burguière'den aldığı ifadeyle söylersek, kuşağının 'paylaşılan tarihsel bir deneyime' sahip olduğunu, "...ikinci kuşak olduğumuzun, ikinci bir öneri düşündüğümüzün bilincindeydik" sözleriyle dile getirmiştir (İlyasoğlu, 2011: 115). Onlar kariyerlerinin hiçbir döneminde müzik politikalarına uyum göstererek devlet yöneticilerinin, halkın rahat anlayabileceği müzikler besteleyerek de kitlenin onayını alma ihtiyacını duymamışlar, bunun yol açacağı yabancılaşma süreçlerini yaşamayı ise her şeye rağmen göze almışlardır.

3. BÖLÜM

İKİNCİ KUŞAK TÜRK BESTECİLERDE SOSYAL YABANCILAŞMA

3. BÖLÜM

İKİNCİ KUŞAK TÜRK BESTECİLERDE SOSYAL YABANCILAŞMA

3.1. Sosyal Yabancılaşma

Kökenini Latince'den alan ve ilk kullanımına Calvin ve Luther gibi Orta Çağ teologlarında rastlanan yabancılaşma kavramı, en bütünlüklü anlatımına Hegel'in felsefesinde ulaşmış ve son iki yüzyıldır sosyoloji, antropoloji, sosyal psikoloji ve siyasal bilimin temel, fakat anlamı üzerinde en çok tartışılan kavramlarından biri olmuştur (San, 2003; Williamson ve Cullingford, 1997). Bu ikircikli kavram kimi zaman teorisyenlerin kendilerini dahi kararsız bırakmış, erken felsefesinin merkezî kavramlarından olmasına rağmen Marx, ilerleyen yıllarda kavramın “felsefi bir saçmalık” olduğunu iddia etmiştir (Williamson ve Cullingford, 1997: 263). Adı geçenlerin yanısıra Rousseau, Grotius, Feuerbach, Weber, Durkheim, Simmel, Marcuse ve Freud gibi düşünürlerin çalışmalarında da yeri olan, son yüzyılda ise çoğunlukla sosyal psikologlar tarafından ele alınan kavram, tüm bu içeriklerde farklı bir takım anlamlar kazanmış ve aldığı farklı biçimlerle sosyal bilimlerin en temel kavramlarından biri haline gelmiştir.

Sosyal psikolog Melvin Seeman, 1959 yılında kaleme aldığı *Yabancılaşmanın Anlamı Üzerine* başlıklı makalesinde, yabancılaşma kavramının o güne kadar kazandığı olduğu farklı anlamları tespit etmeye çalışmış ve bu anlamları beş alt başlıkta olduğu anlamları beş alt başlık altında toplamıştır: güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, soyutlanma ve öze yabancılaşma. Çalışmada kavramın *sosyal yabancılaşma* olarak ele alınmasının sebebi de, konuyu tüm bu alt başlıklarda toplumsal dönüşümler ve bu dönüşümlerin sonuncunda ortaya çıkan bireysel reaksiyonlar açısından ele alan Seeman'ın kavramsallaştırmasına anlam açısından daha yakın çağrışımlar barındırmasıdır. Toplumsal olarak büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemde yukarıdan dayatılan musiki inkılabı fikrinin ikinci kuşak bestecilerde yarattığı yabancılaşma, ilerleyen sayfalarda değinileceği üzere söz konusu bestecileri hem yönetici sınıfın hedeflerinden, hem de yukarıdan indirilen çağdaşlaşma projelerini hiçbir zaman tam anlamıyla benimseyememiş kitlenin beklentilerinden tam anlamıyla koparması

açısından tam bir sosyal yabancılaşma örneği oluşturmaktadır; Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu'nun bu süreçlere verdikleri tepkiler de, sürecin toplumdan tümüyle bir kopuşa işaret ettiğini açıkça göstermesi açısından bu tür bir kavram ayrımını desteklemektedir. Bunu daha iyi anlamak için Seeman'ın beş alt başlık altında sınıflandırdığı yabancılaşmayı detaylandırmamız ve bu kavramın söz konusu besteciler özelinde nasıl işlediğini ortaya koymamız gerekmektedir.

Seeman'ın ifadesiyle güçsüzlük kavramı temelini, yabancılaşmanın Marx'ın felsefesinde taşıdığı anlamdan almaktadır (Seeman, 1959: 784). Kavramın Marx'ta aldığı biçim, imtiyazın ve karar mekanizmasının yukarıdan dayatıldığı kapitalist bir toplumdaki işçi için kaçınılmaz sonucun emek ürününe, kendisine ve doğaya yabancılaşmak olduğunu söyler (Marx, 2011: 62-72). Weber ise Marx'ın güçsüzlük tanımını geliştirerek modern askerin şiddet araçlarına, bilim insanının inceleme araçlarına ve memurun da yönetim araçlarına eşit ölçüde yabancılaşmış olduğunu öne sürer. Seeman ise kavram üzerindeki tüm bu görüşleri hesaba katar ve güçsüzlüğü, “bireyin davranışlarının, beklediği toplumsal çıktı ve iyileştirmeler üzerinde etkisi olmayacağına dair beklenti ve inancı” olarak tanımlar (Seeman, 1959: 784). Böylece güçsüzlük daima birey ve daha büyük sosyal yapı arasındaki ilişkiyi ele alır ve kişinin politik sistem ve endüstriyel ekonomi gibi sosyo-politik olgular üzerinde sahip olduğunu hissettiği gücü ifade eder.

Yabancılaşmanın kullanım alanlarından ikincisi Seeman tarafından anlamsızlık kavramıyla açıklanmaktadır. Buna göre birey, neye inanması gerektiğini bilemez ve hangi davranışlarının ne gibi sonuçlar doğuracağını açıkça kestiremez durumdadır; Seeman'a göre yabancılaşmanın bu kullanım şekli ise Mannheim'ın endüstrileşen toplumlarda özsel akılcılığın zayıfladığı ve fonksiyonel akılcılığın güçlendiği, bunun da bireyleri anlamsızlığa sürüklediği savına yakın bir anlam taşımaktadır (Seeman, 1959: 786). Daha basit şekilde ifade etmek gerekirse, yabancılaşmanın yukarıda sözünü ettiğimiz ilk kullanım alanı toplumsal çıktıları kontrol etmek konusunda, ikinci kullanım alanı ise davranışsal çıktıları öngörmek konusunda bireyin sahip olduğunu hissettiği gücü ifade etmektedir (Seeman, 1959: 786).

Kavramın üçüncü kullanım şekli olan kuralsızlık, Durkheim'in *anomi* kavramından yola çıkılarak tespit edilmiştir. Burada bireylerin davranış biçimlerini belirleyen sosyal normlar ya çökmüş, ya da geçerliliğini yitirmiştir (Seeman: 1959: 787). Seeman, Robert K. Merton'ın fikirlerinden de yararlanarak kuralsızlık durumunun bireysel düzeyde, belirli hedeflere ulaşmak için toplumsal olarak onaylanmayan davranışların gerekliliğine inanmak olarak tanımlanabileceğini belirtir (1959: 787). San ise Durkheim ve Merton'ın fikirlerinden yararlanarak anominin özellikle geçiş aşamasındaki toplumlarda görüldüğünü, az gelişmişlikten gelişmişliğe, sömürgelikten bağımsızlığa ya da bağımsızlıktan sömürgeliğe, sosyalizmden kapitalizme, faşizm ya da diktatörlükten demokrasiye geçme aşamasında olan toplumlarda, kimi zaman yeni davranış kurallarının yokluğu ya da yetersizliği, kimi zaman da kuralların çokluğu ve çelişikliği nedeniyle bireylerin toplumsal değerlerle çatışan davranışlara yönelebildiğini ifade eder (2003: 4).

Yabancılaşmanın işaret ettiği dördüncü anlam olan soyutlanma, en yaygın şekilde entelektüelin popüler kültürel standartlardan, daha geniş bir anlatımla ise içinde bulunduğu toplumdan ve onun kültüründen kopuşunu tarif eder (Seeman: 1959: 788). Odağımıza bireyleri aldığımız tüm bu alt başlıklar açısından Seeman, konunun en iyi şekilde değer yargıları ile açıklanabileceğini savunur ve soyutlanma anlamında yabancılaşmış bir bireyin, toplumda çok değer verilen hedef ve inançlara değer vermeyen bir kişi olduğunu belirtir (Seeman: 1959: 788-789). Yabancılaşmayı Seeman'ın belirlediği tüm bu alt başlıklar çerçevesinde inceleyen Coşkun San ise (2003) yabancılaşma süreçlerinin her zaman yabancılaştırma süreçlerinin bir sonucu olduğuna dikkat çekerek kavramı *soyutlama* olarak ele alır ve tanım olarak kuralsızlıkla benzerlikler taşıyan soyutlamadaki en önemli farkın, soyutlanmış yapılarda karşıt değer ve görüşlerin tüm baskılara karşın korunabilmesi ve hatta bir karşı devrim biçiminde geliştirilebilmesi olduğunu söyler (s. 4).

Seeman'ın yabancılaşmanın beşinci ve son kullanım alanı olarak tespit ettiği öze yabancılaşma ise kendisine göre Fromm'da aldığı biçim ile en belirgin halini kazanır. Fromm, çağdaş sosyal karakteri analiz ederken bireyin kendisini bir yabancı olarak duyumsadığını, kısacası kendisine yabancılaştığını vurgular; Mills ise

yabancılaşmanın bu türünü bir örnekle açıklar: “Çalışma sürecinde kendi varlığı yabancı bir hedefin aracı haline gelen satış elemanı, kendine yabancılaşır” (Seeman: 1959: 789). San, Millis ve Riesman’ın da yapıtlarında yabancılaşmanın bu şekline değindiklerini, buna göre çağdaş kitle toplumlarında bireyin kendini başkalarına göre ayarlamaya, başkalarını kullanmaya çalışmasının, ama bu çabaların sonucunda kendisinin de kullanılmasının özerklik duygusunu örselediğini, böylece bireyin öz varlığının dışsal bir nesneye dönüştüğünü belirtir (2003: 4-5).

Yabancılaşmanın yukarıda sözü edilen beş kullanım alanının tespit edilmesi Seeman için önemlidir, çünkü bu bize hem kavramın tarihsel gelişim sürecinde ne gibi anlamlar kazandığını gösterir, hem de kavrama geçmişte gösterilen ilgiyi bugünün ampirik çabalarıyla bir araya getirir. Öte yandan Seeman, tespit ettiği beş alt başlığın belirsiz ve anlaşılması güç bazı noktaları olduğunu da kabul eder; fakat bunun kavramsallaştırma için bir ilk adım olduğunu da belirtir. Seeman’ın kavramsallaştırması bize gerçekten de analizde kolaylıklar sağlamaktadır. Yabancılaşma, tüm bu kullanım alanlarıyla pek çok coğrafya gibi ülkemizde de karşılığını bulmuş, San’ın ifadesiyle Türkiye en ağır yabancılaşma süreçlerini, Osmanlı döneminde başlayan ve cumhuriyetin ilanı ile birlikte kökten bir devrim kimliğine bürünen modernleşme ve çağdaşlaşma projeleriyle birlikte yaşamıştır (2003: 4-5). Çalışmanın ilerleyen kısımlarında toplumun büyük bir yabancılaşma sürecinden geçtiği bu dönemde ikinci kuşak besteciler Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu’nun yabancılaşma süreçlerini ne şekilde deneyimledikleri açıklanacaktır.

3.2. İkinci Kuşak Bestecilerde Sosyal Yabancılaşma

Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu’nun yukarıda ana hatlarıyla ele alınan yaşamları göz önünde bulundurulduğunda, Seeman’ın yabancılaşmanın alt başlıklarından biri olarak belirlediği soyutlanma kavramının bu üç bestecinin yaşadıkları deneyimleri ve yapıtlarını üretme sürecinde kendilerini içinde buldukları psikolojiyi açıklamakta kullanılabileceği görülmektedir. Bu bölümde, Arel, Usmanbaş

ve Mimaroglu'nun kariyerleri boyunca tecrübe ettikleri yabancılaşma süreçleri, bu süreçlerin ülkenin müzik yaşantısında yol açtığı sonuçlar ve söz konusu besteciler üzerinde yarattığı tepkisellik, Seeman'ın soyutlanma kavramsallaştırması ile detaylandırılacaktır.

Soyutlanma kavramı Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu özelinde tüm yönleriyle işlerlik kazanmaktadır: Devlet tarafından bir müzik politikasının dayatıldığı ve bestecilere şu ya da bu şekilde yapıt vermelerinin dikte edildiği bir dönemde, takdir edilmemek ve seslendirilmemek pahasına çağdaş olan “yeni müziğin” peşinden giden bu üç isim, içinde bulundukları toplumdan, onun taşıdığı kültürden ve devletin ideolojisinden soyutlanan birer entelektüel görünümündedir. Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu, aynı zamanda o dönemde toplumsal ve politik açıdan yüceltilen milli musiki projesine kayıtsız kalarak, bu hedefin değeri konusunda inkılapçıların kanaatinden ayrı düşerek tam bir soyutlanma yaşamış, bununla beraber inandıkları müziğin peşinden giderek bir karşıt devrimin mimarları olmuşlardır.

Söz konusu Arel ve Usmanbaş olduğunda, ikilinin kültürel standartlardan kopuşlarının izleri Ankara Devlet Konservatuarı'nda okumakta ve çağdaş sanat konusunda birbirlerini beslemekte oldukları 1940'lı yıllara kadar sürülebilir. Usmanbaş bu günlerden şöyle söz eder:

“Devlet Opera ve Balesi'nin yeni kurulduğu, orkestra konserlerinin ve provalarının konservatuarda yapıldığı 1942-45 yıllarıydı bunlar. Biz Bülent Arel ile çok şeyi birlikte keşfe çıkmıştık. Hem bir müzik ve sanat dünyasını keşfediyor, hem de kuruyorduk bir yandan. Aslında dünyanın neresinde olduğumuzu bile pek düşünmeden. İyi ki de bilmiyormuşuz pek neresinde olduğumuzu. Bugünkü genç müzikçilerin çekingenlikleri bu yeri az-çok saptamış olmalarından geliyor. ‘Az gelişmişlik’ terimi henüz yoktu ortada. Yakın komşularımız da, Avrupa da henüz yıkıntı halindeydi. Rahmetli Erkin hocamız, Şostakoviç'in kalın kağıtlara basılı notalarıyla alay ederdi, ‘bakkal kağıdı’ diye. Ama işte, bizim yapıtlarımız bugün bakkal kağıdına bile basılı değil” (İlyasoğlu, 2011: 71-72).

Usmanbaş söylediği bu sözlerle bir yandan öğrencilik yıllarında Arel ile birlikte kendilerine tanıtılmayan ya da ülkelerinde haberdar olunmayan bir sanat dünyasını keşfetmekte olduklarını, bir yandan da Türkiye gibi çağdaş sanat adına yapılan girişimleri takdir etmeyen bir ülkede günümüz genç bestecilerinin doğal

olarak bir tür çekingenlik hissi içine girdiklerini vurgulamaktadır; bu durumun kendileri için farklı olmasını ise o dönemde dünyada yaşanmakta olan gelişmelere bağlamaktadır. Ardından hocası olan ilk kuşak bestecilerin yaratma süreçlerinde desteklendiklerine, ancak kendisi ve Arel gibi çağdaşa ilgi duyan bestecilerin bu süreçle ilgili vasıtalarından koparıldıklarına değinmektedir. İkili ilerleyen dönemde çağdaş sanatın yayılması adına Helikon Derneği'nin kurucuları arasında yer alacaklar, dernek bünyesinde gerçekleştirilen konser ve sergilerle de yeni olanın tanınması yönünde girişimde bulunacaklardır; ancak ismini Yunan mitolojisinde ilham perileri olan “muse”ların yaşadığı dağdan alan dernek, 1955'te gerçekleşen 6-7 Eylül olayları sırasında Yunan propagandası yaptığı gerekçesiyle saldırıların hedefi olacak, faaliyetlerini sonlandıracaktır. Tüm bunlar bize gösteriyor ki, Arel ve Usmanbaş, soyutlanma süreçlerini yalnızca pasif ve psikolojik anlamda deneyimlememiş, kavramın San'da kazandığı anlamla örtüşen bir biçimde soyutlama süreçlerine maruz bırakılmış, bir başka deyişle soyutlanmaya zorlanmışlardır.

İkinci kuşak bestecilerin yabancılaşma süreçleri göz önünde bulundurulduğunda, bu konudaki en net örneklerle Arel'in yaşantısında rastlandığı rahatça söylenebilir. 1959 yılında kazandığı bir senelik Rockefeller Vakfı bursuyla ilk kez Amerika'nın yolunu tutan Arel, burada geçirdiği bir sene çerçevesinde ortaya koyduğu işlerle Ussachevsky ve Luehning gibi elektronik müziğin öncülerinin takdirini toplamış, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden Varèse'in *Déserts* isimli elektro-akustik yapıtının elektronik kısımlarına yardım etmiştir. Kaldı ki ülkesi dışında, o dönemde medeniyetin beşiği kabul edilen Amerika'da elde ettiği bu başarılar kendi ülkesinde görmezden gelinmiş, burs süresinin dolmasına yakın ülkesine dönme kararı alacak olduğunda kendisine konservatuvarda bir kadro dahi sağlanamamıştır. Bu durum Arel'i izleyen süreçte kendi kültüründen kopmuş ve toplumun değer yargılarından uzaklaşmış bir besteci haline getirmiş, onun zaman zaman en yakın arkadaşlarından bile entelektüel anlamda uzaklaşmakta olduğunu hissetmesine yol açmıştır. Bunun en net kanıtı ise Amerika'dan Usmanbaş'a yazdığı ve kimi zaman geri dönüş alamadığı mektuplardır:

“Susmanı garipsemeye başladım doğrusu. Seni kızdıracak, gücendirecek bir şey mi yaptım yoksa? Yoksa Mimaroglu dostumuzun kitabına uyararak yaptıklarımı inandırıcı olmaktan uzak mı bulmaya başladın? Şayet işler ve kanaatleriniz (hepinizin) bu merkezde ise tez elden burada kalmak için teşebbüse girişeyim bari de ahir ömrümün geri kalan kısmını bana inananlar arasında geçireyim” (Ali, 2002: 61).

İçine doğduğu toplumdan, hatta ülkesinden ayrılmadan önce en yakın dostları olan kişilerden dahi kopmakta olduğu bu satırlarda görülebilen Arel, yaşadığı yabancılaştırmanın psikolojik boyutlarını net bir şekilde gözler önüne sermektedir. 1962 yılında yurt dışından almakta olduğu tüm teklifleri geri çevirerek ülkesine dönmeye karar veren besteci, çalışmalarını sürdürebilmek için arkadaşı Bülent Ecevit’ten ODTÜ’de bir elektronik müzik stüdyosu kurulması yönünde teminat almış, bu projenin hayata geçirilememesi üzerineyse kendisine en uygun gördüğü yerde, Ankara Radyosu’nda çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde çalışmalarını sürdürmek, elektronik müzik besteciliğine yoğunlaşmak için kendi ülkesinde hiçbir yol bulamamaktan şikayetçi olan Arel, bir yandan da TRT Madrigal Korosu’nu yönetmektedir. Birkaç yıl boyunca çalışmalarına sorunsuz devam eden koro, daha sonra gerici kesimin dikkatini çekmiş, hristiyanlık propagandası yapıldığı iddiasıyla mecliste tartışma konusu olmuş ve çok geçmeden çalışmalarını sonlandırmak durumunda kalmıştır. Arel, o günlerde New York’taki arkadaşı Ahmet Gürsoy’a şu satırları yazmaktadır:

“Radyodaki bizim Madrigal Korosu bile mecliste sözlü soru konusu oldu. Madrigal meğerse kilise demekmiş. Anlatmaya gönlüm razı değil, artık her şeyden midem bulanıyor. Müzik çalışmalarım, kompozisyon işlerim yedi aydan beri tamamen durdu. 16. ve 17. yüzyılın Madrigal bestecilerine tahammül edemeyen bir toplumda ne yapabilirim? Kimin için yapabilirim, kim çalar, kim dinler, dinlerse ne anlar? Müziğim çalınmadan ben ne yazdığımı nasıl anlarım? Şimdi ortada geniş bir münakaşa zemini açıldı. Benim veya benim gibi yazan bestecilerin eserlerinden halk ne anlarmış? Milli temalar kullanmalıyım. Bulvar müziği bile bu bakımdan hücumlara uğradı. Neden halk türkülerinden faydalanmıyormuşum da Blues tipinde müzik yazıyormuşum” (Ali, 2002: 81).

Tecrübe ettiği yabancılaştırma süreçlerini belki de en net bu satırlarda yansıtan Arel, üç yıl süren Ankara macerasından sonra her anlamda önünün tıklandığını, yapmak istediği mesleği kendi ülkesinde yapmasının mümkün olmadığını anlamış ve 1965 yılında Yale Üniversitesi’nde bir elektronik müzik stüdyosu kurması yönünde aldığı iş teklifini değerlendirerek Amerika’ya bir daha hiç geri dönmek üzere tekrar gitmiştir. Bu bilgiler Arel’in yabancılaştırmasının sosyal boyutunu çok iyi açıklıyor olsa da, durum

yalnızca bununla sınırlı değildir: Arel, 20. yüzyılın çağdaş tekniklerinden olan elektronik müziğe yönelerek kendi ülkesinin kültürel değerlerinden süreç içerisinde kopmuş, devlet eliyle yürütülen müzik politikasına kayıtsızlık göstermiş ve en yakın arkadaşlarının bile müziğini anlaşılmaz bulması sebebiyle soyutlanma sürecini psikolojik anlamıyla da en yoğun şekilde deneyimlemiştir.

20. yüzyılın getirdiği pek çok çağdaş üslubu yapıtlarında işlemiş ve işlemekte olan Usmanbaş ise kariyerinin neredeyse tamamını ülkesinde sürdürmüş, müzik politikalarının çağdaşlık algısından kopuş ve içine doğduğu topluma ve kültüre yabancılaşma süreçlerini burada yaşamış, böylece soyutlanma durumunu Arel'den az çok farklı yönleriyle deneyimlemiştir. Usmanbaş süreç boyunca kimi zaman ülkenin en önemli konservatuvarlarında görev almış, kimi zaman TRT siparişiyle yapıt ortaya koymuştur ve 1971 yılında müzik politikalarını yürüten devletin sanatçısı ilan edilmiştir. Ancak tüm bunların sebebi isteneni yapmış olması kesinlikle değildir: Bir entelektüel olarak kültür politikalarını olduğu gibi kabul etmeyip sorgulamış, hocası olan ilk kuşak bestecilerden istençli bir kopuş yaratmış ve kimi zaman yalnızca kitleye değil, kendi besteci dostlarına dahi yabancılaşmıştır. Usmanbaş, müziğin Türk ezgileri içermesi ve halkın anlayacağı basitlikte olmasını şart koşan inkılapçılardan “yarı aydınlarımız” olarak söz etmekte (İlyasoğlu: 2011: 20), cumhuriyet dönemi müzik politikalarını şu sözlerle eleştirmektedir:

“Halkımız geri kaldı, halkımıza yönelmek lazım’ gibilerden düşüncelerin meydana getirdiği bir baskı vardı bizim üstümüzde. Halbuki bunu söyleyenler müziğin yayılması için öbür adımların neler olması konusunda hiçbir şey bilmiyorlardı. Zaten müzik konusunda hiçbir şey bilmiyorlardı. Gerek yazarlar, romancılar, köşeyazarı, sol görüşlü insanlar olsun! Peki nasıl resim olsun, nasıl müzik olsun? Bir sanat politikası empoze edilmeye çalışılıyordu” (İlyasoğlu, 2011: 114).

Usmanbaş, cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yöntem düzeyinde, yani halk müziği öğelerini batının çokseslendirme teknikleriyle işleme anlamında karşı çıkmasının yanı sıra, bu politikaların uygulanma biçimine de ifadelerinden anlaşılabileceği gibi karşıdır. Empoze edildiğini söylediği bu politikalar her ne kadar bireysel düzeyde kendisine çok net bir şekilde dayatılmamışsa da, ilk kuşaktan hocalarının onun yapıtlarını takdir etmemesi, bu yapıtların yeteri kadar seslendirilmemesi, hatta ülkede seslendirebilecek nitelikte yorumcuların dahi bulunmaması ve toplumun yeni olana

kulaklarını tıkamış olması besteciyi yaratıcılık süreci içerisinde gitgide yabancılaştıran durumlardandır. Soyutlanma boyutundaki bu yabancılaşmayı kendisiyle yapılan çoğu röportajda ve yakın dostu Ertuğrul Oğuz Fırat’a yazdığı mektuplarda sık sık dile getiren Usmanbaş, bu mektuplardan 1982 yılında yazdığı bir tanesinde şu ifadelere yer vermektedir:

“... Kaldı ki, bu ülkenin müzikçileri bile, müze bekçiliği yapmaktan öteye gitmek istemiyorlar; kendilerini ancak o yolla başkalarına kabul ettirebiliyorlar. Bu ülkede senden, benden ve Cengiz’den (Tanç) başka çağdaş seslere açık olmak isteyen kimse yok; yani üç kişi! ...Bunlar (konservatuvarlar) artık bugün birer sanat kurumu olmaktan çok, birer müze bekçiliği ya da konserve fabrikası olmuştur. Biz de ‘konservatuvarlarda’ konserveci yetiştirmekten başka bir şey yapmıyoruz: Eski çağları incelemekten, eski yapıtların yüceliğinden söz etmekten yaşadığımız yüzyıla gelmemize olanak olmuyor ve çoğu da bunu eğitimin ‘sağlamlığı’ açısından vazgeçilmez görüyor. Bir ben varım yirminci yüzyıla vardırmak isteyen bütün öğretmenleri. Fakat, öyle tartışmalar çıkıyor ve öğrenciler de öylesine az destekliyorlar ki beni, yenildiğimi kabullenmekten başka çarem kalmıyor” (İlyasoğlu, 2011: 209-210).

Usmanbaş için ülkede hem kurumlar, hem de besteciler çağdaş olana daima kapalı kalmış, yeni olanın peşinden gidenler ise devlet ve toplum tarafından büyük ölçüde görmezden gelinmiştir. Ayrıca Türk bestecilerin çoğunu eski olana yönelten de bu bestecilerdeki kabul görme ve onaylanma arzusudur. Kurumlar özelinde söylediklerinde ise, ülkedeki müzik okullarının batının birkaç yüzyıl geride bıraktığı besteleme tekniklerinden daha ötesini benimseyememesinden dert yanmaktadır.

Besteci, kendisini rahatsız eden tüm bu yaklaşımlardan uzaklaşarak çağdaş olanı benimsemiş, ancak bu sebeple kariyeri boyunca çeşitli bedeller de ödemiştir: Örneğin Polonya’da birincilik ödülü kazanan *Boşluğa Atlayış*, yedi bölümden oluşan *Üçüncü Senfoni*’nin 1, 6 ve 7. bölümleri ve *Klarinetli Beşil* kendi ülkesinde hiçbir zaman seslendirilmemiştir. Bununla beraber Usmanbaş hiçbir zaman sözünü ettiği besteciler gibi seslendirilme, beğenilme ve alkışlanma kaygısıyla yapıt vermemiş, kendi istenciyle ve özellikle gerçekleştirdiğine sık sık vurgu yaptığı ideolojik ve artistik kopuşla soyutlanma sürecinin bir parçası olan karşıt devrimi yaratma cesaretini gösterebilmiş, çağdaş olana ilgi duyan öğrenciler yetiştirmiştir.

Yabancılaşma süreçlerini tıpkı Arel gibi ülkesini geri dönmek üzere terk edecek boyutta tecrübe etmiş olan Mimaroglu, daha önce söz edildiği gibi cumhuriyet

dönemi müzik politikalarını ve kendisinden sonra gelen üçüncü kuşak bestecileri sık sık eleştirmiştir. Geleneksel çalgılar için verdiği yapıtların seslendirilmemesi ve elektronik müzik üretmek için gereken imkânların ülkede bulunmaması sebebiyle çalışmalarını ABD’de sürdürmüş ve burada hem müzik yazarlığı, hem radyoculuk, hem de bestecilik kariyerini sürdürmek için çok daha uygun bir ortam bulmuştur. Usmanbaş gibi Mimaroglu için de yapıtlarının ülkesinde seslendirilmiyor oluşu soyutlanma sürecinin önemli etkenlerindendir. Mimaroglu bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Para için müzik yapmayı çoktan unuttum. Dinlediğimde beğendiğim müzikler yapıyorum. Kağıda yazılan müzikten söz etmediğimi anlamıyorsunuzdur. Dinleyeceğim duruma getirilmiyor kağıda yazdığım müziklerin çoğu. Demek oluyor ki seslendirilmiyor” (Mimaroglu, 2001: 118).

Cumhuriyetin çağdaşlık algısıyla taban tabana zıt görüşler taşıyan ve bu açıdan “resmî” bestecilerin adlarını ve yapıtlarını duyurabilme anlamında sahip oldukları ayrıcalıktan yoksun olan Mimaroglu, ülkenin kültürel standartlarından ve toplumun değerli gördüğü hedeflerden gitgide koparak soyutlanma süreçlerini ağır biçimde yaşamıştır. Ülkesinde bulunduğu yıllarda hem müzik yazılarıyla hem de radyo programlarıyla kitleyi çağdaş müzikle tanıştırma amacını gütmüş, ancak vardığı son noktada devletin politikasını ve halkın tavrını şu satırlarla özetlemiştir:

“Türkiye’de sanat müziği bestecilerinin azlığı olsun, aralarında ilerleyen bir müziğin diline ve gereçlerine yönelenlerin daha da azlığı olsun, sanat müziğinin bütün dünyada gitgide yitirmekte olduğu geçerlik açısından bir gerçekçi durum gibi görünüyor. Türkiye’de nitekim, batının sanat müziği yolunda yaratan bestecilere hiçbir gereksinme duyulmadığı gerçeği artık tartışılmaz biçimde ortadadır” (Mimaroglu, 2011: 182).

Çağdaş olanı takip eden ve yaymaya çalışan Arel ve Usmanbaş gibi Mimaroglu da bir noktada yılgınlık ve umutsuzluk hislerini yansıtmış, başta yalnızca politik açıdan tecrübe ettiği soyutlanma hissi bir süre sonra toplumla ve ülkesinin diğer bestecileriyle arasına set çeken en önemli unsur haline gelmiştir. Bu anlamda Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu, resmî ideolojinin şart koştuğu müzikte sentez anlayışından, halkın anlayacağı basitlikte müzikler besteleme baskısından ve inkılapçıların yanlış çağdaşlık algısından uzaklaşarak bir ideolojik kopuş yaratmış, daha genel bir çerçeveden bakıldığında ise Türk toplumuna ve onun kültürüne yabancılaşarak kendilerini tam

anlamıyla bir soyutlanma sürecinin içinde bulmuşlardır. Kaldı ki bu üç ismin onaylanma, yapıtlarını seslendirebilme ve daha geniş kitlelere ulaşabilme olanaklarını, tercih ettikleri müziği yapmak kadar önemsememiş, böylece toplumda çok değer verilen hedef ve inançlardan uzaklaşmış olmaları, Türkiye'nin sanat müziği açısından hatırlanması gereken bir karşıt devrimin öncüleri olmalarını sağlamıştır.

SONUÇ

Cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesinin müzik üzerindeki yansımalarını anlamlandırmak, Osmanlı Tanzimat hareketiyle birlikte imparatorlukta belirgin hale gelmiş modernleşme çabalarını tarihsel bağlamı içerisinde incelemeyi gerektirmektedir. Osmanlı modernleşmesinin en önemli çıkış noktası, batının sanayileşmeye başladığı 18. yüzyılda yaşanan gelişmeler ve bu gelişmelerin hemen her alana yansıyan sonuçlarıdır. Avrupa'da sanayileşme ile birlikte gelişen kentleşme, çok-dinamikli politik yapılar, burjuva gibi yeni ve etkin bir toplumsal sınıfın ortaya çıkışı ve teknoloji kullanımının yaygınlaşması, Osmanlı'nın Avrupa toplumunu üstün ve evrensel kabul ederek modernleşme sürecini salt bir batılılaşma idealine dönüştürmesine yol açmış, aynı anlayış cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesine de zemin hazırlamıştır. Aynı şekilde, Osmanlı'da hedefe koyulan geniş politik ve sosyal dönüşümler müzik alanına da yansımış, bu dönemde başlayan müzikte batılılaşma hareketleri zayıflamakta olan imparatorluğun son dönemlerine kadar sürdürülmüş ve bu süreç cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesi dahilinde yürütülen müzik politikaları için de bir çerçeve oluşturmuştur.

Osmanlı Devleti'nin yerini alan yeni ulus devlet ise imparatorluğun müzik geleneğini resmin dışına itmeyi ilke edinmiş, ancak içeriğini çağdaşlaşma kavramıyla doldurduğu kültür politikalarını imparatorluğun mirasına bağlı kalarak tam anlamıyla bir batılılaşma projesi olarak sürdürmüştür. Bu açıdan her ne kadar uygulama biçimleri ve hedefleri pek çok noktada farklılık gösterse de, Osmanlı'nın modernleşme ve cumhuriyetin çağdaşlaşma süreçlerinin basitçe batılılaşma kavramıyla karşılanabileceği görülmüştür. Osmanlı modernleşme projesinin, imparatorluğun merkezi yönetimi

tarafından gerçekleştirilmeye çalışılan reform hareketlerine işaret etmesi ve bu hareketlerin yalnızca batılılaşma anlamına gelmesi, anlayış açısından cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projeleriyle de sürdürülmüş, bu gerçek, özellikle araştırmanın kapsamını oluşturan müzik alanında net bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Bu durumu daha iyi anlamak için müzik politikalarının işletildiği sırada hedefe koyulan batı müziği adına yaşanan gelişmelere bakmak gerekli görülmüştür: Örneğin, 20. yüzyılda Avrupalı besteciler, geç romantikler tarafından sınırları zorlanan işlevsel tonaliteyi aşmak konusunda ilk girişimlerini gerçekleştirmiş, melodi, armoni, tını ve tartım açısından özgürleşme hareketini son noktasına vardırmanın yollarını aramış ve geleneğin bütünüyle reddini ve yeni bir dönemin doğuşunu müjdelemişlerdir. Öte yandan inkılapçılar tarafından yüceltilen yeni Türk müziği projesi ise tam tersi istikamette ilerlemiş ve dönemin bestecileri hem kendi tercihleri doğrultusunda, hem de sentez anlayışının onları mecbur kıldığı şekilde batı müziğinin geçmişte bıraktığı akım ve tekniklere yönelmişlerdir. Bu da bizlere, musiki inkılapçılarının söylem düzeyinde şart koştukları çağdaşlık gereğinin gerçek anlamda benimsenemediğini, aksine cumhuriyet tarihi boyunca en çok alkışlanan bestecilerin batının geçmişte bıraktığı müzik anlayışına uygun şekilde yapıt veren besteciler olduğunu göstermiştir.

Musiki inkılabı projesinin fiili uygulayıcıları olarak öne çıkan ilk kuşak besteciler, Fransız izlenimciliği ve yeni klasikçilik gibi akımlardan sonra batıda ortaya çıkan akım ve teknikleri büyük ölçüde görmezden gelmişler, cumhuriyet dönemi çağdaşlaşma projesinin belirlediği dar yörüngeden kurtulamamışlardır. Ulusallık ve çağdaşlık söylemleri çerçevesinde sosyolojik bir düzleme oturtulan batılılaşma projesi, müziği estetik kaygılara dayanarak şekillendirmekten ziyade imparatorluk geçmişinden kopma amacı taşıyan bir faaliyet sahası haline gelmiştir. Bu sebeple cumhuriyet döneminin müzikte çağdaşlaşma ideali, müzikte çağdaşlaşma yanılgısı olarak incelenmiş, bu idealin hem teknik hem de kimlik açısından yaratmaya çalıştığı dönüşümün başarısız olduğu tespit edilmiştir. Bu başarısızlığın sebebi ise cumhuriyetin ilk kuşak bestecilerinin inkılapçı anlayışla batının geçmişte bıraktığı tekniklere yönelerek yapıt verdiği ve bu nedenle müzikte güncel ve çağdaş olandan uzaklaştığı

süreçlerde aranmış ve söz konusu bestecilerin Osmanlı modernleşmesi ile başlayan müzikte batılılaşma projesinin çizdiği çerçevenin dışına çıkamadığı ortaya koyulmuştur.

Birinci kuşağın yücelttiği bu müzik anlayışından kopuşu ise onların öğrencileri olan ve “ikinci kuşak” olarak ele alınan üç besteci gerçekleştirmiştir. Bu besteciler Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve İlhan Mimaroglu’dur. Bu üç isim yeni müziği takip etmekle kalmamış, onun gelişme sürecine de katkıda bulunmuş ve 20. yüzyılın öncü bestecileri arasında yerlerini almışlardır. Yaratım süreçlerinde atonalite, 12-perde, dizisellik, mikrotonalite, rastlamsallık, açık biçim, elektronik müzik ve minimalizm gibi yeni anlayışlara yönelen bu üç ismin, birinci kuşak olarak sınıflandırılan bestecilerin hatalı çağdaşlık algısından kopuşları sebebiyle ikinci kuşak besteciler olarak sınıflandırıldıkları görülmüştür. Böylece müzik yazarları tarafından sorgulanmadan kanıksanan “kuşak” kavramının, bugüne kadar yapıldığı gibi yalnızca bestecilerin doğum tarihleri ve hocalık-öğrencilik ilişkileri çerçevesinde açıklanamayacağı, bestecilere yönelik kuşak sınıflandırmasında “çağdaşlık” anlayışının da büyük payı olduğu gösterilmiştir. Bu tez çalışması “kuşak” kavramını bu noktada sorunsallaştırmakta, birinci ve ikinci kuşak arasındaki farkın hocalık-öğrencilik ilişkileri ya da bestecilerin doğum tarihlerinden ziyade, iki grubun çağdaşlık kavramına yaklaşımı çerçevesinde anlamlandırılması gerektiğini öne sürmektedir. Nitekim, Türk bestecilerde birinci kuşaktan ikinci kuşağa geçiş, gerçekten yeni ve güncel olanı takip ederek cumhuriyet dönemi müzik politikalarının çağdaşlık yanılgısından kopuş gerçekleştiren Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu sayesinde mümkün olmuştur.

Arel, Usmanbaş ve Mimaroglu’nun teşvik edilen besteleme yöntemlerini ve yukarıdan dayatılan müzik politikalarını reddetmeleri ise, bestecilik kariyerleri süresince kendi toplumlarına ve kültürlerine yabancılaşmalarına, toplumda değer verilen amaç ve hedeflerden net bir biçimde kopmalarına ve Seeman’ın kavramsallaştırmasıyla ifade edersek soyutlanmalarına yol açmış, bu üç besteci batının çağdaş tekniklerine yönelmeleri sebebiyle kimi zaman anlaşılmamış ve onaylanmamış, kimi zamansa planlı bir biçimde olmasa da müziklerini üretme ve paylaşma sürecinde ihtiyaç duydukları vasıtalarından koparılmışlardır. Onların arkalarında bıraktıkları miras ise, müziğe

kazandırdıkları teknik yenilikler, dünya çapında etkiledikleri besteciler ve yetiştirdikleri öğrenciler yoluyla varlığını sürdürmekte ve günbegün artan bir ilgiyle karşılanmaktadır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

ALİ, Filiz (2002). *Elektronik Müziğin Öncüsü Bülent Arel – Biyografi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ALTAR, Cevad Memduh (1989). *Opera Tarihi*, Cilt 4, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ARACI, Emre (2001). *Ahmed Adnan Saygun – Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

AYAS, Güneş (2014). *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi.

BALKILIÇ, Özgür (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.

BERKES, Niyazi (1978). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

COPLAND, Aaron (2015). *Yeni Müzik*, çev. A. Cenk Gedik, İstanbul: Yazılama.

GIDDENS, Anthony (2016). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GÖKALP, Ziya (1969). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Varlık Yayınları.

GÖKÇEK, Fazıl (2014). *Bir Tartışmanın Hikayesi – Dekadanlar*, İstanbul: Dergah Yayınları.

HANSEN, Peter S. (1961). *An Introduction to Twentieth Century Music*, Boston: Allyn and Bacon.

İLYASOĞLU, Evin (1989). *Yirmibeş Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, Evin (2007). *71 Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- İLYASOĞLU, Evin (2011). *İlhan Usmanbaş – Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KUTLUK, Fırat (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, İstanbul: Çiviyazıları.
- KÜTAHYALI, Önder (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası.
- MARX, Karl (2011). *1844 El Yazmaları – Ekonomi Politik ve Felsefe*, çev. Kenan Somer, İstanbul: Sol Yayınları.
- MİMAROĞLU, İlhan (2001). *Geldim, Gördüm, Geçtim, Gittim – Bir Özgeçmiş*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- MİMAROĞLU, İlhan (2011). *Müzik Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- MİMAROĞLU, İlhan (2013). *Onbir Çağdaş Besteci*, İstanbul: Pan yayıncılık.
- ORANSAY, Gültekin (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayını.
- RUSSOLO, Luigi (1986). *The Art of Noises*, New York: Pendragon Press.
- SALZMAN, Eric (1974). *Twentieth-Century Music – An Introduction*, New Jersey: Prentice-Hall.
- SAYGUN, Ahmed Adnan (1940). *Halkevleri'nde Musiki*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- TUNAYA, Tarık Zafer (2016). *Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938)*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ZÜRCHER, Erik Jan (2017). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler

EL-SHAWAN, Salwa (1985). “Western Music and Its Practitioners in Egypt (ca. 1825-1985) – The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment”, *Asian Music*, Cilt 17, Sayı 1, Sonbahar - Kış 1985, ss. 143-153.

IŞIKTAŞ, Bilen (2016). “Geç Osmanlı’dan Erken Cumhuriyet’e Türk Müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısır Müziği”, *Sosyoloji Dergisi*, Sayı 36, Ağustos 2016, ss. 273-298.

PAÇACI, Gönül (1994). “Dar-ül-elhan ve Türk Musikisi’nin Gelişimi -I”, *Tarih ve Toplum*, Cilt 21, Sayı 121, ss. 48-55.

SAN, Coşkun (2003). “Yabancılaştırma-Yabancılaşma”, *Amme İdaresi Dergisi*, Cilt 36, Sayı 3, Eylül 2003, ss. 1-7.

SEEMAN, Melvin (1959). “On The Meaning of Alienation”, *American Sociological Review*, Cilt 24, Sayı 6, Aralık 1959, ss. 783-791.

WILLIAMSON, I. – CULLINGFORD, C. (1997). “The Uses and Misuses of ‘Alienation’ in the Social Sciences and Education”, *British Journal of Educational Studies*, Cilt 45, Sayı 3, Eylül 1997, ss. 263-275.

Kitap İçi Bölüm

AKSOY, Bülent (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (ed. Murat Belge), İstanbul İletişim Yayınları, Cilt 5, ss. 1212-1225.

BEHAR, Cem (1985). “Ziya Gökalp ve Türk Musikisi”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (ed. Murat Belge), İstanbul İletişim Yayınları, Cilt 5, ss. 1225-1236.

- DELANTY, Gerard (2007). “Modernity”, *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, (ed. George Ritzer), Malden Blackwell Publishing, ss. 3068-3071.
- GEORGEON, François (2012). “Nesil Kavramı Osmanlı İmparatorluğu’ndan Kemalist Türkiye’ye Geçiş Anlamada Anahtar Olabilir mi?”, çev. Levent Yılmaz, *Tarihsel Sosyoloji* (ed. Ferdan Ergut ve Ayşen Uysal), Ankara Dipnot Yayınları, ss. 79-90.
- NURCAN, O. ve CANBEY, E. G. (2016). “Geleneksellik - Çağdaşlık İkileminde Cumhuriyetin ‘Milli Musiki’ Politikası ve Türk Besteciler”, *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni* (ed. Fırat Kutluk), İstanbul h2o Yayıncılık, ss. 75-109.
- ORTAYLI, İlber (1985). “Batılılaşma Sorunu”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (ed. Murat Belge), İstanbul İletişim Yayınları, Cilt 1, ss. 134-138.
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2015). “The Conception of ‘Contemporizing Music’ in the Founding Ideology of Early Republican Turkey – A Critical Approach”, *In Which Direction is Music Heading? – Cultural and Cognitive Studies in Turkey* (ed. Fırat Kutluk ve Uğur Türkmen), New Castle Cambridge Scholars Publishing, ss. 77-108.
- ÖZTÜRK, Okan Murat (2016). “Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Terkib Etmek”, *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni* (ed. Fırat Kutluk), İstanbul h2o Yayıncılık, ss. 3-73.
- PING, Jin (2005). “Third Generation Composers”, *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture* (ed. Edward L. Davis), New York Routledge, ss. 821-822.
- TANÖR, Bülent (1985). “Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (ed. Murat Belge), İstanbul İletişim Yayınları, Cilt 1, ss. 10-26.

YÖRE, Seyit (2016). “Türkiye’de Müzik Yazarlığının İdeolojik Boyutu”, *İllüzyon: Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni* (ed. Fırat Kutluk), İstanbul h2o Yayıncılık, ss. 183-212.

Basılmamış Kaynaklar

DIMITROV, Mario (2006). *The Violin Concerto and its Development in Bulgaria*, Doktora Tezi, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Müzik Bölümü, Louisiana.

WU, Yu-Ting (2010). *Music and National Identity: A Study of Cello Works by Taiwanese Composers*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Professor Philip Rupprecht, The City University of New York, Müzik Bölümü, New York.

İnternet Kaynakları

ATATÜRK, Mustafa Kemal (1934). “TBMM IV. Dönem 4. Yasama Yılıını Açış Konuşması”, http://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm

ATATÜRK, Mustafa Kemal (1935). “TBMM V. Dönem 1. Yasama Yılıını Açış Konuşması”, https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/5d1yy.htm

Oxford Dictionary, (2018). “Modern”, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/modern>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Mehmet Tansu Işıklı

Doğum Yeri ve Yılı : Ankara, 1991

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitimi

Lisans: 2014, İstanbul Bilgi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Müzik Bölümü

Kongre – Sempozyum - Seminer

2018, **Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma**, Müzik ve Politika, 1. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Bursa Almira Otel, 22-24 Mart.

Ödüller

2018, **Kuşak ve Çağdaşlık Sorgulaması Üzerinden İkinci Kuşak Türk Bestecilerinde Resmi İdeolojiden Kopuş ve Sosyal Yabancılaşma**, Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu En İyi Bildiri Ödülü.

