



**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E MÛSİKÎ VE
YASAKLAR**

İrfan YİĞİT

2502150612

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ

İSTANBUL – 2019

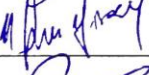
TEZ ONAY SAYFASI

	T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ONAYI	

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : İRFAN YİĞİT Numarası : 2502150612
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : İSLAM TARİHİ VE SANATLARI Danışmanı : DOÇ. DR. UBEYDULLAH SEZİKLİ
Tez Savunma Tarihi : 12.06.2019 Saati : 11:30
Tez Başlığı : "TANZİMAT'TAN CUMHURİYETE MÜSİKİ VE YASAKLAR"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. AHMET HAKKI TURABI		KABUL
2- PROF. DR. SAFA DEPREM		KABUL
3- DOÇ. DR. UBEYDULLAH SEZİKLİ		KABUL
4- DOÇ. DR. ERHAN ÖZDEN		KABUL
5- DOÇ. DR. MUHAMMER HAFİZ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ NURİ ÖZCAN		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ MUSTAFA TAHİR ÖZTÜRK		

ÖZ

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E MÛSİKÎ VE YASAKLAR

İrfan YİĞİT

Orta Asya'dan başlayarak Türk kültürü içerisinde gelişimini sürdüren Türk mûsikîsi nesilden nesile aktararak Osmanlı Devleti'ne kadar gelmiştir. Bu birikim Osmanlı Devleti'nde de zenginleşerek devam etmiş, fakat tarihsel süreç içerisinde farklı kültürler ile meydana gelen etkileşim neticesinde kültür ve sanat gibi bazı unsurlarda değişim ve dönüşüm yaşanmıştır. Yaşanan bu değişimin etkisinde kalan unsurlardan birisi de mûsikîdir. Klasik dönem olarak isimlendirilen Osmanlı'nın 1600'lü yıllarından sonra Dünya'da meydana gelen siyasi gelişmeler neticesinde Osmanlı toplumunda da bir dönüşüm süreci başlamıştır. Bu dönüşüm sürecine kavramsal olarak Batılılaşma adı verilmiştir. 1600'lü yıllardan sonra kendisini yoğun bir şekilde gösteren mûsikî alanındaki değişim zamanla farklı yönlere kaymaya başlamış ve meydana gelen siyasal gelişmelerinde etkisi ile bazı yaptırımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Duraklama, Lale Devri, Fransız İhtilali, Sanayileşme, Tanzîmât, Meşrutiyet, Cumhuriyet gibi dönemler her alan gibi mûsikîyi de bir değişim sürecine sokmuştur. Dünya'da ve Osmanlı topraklarında yaşanan siyasal gelişmeler neticesinde Cumhuriyet dönemi aydın kesiminin de yetiştiği Tanzimat ve Meşrutiyet dönemleri yeni bir mûsikî türünü topluma kabul ettirmeye başlamıştır. Osmanlı Devleti'nin duraklama, gerileme ve yıkılma dönemlerinde sanat alanında meydana gelen (bazen zorunlu) değişiklikler Osmanlı Devletinden kalan topraklar üzerine kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti'nin mûsikî kültürünün altyapısını oluşturacaktır. Yasaklanan kültürel ve sanatsal mirasın yerine konulacak olanın Batı ile sentez yapılmış yerli/ milli bir nitelik taşıması için çaba sarf edilecektir. Bu çabayı sarf edenlerin başarılı olup olmadıkları aydın kesim tarafından hala tartışılmaktadır. Sokullu Mehmet Paşanın ölümü ile başlayan Duraklama döneminden Erken Cumhuriyet Dönemi olarak isimlendirdiğimiz dönemin siyasal gücü Tek Parti iktidarının sonra erdiği 1950 yılına kadar yaşanan süreçte çeşitli sebeplerle mûsikî alanında yasaklar uygulanmıştır. 344 yıllık bu sürecin son 27 yılı olan 1923-1950 yılları arasında ki inkılaplar neticesinde ortaya çıkan yasak uygulamaları 317 yıllık kültürel, siyasal, sosyolojik birikimin sonucudur. Uygulanan bu yasakların etkisi ile toplumda bazı tepkiler meydana

gelmiştir. Mûsikî yasakları neticesinde Mısır radyolarındaki mûsikîye yönelen Türk toplumu, devletin uygulamaya çalıştığı sentez fikrini farklı şekilde uygulamaya koyarak arabesk adını verdiğimiz bir mûsikî türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan mûsikî türü Batı ile Doğu mûsikî kültürü arasında kalmış bir nitelik arz etmektedir.

Çalışmamızda, Tanzîmât dönemi ve sonrasında ortaya çıkan mûsikî yasaklarının temellerinin atıldığı III. Osman döneminden başlayarak Tek Parti iktidarının sona erdiği 1950 yılına kadar Türk mûsikîsinin geçirdiği aşamalar, toplumsal düzen içerisinde ki gelişmeler neticesinde Türkiye Cumhuriyeti topraklarında ortaya çıkan mûsikîsi alanındaki yasaklar ve yasakların kaldırılmasına kadar oluşan toplumsal ve kültürel altyapı incelenecektir. Ayrıca Siyasal gelişmeler dışında Türk mûsikî enstrümanlarına getirilen yasaklar, dini kriterlerin yasaklara etkisi gibi çeşitli nedenlerle Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet döneminde Türk mûsikîsi ile ilgili yasaklarda incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Tanzîmât, İnkılap, Batılılaşma, Türk Mûsikîsi, Mûsikî Yasakları

ABSTRACT

MUSIC AND PROHIBITIONS FROM TANZİMAT TO REPUBLIC

İrfan YİĞİT

Starting from Central Asia, Turkish music continued its development in Turkish culture and was transferred from generation to generation to the Ottoman Empire. This accumulation continued in the Ottoman Empire by enriching, but as a result of the interaction with different cultures in the historical process, some elements such as culture and art have experienced change and transformation. One of the factors that have been affected by this change is the music. As a result of the political developments that took place in the world after the 1600s of the Ottoman Empire which was called as the classical period, a transformation process started in the Ottoman society as well. This process of transformation is conceptually called Westernization. After the 1600s, the change in the field of music, which manifested itself intensively, began to shift in different directions over time and caused some sanctions to emerge with the effect of its political developments. Period of stagnation, Tulip Period, French Revolution, Industrialization, Tanzimat, Meşrutiyet, the Republic, such as periods, such as every field of music has put into a process of change. As a result of the political developments in the world and in the Ottoman lands, the Tanzimat and Constitutional Monarchy periods, during which the intellectuals of the Republican period were raised, began to impose a new type of music to the society. Period of stagnation the Ottoman Empire, in the period of decline and destruction occurring in the field of art (sometimes mandatory) changes, which will be built on land inherited from the Ottoman Empire will form the infrastructure of the musical culture of the Republic of Turkey. Efforts will be made to replace the prohibited cultural and artistic heritage with a native / national nature synthesized with the West. The success of those who make this effort is still debated by the intellectuals. From the period of Stagnation, which began with the death of Sokullu Mehmet Pasha, to the period when the political power of the period we call the Early Republican Period after the rule of the One Party ended in 1950, bans were applied in the field of music for various reasons. The ban practices that emerged as a result of the revolutions between 1923 and 1950, the last 27 years of this 344-year process, are the result of 317 years of cultural, political and sociological accumulation. With the effect of these

prohibitions, some reactions occurred in the society. As a result of the music bans, Turkish society, which turned towards music in Egyptian radios, put into practice the idea of synthesis that the state tried to implement in a different way and caused the emergence of a kind of music called arabesque. The kind of music that emerged is of a quality between Western and Eastern music culture.

In our study, the foundations of the musical prohibitions that emerged during and after the Tanzimat period were laid. stage he spent the beginning of the Osman period of single party until 1950 that ended the ruling Turkish music and social order in which events lead to the Republic of Turkey in the territory of emerging Music in the prohibitions in the area of social and cultural infrastructure developed until the lifting of the ban will be examined. Furthermore, the prohibitions imposed on Turkish musical instruments other than political developments will be examined in the prohibitions related to Turkish music during the Ottoman Empire and the Republican period due to various reasons such as the effect of religious criteria on the prohibitions.

Keywords: Tanzimat, Revolution, Westernization, Turkish Music, Music Prohibitions

ÖNSÖZ

Toplumların yapısında tarihsel süreç içerisinde çeşitli değişim ve dönüşümler meydana gelmektedir. Kimi zaman yaşanan bu süreç bir sonraki toplumsal olayın alt yapısını oluşturmakta, kimi zamanda mevcut toplumsal yapı kendinden öncesine olan tavrı neticesinde yok olmaya kadar varabilecek sıkıntılı süreçler yaşamaktadır. Osmanlı Devleti'nden sonra devamı olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti de bu süreci yaşamıştır. Hem öncesinden devraldığı birikimi kendi devlet yapısına temel oluşturacak şekilde kullanmış hem de geçmişin mirasını toptancı bir anlayışla reddetme yolunu denemiştir. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti döneminde meydana gelen siyasal gelişmeler neticesinde yasak ve sürgünler yaşanmıştır. Cumhuriyet dönemi sürgün edebiyatçılarından birisi olan Kemal Tahir'i anlatan "Türkiye'nin Demokratikleşme Sürecinde Kemal Tahir'in Yeri" başlıklı yüksek lisans tezinden sonra doktora tezinde çalıştığım yasaklar konusu birbirini tamamlar bir nitelik arz etmektedir.

Çeşitli akademik araştırmalar ve eserler içerisinde mûsikî ve yasaklar ile ilgili başlık ve bölümler halinde çalışmalar yer almaktadır. Fakat "Mûsikî Yasakları" konusunda müstakil bir çalışma yapılmamıştır. Bu açıdan tezimizin konu ve başlığı özgün bir nitelik taşımaktadır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarının anlaşılması bakımından yasakların arka planının anlaşılması önemlidir. Mûsikî alanında uygulanan yasaklar, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri politikaları neticesinde ortaya çıkan uygulamalardır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini tüm alanlardaki gelişmeler açısından bir bütün olarak görüyoruz. Mûsikî alanında uygulanan yasaklarda bu "bütünün" içerisinde yaşanan gelişmeler neticesinde ortaya çıkmıştır. İnceleme ve değerlendirme yaptığımız çalışmamız ile mûsikî ve yasaklar konusu müstakil eser anlamında akademik nitelik kazanarak, alandaki bir boşluğu dolduracağı kanaatindeyiz.

Bu konuyu seçmemde ve çalışmamda, mûsikî alanında akademik çalışma yapmam konusunda yapmış olduğu öncülüğe ve çalışmam süresince yol göstericiliği nedeniyle danışman hocam Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli'ye, tez jürimde yer alan Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan, Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, Prof. Dr. Sefa Yeprem, Prof. Dr. Fazlı Arslan hocalarıma, Tez İzleme Komitesinde ve tez jürisinde yer alan hocalarım Doç. Dr. Erhan Özden ve Doç. Dr. Muharrem Hafız'a tecrübeleri ve bana verdikleri

moral ve motivasyon nedeniyle ayrı ayrı hepsine teşekkür ediyorum. Ayrıca tez çalışmam ve akademik çalışmalarım boyunca yapmış oldukları fedakârlıkları nedeniyle eşim Emine Yiğit ve güzel kızlarım Hilve Yaren ve Neva Beren'e de teşekkür ediyorum.

İrfan YİĞİT
İSTANBUL - 2019



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ	iii
ABSTRACT	V
ÖNSÖZ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT DÖNEMİ VE TÜRK MÜSİKÎ.....	13
1.1. TANZİMAT DÖNEMİ	13
1.2. BATILILAŞMA (AVRUPALILAŞMA) VE OSMANLI İMPARATORLUĞU	17
1.3. BATILILAŞMA (AVRUPALILAŞMA) HAREKETLERİNİN TÜRK MÜSİKİSİNE ETKİLERİ.....	30
1.4. TANZİMAT DÖNEMİNDE TÜRK MÜSİKÎSİ.....	64
1.5. II. MEŞRUTİYET VE SONRASI TÜRK MÜSİKÎSİ.....	84

İKİNCİ BÖLÜM

2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ VE TÜRK MÜSİKÎSİ.....	94
2.1. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI.....	117
2.2. BATILILAŞMA (AVRUPALILAŞMA) VE TÜRKİYE CUMHURİYETİ	124
2.3. AYDIN / MÜNEVVER KESİMİ'N BATILAŞMA VE MÜSİKİYE ETKİLERİ	130
2.4. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜSİKİ POLİTİKALARININ FİKİRSEL TEMELLERİ	136
2.5. TÜRK TARİH TEZİ - GÜNEŞ DİL TEORİSİ VE TÜRK MÜSİKÎSİ.....	146
2.6. TÜRK MÜSİKÎ DEVRİMİ VE ZİYA GÖKALP	150
2.6.1. Ziya Gökalp'i Etkileyen Siyasi ve Fikirsal Nedenler	150
2.6.2. Milli Müsikî Politikası ve Ziya Gökalp.....	162
2.7. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜSİKİ TARTIŞMALARI	178
2.7.1. Erken Cumhuriyet Dönemi İnkılapları ve Müsikî.....	178
2.7.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Doğu-Batı (Avrupa) müsikîsi tartışmaları.....	191
2.7.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Milli Müsikî Tartışmaları	202
2.8. ATATÜRK VE MÜSİKÎ.....	223
2.10. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ HALKEVLERİ VE MÜSİKÎ	236
2.10.1. Halkevlerinin Kuruluşu ve Amacı	236
2.10.2. Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri	246
2.10.3. Halkevinde Müsikî Faaliyetleri	248
2.10.4. Halkevlerinin Kapatılması.....	257

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MÜSİKİ VE YASAKLAR.....	259
3.1. MÜSİKİ YASAĞININ SİYASİ TEMELLERİ.....	264
3.2. MÜSİKİ YASAĞININ SOSYOLOJİK TEMELLERİ.....	277
3.3. BATILILAŞMANIN (AVRUPALILAŞMANIN) MÜSİKİ YASAKLARININ OLUŞMASINDAKİ ETKİSİ.....	285
3.4. TANZİMÂT DÖNEMİNDE, ÖNCESİ VE SONRASI OSMANLI DÖNEMİNDE MÜSİKİ VE YASAKLAR	291
3.5. MÜSİKİ EĞİTİMİ VE MÜSİKİ YASAKLARI	301
3.6. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜSİKİ YASAKLARI.....	307
3.6.1. Türk müzikisinin Yasaklandığı Kurumlar.....	326
3.6.2. Radyo ve Gramofonlarda Müsikî Yasağı	332
3.6.3. Türk müzikisi ve Mısır Müsikîsi	344
3.7. MÜSİKİ YASAĞININ DİNSEL TEMELLERİ	349
3.7.1. Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması ve Müsikî Yasakları.....	369
3.7.2. Alevi Bektaşî Tekkeleri ve Yasaklar	377
3.7.3. Türkçe İbadet Tartışmaları ve Yasaklar	397
3.7.4. Ezanın Türkçeleştirilmesi ve Arapça Ezan Yasağı-“Ezancılar”.....	411
3.7.5. Mevlevilik ve Müsikî	420
3.8. MÜSİKİ YASAĞININ MÜZİKSEL TEMELLERİ	422
3.8.1. Türk müzikisi Enstrümanlarının Yasaklanması	422
3.8.2. Türk Halk Müziği ve Yasaklar	431
3.8.3. Marşlar ve Yasaklar.....	437
3.8.4. Geleneğe Karşı Direniş Yasakları	439
3.8.5. Meşk Geleneği ve Nota Yazımının Yasaklanması.....	444
3.9. ARŞİV VESİKALARINDA MÜSİKİ VE YASAKLAR	453
3.10. TÜRK MÜSİKİSİ VE HUKUKİ YASAKLAR.....	465
3.11. TÜRK MÜSİKİSİ YASAĞININ KALDIRILMASI.....	467
SONUÇ	476
KAYNAKÇA.....	483
EKLER	501
ÖZGEÇMİŞ	585

KISALTMALAR LİSTESİ

B.C.A	:	Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi
Bkz.	:	Bakınız
Ed	:	Editör
TDK	:	Türk Dil Kurumu
Der	:	Derleyen
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı
a.g.m.	:	Adı geçen makale
a.g.e.	:	Adı geçen eser
a.g.y.t.	:	Adı geçen yüksek lisans tezi
y.y.	:	Yazarı yok
a.g.k.y.	:	Adı geçen köşe yazısı

GİRİŞ

Mûsikînin ne zaman ortaya çıktığı tarihsel anlamda tam olarak bilinmemektedir. Mûsikînin geçmişi insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanoğlunun var olmasından beri her toplum kendi mûsikî mirasını oluşturmuştur. İlk insanların doğada karşılaştıkları sesleri taklit ederek dini ritüellerde ya da farklı dans figürleri ile ortaya koydukları merasimlerde mûsikîyi kullandıkları arkeolojik figürlerde resmedilmiştir. Antik dönemlerde farklı şekillerde icraları yapılan mûsikî türleri zamanla her toplumun kendi kültür ve medeniyet anlayışına göre şekil almıştır.

Mûsikî, ortaya konuluş biçimi itibarıyla kişinin bir eylemi olarak görülse de türü her ne olursa olsun içerisinde doğup geliştiği kültürden ve ortak bir kültüre sahip olan insanların oluşturdukları anlam dünyasından bağımsız olarak ele alınamaz. Bu nedenle müziği yalnızca seslerden oluşan soyut bir ifade biçimi olarak göremeyiz.¹ Yaşadığı toplumun birikimleri, değerleri, edebiyatı, siyasi oluşumları ve kültürel alt yapısı gibi birçok toplumsal etkileşim sayesinde oluşmaktadır. Bu etkileşimin düzeyi birbirlerinden farklı olabilir. Ama mutlaka her toplumsal olayın mûsikî üzerinde etkisi olmuştur.

Mûsikî her çağda, her toplumda önemini korumuştur. İlk çağ filozofları mûsikînin toplum eğitim ve psikolojisi üzerindeki etkisini dile getirmişlerdir. Eflâtun'a göre "Eğitimin amacı, bireyde bulunan yetenekleri geliştirmekten ibarettir." Bu da başlangıçta müzik ve jimnastikle olur. Bunlar bir yandan erdemi, diğer yandan cesareti yaratırlar. Aritmetik, geometri, astronomi ve müzik eğitimi (quadrivium), Eflâtun'un ana çizgilerini verdiği ders programından alınmıştır. Eflâtun'un devlet nazariyesinde "site"nin muhafızları olan "hâkim ve askerler" in beden terbiyesinde mûsikî, çok önemli bir yer tutmaktadır. Eflâtun'a göre yalnız atletizm ve beden eğitimi kişiyi tek yönlü yapar. Asıl sorunu çözecek olan mûsikîdir. Ruh, mûsikî yardımıyla uyum ve ritmi, hatta doğruluğa eğilimi öğrenmiş olur. "Uyumlu bir yapısı olan haksız davranabilir mi? Mûsikî eğitiminin bu denli güçlü olması bundan değil mi, Glaukon? Ritim ve uyumu, ruhun gizli köşelerine sızdıran hareketlere letafet veren ruhu nezih yapan mûsikî değil

¹ Uğur Küçükkaplan, **Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.10

midir? Mûsikî insanın kişiliğine biçim verir, dolayısıyla uygun politik ve toplumsal kararların alınmasında da rol oynar. Mûsikî sadece duygu ve his inceliği getirmez. Aynı zamanda sağlığı korur ve hastalığı iyi eder. Mûsikî ve ölçü (ritim) ruha ve bedene incelik ve sağlık verir. Ancak mûsikî de atletizm gibi aşırı giderse tehlike yaratır. "Sırf müzisyen olmak demek, iynin ötesinde eriyip yumuşamak" demektir. İkisinin birleştirilmesi gerekir. 16 yaşından sonra kişi sadece mûsikî ile uğraşmayı bırakmalıdır artık. Müziğin ahenk ve ritimle, ruhun derinliklerine etki ederek, kişiye bir hoşgörü ve rahatlık verdiğini belirten Eflâtun, ruhu anlatırken, onu bir rebap sazına benzetmektedir. Rebabı insanın bedenine, rebabın ahengini de insanın ruhuna benzetmektedir. Bir farkla ki; rebaptaki ahenk, rebabın varlığından sonradır; insan ruhu ise, insanın bedeninden öncedir. Aynı zamanda Eflâtun'un askulap (sağırlık) hastalığını trampet kullanarak tedavi etmeye çalışması, müzikle tedavi açısından oldukça önemlidir." sözleri ile mûsikînin ruha, bedene, topluma ne gibi faydalarının olabileceğini anlatmıştır.²

Yaşadıkları dönemin teknik ve teknolojik imkânları dâhilinde toplumlar birbirleri ile çeşitli sebeplerle iletişime geçmeye başlamışlardır. Bunların arasında en önemlileri askeri ve ticari nedenlerdir. Toplamların ticari ya da askeri anlamda birbirleri ile olan iletişimi sonucunda mûsikî kültürler arası etkileşimin aracı olmuştur. Yaşadıkları hayatın şekillendirmesi ile oluşan kültürel ve sanatsal birikimin parçası olan mûsikî, köklü toplumların kendisinden sonra ki nesillere aktarması gereken bir miras haline dönüşmüştür. Bu aktarım kültürel ve sanatsal anlamda her medeniyetin içerisinde bir birikim meydana getirmiştir. Türk musikisi de Türk toplumları tarafından bu yollarla oluşturulmuştur. Türk mûsikîsinin kökleri Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Orta Asya'da yaşadıkları dönemlere, yani milattan önce üç binlere kadar uzanmaktadır. Türkler, Kömen Dağları eteklerinde milattan önce yedinci yüzyılda tarih sahnesine çıkarak Asya, Avrupa ve Afrika'da irili ufaklı devletler kurmayı başarmışlardır. Orta Asya'dan başlayarak Türk kültürü içerisinde gelişimini sürdüren mûsikî mirası, birçok devlet geleneğinin de sağladığı katkı ile varlığını sürdürmüş ve Osmanlı Devleti'ne kadar zenginleşerek gelmiştir. Halil İnalçık tarafından klasik dönem olarak

² Ahmet Hakkı Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risalesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005, s.134

isimlendirilen Osmanlı Devleti'nin kuruluşu olan on üçüncü yüzyıldan on yedinci yüzyıla (1300-1600) kadar ki dönemde mûsikî gelişim seyrine devam etmiştir.

Fatih'in babası Sultan II. Murat hem bestekâr hem de devrinde çevresindeki mûsikî insanlarını teşvik eden, onlara Türk mûsikîsi kitapları yazdıran bir devlet adamıydı.³ Türk İslam ma'şeri dehası bir II. Murat yaratmış olmasaydı, Hızır b. Abdullah adını herhalde bilemeyecektik. II. Murad, Osmanoğulları içerisinde, amcası I. Süleyman (1402-1410)'dan sonra ki ilk entelektüeldir. Bilgin, şair, bestekâr, ilim ve sanat hamisi, büyük bir imarcıdır. On altıncı yüzyıl Batı Türk (Osmanlı) Rönesans'ının kurucusu ve oğlu Fatih devri ilim-sanat hareketlerinin gerçek öncüsüdür. Hocaları arasında İbn'ü Arab-Şah'ın ve şair Ahmet-i Dili'nin (Ö.1427?) bulunduğu bilinmektedir. Gerçek manada mûsikî ile uğraştığını bildiğimiz ilk Osmanoğlu 'dur.⁴

Fatih'le birlikte, Fâtih Sultan Mehmet Han, İstanbul'u Devlet'in payitahtı yapmış, şehri, bir yandan yeni binalarla süsleyip güzelleştirirken, diğer yandan, âlimleri ve sanatkârları dâvet ederek, beldeyi bir ilim ve sanat merkezi hâline getirmeye uğraşmıştır. Fatih'in, babası II. Sultan Murad Han'ın izinden giderek, onun büyük ehemmiyet verdiği mûsikî sanatının Osmanlı ülkesinde gelişmesi ve ilerlemesi için elinden geleni esirgememiştir. Fatih devrinde sarayda mûsikî eğitiminin başladığına dair bilgiler mevcuttur. Bilhassa İstanbul'un fethinden sonra Topkapı Sarayı'nın çekirdeğini oluşturan yapılar arasında meşkhânenin de yer aldığı ifade edilmektedir.⁵ Oğlu II. Sultan Bayezid Han da aynı gayreti göstermiş ve Osmanlılar, bu üç padişahın devrinde, mûsikî sanatında, Doğu Türkleriyle başa baş hâle gelmişler, hatta onları geçmeyi başarmışlardır. Bazı kaynaklar, II. Sultan Bâyezîd Han'ın bizzat bestekârlıkla uğraştığından bahsetmektedir. Oğlu, Şehzâde Sultan Korkut ise, devrinin en iyi bestekârlarından biridir. Fâtih Sultan Mehmet Han ve II. Sultan Bâyezîd Han devirlerinde, Saray ve Devlet hizmetlerine gereken üstün vasıflı elemanları yetiştirmek maksadıyla kurulan ve geliştirilen Saray Mektebi'nde,

³ M. Cahit Atasoy, "Yedi Yüz Yıllık Medeniyetimizdeki Türk Mûsikî", **Eyüp Sultan Sempozyumu**, Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s.166

⁴ Yılmaz Öztuna, "Osmanoğulları ve Türk Mûsikîsi" **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı: 46, Şubat, 1987, s.85

⁵ Selman Benlioğlu, "Türk Musisikisi Tarihi", Ed. Ahmet Hakkı Turabi, **Türk Din Mûsikîsi**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2017, s.81

Enderun'da, askerî ve idâri eğitimin yanı sıra, sanat eğitim ve öğretimine de ehemmiyet verilmiş, bu arada mûsikîye de büyük alâka ve itina gösterilmiştir.⁶

II. Bayezid, 1486'da Edirne'de yaptırdığı Külliyesi'nin Şifahanesinde (bir tür üniversite hastanesi) sinir ve akıl hastalıklarının, hastalık tür ve derecelerine göre sümbül, şebboy, karanfil, yasemin ve fesleğen kokularıyla üveyik, keklik ve özel olarak bestelenen mûsikî parçalarıyla da tedavi edildiği bir medeniyetin hükümdarıdır. Lâdikli Mehmet Abdülhamid Çelebi'nin Zeyn'ül Elhan fi İlmi't Te'lif ve'l Evzan ve er-Risaletü'l Fethiyye adlı eserleri, bu padişaha ithaf edilmiş olup Beyân'ül Edvâr ve'l Makâmat ve fi İlmi'l Esrâr ve'r Rıyâzât adlı anonim eserde aynı çağın önemli bir mûsikî kitabıdır. II. Bayezid ayrıca Merâğî'nin çırağı Gulam Şadi'den yetişen, Horasan hükümdarı Hüseyin Baykara'nın fasıl şefi olan üstad Zeynelabidin'in İran'dan gelip sarayına girdiği büyük bir sanat koruyucusudur. İstanbul'un en büyük kültür ocaklarından olan ve İstanbul'un ilk Mevlevi dergâhı Kulekapısı (Galata) Mevlevihane'si de onun zamanında kurulmuştur.⁷ Hatibzade, Behram Ağa, Ali Balı, Durak, Ubeydi, Deruni ve Hasan Can Çelebi'ler, Şeyh Abdülali ve Emir-i Hac, Fatih'ten III. Murad'a kadar gelen altı padişah döneminin başlıca büyük mûsikîcileridir.⁸

Türk Mûsikîsi, on yedinci yüzyıldan itibaren siyasi ve askeri gelişmelerinde etkisi ile değişime uğramaya başlamıştır. İmparatorluk sistemi ilk kez bu dönemlerde devrin belgelerinde karşımıza çıkan bir ifade olan "her şeye nizam verme" fikriyle kapsamlı bir gözden geçirmeye tabi tutulmuştur. Bu gözden geçirme her alanda olduğu gibi mûsikî de de etkili bir şekilde varlık göstermiştir.⁹ Günümüzde geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi diye adlandırdığımız ve on altıncı yüzyıl sonlarından itibaren oluşan bu gelenek büyük bir kopukluk yaşamaksızın yirminci yüzyıla kadar ayakta kalmıştır. Özgün Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneği imparatorluk henüz yeni oluşmakta iken değil, aradan iki buçuk asır geçip Osmanlı Devleti azami genişliğine ulaşmış siyasi gücünün doruğuna çıktıktan sonra ancak biçimlenmiş, kişiliğine

⁶ Yalçın Tura, **Türk Mûsikîsinin Meseleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s.32

⁷ Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s.36

⁸ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.37

⁹ Carter V. Findley, **Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007**, Çev: Güneş Ayas, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s. 34

kavuşabilmiştir. 1603-1839 dönemine mutlaka bir ad vermek gerekirse, “Osmanlı/Türk mûsikîsinin oluşum ve olgunlaşma dönemi” olarak adlandırılabilir.¹⁰

III. Ahmed, döneminde 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması ile başlayıp 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı ile sone eren döneme verilen isim olan Lale devrinde Osmanlı İmparatorluğundaki yaşam biçimini değiştirme etkinlikleri, III. Selim, II. Mahmud gibi padişahların yenilikçi icraatları daha sonrasın da Tanzîmat dönemi olarak isimlendirilen dönemlerde meydana gelen gelişmeler ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri mûsikî üzerinde etkisini göstermiştir. Tanzimat dönemi ve sonrası, Cumhuriyet dönemi aydın kesiminin fikirsel temellerinin atıldığı değişim sürecidir. Bu döneme aynı zamanda mûsikîyi dönüştürme süreci de denilebilir. Bu değişim neticesinde devlet, kültür ve sanata yönelik bazı uygulamaları hayata geçirmiştir. Osmanlı Devleti’nin gerileme ve yıkılma dönemlerinde toplum ve devlet yapısında meydana gelen (bazen zorunlu) değişiklikler kendisinden sonra kurulacak olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde de etkili olmuştur. Cumhuriyet dönemi kurucu kadroları toptancı bir bakış açısıyla Osmanlı’dan devraldıkları kültür ve sanat mirasını Batılılaşma bahanesi ile toplumdan silmeyi denemişlerdir. Bunu yaparken de yöntem olarak yasaklamayı tercih etmişlerdir. İnkâr edilen ya da yasaklanan kültürel ve sanatsal mirasın yerine konulacak olanın ise Batı ile sentez yapılmış yerli/milli bir nitelik taşıması için uğraşmışlardır.

Mûsiki yasaklarını anlatacağımız çalışmamızın birinci bölümünde Tanzîmât öncesi, Tanzîmât dönemi ve Cumhuriyet dönemine gelinceye kadarki tarihsel, siyasi ve kültürel alt yapı ile ilgili bilgiler vermeye çalıştık. Osmanlı’da yaşayan Türk mûsikîsi geleneğinin Tanzîmât’tan itibaren ve devamında süregelen Meşrutiyet ve Erken Cumhuriyet dönemi Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarının birçok alanda olduğu gibi mûsikî üzerinde de yıkıcı etkileri olmuştur. III. Selim ve öncesinde III. Osman ve III. Mustafa döneminden itibaren Türk mûsikîsinin Osmanlı’daki gelişim süreci, Tanzîmât Fermanının yayınlanmasına kadar geçirdiği aşamalar, toplumsal düzen içerisinde meydana gelen gelişmeler, kısmen de olsa yasaklar kaldırılmasına kadar

¹⁰ Cem Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.17-18

oluşan toplumsal ve kültürel temeller ortaya konulacaktır. Türkiye Cumhuriyeti kurulana kadar geçen süreçteki fikirsel temeller Cumhuriyet dönemindeki birçok devrim ve inkılabın zeminini oluşturmuştur. Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda geçmişten devralınan kültürel miras olan geleneksel Türk sanatları arasında toplumun geniş kesimlerinin ilişkisini canlı bir şekilde sürdürmeye devam ettiği tek sanatın mûsikî olduğu düşünülebilir.¹¹ Osmanlı'dan Cumhuriyet'e meydana gelen kimlik dönüşümünün Türk mûsikîsine getirilen yasaklarda etkili olduğunu, geçmişin mirası ile yasakların oluştuğunu çalışmamızda ele almaya çalışacağız.

Erken Cumhuriyet Dönemi, Osmanlı kültür ve sanat mirasının üzerine inkılaplarla yeni bir düzen oluşturulmaya çalışıldığı bir dönemdir. Atatürk'ün öldüğü 1938 yılından sonrası, derleme çalışmalarının sona erdiği ve kısmen mûsikî yasaklarının kaldırılmaya başlandığı dönemi de dahil edilerek Tek Parti iktidarının sona erdiği 1950 yılına kadar ki Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikîsinin gelişimini ikinci bölümde ele alacağız.

Üçüncü bölümde ise III. Osman döneminden, mûsikî yasaklarının kaldırıldığı döneme kadar geçen zaman aralığında uygulanan mûsikî yasaklarını incelemeye çalışacağız. Üçüncü bölümde ele aldığımız mûsikî yasakları devlet eliyle uygulanan yasaklarla sınırlı kalmamıştır. Gelenekten meydana gelen yasaklar, enstrüman yasakları, yasakların sosyolojik nedenleri, siyasi, dinsel ve müziksel alt yapısı, hukuki nedenlerle uygulanan yasaklar gibi konular ele alınmıştır.

Akademik ya da sanatsal çalışmalarda kullanılan kavramlar da bazı tercihler ve tereddütler yaşanmaktadır. Bu tereddütlerden biriside mûsikî/müzik kavramları üzerinde yaşanmaktadır. Mûsikî mi müzik mi? İster mûsikî ister müzik sözcükleri olsun sözü edilen konu birdir. Bu sözcüklerin her biri aynı alanı işaret etmekte aynı sanatı temsil etmekle birlikte aynı kökten ortaya çıkmıştır. Bu sözcüklerden biri "Müzik", Batılı bir sesletimin, diğeri "Mûsikî", Doğulu bir sesletimin Türkçe 'de ki işitilmesinin yazınsal halidir. Mûsikî/Müzik sözcüklerinin kullanımında "Müzik" sözcüğünün çağdaşlığı, Türk müzik devrimini temsil ettiği, "Mûsikî" sözcüğü ise yeni medeniyetin reddini, gericiliği

¹¹ Güneş Ayas, **Mûsikî İnkılabının Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.20

temsil ettiği şeklinde bir ayrıma gidilmektedir. Bu söylemin alaturka, alafranga çekilmesi çerçevesinde belli bir açıklayıcılığı olabilir. “Mûzik” sözcüğü ne Mustafa Kemal Atatürk ne Gazimihal, ne Saygun, ne Altar, ne Ataman, ne de Atay tarafından bir başvuru sözcüğü olmamıştır. Aksine Türk mûsikîsi devrimini gerçekleştirme görevini üstlenen kadrolar devrim sürecinde mûsikî sözcüğünü kullanmış, ilgili yayınlarda mûsikî sözcüğü temel sözcük olmuş ve devrimde bir mesafe alındıktan sonra dahi kullanmaya devam etmişlerdir. Saygun’un öğrencisi Muammer Sun’un mûsikî sözcüğü yerine müzik sözcüğünü kullanması 1940 yılında kabul edilen Devlet Konservatuvarı Kanunu’nda mûsikî yerine müzik sözcüğünün yazıya geçirilmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu kanunda müzik sözcüğünün konulmasını tasarlayan ve savunan kişi, aynı zamanda Türk Devrimlerinin gerçekleştirilmesi yönünde çalışmış, dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’dir. Bu kanun itibarıyla Türkiye’de alaturkacılar mûsikî, alafrangacılar müzik sözcüğünü kullanarak farklı söylemlere sahip olmasına rağmen aynı anlamı veren bu sözcükler üzerinden günümüzde dahi süregelen bitmeyen bir soğuk savaşın tohumlarını ekmişlerdir.¹² Burada mûsikî/müzik sözcükleri arasındaki bu ayrımdan mûsikî yasakları ile ilgili çıkarım şudur. Bu iki sözcüğün içeriğine yüklenen anlam Doğu/Batı, Alafranga/Alaturka çatışması mûsikî yasaklarının oluşumuna etki eden fikrîsel temelleri oluşturmaktadır. Müzik sözcüğünün kullanılmasına veya kullanılmamasına bağlı öylesine çok kalıplaşmış fikirler, uygulamalar, ayrışmalar bulunmaktadır ki ilgililer bu konularda tartışmaya bile olanak tanımaz tutum takınmaktan bir adım bile geri atmamayı çağdaşlık sayarlar. Türk mûsikîsinin irdelenmesi ve ötekileştirilmesi hatta yasaklanmasına kadar giden sürecin temelinde bu bakış açısı vardır. Örneğin, Batı çalgısıyla Türk mûsikî icrasında belli bir ustalık kazanmış bir öğretim elemanı adayı ülkemizin bir üniversitesinde, bir sınav ortamında “Burası çağdaş bir eğitim kurumu, bu kurumda Türk mûsikîsi dersleri bulunmaz” diyebilmekte ve bunu çağdaşlık olarak değerlendirebilmektedir. Türk mûsikîsi derslerinin bir programda bulunması veya mûsikî/müzik ile ilgili bir sınava Türk mûsikîsi icrası ile katılma bazı kesimlerce çağ dışı bunların olmadığı bir müzik eğitimi ise çağdaşlık olarak değerlendirilebilmektedir.¹³ “Mûsikî” sözcüğü bin yılı aşkın bir geçmişten gelen ekinîsel bir değere vurgu yapılan, “Müzik” ise yeni ekinimize vurgu

¹² Atilla Sağlam, **Türk Mûsikî/Müzik Devrimi**, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, 2009, s.98

¹³ Sağlam, **a.g.e.**, s.i-iii

yapılan yaklaşık yetmiş yıldır kullanılmakta olan bir sözcüktür. Yeni ve eski ekinimizle¹⁴ ortaya çıkan bu farklılığı bir ayrışma değil birleşme noktası saydığımız için ne “Mûsikî” sözcüğünü kullanmakta ne de “Mûzik” sözcüğünü yazmakta hiçbir sakınca görmedik. Bununla birlikte günümüz Batı (Avrupa) mûsikîsi eğitimiyle yetişen bireylerin mûsikî sözcüğüne yaklaşmasını sağlamak ve bu sözcüğün üzerinden yürütülen ayrıştırmanın derinleşmesini engellemeye yönelik bir çaba olarak “Batı müziği” söylemini de eş sözcük olan “Batı (Avrupa) mûsikîsi” sözcüğüyle yazdık.¹⁵

Türk mûsikîsi, deyince neyi anlıyoruz? Bu söz, dünya coğrafyasının çok geniş bir sahasında ve dünya tarihinin çok büyük safhasında yer alan ve almaya devam eden Türk topluluklarının ve bu toplulukların meydana getirdiği Türk Milleti'nin mûsikîsinin tümünü mü ifade etmektedir? Yoksa daha hususî bir manası daha mı mevcuttur? Bu noktada, Türk mûsikîsi tabirine daha başka bir zaviyeden bakmak ve onu daha sınırlı bir çerçeveye içine aktarmak da mümkündür. Bu şekilde, mevzu belki de Türkiye Türklerinin, Türkiye coğrafyası ve bu coğrafyanın tabîi uzantıları üzerinde yaşadıkları ve yaşamaya devam ettikleri müddet içinde meydana getirdikleri mûsikîye tahsis edilebilir. Hatta bu çerçeveyi daha da daraltmak ve Türk mûsikîsi tabiriyle, Anadolu Türklerinin, Selçuklu ve bilhassa Osmanlı İmparatorluğu döneminde meydana getirdikleri mûsikîyi ve bu mûsikînin günümüze dek yaşamaya devam eden mahsullerini kastetmek de pekâlâ mümkündür. Nitekim Türk mûsikîsi, dendiğinde, çok kere akla ilk gelen tabirin manası bu olmaktadır.¹⁶ Bu sınıflandırmayı yanlış görenlerde vardır. Yalçın Çetinkaya bazı müzik yazılarında “Türk Müziği, Klasik Türk Müziği, Türk Mûsikîsi” gibi adlandırmaların yanlış olduğunu ve en uygun adlandırmanın “Osmanlı Mûsikîsi / Müziği” olabileceğini yazmıştır.¹⁷ Bülent Aksoy, Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar adlı kitabında “Türk sanat mûsikîsi” ya da “Klasik Türk Mûsikîsi” gibi kullanımların Batılı yaklaşımların sonucunda benimsendiğini belirtmektedir. Aksoy, “Klasik Mûsikî” ve “Sanat Mûsikîsi” kullanımlarının Batı (Avrupa) mûsikîsi için geçerli olabileceğini ancak içerdiği anlamların mûsikîmiz için her zaman kapsayıcı olamayacağını ifade etmektedir. Aksoy bütün bunların yerine

¹⁴ Bir toplumun duyuş ve düşünüş birliğini oluşturan, gelenek durumundaki her türlü yaşayış, düşünce ve sanat varlıklarının tamamı

¹⁵ Sağlam, **a.g.e.**, s.24

¹⁶ Tura, **a.g.e.**, s.22

¹⁷ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.219

“Fasıl mûsikîsi” kullanımını önermektedir. Fasıl mûsikîsi olarak isimlendirilen bu müzik Osmanlı’nın merkezi müzik geleneğini oluşturur. Aksoy, “Türk mûsikîsi, Mûsikî-i Osmani=Osmanlı mûsikîsi, Şark mûsikîsi” terimlerinin üçünün de birbirine eş anlamlı olarak Rauf Yekta bey tarafından kullanıldığını bildirmektedir. Türkiye’de radyo yayınları yirmili yıllarda başladığında mûsikîmiz için “İnce Saz” terimi kullanılıyordu. Yakın dönem ve günümüzde “Osmanlı Geleneksel Müziği” kullanımını tercih edenler vardır.¹⁸

“Türk Mûsikîsi”, tek sesli Orta Asya Türklerinden günümüze kadar aktarılan halk mûsikîsi, İslam âlimlerinin “İslam Dünyası Mûsikîsi”, “Osmanlı/Türk Mevlevi Mûsikîsi”, “Mehter Mûsikîsi” ve “Türk Sanat Mûsikîsi” gibi mûsikîlerin yanı sıra kurumsal kökleri Osmanlı’ya dayanan ve Mustafa Kemal Atatürk’ün mûsikî devrimiyle kendine has yeni bir biçim oryaya koyan “Çağdaş Türk Mûsikîsi” türlerini kapsar.¹⁹ “Türk Mûsikîsi” mûsikî kuramına ait yazılı kaynakların tamamının on beşinci yüzyıla kadar Farsça ve Arapça olması nedeniyle Avrupalı gezginler ve mûsikîciler tarafından yüzyıllar boyunca Doğu (şark) mûsikîsi etiketi altında Arap ve/veya İran mûsikîsinin gölgesinde değerlendirilmiştir.

Türk mûsikîsi sözünü ilk kez kullananlar Türkler değildir. Osmanlı Türkleri bu sanata sadece "mûsikî" diyorlardı. İşledikleri mûsikîye bir "milliyet", bir soy atfetmek gereğini duymamışlardı. “Türk mûsikîsi” kavramını ilk kez Avrupalılar kullanmışlardır. Geçmiş yüzyılların Avrupalı müzikolog, şarkiyatçı, tarih ve gezginlerinin eserlerinde Türk mûsikîsi sözüne bol bol rastlanır. 1626’da yazan Fransız Gezgin Michel Baudier “Türk mûsikîsi”, 1631’de yazan tarihçi Henry Blount “Türkiye’nin mûsikîsi” sözlerini kullanırlar. On sekizinci yüzyılda Türk mûsikîsi sözü iyice yaygınlaşır. İngiliz Thomas Shaw, Fransız Guys, Fransız Pouqeville Türklerin mûsikîsine değinirlerken “Türk mûsikîsi” diye söze başlarlar. Aynı yüzyılda yazan Alman Tarihçi Sulzer ile İtalyan şarkiyatçı Toderini Türk mûsikîsi sözünü kullanmanın ötesinde, bu mûsikîyi başlı başına bir "mûsikî türü" olarak tanımlayıp okurlarına tanıtmaya çalışırlar. İngiliz

¹⁸ Murat Özyıldırım, **Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013, s.12, Bülent Aksoy, **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.12, 133, Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki Mûsikî**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s.30

¹⁹ Sağlam, **a.g.e.**, s.4

Gezgin James Dallaway ise ses sistemini ele alırken "Türk dizisi" Alman Schubart de mehteri anlatırken "Türk askeri mûsikîsi" sözlerini rahatlıkla kullanırlar.²⁰

Türk mûsikîsi sistemi, yeryüzünde Batı (Avrupa) Mûsikîsi sisteminden sonra en yaygın mûsikî sistemidir.²¹ Türkler, Osmanlı Devleti'nin güçlenmesine bağlı olarak Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra çevre müzikleriyle etkileşimleri devam etmiş ve Osmanlı döneminde özellikle İstanbul her yerden mûsikîşinasların akın ettiği, Doğu'nun en büyük mûsikî merkezi haline gelmiştir. Orta Asya, Anadolu ve İslam medeniyeti çerçevesindeki etkileşim sürecinde olgunlaşan Türk mûsikî kültürü Osmanlı döneminde, imparatorluğa yeni katılan ülkelerin mûsikîleriyle de etkileşerek uluslararası bir boyut kazanmıştır. Savaşlar, dostluklar, ticaret ve akrabalık gibi her türlü sosyal ilişkiler Tür mûsikî kültürünü besleyip geliştirerek müziksel kimliğimizi adım adım şekillendirmiştir.²² Ayrıca Balkanlar büyük mûsikî oluşumlarının ve sentezlenmelerinin yaşandığı bir bölge olmuştur. Son birkaç yüzyıldır Batı'yla (Avrupa'yla) gelişen ilişkiler, mûsikîde başka yeni oluşumlara yol açmış ve bütün bu etkileşimler sonucunda ülke, zengin bir musiki mirası devralmıştır. Bu etkileşimler sonucu gelişen mûsikî türlerinden biri de "klasik Türk mûsikîsi" olmuştur.²³ Belli bir elit kesimin statü göstergesi olarak Avrupa'da saray müziği, zaman içindeki gelişimiyle kendine özgü farklı bir temsili nitelik kazanır. Genel bir ifade olarak "klasik mûsikî" kavramı tüm bu gelişimin odak noktasında yer alan geniş kapsamlı bir kavram olarak karşımıza çıkar. Özünde Viyana klasizmini (On sekizinci yüzyılın ikinci yarısıyla On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğindeki müziği) işaret eden klasik mûsikî aynı zamanda bir tür adı olarak Batı (Avrupa) müziğinin çoksesli geleneğini ifade etmektedir.²⁴ Emeviler, Abbasiler gibi İslam toplumu idarecileri, Timurlu Devleti ve Batı (Avrupa) geleneği uygulamalarının dışında kalan onlarca devlet ve bu devletlerin saraylarında

²⁰ Bülent Aksoy, **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.134

²¹ Yılmaz Öztuna, **Türk Tarihinden Yapraklar**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992, s.271

²² Sabri Yener, "Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik", Yeni **Türkiye Dergisi** **Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı 57, Ankara, 2014, s.13

²³ Ünal İmîk, "Klasik" Kavramı Ekseninde Türk Müziği Ve Batı Müziği Kültüründeki Benzerlikler/Farklılıklar Üzerine Genel Bir Değerlendirme", **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi** Cilt: 3, Sayı: 1, 2017, s.200

²⁴ Yıldız Kıvılcım Şenürkmez, **Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği**, MSGSÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul. 2006, s.4

mûsikî ve mûsikîşinaslara saray koruyuculuğu vasfıyla verdikleri destek saray mûsikîsi denilen kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur.²⁵ Halil İnalcık tarafından kaleme alınan “Şair ve Patron” isimli eserde “Matbaanın geniş kitlelere okuma imkânı verdiği, böylece edebi ve ilmi eserlerin, yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar, bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi.” şeklinde geçen ifade “saray musikisi” kavramının oluşma kriterine açıklık getirmektedir. Edebi, ilmi ve sanat eserlerinin sahipleri gibi mûsikî eserlerine de gelir kaynağı saray olmuştur.²⁶ Saray mûsikîsi olarak kullandığımız kavram Osmanlı sarayında oluşan mûsikî türünü ifade etmektedir. Fakat bu mûsikî sarayın dışındaki alanda besteci, icracı ve dinleyici bulabilmektedir. Yani saray dışında da üretim pratiklerine sahiptir. Dolayısıyla bu musikinin temel vasfı sarayda da ilgi gören ve icra edilen bir şehir mûsikîsi olmasıdır. Şeyhülislâm Es’ad efendinin Atrâbü’l Âsâr adlı eserinde biyografilerine yer verilen yetmiş beş mûsikîşinastan ancak yedisi mûsikî ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili bir saray görevi ifa etmektedir. Atrâbü’l Âsâr da ele alınan on yedinci ve on sekizinci yüzyıl mûsikîşinaslarının büyük çoğunluğu hayatlarını mûsikîden kazanan profesyoneller değil şehir hayatında muhtelif işlerle meşgul olan amatör sanatçılardır.²⁷

Türk mûsikîsi zaman olarak nasıl dönemlendirilebilir? Türk mûsikîsini, İslam’dan önce Türk mûsikîsi ve İslami dönem Türk mûsikîsi olarak iki büyük tarih diliminde inceleyenler olmuştur. Benzer şekilde Türk mûsikîsini “Osmanlı öncesi ve Osmanlı dönemi” olmak üzere iki bölüm şeklinde de inceleyenler olmuştur. Zira büyük Osmanlı ses mimarisinin temelini oluşturan, Osmanlı öncesi dönemdir ve bu dönemi büyük bir hazırlık dönemi olarak değerlendirmek yanlış olmaz.²⁸ Çeşitli şekillerde Türk mûsikîsinin gelişimi zamansal tasniflerle ifade edilmeye çalışılmıştır. Tezimizde işleyeceğimiz zaman aralığı yaklaşık olarak 200 yıllık dönemi kapsamaktadır. Bizde burada yapılan dönemsel sınıflandırmaya benzer şekilde Tanzîmât öncesi ve Tanzîmât Dönemi, Meşrutiyet dönemi, Erken Cumhuriyet dönemi şeklinde bir sınıflandırma yaptık.

²⁵ Benlioğlu, **a.g.e.**, s.71-77

²⁶ Halil İnalcık, **Şâir ve Patron**, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003, s.9-15

²⁷ Benlioğlu, **a.g.e.**, s.97

²⁸ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.33

Türklerin yaşayışında çok mühim bir yer tutan bazı müesseselerin, daha, Osmanlı İmparatorluğunun "Islahât" döneminde başlayan ya tamamen ortadan kaldırılma ya da şekil ve mahiyet değiştirilme hareketi yaşandığı dönemle kalmamış kendisinden sonraki dönemleri de etkilemiştir. Mehterhanenin kaldırılması, Batı usulü yaşam tarzının ve bununla birlikte Batı (Avrupa) müziğinin, opera ve operetlerin saray yaşantısı içerisine girmesi, yurtdışından getirilen hocalar ve bu gelişmeler neticesinde meydana gelen dönüşüm sayesinde bir alt yapı oluşmuştur. Oluşan bu alt yapının miras olarak kaldığı Cumhuriyetle değiştirilme hareketi daha da hızlanarak devam etmiştir. O kadar ki Cumhuriyet döneminde, bir ara Türk mûsikîsinin, Türk Devleti tarafından yasak edilmesine kadar varmıştır. Türk mûsikîsinin Devlet eliyle öğretilmesinden vazgeçilmiş ve devlet kanalıyla, devlet zoruyla, uzun süre sadece Batı (Avrupa) mûsikîsi öğretilmiştir. Devlet radyosunda Türk mûsikîsi bir dönem tamamen yasaklanmış, daha sonrada, ancak ikinci, hatta üçüncü planda neşrine izin verilmiştir. Buna karşılık, Batı (Avrupa) mûsikîsi, devletin bütün imkânlarıyla teşvik edilmiş, bu imkânlarla Türk kulağı, kendisine yabancı bir mûsikîyle yıkanarak, o yabancı mûsikîye tahammüle ve alışmaya zorlanmıştır. Bizzat Devlet Reisi olan Mustafa Kemal Atatürk yapılabilecek en mühim inkılâbın mûsikî inkılâbı olduğunu ifade buyurmuştur.²⁹

Devlet katında Türk mûsikîsinin ikinci plana kaldırılışı daha Cumhuriyet'ten önce aynı zamanda bir Türk mûsikîsi bestekârı olan II. Mahmud devrinde yaşanmıştır. Tezimizde ortaya koyacağımız iddia şudur. Cumhuriyet döneminde meydana gelen yasaklar yaşandığı döneme has/özü uygulamalar değildir. Bu uygulamanın temelleri hatta hayata geçirilmesi Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurulmadan çok öncesinde meydana gelmiştir. İnkılaplar olarak nitelendirilen değişim sürecinin başlangıcı Erken Cumhuriyet Dönemi olarak nitelendireceğimiz dönemden çok öncesinde başlamıştır. Bu sürecin başlangıcı değil sonucu Cumhuriyet döneminde meydana gelen devrimlerdir. Bu nedenle Türk mûsikîsi yasaklarının ortaya çıkışı, uygulanışı Cumhuriyet dönemine has bir durum değildir.

²⁹ Tura, a.g.e., s.27

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TANZİMAT DÖNEMİ ve TÜRK MÛSİKÎ

1.1. Tanzimat Dönemi

Tezimizde inceleyeceğimiz dönemlerde meydana gelen kültürel ve siyasal gelişmelerin ön hazırlık safhası diyeceğimiz siyasi gelişmeler önem arz etmektedir. II. Sultan Osman, 25 Ocak 1622'de Polonya seferinden İstanbul'a döner dönmez, bu seferde edindiği tecrübelerle de dayanarak, inkılapçı fikirlerini tatbika hazırlandı. Yalnız orduda değil, imparatorluğun müesseselerinde derin bir inkılap hareketine lüzum görüyordu. Bu inkılap sathi değil, radikal bir değişme getirecek ve devlete, Kanuni devrindeki sağlam yapısını kazandıracaktı. Yeniçeri ve diğer Kapıkulu Ocakları'nı ilga etmek isteyen genç hükümdar, bunların yerine Anadolu, Suriye ve Mısır Türkeri'nden kurulu, yalnız askerlikle uğraşan, padişahın emirlerine mutlak şekilde bağlı yeni bir piyade sınıfı kurmak istiyordu. Saray'ı, hatta Harem'i yeniden teşkilatlandırmak istiyor, kıyafette değişiklik yapmayı bile düşünüyordu. Bu reformları gerçekleştirebilmek için hükümdarın çevresinde pek az adam vardı. II. Osman, yeni, daha hafif ve rahat bir giyimle dolaşüyor, hatta at koşumlarını sadeleştiriyordu. Bütün bunlar, geleneğe bağlı olanlar arasında büyük dedikodulara sebep oluyordu. Zira henüz Türkler, dünyanın en ileri ve medeni milleti olduklarına inanıyorlar, dış durum da bunu gösteriyordu. Yarım asırdır devlet ve cemiyet yapısının bozulmaya yüz tuttuğunu fark edebilenler pek azdı.³⁰ II. Osman, gençliği ve tecrübesizliği, lüzumsuz sertliği ve kendisine fazla güvenmesi yüzünden, düşündüğü inkılapları tatbik edemedi. II. Osman bazı reformları gerçekleştirmek için çalıştı. Ancak, yeniçeri, şeyhülislam ve diğer saray gerici entrikacıları 18 Mayıs 1622 günü kopan korkunç ihtilalde tahtıyla beraber hayatını da kaybetti.³¹ Türkiye tarihinde ilk ciddi yenileşme hamlesinin kahramanı, II. Sultan Osman'dır. II. Osman'dan hemen sonra, ıslahat fikrinin Kâtip Çelebi ve Koçi Bey gibi düşünürleri yetiştirdiği halde, bu fikirler, millete mal edilemedi.³² Tanzîmât, Islahat gibi yenileşme hareketlerinin temelleri bu dönemlerden oluşmaya

³⁰ Yılmaz Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler**, Babı Ali Kültür Yayıncılığı, İstanbul, 2006, s.175-176

³¹ Mehmet Kaygısız, **Türklerde Müzik**, Kategori Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.32

³² Öztuna, **a.g.e.**, s.177

başlamıştır. Bu yaşanan siyasi ve tarihsel süreç ileriki zamanlarda birçok farklı gelişmeye sebep olacaktı. Bu süreçlerden birisi de Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri ve yaşanan süreçte mûsikîye etkileri sonucunda ortaya çıkan bazı yasaklardır.

Ruhi Ayangil'in başlıklar halinde sıraladığı Osmanlı'da yıkılmaya kadar sonuçlar doğuran gelişmeler mûsikî alanında da birçok değişimin meydana gelmesini sağlamıştır. Sebep-sonuç ilişkisi içerisinde baktığımız bu bozulmaya ve toplumun ana yapısında büyük değişimlere sebep olan “nedenler” nelerdir? Ayangil bunları saray ve devlet idaresinin bozulması, padişahların vasıfsızlığı, ilmiye sınıfında tereddi [yozlaşma], Osmanlı ordu ve toprak düzeninin bozulması, rüşvet ve yolsuzlukların artması, İran, Avusturya, Lehistan, Rusya cephelerinde uzun süren savaşlar ve Kırım Hanlığı meselesi, Celali İsyanları gibi sebeplerle sonun başlangıcı şeklinde ifade etmiştir. Görüldüğü üzere, hükümdarlarının “yedi iklim sultanı” olarak tavsif edildiği ve üç kıta’ da konuşlanmış “memalik-i mahrusa”yı malik bir cihan devleti için hiç de iç açıcı olmayan ve kaçınılmaz sonun başlangıcını teşkil eden bu olumsuzluk dönemi daha sonra “Batılılaşma (Avrupalılaşma), modernleşme” terimleri ile karşımıza çıkacak olan bir kültürel ve toplumsal savaşa dönüşecektir.³³ Osmanlı modernleşmesi için kesin bir tarihleme ve coğrafya çizmenin güçlüğü ortadadır. Üstelik yeryüzünün büyük devrimler geçirdiği on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda bütün dünyanın, hatta Avrupa'nın bile bu çalkantıları eşzamanlı ve eşdeğerli olarak yaşadığı söylenemez. Osmanlı modernleşmesi Nevşehirli İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı devrinde matbaanın kurulması, Osmanlı kültüründe ve hayat tarzındaki Batılılaşma (Avrupalılaşma) girişimleriyle mi, yoksa II. Mahmud'un reformlarıyla mı veyahut Gülhane'de okunan Hatt-ı Hümayunla mı başladı? Böyle bir başlangıcı II. Osman'ın başarısız reform isteklerine kadar indirenler de vardır. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesini anlamak için onun kurumlarını ve toplum tarihinin çeşitli zaman kesitlerini tek tek ele alarak incelemekte yarar vardır. Bu anlamda bir zamanlama

³³ Ruhi Ayangil, “XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi” Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Sayı 57, Ankara, 2014, s.468

yaparsak, ikinci Viyana bozgunundan Tanzîmât Fermanının ilanına kadar Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve koşullarını tarih hazırlamıştır, diyebiliriz.³⁴

Tanzîmât, Sultan II. Mahmud'un 1826'da başlayan ve 1839'da biten radikal reformlarının, demokratik bir gelişmeyle devamını ifade eder. Sultân Abdülmecid Hân'ın (1839-1861) 1839 yılında Tanzîmât'ı ilân etmesiyle beraber Osmanlı Devleti yeni bir döneme girmiş ve Batılı anlamda çeşitli reformlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu radikal reformlar, III. Selim'in 1793'te başlayan 1807'de kesin şekilde 1808'de kesintiye uğrayan reformlarını takip etmekle beraber, tavizsiz yürütülmesiyle ilkinden ayrılır ve Türkiye'nin, Türklüğün yüzünü Batıya çevirmesidir. Eski asırların devletini içinden onarma hareketi değildir. "Avrupa'ya benzemezsek bizi Avrupa'da yaşatmazlar" korkusunun mecbur kıldığı reformlardır. Taht şehri Avrupa kıtasında bulunan bir imparatorluk için, gerçekçi bir korkudur bu...³⁵

Tarihçiler Osmanlı modernleşmesinin başlangıç tarihi olarak Tanzîmât Fermanını belirtirler. Ancak Tunaya'nın da belirttiği gibi hiçbir tarihi hadise bir anda doğmaz ve bir anda etkisini yitirmez. Mutlaka bu hadisenin meydana gelmesine etki eden hazırlayıcı sebepler vardır. Bu sebepler belirlenmeden o hadiseye anlam yüklemeye çalışmak ve sonrasını onunla çözümlemeye uğraşmak boşunadır. Tanzimat devresi olarak isimlendirilmiş olan reform dönemi de Osmanlı'nın sosyal gelişmeleri içinde birdenbire ortaya çıkan bir hareket değildir. Aksine reformları devam ettiren, onları sonraki aynı çeşit hareketlere bağlayan bir zincir halkasıdır.³⁶ Bu nedenle Osmanlı modernleşmesi Tanzimat devriyle sınırlanamaz; daha eskiye uzanan bir olgudur. Ziya Gökalp Türk Yurdu'nda "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" üst başlığı altında yayınladığı makaleler serisinin ilki, "memleketimizde üç fikir cereyanı vardır." cümlesi ile başlamaktadır. Söz konusu üç fikrin cereyanı kronolojik sıraya göre Muasırlaşmak, İslamlaşmak ve Türkleşmektir. Gökalp bu sıralamaya bakıldığında muasırlaşmak lüzumunun hissedildiğini belirtir ve Osmanlı-

³⁴ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s.32

³⁵ Yılmaz Öztuna, **Keçecizade Fuat Paşa**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988, s.6

³⁶ Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye'nin siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketi**, Yenigün Yayınları, İstanbul 1999, s.76

Türk modernleşmesini III. Selim devriyle başlatır.³⁷ Ancak Osmanlı modernleşmesi için bir zamanlama yapmak gerekirse II. Viyana bozgunundan (1683)de Tanzimat'a (1839) kadar olan süre Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve koşullarını hazırlamıştır diyebiliriz. Çünkü Tanzimat'tan sonra Osmanlı toplumunun yöneticileri modernleşmeyi bir ölçüde sırtlamakta, topluma dikte etmektedir.³⁸ Çünkü bu tarihe kadar Osmanlı İmparatorluğu özellikle yükselme döneminde de Batı ile ilişki içerisindeydi. Ancak yükselme döneminde Osmanlılar kendi uygarlıklarını Batı'ninkinden üstün saymışlar, Batı'nın bir "model" olarak izlenmesi bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır.³⁹ İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla birlikte, Batı hem bir problem olarak algılanmaya başlanmış hem de gerilemeden kurtulmak için Batılılaşmak gerekli kabul edilmiştir.

Osmanlı toplumunun modernleşmesi, modernleşmenin klasik tarifi olan gelişmiş toplumun özelliklerinin azgelişmiş bir toplum tarafından alınması gibi bir tümceyle anlaşılamaz. Modernleşme olgusu, kaba bir deyişle, değişimin değişmesidir. Modernleşme, Osmanlı ülkesinde salt değişen dış dünyanın zorlamasıyla meydana gelmemiştir.⁴⁰

Tanzimat ve onun hazırlayan sebepleri keşfetmek Osmanlının sonraki dönemlerinde ortaya çıkan fikri, siyasi, toplumsal gelişmeler bakımından önem arz etmektedir. Bu bakımdan Tanzîmât'ı bir Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketi olmasından ziyade imparatorluğun on dokuzuncu asır tarihini izah eden temel hadisedir. Tanzimat, iktisadi- içtimaî temelleri çürüyerek yıkılmaya yüz tutan bir imparatorluğun yeni prensiplerle yeniden kurulma teşebbüsünü gösterir.⁴¹

Tanzimat'a vücut veren en önemli değişim, geleneksel mutlak üstünlük ve rakipsizlik zihniyetinin yerini mukayeseli üstünlük ve rekabet duygusunun almasıdır. Batı (Avrupa) karşısında hücumdan savunmaya geçilmişti; gaza, artık İslam'ın

³⁷ Mehmet Kaan Çalen, **Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s.19

³⁸ Ortaylı, **a.g.e.**, s.32

³⁹ Şerif Mardin, **Türk modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1999, s.10

⁴⁰ Ortaylı, **a.g.e.**, s.15

⁴¹ Halil İnalcık, "Tanzimat Nedir?", **Tanzimat**, Editör: Halil İnalcık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 2011, s.32

hâkimiyetini yayma yerine ayakta kalma savaşı anlamına geliyordu. Osmanlı, Batı (Avrupa) ile yüz yüze gelmiş ve değişen dünya şartlarına uyum sağlama zorunluluğunu kendinde hissetmiştir.⁴²

Osmanlı'nın son döneminde siyasal olarak gerçekleşen Tanzimat fermanı, Islahat fermanı; düşünsel anlamda gelişen Osmanlıcılık, İslamcılık ve Batıcılık aslında aynı amaç etrafında şekillenmişlerdir. Tanzimat'ın ilk ve en mühim vazifesi İmparatorluğun dayandığı, dağılma tehlikesine maruz kütleleri, yeni prensipler etrafında toplamak ve devleti bu prensipler ışığında nizam, intizam, birlik ve beraberliğin sağlanmasıdır.⁴³

Bize düşen Tanzîmât'ı anlarken o dönemin sosyal ve siyasal şartlarını göz önünde bulundurmaktır. Bu bakış açısı hem Osmanlı'yı bu harekete sevk eden nedenleri ortaya koyarken aynı zamanda Batı karşısında dünün Osmanlısı ile bugünün Türkiye'si arasında bir kıyaslama yapma imkânı da sunacaktır.

1.2. Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve Osmanlı İmparatorluğu

Osmanlı İmparatorluğu'nun "en uzun yüzyılı" olarak ifade edilen on dokuzuncu yüzyıl, memleketimizdeki Batıcı "reformcular" ve "gelenekçiler" arasındaki mücadelenin geçtiği bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmenin bir sonucu olarak on dokuzuncu yüzyıl kültürümüz açısından Batıcılar, modernleştiriciler, reformcular ve laikler bir cenahta; İslamcılar, gelenekçiler ve muhafazakârların diğer cenahta yer aldığı fikri bir mücadele ortamı olarak tasvir edilmektedir. Ancak bu dönemin Osmanlı fikir ve devlet adamlarını, bu gruplardan birinin içine tam olarak yerleştirmek problem oluşturmaktadır. Bir tarafta Mecelleyi hazırlamaya çalışan Ahmet Cevdet Paşa (1802-1885), karşısında Fransız Medeni Kanunu'nun tercümesini savunan Ali Paşa; diğer tarafta her ikisini de engellemeye çalışan şeyhülislam, şeriatın yeniden ikamesine çalışan, böylece fikir hayatımızı

⁴² Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme**, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012, s:58-59

⁴³ Yavuz Abadan, Tanzimat Fermanı'nın tahlili, **Tanzimat**, Editör: Halil İnalçık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 2011, s.62

modernleştirme yanlısı Namık Kemal (1840-1888), Ziya Paşa (1825-1880), Ali Suavi (1839-1877); diğer taraftan Batı (Avrupa) düşüncesiyle halkı aydınlatmaya çalışan uzlaşmacı Münif Paşa (1828- 1894), Hoca Tahsin (1812-1880) bulunmaktadır.⁴⁴ Tanzîmâtçılar mülki idarede, mahkemelerde, ticaret hukukunda Batı (Avrupa) kanunlarını alıp uygulamakta tereddüt göstermediler. Bunun içindir ki, yukarıda da gördüğümüz gibi ulema ile Tanzîmâtçılar arasında çatışma kendisini göstermekte gecikmedi. Ulema onları dinsizlikle suçlamakta idi. Namık Kemal, Ziya Paşa, Suavi Efendi gibi vatan-milliyetçi gelenekçiler ise, Tanzîmâtçıları Frenkleşerek içtimai benliği kaybetmek, gayrimüslim tebaa lehine Türk-Müslüman hâkimiyetini kundaklamakla suçlamışlar, Tanzîmât'ı büyük devletlerin baskısı ile memlekete soktuklarını ileri sürmüşlerdir.⁴⁵

Tanzîmât başlarında kullanılmayan, fakat devirle birlikte anılan bir deyim ise Türkiye'de tarihçi ve siyasal düşüncüyü bir yüzyıla yakın zamandır meşgul ediyor: "Batılılaşma (Avrupalılaşma)"...Batılılaşmak (Avrupalılaşmak), yani Batı (Avrupa) gibi olmak, Batı'yı benimsemek... Bu kavram Türkiye'nin hayatında on sekizinci yüzyıldan beri rahatsız eden, görünmeyip hissedilen bir Demokles Kılıcı gibi vardır. II. Meşrutiyetten beri adıyla sanıyla tartışılmaktadır. Cumhuriyet döneminde ise resmen programda vardır.⁴⁶

Batı nedir? "Doğu-Batı" kavramları dilimizde birisi yön ifadesi diğeri medeniyet tasavvuru olmak üzere iki anlamda kullanılır. Bu başlık altında ele alacağımız "Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi" medeniyet tasavvuru olan Doğu ve Batı medeniyetlerinin sanatsal açıdan bir kolunu oluşturmaktadır. Doğu-Batı medeniyetleri kavramlarının tarihsel süreci incelendiğinde başlangıçta coğrafi bir ifade şekli, coğrafi bir terim iken daha sonra kültürel bir medeniyet nişanesine dönüşmüştür. Akdeniz medeniyeti ilkçağda eski Mısırlıların, Sümerlilerin, Hititlerin, Asurluların, Finikelilerin vb. yardımıyla oluşmuştu. Bu medeniyet eski Yunanlılar da olgunlaştıktan sonra Romalılara geçti. Romalılar bu medeniyeti, yönetimleri altına aldıkları yüzlerce millete aşıladıktan sonra, Doğu Roma ve Batı Roma adlarıyla iki bağımsız devlete ayırdılar.

⁴⁴ Bayram Ali Çetinkaya, "Modern Türkiye'nin Felsefi Kökenleri" **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Yıl 2002, Cilt 6, Sayı 2, s.65

⁴⁵ İnalçık, **a.g.e.**, s.109

⁴⁶ Ortaylı, **a.g.e.**, s.20

Fakat bu siyasal ayrılık, yalnız siyasal alanda kalmadı. Akdeniz medeniyetinin de “Doğu ve Batı” adlarıyla ikiye ayrılmasına sebep oldu. Avrupalılar Batı Roma’nın mirasçısı oldukları için, Batı Roma medeniyetini benimseyerek ilerlettiler. Bundan şimdiki “Batı Medeniyeti” ortaya çıktı. Müslüman Araplar ise Doğu Roma’nın siyasal mirasçıları oldukları gibi medeniyette de onların izleyicisi oldular. Doğu Roma Medeniyeti Müslümanların eline geçince “Doğu Medeniyeti” adını aldı.⁴⁷ Türkiye’de Batılılaşma (Avrupalılaşma) aşağıdan yukarıya gerçekleşen toplumsal taleplerden çok, yukarıdan aşağıya uygulamaya konan bir devlet siyasetinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Osmanlı’nın son döneminde ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Batıcı politika, Batı (Avrupa)’ya benzemekten ziyade Batı (Avrupa)’nın meydan okuması karşısında devletin bekasını sağlamanın bir yolu olarak tercih edilmiştir. Yeni rejimin radikal kültürel Batıcılık politikası ve Osmanlı mirasını şiddetle reddetmesi, Osmanlı-İslam geçmişini paranteze alan bir tarih ve kültür anlayışını benimsemesi bu siyasetin güçlü bir sembolik ifadesidir. Bunun karşılığında Türkiye, kendi sınırları içinde bağımsız bir devlet olarak varlığını sürdürme güvencesini elde etmiştir.⁴⁸

Batı uygarlığı ve Batı toplumu bir değişimin toplumudur. Değişmeden duran toplum olur mu, diye sorulabilir; olmaz, ama her toplum değişimin bilincine Batı (Avrupa) kadar erken varmış değildir. Batılılık, değişimi fark eden ve ona müdahale etmeye kalkan bir bilinçtir. Gelişme, değişme gibi kavramları Batı (Avrupa) kendisi bulmuştur.⁴⁹ Batı (Avrupa) ile Osmanlı arasındaki mücadelede Batı (Avrupa)’nın öne geçmeye başlaması birçok siyasi gelişmeye neden olacaktır. Aslında sadece askeri alanla başlayan yenileşme hareketi etkilerini her alanda göstermeye başlayacaktır.⁵⁰

Osmanlı Devleti’nin Batı (Avrupa) karşısındaki zorlukları Batı (Avrupa)’ya benzer kurumlar oluşturarak çözme arayışının yarattığı anlayış giderek bir Batılılaşma (Avrupalılaşma) ideolojisine dönüşmüştür. Bu ideoloji, Tanzîmat’tan bu yana Batılılaşma (Avrupalılaşma) adı altında Batı (Avrupa) taklitçiliği şeklinde ortaya çıkan

⁴⁷ Yalçın Toker, **Ziya Gökalp Hars ve Medeniyet**, Toker Yayınları, İstanbul, 1995, s.52

⁴⁸ Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kışkacındaki Mûsikî**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s.108

⁴⁹ Ortaylı, **a.g.e.**, s.21

⁵⁰ Emine Yiğit, **Modernite Eleştirisi ve Namık Kemal'in Dini Ve Siyasi Görüşleri**, Hitit Üniv. Sosyal Bilimler Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çorum 2014, s.19

bir anlayıştır. Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri, Batı dışı toplumların Batı karşısında içine düşmüş oldukları durumdan çıkış olarak gördükleri siyasi ve kültürel uygulamaların genel adıdır.⁵¹ Seyit Yöre, Fırat Kutluk tarafından derlenen “Cumhuriyet’in Müzik Politikaları”, adlı eserde bu durumu “Kültürel Trans-Plantasyon” kavramı ile ifade etmektedir. Bu şu demektir. Kaynak kültüre ait olanın hedef kültür tarafından değiştirilmesi, bir kültüre ait olanın başka bir kültüre taşınması olarak tanımlanabilir.⁵²

On sekizinci yüzyılın başlarında Osmanlı Devleti Batı (Avrupa) karşısında ilk defa yenilgi ve toprak kaybına uğramaya başlamıştır. Bundan dolayı devlet ve fikir adamlarının bazıları devletin varlığını korumak için özellikle askeri alanda Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) gereğine inanmış ve bu yönde uygulamalara girişmişlerdir. Denilebilir ki Osmanlı Devleti tarafından atılan ilk somut Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketinin özünde askeri tedbir sorunu yatmaktadır.⁵³ Osmanlıdaki Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasında genellikle bu zikredilmektedir. Fakat biz burada farklı bir noktadan Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nedenleri arasına bir parantez açmak istiyoruz. II. Mahmud Batılılaşmayı (Avrupalılaşmayı), III. Selim’in bıraktığı yerden ele almıştır. Ne var ki başlangıçta II. Mahmud’ta III. Selim gibi Batı’yı (Avrupa’yı) tanımıyordu. Kendisine yardım edebilecek kimsesi de yoktu. Bundan başka, Osmanlı kamuoyu da Batı (Avrupa)’ya karşı çekingen davranışını muhafaza ediyordu. Buna rağmen Padişah tek başına da olsa, Osmanlı İmparatorluğu’nu, mümkün olduğu kadar Batı’ya yakınlaştırmaya karar vermişti. Nihayet 1832’de kendisine iki müşavir veya yardımcı bulabildi. Bunlardan birisi İngiliz Elçisi Canning sonraları Lord Stratford diğeri de Mustafa Reşid Paşa idi.⁵⁴ Şimdi burada bir sorgulama yapmak istiyoruz. Osmanlı’nın yıkılmasına kadar neden olan Batılılaşma (Avrupalılaşma) adımları, yenileşme politikalarının arkasında bir İngiliz vardır. Yani Osmanlı padişahının Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarını oluştururken akıl hocalığını yapan kişi bir İngiliz elçisidir. Osmanlı’da meydana gelen

⁵¹ Salih Akkaş, **Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları**, Çağ Yayınları, İstanbul, 2015, s.1

⁵² Seyit Yöre, “Türk Ulusuna Müzik Arayışları: Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?”, Derleyen: Fırat Kutluk, **Cumhuriyet’in Müzik Politikaları**, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.3

⁵³ Kemalettin Taş, “Tanzimat ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 7, Yıl: 2002, s.88

⁵⁴ İnalçık, **a.g.e.**, s.120

ayrıntılarda gizli bu gelişmeler ile Cumhuriyet dönemini kıyasladığımız zaman Osmanlı İmparatorluğunun özellikle III. Selim dönemi ve sonra ki gelen padişahların yönetim anlayışı Batılılaşma (Avrupalılaşma) konusunda özellikle II. Mahmud çokta masum değildir. Cumhuriyet döneminde atılan inkılap adımlarının çok daha fazlası ilk Batılılaşma (Avrupalılaşma) tohumlarının atıldığı yaklaşık 120 yıl öncesinde Osmanlıda hayata geçmektedir. Biz burada Osmanlı-Cumhuriyet karşılaştırması yapma gibi bir niyetle bu sözleri söylemiyoruz. Amacımız tezimizin konusu olan mûsikî yasaklarının temel nedenlerini oluşturan kaynağın ne olduğunu çözmeye çalışmaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ü inkılaplar konusunda eleştirenlerin olaya bu pencereden bakması ve bu karşılaştırmayı yapmaları objektif bir görüş ortaya koyma açısından önem arz etmektedir. Çünkü II. Mahmud, İstanbul'da ki ilk vazifesi kısa süren ve 1833'te Londra'ya dönen İngiliz Elçi Canning'e hayranlık duyguları taşıyordu. Ona doğrudan doğruya olmasa bile, dostluğunu kazanmış olduğu Mustafa Reşit Paşa aracılığıyla yardım etme fırsatını bulabileceğini ümit ediyordu.⁵⁵

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma (Avrupalılaşma), temelde savaşçı bir toplumun, karşısındaki asker rakiplerinin teknik üstünlüğünün bilincine varmasının bir sonucudur. Bu bakış açısı, sorunu daraltarak ele almayı zorunlu kılmış; askeri alandaki teknik üstünlüğün, ekonomik, politik ve kültürel nedenleri, uzun süre Osmanlı düşüncesini zorlamamıştır. İstenen yalnızca, Batı (Avrupa) ile aynı teknik düzeye yükselerek, askeri üstünlüğü yeniden ele almaktır. Sürüp giden askeri mağlubiyetler ve toprak kayıpları, Osmanlı devlet adamlarını Batı'nın askeri üstünlüğünün altında yatan amilleri aramaya teşvik etmiştir. Çünkü toprak genişlemesi Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunda önemli bir rol oynamaktaydı. Toprak kaybı, gelir kaybı anlamına geleceğinden Osmanlı devlet adamlarının ekonomik çöküş ve mâlî yetersizliklerden kaygı duyuyorlardı. Bu bakımdan gerilemenin dehşet verici bir şekilde fark edilişi, bütün Osmanlı reformlarının gerisindeki itici gücü teşvik etmiştir.⁵⁶

Daha sonrasında ise askeri konularda başlayan bu ıslahatların yetersiz kaldığını, Osmanlı'nın hala gerilemekte ve toprak kaybetmekte olduğunu gören devlet

⁵⁵ İnalçık, **a.g.e.**, s.122

⁵⁶ Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.153-154

yöneticileri diğer alanlarda da Batı (Avrupa) tarzında değişiklik yapılmasına gerek görmüşlerdir. İşte Tanzîmât'ın bu ıslahat düşüncesi neticesinde oluşmuş bir hareket olduğunu söyleyebiliriz. Islahat hareketleri yalnızca askeri alanla sınırlı kalmayacak hayatın birçok alanına da sirayet edecektir. Böylece Osmanlı, Tanzîmât ile birlikte Batı (Avrupa) tarzı sosyal hayatı ve adetlerini benimsemeye başlamıştır.⁵⁷

On yedinci yüzyıldan itibaren geleneksel Türk sanatlarında görülmeye başlayan Batı (Avrupa) etkisi, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru, özellikle 1839'da ilan edilen Tanzîmât Fermanı ile birlikte mûsikî ile de irtibatlı olan Türk Edebiyatı'nda kendisini göstermiştir. Burada edebiyatı ele alma sebebimiz, genel anlamda diğer alanlarda meydana gelen Tanzîmât etkileri ve uygulanış şekli mûsikî ile benzerlik göstermektedir. Mûsikî ile en yakın ilişki içerisinde olan alan da edebiyattır. Edebiyatta meydana gelen bu etkilenme haliyle güfteleri, güftelerden de mûsikîyi etkilemiştir. "Tanzîmât Edebiyatı" olarak adlandırılan bu yeni akıma mensup edebiyatçılar, "Sanat, toplum içindir" ilkesinden hareketle, halkın duygu ve düşüncelerini geliştirmeyi ve halkı eğitmeyi amaç edinmişlerdir. Amaçlarına ulaşabilmek için de Batı (Avrupa)'dan, tiyatro, roman, hikâye, makale, eleştiri gibi türleri alıp kullanmışlardır. Genel olarak aruz vezni kullanılmakla birlikte, hece veznine de önem verilmiştir. Divan Edebiyatı nazım şekilleri kullanılmış, ancak Divan Şiirinin içeriği değişmiştir. Tanzîmât ideolojisinin yaygın görüşleri olan; eşitlik, hürriyet, adalet, vatan, millet gibi konular, halkın anlayacağı sade bir dille ortaya konulmuştur. Bu edebiyatın en önemli temsilcileri ise Şinasi (ö.1871), Ziya Paşa (ö.1880) ve Namık Kemal (ö.1888)'dir.⁵⁸

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren modernleşmenin tesiriyle, Osmanlı kültür ve sanatına sırt çevrildiği günlerde, klasik Türk şiiri ve klasik Türk mûsikîsi varoluş mücadelesinde ortak kaderi paylaştı. Bu süreci önce divan şiiri, ardından klasik Türk mûsikîsi aynı gerekçelerle suçlandı ve dışlandı.⁵⁹ Harf devrimi ve dilde sadeleşme hareketinin başarılı olması için divan şiirinin mutlak surette reddedilmesi gerekiyordu ve Tanzîmât'la birlikte Osmanlı şiirinin dili tartışmaları, Cumhuriyet devrinde ideolojik

⁵⁷ Taş, a.g.m, s.88

⁵⁸ Yavuz Demirtaş, "XIX. Yüzyıl İstanbul'undaki Sanat Ve Mûsikî Hayatına Genel Bir Bakış" **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 14/2, Elazığ 2009, s.142

⁵⁹ M. Hakan Alvan, Türkan Alvan, **Saz ve Söz Meclisi**, Şule Yayınları, İstanbul, 2016, s.425

bir kimliğe büründü ve sonunda divan şiiri bu mücadeleyi kaybetti. Klasik Türk mûsikîsi ise divan şiirinden daha sonra dışlanma sürecini yaşadı. Ancak mûsikînin reddedilmesi şiir kadar kolay olmadı. Nitekim Cumhuriyet devrinde devlet kendi yasakladığı klasik Türk mûsikîsini yine kendi eliyle koruma altına aldı.⁶⁰ Bu konuda Osmanlı dönemi mûsikîsi üzerine yazan yazarların etkisi de unutulmamalıdır. Örneğin Charles Fonton'a göre Doğu mûsikîsi Asya'nın ruhuna uygun olarak cansız ve gevşektir. Onda Batı mûsikîsinin hızıyla hayatîyet bulunamaz. Doğu mûsikîsinin en büyük kusuru ona göre monotonluğudur. Oysa bir mûsikî her türlü izlenimi yaratıp tüm duyguları harekete geçirebilmelidir. Doğu mûsikîsine egemen olan tekdüzelik ise buna engeldir ve yine bu mûsikî ne denli güzel olursa olsun, eğer tek düzeyse dinleyende hep aynı izlenimi yaratıyorsa dinleyicinin ruhunda uyku duygusu yaratır, onu uyuşturur. Osmanlı mûsikîsine yönelik bir diğer önyargılı oryantalist tez ise bu mûsikînin kökenine dairdir. Türklerin mûsikîsini gelişmiş ve kuramsal olarak değerlendiren Toderini dahi "Türk mûsikîsi modern Farsçadır" diyerek kökeni hakkında polemikçi bir tavır sergilemiştir. Bu tavır sonraki dönemde Ziya Gökalp başta birçok yazarda etkisini gösterecektir.⁶¹

Tanzîmât Edebiyatı'nı "Servet-i Fünun Edebiyatı" takip eder. Faydalı olmayı değil, sanatta mükemmelliğe ulaşmayı hedefleyen bu edebiyatın öncekinden farkı, "Sanat, sanat içindir" anlayışıdır. II. Abdülhamid (ö.1918)'in muhalifler tarafından baskıcı olarak nitelenen yönetimi dolayısıyla politik fikirlerini açıkça ortaya koyamayan Servet-i Fünuncular, toplumsal konular yerine; aşk, ıstırap, karamsarlık, merhamet gibi konular üzerinde durmuşlardır. Bu edebiyatın en ünlü temsilcileri ise; Tevfik Fikret (ö.1915) ve Cenap Şehabettin (ö.1934)'dir. On dokuzuncu yüzyıl Türk Edebiyatı için son olarak şunları söylemek istiyoruz: Klasik şiirin çözülme sürecine girdiği on dokuzuncu yüzyıl, âşık tarzı edebiyat geleneği için en parlak günlerin yaşandığı bir zaman dilimi olmuş, büyük bir gelişme gösteren Âşık Edebiyatı, Şem'i (ö.1839), Dertli (ö.1845), Bayburtlu Zihni (ö.1859), Erzurumlu Emrah (ö.1854), Seyrani (ö.1866), Dadaloğlu (ö.1877 -1878) gibi büyük şahsiyetler sayesinde altın çağını bu dönemde

⁶⁰ Alvan, **a.g.e.**, s.425

⁶¹ Bülent Işıktaş, "Mûsikî İnkılâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak" **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt IV, Sayı:1, 2016, s. 1119

yaşamıştır.⁶² Ziya Gökalp'in Servet-i Fünun Edebiyatı hakkında bir değerlendirmesi vardır. Bu konuya değindikten sonra konumuzu kaldığımız yerden devam edeceğiz. "Servet-i Fünun Edebiyatı, eski Divan Edebiyatı kadar olsun, bu milletin zevkine uygun gelmedi. Çünkü Servet-i Fünun şairleri ve edipleri yalnız şekil yönünden değil ruh yönünden de medeni eserler yazmaya çalıştılar. Avrupa edebiyatlarından yalnız usuller ve biçimleri alacakları yerde, lirizm ve zevk gibi toplumdan topluma taşınmaması gereken unsurları da almaya uğraştılar. Başka milletlere özgü olup bizim hayatımızla hiçbir yakınlığı olmayan heyecanları ve tutkuları dile getirmek istediler. Duyguları sahte, ilhamları yapay ve düşünsel olduğu için, bu eserler ruhlarda coşku doğuran lirizmden ve samimi ahenkten yoksun kaldı."⁶³ şeklinde eleştirel bir gözle bakmaktadır.

Resme düşkün olan Sultan II. Mahmud (ö.1839) ile Abdülaziz (ö.1876)'in bu güzel sanat dalına vermişlerdir. Batı'ya yaptığı bir seyahat sırasında görmüş olduğu kral heykellerinden çok etkilenen Sultan Abdülaziz (ö.1876)'in 1871 yılında C.F. Fuller adlı sanatçıya kendi heykelini yaptırması, Osmanlı Heykel Sanatı için bir dönüm noktası olmuştur.⁶⁴ Toplumda zevkler değişmişti; resimde, mimarlıkta, mûsikîde gelenekselin yanında bir yeni vardı. Bu daha çok Avrupa'dan etkilenen bir yeniydi. Parlak bir başlangıç sayılamazdı, güçlenip yayılmadı, ama eskiyi etkiledi, değiştirdi.⁶⁵

Bugünkü Türk toplumunun meseleleri nasıl ki on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunun devamı niteliğindeyse, Türk toplumunun entelektüel tartışma gündemi de doğal olarak on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunun entelektüel tartışma gündeminin devamı niteliğindedir. Osmanlı toplumu, bu yönü ve niteliği dolayısıyla alışageldik durumun dışında bir değişim sürecine girdi. Bu yeni süreç Türk toplumuna yeni bir istikamet ve farklı bir muhteva ile değişmeyi ve dönüşmeyi teklif ediyordu. Çoğunluğu hayati denilebilecek nedenlerle başlayan bu değişim ve dönüşüm projesi, devlet eliti eliyle yukarıdan aşağıya başlatılan radikal bir değişim ve dönüşüm talebine

⁶² Demirtaş, **a.g.m.**,s.143

⁶³ Yalçın Toker, **Ziya Gökalp Hars ve Medeniyet**, Toker Yayınları, İstanbul, 1995, s.16

⁶⁴ Demirtaş, **a.g.m.**,s.144

⁶⁵ Ortaylı, **a.g.e.**, s.35

işaret ediyordu.⁶⁶ Osmanlı Batılılaşmaya (Avrupalılaşmaya) pragmatik bir yaklaşımla girdi. Ama bu sürece girince gelişmeler onu bugüne kadar getirdi.⁶⁷ Osmanlı Devleti'nin yıkılışını izah ederken, Ziya Gökalp, Batı (Avrupa) medeniyetinin yükseldikçe, doğu medeniyetini ortadan kaldırma eğiliminde olmasına bağlıyor.⁶⁸

Yaşanan bazı siyasi olaylar ve Batı'nın Osmanlı'ya yönelik eylemleri, Meşrutiyet ile birlikte ortaya çıkan çeşitli fikir akımlarına mensup kişilerin zaman zaman fikirlerini değiştirmeye itmiştir. Öyle ki, geline nokta Batıcıların üslûplarının biraz yumuşamasına neden olurken, İslâmcıların seslerinin daha çok yükselmesine sebep olmuştur. Bu arada ne Batıcılar kadar Batı yanlısı ne de İslâmcılar kadar Batı karşıtı olan Türkçüler de kendilerine yönelik eleştiriler yapmaya başlamışlardır. Yine dönemin Batılılaşma (Avrupalılaşma) taraftarlarının başında gelen Abdullah Cevdet'in de problemleri sürekli tartışarak zaman zaman Batı (Avrupa)'ya isyan ettiği olmuştur. Batı'nın bütün değerlerinin topyekûn alınmasından yana olan Abdullah Cevdet, aynı zamanda bunun hayati bir vazife olduğu görüşünü de savunmuştur. Cumhuriyet döneminde bu değişimi hayat davası olarak ele alan Mustafa Kemal Atatürk'te benzer sorunlara eğilmiş ve fikirler üretmiştir. Ancak Mustafa Kemal Atatürk'ün Abdullah Cevdet'ten farkı, bu düşüncelerini en kat'i ve radikal bir biçimde icraata geçirebilmesidir. Meşrutiyet döneminde yapılan bu hararetli tartışmalar ve oluşan fikir ortamı, şüphesiz Mustafa Kemal Atatürk'ün sonraki dönemde sorunları tespit ederek yapılması gerekenlere çözüm üretmeye çalışması açısından büyük önem arz etmektedir. Bu da bize, Cumhuriyet döneminde gündeme getirilen kültür sorunlarının hiçbirinin bu dönemde ortaya çıkmadığını göstermektedir.⁶⁹

Tanzîmât'ın kurucuları, Mustafa Reşit Paşa ve onun takipçileri, Batı'nın askeri ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu'na aktarıırken Batı'nın günlük kültürü de ikinci defa etkin biçimde imparatorluğa girmişti. Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler "Avrupalı" olmuştu. Son dönemin büyük âlimi, hukukçu ve

⁶⁶ Kenan Çağan, "Namık Kemal'de Devletin Niteliği ve Temel Dayanakları", **Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)**, Cilt:7, Sayı:1, Yıl:2012, s.257

⁶⁷ Ortaylı, **a.g.e.**, s.27

⁶⁸ Toker, **a.g.e.**, s.9

⁶⁹ Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara,2010, s.8

tarihçi kişiliğiyle döneme damga vuran Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895), bu hayat değişikliğinin eski Osmanlı değerlerini nasıl kösteklediğini anlatır. Onun eleştirel bakışına rağmen İtalyan seyyah Edmondo de Amicis'in İstanbul'a dair notları Tanzîmât sonrası değişen şehir kültürünü, yeni bürokrat sınıfın ve bunların oluşturduğu toplumsal yapının taleplerine göre biçimlenen bir yaşam anlayışını gözler önüne serer. De Amicis'in tanık olduğu Osmanlı toplumu I. Wallerstein'in işaret ettiği gibi on dokuzuncu yüzyılda kapitalizme eklenme mücadelesi veren bir imparatorluğun tebaasıdır artık. Geleneksel yapı sarsılmış ancak yeni düzenin oturması sanıldığı kadar kolay olmamıştır. İtalyan seyyah, İstanbul halkının yaşamını yansıtırken, "eski" ve "yeni" tabirlerini özellikle kullanır. Ona göre yeni İstanbul'da biçimlenen bir Türk'ün evinde duvarda asılı duran ud'un yerini piyano almıştır. Evin hanımı ya da çocuklar Pera'da bulunan bir müzik dükkânından alınan notalara rağbet etmektedir. Dahası, artık bir mûsikî muallimi bu yeni yaşamın parçası haline gelmiş olan piyanoyu öğretmek üzere özel derslere gelmektedir. Bu yeni ev "Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir." Bu söylediklerimizi Tanzîmat dönemi ve sonrası romanlarında görmekteyiz. Tanzîmât romancılarının mûsikîye bakışları ve özellikle klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi hakkındaki fikirleri genellikle sağlam bilgi temellerine dayalı değildir. Tanzîmât romancıları mûsikîye daha çok roman karakterlerinin kültür düzeylerini gösterebilmek amacıyla yer vermiştir. Klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi, Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) önemli bir parçası olarak kabul edildiği için Tanzîmat romanlarında yer alır. Tanzîmât Döneminin en fazla sayıda eser veren yazarı Ahmet Midhat Efendi ve mûsikîden bahseden diğer yazarlardan olan Recaizade Mahmud Ekrem, Mizancı Murad, Sami Paşazade Sezai ve Nabizade Nazım'ın eserlerinde mûsikî, okuyucuya roman karakterinin tahsil ve terbiyeleri hakkında bilgi vermek ve kültür düzeylerine ışık tutmak amacıyla kullanılmıştır. Klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi ile ilgili unsurlar ise olumlu veya olumsuz manada Türk toplumunun Batılılaşma (Avrupalılaşma) çabası ile bağlantılı olarak yer alır. Tanzîmât dönemi romancıları içerisinde romanlarında mûsikîye en ayrıntılı şekilde yer veren Fatma Aliye Hanım olmuştur.⁷⁰ Servet-i Fünun dönemi yazarları, Tanzîmât yazarlarının aksine Batılı

⁷⁰ Ayşe Melda Üner, **Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Mûsikî Teması**, Marmara Üniversitesi Türk Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, 2003, s.XV

(Avrupalı) tarzda eğitim veren okullardan yetişen Servet-i Fünuncular aldıkları ortak formasyon sayesinde mûsikîye daha farklı yaklaşmışlardır. Çok iyi eğitim görmüş, Türk toplumunun yeni yeni alışmaya çalıştığı Batı (Avrupa) kültür ve yaşayışını benimsemiş, Avrupa'da bulunmuş ve yabancı dil bilen yazarlar, Tanzîmât dönemi romancılarının aksine halkı eğitmek yerine zaten eğitilmiş olan üst sosyal kesime hitap etmeyi tercih etmişlerdir.⁷¹ Tanzîmât ve Servet-i Fünun dönemleri romanları toplumda meydana gelen değişim ve dönüşümü anlatmakta, yeri geldikçe eleştirmekte yeri geldikçe Batılılaşmadan (Avrupalılaşmadan) yana tavır almaktadırlar. Toplumun her kesiminden bilgilerin aktarıldığı bu romanlar aynı zamanda alafranga yaşantısının uygulanış şeklini de ortaya koymaktadır. Saray yaşantısında meydana gelen Batılılaşma (Avrupalılaşma) tarzı değişim halka da yansımış artık Batılılaşma (Avrupalılaşma) tüm Osmanlı toplumunda yerini almıştır. Tıpkı Lale Devrinde olduğu gibi, 1860'lardan sonra Batılılığı felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip onu daha çok yüzeysel yönleri, adabı muaşeret usulleri ve Batı (Avrupa)'da hâkim olan modalar açısından değerlendirenler ve kullananlar olmuştur. Bu tipler zamanın yazarlarınca devamlı olarak eleştirilmiştir. Ahmet Mithad'ın "Felatun Bey"leri, Recaizade'nin "Bihruz"ları, Ömer Seyfettin'in "Efruz"ları Tanzîmât (ve hatta yirminci yüzyıl) edebiyatının ana karakterlerinden birini oluşturmaktadır.⁷²

Sarayda şehzadelerin eğitiminde yer verilen müzik derslerinin içeriği de artık Batı (Avrupa) müziğinin aktarımı şeklindedir. Hanedan mensupları alafranga yaşamın etkisiyle yalnızca mobilya ve kostümlerini değiştirmekle kalmamışlar, aynı zamanda zevkleri de değişmiştir.⁷³

Osmanlı'nın son yarım yüz yılında ve Cumhuriyet döneminde bugünkü Modern Türk Ulusu oluşurken, aydınlar çok büyük rol oynamayı kabullenmişlerdir. Tanzîmât Dönemi Osmanlı Aydın'ı, Avrupa'yı çok yüksek ve Avrupa kültürü karşısında kendini küçük görmekle beraber hiçbir zaman kendi özünden tarihinden ve kimliğinden uzaklaşmamıştır.⁷⁴ Kökleri on altı-on yedinci yüzyıla kadar giden Osmanlı aydını,

⁷¹ Üner, **a.g.y.t.**, s.XVI

⁷² Mardin, **a.g.e.**, s.15

⁷³ Işıktaş, **a.g.e.**, 1116

⁷⁴ Kemal H. Karpat, **Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009, s.52

devlet içinde ve devletten geçinen okumuşlardan oluşmuştur. Bu aydınlar bilgilerini ideal düzeni yeniden ihya etme hususunda kullanmışlardır. Osmanlı aydınının kendini göstermesi Tanzîmât'ın siyasi ve kültürel koşullarında Batı'yı (Avrupa'yı) tanıması ve keşfetmesiyle gerçekleşmiştir. Batı (Avrupa)'nın sömürgeciliğini bir ihtiyaç unsuru olarak göstermek için kullandığı uygarlaştırma görevi, Tanzîmât aydını tarafından büyük bir hevesle sahiplenilmiş ve bunun sonucunda da günümüze kadar taşınan aydın-halk kopukluğu ve çatışmasının temelleri atılmıştır. Üstlendiği misyonla Türk aydını, "bir arınma ayininden geçmektedir." Ona göre atalarından aldığı miras, kendi yenilgisinin sebebidir. Dolayısıyla Batı (Avrupa) onun "yeni Kâbe'sidir". Suçlu ve sorunlu, halktan başkası değildir. Misyoner aydınlarımızın vazifesi, halkı halka karşı koruma evresine ulaşmıştır. Türk aydınının ikinci misyonu ise kurtarıcılıktır.⁷⁵ Bu kurtarıcılık duygusu kimi zaman abartılmış ve Osmanlı'dan kurtarmak için geçmişin izleri silinmeye çalışılmış, bu da yasakların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Hatta denilebilir ki yasaklar, bu misyonun aydınlar tarafından Osmanlı başta olmak üzere geçmişin izlerinden kurtulma olarak algılanması ve bu algıların toplumsal bazda yaptırımlarından birisidir.

II. Meşrutiyet Dönemi açılmadan önce, 1905 yılında, Japonların Rusları yenilgiye uğratmaları, geleneksel değerlerin modern bir medeniyette saklanılabiliirliği konusunu yine ön plana itmişti. Acaba Osmanlılar, Japonların yaptığı gibi, Batı (Avrupa)'nın tekniği ile yetinip kendi değerlerini saklı tutabilir miydiler? İslamcı şair Mehmet Akif Ersoy, bu tezleri 1908'den sonra ortaya atan belirgin kişiler arasında yer alır. Böylece 1908-1918 yılları arasında Batı (Avrupa)'yı "taklit" etmeye karşı koyan İslamcı bir akım görüyoruz.⁷⁶ Batılılaşma (Avrupalılaşma) toplumda ciddi anlamda bir kafa karışıklığına neden olmuştur. Bu durumu Ziya Gökalp şöyle ifade etmektedir: "Her milletin iki medeniyeti var; resmi medeniyet, halk medeniyeti... Başka kavimlerde resmi medeniyetle halk medeniyeti o kadar açık bir surette ayırt edilemez. Türklerde ise bu ayrılık ilk bakışta göze çarpar. Türklerde resmi lisandan, resmi edebiyattan, resmi ahlaktan, resmi hukuktan, resmi iktisadiyattan, resmi teşkilattan büsbütün başka bir halk lisani, halk edebiyatı, halk ahlakı, halk hukuku, halk iktisadiyatı, halk

⁷⁵ Bayram Ali Çetinkaya, **Türkiye'de Aydın ve Devlet Adamı Kimliği**, Pınar Yayınları, İstanbul, 2003, s.34

⁷⁶ Mardin, **a.g.e.**, s.16

teşkilatı vardır. Bu hadisenin sebebi Türklerin kendi müesseselerini yükseltmek suretiyle bir medeniyet ibda etmek yolunda gitmeyip yabancı milletlerin müesseselerini i'tinam ve onlardan yapma bir medeniyet terkip etmeleridir.”⁷⁷

“Bu milleti Avrupa’dan körü körüne ve iğreti alınan beş-on felsefî düsturla başka bir kalıba dökmeye kalkışmak son derecede gülünç bir haldir. Kuru bir taklitle ciddi ilerleyemeyiz. Sahte bilgi yolu ile yalnız kıyafetimizi ve şekilleri medenileştirebiliriz ki, bu bir tekâmül olmadıktan başka, zaten züğürt olan bizleri pahalı bir geçim tarzına sürükleyerek tam iflâsa götürür. İlerlemek istiyorsak, bir yandan çöküntümüzün sebeplerini, öte yandan içtimai bünyemizin unsurlarının ne olduğunu tetkik etmeliyiz. Biz milliyetimizi meydana getiren temelleri düzeltecek ve kuvvetlendirecek yerde, bu temelleri harap halde bırakıp yeni temeller yapmaya kalkışırsak, intihara teşebbüs etmiş oluruz. Fakat ilerleme ve yenileşme anlamına yabancı kalır da geri dönüşler içine saplarırsak, içtimai varlığımız kansızlıktan mahvolur.” Bu sözleri Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi 1911’de, Hatt-ı Hümayun’un ilanından yetmiş iki yıl sonra, yani “L’effendi Turc”ün, civilise yahut syphilise edildiği bir zamanda söylüyor. Ama bu sözleri okuyanlar haklı olarak Türkiye’nin Batılaşma konusunda esasa ilişkin belirleyici kararları henüz almadığı, yönetici kadroların kesin tercihlerini yapmadıkları düşüncesine kapılabilir. Gerçekten, Tanzîmât’tan Cumhuriyet’e uzanan dönem boyunca Türkiye’nin “aydınları” fiili durumların zorladığı kaçınılmaz değişmelerle mümkün ve muhtemel değişmeler arasında bocalamaktan fazlasını başaramamışlardır.⁷⁸ Halil Bedii Yönetken, bu durumu şöyle izah etmiştir: “Türkler Tanzîmât’la değiştiler Tanzîmat Türklerin şarkla alakalarını kestiklerinin, şarka arka dönüp Garb’a (Avrupaya) teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Tanzîmât, şark medeniyetinin gerilik vaziyetinin itirafı ve buna mukabil garbın (Avrupa’nın) kuvvet ve kudretinin tasdik ve teslimidir. Lakin yanlış hareket edildi. Tanzîmâtçılar garp (Avrupa) medeniyetini noksan temsil ettiler. Son inkılapla artık

⁷⁷ Mardin, **a.g.e.**, s.23

⁷⁸ İsmet Özel, “Tanzimat’ın Getirdiği Aydın”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C.1, s.61

doğru yolu bulduk. Bugün artık Türk'üz, İslam'ız ve Garplı (Avrupa)'yız.”⁷⁹ “Artık hiç şüphe yok ki dinen İslam, miliyet cihetiyle Türk ve medeniyet itibarıyla da garplıyız.”⁸⁰

Batılılaşma (Avrupalılaşma), İmparatorluğun reformları sırasında gittikçe dozu artan bir akım olarak sahneye çıktı. Tanzîmât dönemi, ferdin hayat ve kazanç güvenliğini sağlamaya yönelik hareketler ve yasama girişimleriyle başladı. Rejimdeki Avrupalılaşma (kanun devleti olma hareketi) kurumlara, oradan eğitime ve düşünceye yansıdı. Batı uygarlığı tümüyle mi alınacak, nasıl alınacak?⁸¹ Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) en can alıcı sorusu bu idi. Bu sorunun cevabı tüm kültürel, siyasal ya da alanımız olan mûsikîde nedir?

1.3. Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerinin Türk Mûsikîsine Etkileri

Tanzîmât'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan Türk mûsikîsi yasaklarını Batılılaşmaya (Avrupalılaşmaya) olan direncin bir ürünü olarak görmek lazım. Her alanda meydana gelen yerli-milli terimi ile ifade edilebilecek olan Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) getirdiği çatışma kültürü mûsikîye de yansımıştır. Bu yansımanın ürünü olan yasaklarda toplumsal bazı yaptırımların oluşmasına sebep olmuştur. Osmanlı'nın son dönemlerinde ülkede resmî bir iltifat görmekte olan aynı zamanda modern hayatı temsil eden Batı (Avrupa) mûsikîsinin yanı sıra, geleneksel mûsikînin önemli bir birikimin canlılığını koruduğuna ve kudretli bestekârlar eliyle aktarıldığına işaret etmek mümkündür.⁸² Batı mûsikîsi saraya ilk geldiğinde, Batı mûsikîsinin hafif eserlerinin karşısında Osmanlı mûsikîsinin sanat düzeyi eserleri vardı. Çok geçmeden bu durum değişmiş, alıcısını kaybeden her yüksek sanat gibi

⁷⁹ Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman, **Halil Bedî Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası**, Müzik Eğitimi Yayınları, s.50

⁸⁰ Tebiş, Kahraman, **a.g.e.**, s.24

⁸¹ İlber Ortaylı, “Batılılaşma sorunu” **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, C.1, s.138

⁸² Gönül Paçacı Tuncay, “Cumhuriyetin Müziği ve İstanbul,” **Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul, Tarihi**, Cilt:7, İstanbul, Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, İstanbul, 2016, s.75

Osmanlı mûsikîsi de halk beğenisine yaslanarak ayakta durmaya çalışırken, Batı mûsikîsi bu süreçte kurumlaşmış ve sanat seviyesini yükseltmişti.⁸³

Türk Sanatlarının Batı sanatına olan etkisi on altıncı yüzyıldan başlayarak on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür. Bu dönem Halil İnalçık tarafından “Klasik dönem” olarak nitelendirilmiştir. İnalçık bu nitelendirmenin açıklamasını da şöyle yapmıştır: “On dördüncü yüzyıl başında kuruluşu sırasında Osmanlı Devleti, İslâm dünyasının sınırlarında kendini "gazâ"ya, yani “Hristiyanlığa karşı kutsal savaş"a adanmış küçük bir beylikti. Bu önemsiz sınır devleti, Anadolu ve Balkanlar'daki eski Bizans topraklarını adım adım alıyor ve kendine katıyordu; 1517'de Arap ülkelerinin fethiyle de İslâm dünyasının en güçlü devleti oldu. Orta Avrupa'dan Hint Denizi'ne uzanan bir alanda elde edilen sürekli askerî başarılar, Osmanlı İmparatorluğu'na, I. Süleyman'ın saltanatı sırasında (1520-1566) bir dünya gücü konumu vermişti. Ancak, on yedinci yüzyılın uzun savaşlarıyla denge Avrupa'dan yana döndü. Osmanlı gücü inişe geçti, on sekizinci yüzyılda Batı üstünlüğünün kabulüyle de imparatorluk politik ve ekonomik olarak Avrupa'ya bağımlı hale geldi, imparatorluğun varlığını sürdürmesi ve olası çöküşü, sonunda bir Avrupa politikası sorunu, Doğu Sorunu oldu ve Osmanlı politik yaşamı 1920'ye dek Avrupa'ya bağımlı olarak sürdü.” Osmanlı'nın kuruluşundan gücünün inişe geçtiği on yedinci yüzyıla kadar, 1300-1600 yılları arasında geçen zaman aralığını “Klasik dönem” olarak isimlendirilmiştir.⁸⁴ "Klasik Dönem" adı ile anılan bu parlak dönem, özellikle askeri alanda Avrupa'ya karşı alınan başarısızlıklar paralelinde yerini yavaş yavaş Batı (Avrupa) kaynaklı sanat akımlarının hâkim olduğu bir döneme (Batılılaşma (Avrupalılaşma) Dönemi)'ne terk etmeye başlamıştır.⁸⁵ Osmanlı İmparatorluğunun Batıdan etkilenmesi sadece Tanzîmât dönemi ya da bu döneme yakın dönemler ile sınırlandırılmaz. Devletin ilk kuruluş aşamalarında Bizans ile girilen ilişkiler neticesinde bir etkileşim oluşmuştur. Bizans kaynaklı bu etkileşim o dönemler devlet yapısını değiştirecek, hatta bir taklitçiliğe kadar gidecek bir düzeyde değildi. Ayrıca bugün eldeki belgeler, on iki ve on üçüncü yüzyıllardan kalma el yazıları, Bizans mûsikîsinin "klasik" geleneğini örneklemektedir.

⁸³ Işıktaş, **a.g.m.,s.** 1116

⁸⁴ Halil İnalçık, **Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.9

⁸⁵ Demirtaş, **a.g.m.,s.**141

Ama on üçüncü yüzyıldan başlayarak bu gelenek, özellikle “colomtura” türü, çok notalı ve süslü geçitlerin kilise melodilerine katılmasıyla yavaş yavaş çözülmeye başladı. On sekizinci yüzyılda da Bizans mûsikîsi, Türk ve Arap mûsikîlerinin yoğun etkisi altına girdi.⁸⁶

Yüz elli sene içinde küçük bir beylikten imparatorluğa çevrilen Osmanlı Devleti'nin çekirdeğini Osman Bey ve aşireti teşkil ediyordu. Örf ve âdet ile Orta Asya'ya, din ile İslam Medeniyetine bağlı olan bu aşiretin komşusu olan Bizans'tan etkilenmemesinin mümkün olmadığını düşünenler vardır. İşte Türk, İslam, Bizans kültürleriyle beslenmiş olan Osmanlılar, Avrupa'ya yerleşince orada yepyeni bir hareketle karşılaştılar. Bundan kasıt Rönesans'tır. Gerçekten on beşinci yüzyılın son yarısında Avrupa toplumları ortaçağ zihniyetinden ayrılıp Rönesans zihniyetine uymağa çabalarken İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmet'te Osmanlı İmparatorluğunun temelini kuruyordu. Fatih'in sarayı bir Rönesans sarayına benzetildiğine göre, kendisinin bu yenedünya görüşüne kayıtsız kaldığı söylenemez. Kendisinden sonra gelen sultanlar da bu yenedünya görüşüne aynı derecede alaka ve samimiyet gösterseydiler, bizimde belki daha o zaman Rönesans'ımızı idrak etmemiz mümkün olurdu. Bu alakasızlık Rönesans'ımızı üç dört yüzyıl geciktirdi. Kısacası Osmanlı İmparatorluğu Fatih'ten sonra bütün bu yeniliklere kayıtsız kaldı. Ama coğrafyası yüzünden ilgisini büsbütün kesmedi. Denebilir ki on altıncı hatta duraklama çağı olan on yedinci yüzyılda imparatorluk Avrupa'daki yenilik hareketlerine pasif bir müşahit vaziyetinde kaldı. Ancak on yedinci yüzyılın sonlarında imparatorluk parçalanmaya başlayınca Avrupalılaşma hareketi baş gösterdi. On yedinci yüzyılın başları Osmanlı tarihinin çok mühim bir dönüşüm çağıdır. İmparatorluk, Avrupa medeniyetine ilk adımlarını atmaya başlamıştır.⁸⁷

Cumhuriyet döneminde toplumsal oluşuma ya da yıkımlara sebep olan birçok yenilik ve gelişmenin altındaki nedenleri anlayabilmek için Osmanlı İmparatorluğunda meydana gelen değişim ve gelişim önemlidir. Mûsikî değişim ve inkılap dönemlerinde gelişmelerden ilk etkilenen alanlardandır. Askeri, siyasi ve sosyal yaşamda vuku

⁸⁶ İlhan Mimaroğlu, **Mûzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s.18

⁸⁷ Nurettin Şazi Kösemihal, “İstanbul, Radyosu Faaliyete Geçerken” **Mûsikî Mecmuası**, Sayı: 22, Aralık 1949, s.22

bulan her türlü olay, direk olarak mûsikîye de yansımakta ve etkilerini göstermektedir. IV. Murat, IV. Mehmet, I. Mahmud, III. Selim, II. Mahmud, V. Murat gibi pek çok padişahın aynı zamanda mûsikîşinas olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda, mûsikînin siyasi ve sosyal yaşam içerisinde daima önemli bir konum sahibi olduğu incelenen belgeler sonucunda tespit edilmektedir. Padişahın sefere bir mehter takımı ile gitmesi ya da askeri alandaki Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerinin Mehterhanenin ilgası ve Batı (Avrupa)'ya yönelik bir bando takımının kurulmasıyla başlaması bu duruma örnektir.⁸⁸

Osmanlı Mûsikîsi için II. Murad'dan sonra okul sayılabilecek ikinci parlak dönem 64 yıllık IV. Murad- IV. Mehmet çağıdır⁸⁹ IV. Murat (1623- 1640) seferde olmadığı zamanlarda sıklıkla saz meclisleri kurdurmuş ve ikamet ettiği saraylarda mûsikîye her zaman yer vermiştir. Bağdat seferi dönüşünde daha evvel büyük ve küçük odalarda icrâ edilen mûsikî eğitimi için Seferli Odası'nı ihdas etmiştir.⁹⁰

Batı (Avrupa)'ya yönelişin gerekçelerini, mûsikî tarihimizin olgularıyla, mûsikîye özgü terimlerle açıklayabilmek zordur. Toplumda olduğu gibi saray çevresinde de az çok zorlayıcı bir beğeni yaratamamış bir sanatın tercih edilmesini, kökleri bir önceki yüzyılın başlarına kadar geriye uzanan genel bir çözülüşün bir halkası olarak görmek daha doğru olur. Son iki yüzyıldır Avrupa ülkeleriyle girilen savaşlardan çoğunun yenilgiyle bitmesi, devletin sürekli toprak kaybetmesi, Batı (Avrupa)'nın askerî alanda Osmanlı'dan daha üstün duruma geçtiği kanısını doğurmuştu. Avrupa'yla ilişkilerin sıklaşması sonucu, bu üstünlüğün yalnız askerî alanda olmadığı çok geçmeden anlaşılabacaktır. Önce bu düzeyde öngörülen ıslahat daha sonra Batı (Avrupa) tekniğinin ithalini gerektirdi. Daha sonra da hızla öteki alanlara, devlet kuruluşlarının yeniden örgütlendirilmesine, yeni eğitim-öğretim kurumları oluşturulmasına, sarayın Avrupa saraylarına göre düzenlemesine, kıyafetin değişmesine kadar genişledi. Bütün bunlar taklit de olsa toplumun görünümünü

⁸⁸ Gözde Çolakoğlu Sarı, "On dokuzuncu Yüzyıl Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları" **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl:18, Sayı:1, Nisan 2014, s.46

⁸⁹ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.37

⁹⁰ Hikmet Toker, Sultan "**Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Mûsikî**", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012, s.11

değiştirecek olan yeni bir hayat görüşünün temellerini attı.⁹¹ Bu hayat tarzı artık toplumun tüm alanlarını etkileyecek ve kültürel bir bozulmanın etkileri her alanda hissedilir hale gelecektir.

On yedinci yüzyılın en büyük Batı (Avrupa) bestekârı sayılan Lully, Türk adetlerinden ilham alarak besteler yaptı. "Turquerie" denen Türk modası, hızla Paris sosyetesine yayıldı. Avrupa'nın ahvalini öğrenmek için elçi olarak gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi bunu Sefaretnamesinde anlatmaktadır.⁹² Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) başladığı döneme kadar Türkler, "Türk Modası" olarak isimlendirilebilecek kadar Avrupa toplumu üzerinde etkili durumdadır. Türk adet ve kıyafetleri, renkleri ve desenleri, davranış ve nezaket kuralları Avrupa'da taklit ediliyordu.⁹³ Avrupalıların Türklerin modasını, yaşam tarzını örnek aldığı bir Osmanlı'dan, tam tersi bir düzenin olduğu Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) toplumun büyük çoğunluğu tarafından örnek alındığı, bu kültürü Osmanlı toplumuna aktarmak için Sefirlerin gönderildiği bir Osmanlı'ya nasıl gelinmişti?

Bu cümleden olarak Fransa'daki büyükelçilerimiz Ali Ağa ve Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi ve Avrupa'da dolaşan Evliya Çelebi gibilerin bize haber vermeleri Batı (Avrupa) mûsikîsi ile ilk yaklaşımlarımızı sağlıyordu. On yedinci Yüzyılın ünlü gezgini Evliya Çelebi, yazdığı on ciltlik Seyahatnamesinde, aynı zamanda mûsikîşinas olmasından da kaynaklanan bir duyarlılıkla, gezip gördüğü yerlerin mûsikî yaşamı konusunda da yer yer ayrıntılara inen bilgiler vermiştir.⁹⁴ Sonra İstanbul'daki Fransız Konsolosluğu'nda Moliere'den tiyatro temsillerini, klasik eserlerden verilen oda müziği konserlerini, davet ettikleri vezir - vüzerâ çocuklarına, genç aydın ve bürokratlara sunuyorlardı. III. Ahmet'in çocuklarının sünnet düğünlerinde getirilen müzikli truplar

⁹¹ Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, C.5, s.1215

⁹² Şevket Rado, **Paris'te Bir Osmanlı Sefiri (Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi)**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s.95

⁹³ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.251

⁹⁴ Ali Uçan, **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara, 2015, s.50

da halkımızın bir başka sanat hakkında fikir ve görgü sahibi olmalarını temin ediyordu.⁹⁵

Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve mûsikîye çok büyük etkisi ve katkısı olan en önemli padişahlardan birisi de II. Mahmud'tur. II. Mahmud, Tanbûr ve ney ile mûsikîyi bizzat Sultan Selim'den öğrendi ki, padişahça ne kadar sevildiğini gösterir. Sonradan padişah olunca, Kazasker Tosyalı Mustafa İzzet Efendi'den Ney'ini ilerletti. İlk sazı tanburdur. Şehzâdeliğinde Adlî mahlasını alarak bu isimle şiir yazdı. "Sultan Mahmûd-i Adlî" denmesi mahlası sebebiyledir. Şair, bestekâr, tanbûrî, neyzen, hanende, büyük hattat olan Sultan Mahmud, Mevlevî ve Nakşibendî idi. Arapça ve Farsçaya vâkıfı ve padişahlığında konuşulani anlayacak, fakat kendisi konuşamayacak derecede Fransızca öğrendi. İlk Fransızca öğrenen padişah II. Mahmud'tur.⁹⁶ II. Mahmud, Türk mûsikîsinin son büyük koruyucusu sayılır. Başta III. Selim'den devraldığı asrın en büyük bestekârı İsmail Dede Efendi olmak üzere, bestekârlarımızı sevgiyle himaye etmiş, daima ve cömert şekilde kollamıştır. Diğer sanat ve ilim adamlarına da aynı yakın ilgiyi göstermiştir. III. Selim, II. Mahmud'un 5 yıl, 10 ay, 12 gün büyük ağabeyi olan IV. Mustafa'nın saltanatı sırasında, Veliaht-Şehzâde ile sık sık temas ederek, mûsikî öğretmek bahanesiyle, tahta geçeceği zaman yapması icap eden şeyleri kendisine iyice telkin etmişti. Kanuni'den sonra (1566) gelen Osmanlı hükümdarlarının münakaşasız şekilde en büyüğü olan II. Mahmud, Türkiye tarihinde de modern devrin açıcısıdır. Son 13 yıllık saltanatında Türkiye'nin çehresini artık geriye adım atılamayacak derecede değiştiren Sultan II. Mahmud'un üstad bir bestekârdır. Günümüze kadar 26 parçasının notası gelmiştir, 23'ü şarkı formundadır. Batı (Avrupa) mûsikîsini Devlet'in çatısı altında resmen Türkiye'ye sokan, Muzika-i Hümayun'u Avrupa ve Türk mûsikîleri bölümleri hâlinde kuran, 1826'da Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye için bir Marş besteleyen, Sultan Mahmud'tur.⁹⁷ Acemaşiran makamındaki bestelediği bu marş, ona "marş besteleyen ilk Türk müzisyeni" unvanını kazandırmıştır.⁹⁸ Batı (Avrupa) mûsikîsi, piyano, bando, orkestra, tiyatro ve sahne Türkiye'ye onun zamanında girmeye başlamıştır. Avrupa'dan

⁹⁵ Atasoy, **a.g.m.**, s.650

⁹⁶ Yılmaz Öztuna, **II. Sultan Mahmud**, Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul, 2006, s.10-12

⁹⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s.14-23

⁹⁸ Gülay Karamahmutoğlu, "Tanzimat Döneminde müzik dönem Padişahları ve müzik anlayışları" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı 57, Ankara, 2014, s.555

getirilen ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti Paşa, Muzika-i Hümayun'u Muzika-i Hümayun, Vaka-i Hayriyye ile Yeniçeri Ocağı'nın kaldırıldığı 1826 yılında, maddi imkânları Harbiye Nazırlığınca karşılanmak kaydı ile şimdiki İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla Binasında kurulmuştur.⁹⁹ Böylece Batılı mûsikî adamları da ülkeye getirilmeye başlanmıştır. Muzika-i Hümayun'u çalıştırmak üzere önce Fransız uyruklu Monsieur Manguel isimli bir muallim göreve getirilmiş ve yaklaşık iki yıl (1826-1828) görevde kalmıştır. Bir müddet sonra bu şahsın ehliyetsizliği görülerek değişiklik yapılmaya karar verilmiştir. İtalyanlardan yardım istenmiş ve Sardunya Krallığı'nın İstanbul elçisine başvurulmuştur. Bu temaların sonucunda Giuseppe Donizetti "Osmanlı İmparatorluğu mızıklarının Genel Eğiımeni" unvanıyla İstanbul'a gönderilmiştir.¹⁰⁰ Bir yıl geçmeden, ömründe hiç Avrupa müziğı dinlememiş olan birçok genç, Donizetti 'den ders almaya başlamıştı.¹⁰¹ Servet-i Fünun'da 1243 (1833) tarihinde geldiğı yazmaktadır. Bu tarihten itibaren Batı (Avrupa) mûsikîsi askeri bandoları vasıtasıyla memleketimizde yayılmaya başlamıştır. Bunun devamında alafranga hayata atılan aileler arasında dahi bu mûsikî ile meşgul olanların sayısı gittikçe artmıştır.¹⁰² Donizetti'nin 28 yıl boyunca şefliğini yaptığı orkestranın gerek repertuar açısından gerek teknik bakımdan gelişmesinde birinci derecede rol oynadığı söylenebilir. Öğrencilere Batı notasını öğreten, İtalya'dan yeni çalgılar ve bunları öğretecek öğretmenler getiren Donizetti olmuştur. Yanı sıra II. Mahmud için Mahmudiye Marşı'nı bestelemiş ve öğrencilerine öğreterek padişaha dinletmiştir.¹⁰³

Muzika-i Hümayun dönemin mûsikî ve sanat ortamına önemli katkılarda bulunarak Batı (Avrupa) mûsikîsinin Osmanlı kültürü içerisinde kendine yer açmasını sağlayan en önemli oluşumlardan biri olmuştur. II. Mahmud'dan sonra gelen padişahların Batı (Avrupa) mûsikîsine karşı birbirlerinden farklı tutumlar göstermeleri bu mûsikînin Osmanlı'daki gelişim hızını doğrudan etkilese de gerek Muzika-i Hümayun gerek dönemin hareketlenen sanat ortamı Cumhuriyet'e dek varlığını

⁹⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s.55

¹⁰⁰ Rauf Yekta, "Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikiimiz Hakkındaki Fikirleri I", **Servet-i Fünun Dergisi**, Sayı: 6-1480, Yıl 1923, s.89-90

¹⁰¹ Erdoğan Ateş, "Cumhuriyet'in İlk Dönemlerinde Türk Mûsikîsi ve Atatürk'ün Mûsikî Anlayışı" **SDÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:7, Yıl:2000, s.56

¹⁰² Yekta, **a.g.y.**, s.90

¹⁰³ Işıktaş, **a.g.m.**,s. 1115

sürdürmüştür. Bu anlamda mûsikîde ki köklü değişimin Cumhuriyet döneminde başlamadığı onu hazırlayan unsurların ve düşünce ortamının çok daha önce Osmanlı'da ortaya çıktığı söylenebilir. Dönemin dikkate değer gelişmelerinden biri de öğrenim için yurtdışına müzisyen gönderilmesi konusunda ilk adımın atılmış olmasıdır. Yurtdışından müzisyenlerin getirilmesi, öğrencilerin eğitim için yurtdışına gönderilmesi, Muzika-i Hümayun'un kurulması vb. gelişmeler dikkate alınırsa sanki Erken Cumhuriyet dönemi kurucu kadroları bu dönemi örnek alıyorlar gibi görünmektedir. 1885 yılında saray dışından takviye edilmiş bir orkestra ile Beethoven'ın senfonileri başta olmak üzere diğer Viyana Klasiklerini ilk kez çaldıran dönemin önemli müzisyenlerinden Saffet Bey, ertesi yıl öğrenim için Paris'e gönderilmiştir.¹⁰⁴ II. Mahmud döneminde Batı medeniyetine içinden bakan bir kuşak yetişmeye başladı. Bu kuşak, Tanzîmât yıllarında iktidara yükselerek II. Mahmud'un eserini devam ettirdi.¹⁰⁵ II. Mahmud, klasik mûsikîmizin bütün bilgilerini yutmuş, hazmetmiş değildi. Çok sathî şekilde Türk mûsikîsi öğrenmişti ve Batı (Avrupa) mûsikîsi ile daha fazla uğraşmıştı, belki Batı sanatından daha fazla zevk alıyordu.¹⁰⁶ Burada bir konuya daha dikkat çekmek istiyoruz. Batılılaşma (Avrupalılaşma), yenileşme yolunda birçok adım atan II. Mahmud bu yönden Atatürk'e çok benzemektedir. Mustafa Kemal Atatürk'te kendisi Türk mûsikîsini sevmesine rağmen inkılaplardan taviz vermemiş uygulama aşamasında gereken adımları II. Mahmud gibi tereddüt etmeden atmıştır.

"Vak'a-i Hayriyye" diye anılan Yeniçeri ve diğer Kapıkulu Ocakları'nın ortadan kaldırılması, Türkiye tarihinin büyük dönüm noktalarından biri, hatta modern devrin gerçek başlangıcı oldu. 1839 Tanzîmât, hatta Cumhuriyet, Vak'a-i Hayriyye'nin bir sonucu şeklinde açıklanabilir. Türkiye'de Batı medeniyeti, Vak'a-i Hayriye ile başlar. Doğu medeniyetinde en üstün ortama çıkan Türkler, Batı medeniyetinde neler yapabileceklerini, Vak'a-i Hayriye'den bu yana geçen sürede tecrübe etmektedirler.¹⁰⁷

Klasik üslubun son büyük temsilcilerinden Hammamizade İsmail Dede Efendi başta olmak üzere; Dellalzade İsmail efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmet Ağa,

¹⁰⁴ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.36

¹⁰⁵ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.195

¹⁰⁶ Öztuna, **Hacı Arif Bey**, s.8

¹⁰⁷ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.193

Suyolcuzade Salih Efendi gibi isimler halen sarayın içerisinde bulunuyorlardı. Kendisi de ney üfleyen ve tanbur çalan II. Mahmud'un Batı müziği ile kurduğu ilişkinin yanı sıra sarayda devam eden fasılları dinlediği, gittiği yerlere bandocularla birlikte müezzinleri de götürdüğü bilinmektedir. Her iki müziği de dinleyen II. Mahmud'un söz konusu müziklere nasıl yaklaştığı, onları toplum içerisinde nasıl bir zemine oturtmaya çalıştığı tam olarak bilinmese de onunla başlayan bu sürecin Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına ve bunların yarattığı düşünce ortamına temel oluşturduğu söylenebilir.¹⁰⁸ Bülent Aksoy bu bakış açısına şöyle bir yorum getirmektedir: "Mûsikîdeki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Doğu'ya hem Batı'ya hem eskiye hem yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği mûsikî, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gerekendi; biri "akıl"ın, öbürü "duygu"nın gereği idi. Cumhuriyet döneminin ilk aydın kuşaklarınca açık bir biçimde yaşandığını bildiğimiz bu iç çatışmasının daha o zaman uç verdiğini düşünmek pek yanlış olmaz."¹⁰⁹ Aksoy'un burada anlatmaya çalıştığı akıl-duygu çatışması antik Yunan döneminden beri süregelen bir durumdur. Duyguların insana zarar vereceği, iyi bir yaşam sürmenin yolunun ancak akıldan geçtiği düşüncesi Stoacılarla başlamıştır. Akıl duygu çatışması sonucunda aklın tercih edilmesi ve duyguların geri plana itilerek yasakların uygulanması reelin bir tercihi olarak görülmelidir. Burada günün şartlarına göre gerçekçi bir tercih söz konusudur.

Gavur Padişah nitelemesi yapılmasına rağmen Sultan II. Mahmud yolundan dönmedi. Kızı Atiye Sultan'ı kışlalara askerle karavana yemeye göndermesi, ufkunda daha pek çok şeyler olduğunu gösteriyordu. Ama 1839'da henüz 54 yaşında öldü.¹¹⁰

İmparatorluğun mûsikî hayatı, gelişmesi için en önemli etkiyi ve klasik Batı müziğine olan hayranlığın hakikaten artmasını, meşhur yabancı virtüözlerin konserlerine borçludur. Makam müziğini seven, dinleyen, hatta bu alanda besteler veren iki Osmanlı padişahı III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinden sonra; doğu mûsikî makam müziği yerine, Batı nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa'dan Fransız Litsz gibi birçok ünlü müzisyen davet

¹⁰⁸ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.37

¹⁰⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1217

¹¹⁰ Öztuna, **Keçecizade**, s.85

edilmiş.¹¹¹ Bunlar arasında şüphesiz en önemli olanlar Fransız Liszt'in İstanbul'da verdiği konserlerdir. Türkiye'de idari teşkilatın modernleştirilmesi ne öncülük eden sadrazam Mustafa Reşit Paşa, yaptığı reformlar çerçevesinde Liszt'i resmen İstanbul'a davet etti.¹¹² Fransızca ve Batı (Avrupa) mûsikîsi öğretilerek yetiştirilmişti. Sultan Abdülmecit'in İstanbul'da dinlediği Franz Liszt: "Majestelerinin benim ünüm hakkındaki bilgisinin beni son derece şaşırttığını belirtmem gerekir." demektedir.¹¹³ Babasının teceddüt yolunu takip etti. Fakat çok radikal değişiklikler yapması beklenemezdi. Ama Tanzîmât dönemini açtı ve Tanzîmâtçıları elinden geldiği kadar iktidara getirdi.¹¹⁴ Sultan ikinci Abdülmecid çok istidatlı bir ressam olduğu gibi, klasik Batı müziğine bilhassa ilgi duyuyordu. Fevkalâde piyano, hatta Cemal Reşit Rey'den aktarıldığına göre klavsen bile çalarmış. Konçerto ve piyano sanatı gibi eserlerinden anlaşıldığına göre hanedan efradı içinde büyük formlarda eser yazmaya cesaret eden tek müzisyendi. Dikkate değer bir çabası da Klasik Türk mûsikîsinin en büyük dâhilerinden İttri'nin tekbirini Si bemol majöre armonize etmesidir. Belki bu model tek sesli Türk mûsikîsini tonal ve çok sesli müziğe çevirmek üzere ilk girişim değildi, şüphesiz bu alanda bir halifenin ilk denemesiydi.¹¹⁵ Kardeşi Sultan Abdülaziz, ona nispetle daha Doğulu idi. Geleneksel Türk adetlerine daha bağlı idi. Askerlik ve eğitim dışında Batı'dan alınan adetlere karşı şüphesini her vesileyle belirtti.¹¹⁶

Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci II. Mahmud'un yarattığı ortamda Batı tarzı bir eğitim alan Sultan Abdülmecid döneminde de devam ettiğini görmekteyiz. İhtişam bakımından Versailles sarayıyla kıyaslanan imkânı olmasa da Dolmabahçe sarayını yaptırması ve hemen onun yanına da bir tiyatro binası inşa ettirmesi, Abdülmecid'in Osmanlı'nın devlet politikasını kendi döneminde de devam ettirdiğinin göstergeleridir. Bu süreci Osmanlı Sultanlarının Batı tarzı sanatlara olan hayranlığından ziyade Osmanlı'ya Batı tarzı bir görünüm kazandıracak "siyasal bir eylem olarak" değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sürecin padişahların bireysel müzik zevklerinden bağımsız bir süreç olarak yaşanması, daha sonra Cumhuriyet

¹¹¹ Sarı, **a.g.m.**, s.42

¹¹² Kosal, **a.g.m.**, s.587

¹¹³ Sadı Alaftan, "Tek Sesli Müzikten Çok Sesli Müziğe" **Fosforlu Kalem Dergisi**, Sayı:2, 2015, s.97

¹¹⁴ Öztuna, **Keçecizade**, s.85

¹¹⁵ Kosal, **a.g.e.**, s.581

¹¹⁶ Öztuna, **a.g.e.**, s.85

dönemi için de tipik bir durumdur. Atatürk'ün kendi rakı sofrasında büyük zevk alarak dinlediği “alaturka” müziği devletin yüzünü ağartacak nitelikte bir müzik olarak görmemesi ve devlet politikasını klasik Batı müziği lehinde şekillendirmesi, bu çizgisel sürecin devam ettiğinin göstergesidir.¹¹⁷

Abdülmecid, babasından farklı olarak özel hayatında da daha çok Batı (Avrupa) mûsikîsi dinliyordu. Ayrıca Naum'daki operalara büyük ilgi gösteriyordu. Sık sık operaya gittiği gibi, tiyatroya maddi manevi destek veriyordu. İlk yangından sonraki açılışta, 1846'da Naum'da opera seyrettiğini bilinmektedir. Ayrıca Abdülaziz ve Abdülhamid de Namu Tiyatrosunda temsiller izlemişlerdir. Abdülmecid, Donizetti'den o yıl gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesini istedi. Bunun için Donizetti'nin bulduğu İtalyan öğretmenler maaşlı olarak saraya alındı; 1848'de, sarayda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılan altmış civarında mûsikîşinas bulunuyordu. Çalışmalar sonunda önce okul operetleri oynandı. Opera için biraz daha zaman geçmesi gerekiyordu. Batı (Avrupa) sahne sanatlarına duyduğu ilginin bir sonucu olarak Abdülmecid, Dolmabahçe Sarayı'nda özel bir tiyatro yaptırdı. Üç yüz kişilik olan tiyatro, 1859'da yabancı sanatçılar tarafından oynanan bir operayla açılmıştı. Bundan sonra İstanbul'a gelen yabancı opera kumpanyaları Dolmabahçe Tiyatrosu'nda da oynadılar. Burada sahnelenen operalarda kullanılan orkestra, Genellikle Muzika-i Hümayun'daki gençlerden oluşan saray orkestrasıydı; sadece Türk oyuncuların yer aldığı operalar ancak bölümler halinde oynanabiliyordu.¹¹⁸

Yabancıların modernleşme, Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve mûsikîye etkileri bunlarla sınırlı kalmadı. Farklı milletlerden sanatçılarındaki etkisi ve katkısı fark edilir bir şekilde devam etti. Osmanlı Sarayı'na Abdülmecit döneminde davet edilen Batılı müzisyenlerden biri de İtalyan orkestracı Angelio Marina'dır.¹¹⁹ Abdülmecid'den sonra iktidara gelen Abdülaziz Batı (Avrupa) mûsikîsi tarzında besteler yapan ilk padişah'tır. Hem alaturka hem alafranga besteleri vardır.¹²⁰ Abdülaziz döneminde Dikran Çuhacıyan Opera ve operetler bestelemiştir. En meşhur Operet bestecisi Ermeni asıllı

¹¹⁷ Mutlu, **a.g.e.**, s.5

¹¹⁸ Aksoy, **a.g.e.**, s.1218

¹¹⁹ Akkaş, **a.g.e.**, s.137

¹²⁰ İlber Ortaylı, İsmail Küçükkaya, **Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı (1923-2023)**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s.24

Dikran Çuhacıyan bilhassa yüzyılımızda dahi birkaç defa filme alınan "Leblebici Horhor Ağa" opereti ile tanınmıştır. Operet besteleyen ilk Türk, Haydar Bey'dir. Librettosunu Ahmet Mithat Efendi yazmıştır.¹²¹

Abdülmecid'in ardından tahta çıkan Sultan Abdülaziz (1830 -1876), II. Mahmud, Pertevnihal Sultan'dan olan oğludur. 1861'de tahta geçtiğinde Tanzîmât yeniliklerini aynen devam edeceğini vurgulamıştır. Avrupa gezisine çıkan ilk padişah olmuştur (1867). Abisi kadar Batı müziğine itibar etmemiş, Türk mûsikîsine daha yoğun bir ilgi göstermiştir. Kendisi aynı zamanda çok iyi piyano ve lavta çalar, ney üflerdi. Sultan Abdülaziz'in zamanında saraydaki Batı Müziği çalışmaları hızını kaybetmiş, Abdülmecit döneminde sönük bir şekilde varlığını sürdüren Türk mûsikîsi onun döneminde biraz olsun ön plana çıkabilmiştir.¹²²

Abdülaziz (1861-1876) Batı (Avrupa) mûsikîsinden hoşlanmıyordu; bu mûsikîyi "kuru gürültü" diye nitelediği söylenir. Ney üfler, lavta çalardı, birkaç eser besteleyecek kadar da Türk mûsikîsiyle yakınlaşmıştı. Çok sevilen hicaz sirtosu dışında, şevkefzayla muhayyerden iki şarkısı bilinir.¹²³ Sultan Abdülaziz tahta geçince (1861) saray bandı ve orkestrasını kaldırarak yeniden sadece Alaturkaya bağlanmıştır.¹²⁴ Abdülaziz dönemi başlangıcında mûsikî alanındaki gelişmeler yenilikçiler için tam bir hayal kırıklığı sayılabilir. Atılan adımlar geleneğe bağlı ve Batılılaşma (Avrupalılılaşma)ya karşı görüntüsü vermektedir. Abdülaziz, padişah olunca kızlar farfarıyla orkestrasını, baleyi kaldırdı; operet, opera, orkestra çalışmalarını durdurdu. Yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da yeniden yaptırmadı. Sadece bando yerinde kaldı ki, bu, bandonun askerî törenler için gerekli olmasındandı.¹²⁵ Bu değişikliklere karşı çıkan, Donizetti'nin ilk öğrencilerinden, Muzika-i Hümayun komutanı Necip Paşa'yı görevinden alarak, onu mûsikîyle ilgisi bulunmayan bir işe, Rüsumat Meclisi'ne üye atadı. Donizetti Paşa'nın Muzika-i Hümayun'da ki öğrencilerinden ilk sivrilten Yesarizade Necip Paşa olmuştur.¹²⁶ Yine

¹²¹ Kosal, **a.g.e.**, s.586

¹²² Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.556

¹²³ Aksoy, **a.g.e.**, s.1212

¹²⁴ Kösemihal, **a.g.m.**, s.23

¹²⁵ Aksoy, **a.g.e.**, s.1221

¹²⁶ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.560

Donizetti'nin öğrencileri arasındaki ilk bandoculardan bazılarının o sıralarda görevlerinden ayrılmaları da Abdülaziz'in tutumuna bağlanabilir. Bu sapmada, padişahın kişisel zevki kadar önceki dönemin savurganlığına son verme isteğinin de payı vardı. Öte yandan, halkın gözünde lüks, alafranga yaşayış, alafranga mûsikî birbirini tamamlayan şeylerdi. Kendisini halka sevdirmek isteyen bir padişah olarak Abdülaziz'in bu halk tepkisine hiç değilse görünüşte sahip çıktığı söylenebilir.¹²⁷ Ayrıca belirtmeliyiz ki lüks, alafranga yaşayış tarzından geri adım atılması sadece mûsikî alanında yaşandı. Türk mûsikîsinden yana tavır alan Sultan Abdülaziz'in daha sonra bazı yurtdışı gezilerine gitmesiyle bu düşüncelerinde bazı değişiklikler meydana gelecektir.

Abdülaziz 1863'teki Mısır, 1867'deki Fransa, İngiltere, Avusturya gezileri sırasında uğradığı şehirlerde operalar, mûsikîli oyunlar seyretmiş, konserler dinlemişti. Dönüşünde, eski düşüncelerinde birtakım değişiklikler meydana gelmiş olmalı ki, bir süreden beri saraydan uzak kalan Guatelli'yi yeniden göreve çağırmış; bandodan başka orkestraya da önem vermiştir. Guatelli İtalya'dan değerli bandocular getirtmiş, orkestrayı da yeniden düzenlemiştir. Böylece Batı (Avrupa) mûsikîsi bir ölçüde yeniden sarayda ilgi görmeye başlamıştır. Otuz yıldan fazla saray bando ve orkestrasının başında bulunan Guatelli aslında sıradan bir mûsikîciydi, belli başlı bir öğretim görmemiş, pratikten yetişmişti. Öyleyken, öğrencilerini yerli ezgileri örnek alarak millî marşlar bestelemeye yöneltmek gibi olumlu bir çaba göstermiştir. O zamana kadar İtalyan bando repertuarındaki parçaları icra etmekte olan bandocularımız, ancak Guatelli'nin uyarısından sonradır ki, geleneksel makamların aralıklarını gözeterek, Türk insanını etkileyebilecek yerli motiflerle millî marşlar bestelemeye başlamışlardır.¹²⁸

Batı (Avrupa) mûsikîsine fazla ilgisi bulunmayan Abdülaziz döneminde bile imparatorluğun imaj tasarımı Batı (Avrupa) mûsikîsi bir kültürel form olarak kamusal alanda kullanılacaktır. Küçük formlarda birkaç bestesi de bulunan Abdülaziz için Batı (Avrupa) mûsikîsi aynı zamanda kendi reklamını yapmanın aracıdır. Saltanatının ilk günlerinde saray tiyatrosunun ödeneğini kısıtlayan, Dolmabahçe'deki

¹²⁷ Aksoy, a.g.e., s.1221

¹²⁸ Aksoy, a.g.e., s.1222

yangınla harabeye dönen saray tiyatrosuyla ilgilenmeyen Abdülaziz, Richard Wagner'in Bayreuth opera binası için açtığı yardım kampanyasına 3000 thalerlik¹²⁹ bir bağış yapar. Sonuç beklendiği gibidir. Avrupa basınından gelen övgüler, Franz Liszt'in Prenses Wittgenstein'e yazmış olduğu mektupta Sultanın davranışının Avrupalı prenslere örnek olması gerektiğini belirtmesi imajı için mükemmel bir yatırımdır. Abdülaziz Avrupalı denklere arasında bonkör ve sanatsever bir hükümdar olarak resmedilmektedir. 1869'da İstanbul'u ziyaret eden istikbalin İngiltere Kralı veliaht Prens Edward'a imparatorluğun Batılı yüzünü göstermek isteyen Sultan bu kez Naum Tiyatrosu'nda özel bir gösteri hazırlar. 7 Nisan 1869 gecesi gerçekleşen görkemli gecede Galler Prensi ve Prensesi halkın coşkunu tezahüratları arasında, sağlı sollu yerleştirilmiş alay bandolarının İngiliz Ulusal Marşı God Save the Queen'i eşliğinde tiyatroya gelir, Meyerbeer'in L'Africaine'ını izler. Yabancı misyon şeflerinin ve Osmanlı devlet ricalinin katıldığı bu gece Osmanlı başkentinin yaşamakta olduğu değişim sürecini gözler önüne serer. Abdülaziz, Batı (Avrupa) müziklerine büyük bir ilgi duymasa bile onu himaye etmiş, icracılarına ihsanlarda bulunmuştur.¹³⁰

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemleri yeni toplumsal baskı gruplarının geliştiği dönemlerdir. Doğmakta olan intelligentsia 1840'lı yıllardan kalkarak gelişmeye başlayan basınla, özellikle bu yolla meramını anlatır. Toplum Batı'dan alınan tiyatro, roman, felsefi deneme gibi edebi türlerle tanışır. Schiller ile Victor Hugo çevrilir, Molière uyarlanır; seyirciler sosyal yergi ve burjuva dramının temalarıyla içli dışlı olurlar bu sayede. Osmanlı başkenti Batılı opera kumpanyalarını ağırlamaya başlar. 1840'da Abdülmecid'in izniyle Bosco Tiyatrosu kurulur. Bosco, 400 kişiye hizmet verebilecek kapasitedeki tiyatroyu açtığında her sınıftan insana seslenebilecek bir oyun türü olarak operayı düşünmüş, İtalya'dan bir grup çağırarak temsillerine başlamıştır. Kasım 1841 devletin resmî gazetesi Ceride-i Havadis'te tiyatro ve opera sanatıyla ilgili bir habere yer verilmiştir. Haberde opera ve tiyatronun

¹²⁹ Flemenkçe'de Joachim Vadisi anlamına gelen Joachimsthal'da bulunan gümüşün dünya da ilk çıkarıldığı madenden çıkarılan madenlerin Joachimsthaler olarak adlandırıldığı biliniyor. Daha sonra ismin uzun olması nedeniyle bir dönem bu para değeri taşıyan madenlerin adının "thaler" olarak kısaltıldığı ve zamanla "dolar" olduğu düşünülüyor.

¹³⁰ Işıktaş, a.g.m.,s.1118

ne olduğu anlatılmış, bunların nasıl seyredileceğiyle ilgili uzun öğütlerde bulunulmuştur.¹³¹

Abdülaziz'den sonra tahta geçen yeğeni V. Murat hem Batı (Avrupa) hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişah'tı ve bu alanda yetişmiş bir müzisyendir. Piyano, kemençe ve lavta çalmaktadır. Hem Batı hem Türk mûsikîsine yakın, mûsikîşinas bir padişah'tı. En iyisine belki onun zamanında ulaşılabilirdi, ama onun da padişahlığı sadece doksan üç gün sürmüştür.¹³² Mûsikî tarihimizde bir Türk halk türküsünün piyano için çok seslendiren muhtemelen ilk besteci ve şüphesiz ilk padişah V. Murat'tır. "Aydın hevası" başlığıyla bir zeybek armonize etmiştir.¹³³ Eserlerini kendisi Batı notası ile yazan ilk Osmanoğlu V. Murat'tır.¹³⁴ Abdülmecit'in oğullarından V. Murat 5 ciltte toplanmış klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi eserleri bestelemiştir.¹³⁵ Sultan V. Murat'ın torunu Rukiye Sultan'dan padişahın tahttan indirildikten sonra Çırağan Sarayı'nda bestelediği büyük ciltlerde toplanmış notları kalmıştır.¹³⁶

Abdülhamid'e gelinceye kadar Osmanlı hanedanı Batı (Avrupa) musikisiyle iyiden iyiye ilgilidir. Sultan III. Selim'den, Sultan Abdülmecid'e kadar hanedan üyelerinden otuz beş kişi piyano çalarken, ney üfleyen üç kişi, tanbur çalan beş kişi, kanun çalan üç kişi, ud çalan Sultan Abdülaziz'in oğlu Mehmet Cemalettin Efendi ve Sultan II. Abdülhamid'in kızı Şadiye Sultan olmak üzere sadece iki kişidir. Ayrıca bahsettiğimiz dönemler arasında alaturka müzikle ilgilenen hanedan üyesi sayısı on dört, Batı müziği ile ilgilenen hanedan üyesi sayısı otuz dokuz kişidir. II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk Mûsikîni yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek

¹³¹ Işıktaş, **a.g.m.**, s.1117

¹³² Aksoy, **a.g.e.**, s.1226

¹³³ Kosal, **a.g.e.**, s.580

¹³⁴ Öztuna, **Türk Dünyası**, s.105

¹³⁵ Arslan, **a.g.e.**, s.25

¹³⁶ Kosal, **a.g.e.**, s.575

gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı. II. Abdülhamid ailesinin de çok ağırlıkla Batı (Avrupa) mûsikîsi ile meşgul oldukları görülmektedir, Türk mûsikîsi ile ilgilenenler azdır.¹³⁷ Bu ilgi yoğun biçimde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile Mehterhane de kapatılınca Batı tarzında bir askeri bando oluşturmakla başladı. II. Mahmud, saray orkestrası mahiyetindeki Muzika-i Hümayun kurmuş ve Batı (Avrupa) mûsikîsini resmen yerleştirmiştir. Oğlu Sultan Abdülmecit, Batılı anlamda mûsikî dersi alan, piyano çalan, ilk padişah'tır.¹³⁸ Sultan kadar zevceleri de Batı müziğinin yaygınlaşmasını teşvik ettiler. Servetsezâkadın Efendi, hizmetindeki cariyelerine kendisi gibi kültürlü ve bilgili olmaları amacıyla piyano çalmalarını sağladı.¹³⁹

Onunda Batı (Avrupa) mûsikîsini Türk mûsikîsi kadar koruduğu söylenir (Fotoğraf 1). Muzika-i Hümayun onun devrinde genişletilmiştir. Padişah olan dört oğlu da mûsikî bilirlerdi.¹⁴⁰ Sultan II. Abdülhamid'in kızı, Ayşe Sultan henüz 12 yaşındayken Beste yapmaya başlamıştı. Edger Manas'dan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Liszt'in talebesi olan Heygei'den piyano dersleri aldı. Gayet iyi piyano, aynı zamanda arp ve kemanda çalardı. Kardeşi Abdülaziz, padişahlar içinde klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi besteleyen ilk bestecidir.¹⁴¹

V. Murat'tan sonra tahta çıkan Abdülhamid döneminde (1876-1908) yönetimde meydana gelen karışıklıklar devleti olumsuz etkilemektedir. Yurtiçinde meşrutiyet yanlısı görüşler güçlenmekte, saltanat artık yürütülemez bir yönetim şekli haline dönüştürülmektedir. Kanun-i Esasi'nin ilanı, Meclis-i Mebusan'ın açılması ile meşruti yönetim tarzı resmen başlamıştır. Fakat yaklaşık bir yıl sonra Osmanlı Rus Savaşı ve Osmanlı için çok ağır koşullar içeren Ayestefanos Antlaşmasını da gerekçe göstererek Meclis-i Mebusan 1878'de kapatılmıştır. Şubat 1878'de Meclis-i Mebusan'ın kapatılması siyasetin bu dönemdeki durumunu göstermektedir.¹⁴² Ayaklanmalarla, baskılarla tahtadan indirilen Abdülhamid'in yerine önce kardeşi

¹³⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s.106

¹³⁸ Kosal, **a.g.e.**, s.575

¹³⁹ Alimdar, **a.g.e.**, s.10

¹⁴⁰ Fazlı Arslan, **Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2016, s.25

¹⁴¹ Kosal, **a.g.e.**, s.575-582

¹⁴² Metin Kunt, Sina Akşin, Zafer Toprak, Ayla Ödekan, Hüseyin G. Yurdaydın "Türkiye Tarihi III"- **Osmanlı Devleti 1600-1908**, Cem Yayınevi: İstanbul, 1997, s.154

Mehmet Reşat ve daha sonra Mehmet Vahdettin geçecek ve 1 Kasım 1922' de saltanat kaldırılacaktır. Bu siyasi karışıklıklar toplumun her alanı gibi mûsikîyi de etkileyecektir. Artık sarayın desteğini kaybeden Osmanlı Türk mûsikîsi kendisine halk arasında yer aramaya, icracılar mesleklerine saray dışında devam etmeye başlamıştır. Halk arasında pek itibar görmeyen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri sarayda kalmıştır. Osmanlı'nın yıkılması ile yeni bir devlet kurulmuş fakat bu yeni devletin oluşumunda eskisinin etkileri devam etmiştir.

Osmanlı Sarayı'na yabancı uzman ve müzisyenleri davet eden başka bir Padişah da II. Abdülhamid'tir. II. Abdülhamid Batı müziğini açık bir şekilde desteklemiştir. Osmanlı döneminde başlayan yabancı uzmanlardan yararlanma uygulaması, Cumhuriyet döneminde de mûsikîden önce başka alanlarda gerçekleştirilmiştir.¹⁴³ II. Abdülhamid, Türk mûsikîsi öğrenmemiş, arada dinlemiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinde opera türünden büyük zevk almıştır. Bu tablo da Türk mûsikîsinin Saray'dan yetersiz himaye görmesi ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin açık tercihi şeklinde tecelli ederek, milli mûsikînin gerilemesini hızlandırmıştır. Bununla beraber yine de Osmanlı sarayında Türk mûsikîsini yetersiz de olsa himaye fırsatını bulan son hükümdar olduğunu belirtmek gerekir. Ondan sonra bu kadarı da mümkün olamadı.¹⁴⁴

Ermeni asıllı müzisyenlerin on dokuzuncu yüzyılda Türkiye'de Batı mûsikîsine katkıları, diğer azınlıkların çok fevkinde oldu. Hampartsum Limonciyan'ın çok revaç gören nota sistemi, Zilciyan ailesinin zilcilik sanatına getirdikleri, opera, operet bestecisi ve yorumcusu olarak tuttukları yer, nota basımevlerinin en önde gelenleri, Ermeni asıllı sanatçıların mûsikî hayatımıza büyük hizmetleri arasındadır. İtalo Selvelli, Vittorio Radeqlia ve Corrado Carradory gibi bir grup İtalyan bestecisi Türk mûsikîsinin Batı (Avrupa) tekniğiyle çok sesli hale getirmeyi dener. İtalo Selvelli'nin resmi unvanı Tophane Bandosunun Şefiydi. Aristokratların büyük kısmı ondan ders alırdı. Onun hakkında çok az bilgi sahibiyiz. Almanya ile müttefik olduğumuz devirde (1909-1918) onun Reşadiye Marşı Milli Marşımızdı. Bir padişah için yazılmış son

¹⁴³ Akkaş, a.g.e., s.137

¹⁴⁴ Öztuna, **Türk Dünyası**, s.106

şahsi ve resmi marş sayılır, zira son padişah, Giuseppe Donizetti'nin Mahmudiye Marşı'nı tekrar milli marş olarak kabul etmişti.¹⁴⁵ (Fotoğraf 2)

Osmanlı modernleşmesi Tanzîmât devriyle sınırlanamaz; daha eskiye uzanan bir olgudur. Osmanlı modernleşmesi Avrupalılar ile ani karşılaşmanın yarattığı bir şok da değildir. Çünkü Osmanlı coğrafyası, tarihi boyunca Avrupa coğrafyası ile siyasi, iktisadi yönden bir beraberlik içindedir.¹⁴⁶ Osmanlı toplumunda Batı (Avrupa) mûsikîsiyle hiç tanışılmadığını sanmak da yanıltıcıdır. Sınırlı bir çevreye bu mûsikînin kırıntıları girmişti.¹⁴⁷

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın Viyana Bozgunu sonucu düşmesiyle yirmi yedi yıllık Köprülüler devri¹⁴⁸ sona erer. Osmanlı'nın 1517 yılından beri devam eden Cihan Devleti durumu sona ermektedir. Osmanlı, dünya devletleri arasında kudret ve ehemmiyet bakımından birinci sırada idi. Ama artık eski şevketi kalmadı. "Felaket Seneleri"¹⁴⁹ denen ve dehşetli bir Avrupa koalisyonuna karşı yapılan 1683-1699 savaşları, devleti büsbütün sarstı. 1699 Karlofça Antlaşması savaşlara son verdi. Osmanlı, mağlubiyetle ve Macaristan'ın kaybıyla neticelenen bir anlaşmaya imza attı. İstikrar bakımından Kanuni Sultan Süleyman çağının geri gelişi olarak nitelenen bu dönemin bitmesi ile 1683'ten sonra istikrar bozuldu.¹⁵⁰ Burada aktardığımız tarihsel süreç şu açıdan önemlidir. On altıncı Yüzyılın ihtişamından sonra, ciddi derecede toprak kaybedilen Karlofça Antlaşması (1699) ile son bulan on yedinci yüzyıl, Batıya ait bir oluşumun ilk kez Osmanlı-Türk mûsikîsinde kullanıldığı bir dönemi simgeler.¹⁵¹ Avrupa için kapalı bir kutu olan Osmanlı topraklarına artık Avrupalı gezginler yoğun bir şekilde seyahatler düzenlemeye başlayacak ve Osmanlı kültürü Avrupa'ya

¹⁴⁵ Kosal, **a.g.e.**, s.586

¹⁴⁶ Ortaylı, **İmparatorluğun**, s.13

¹⁴⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1212

¹⁴⁸ Köprülü Mehmet Paşa (1578-1661), oğulları Köprülü-zâde Fâzıl Ahmet Paşa (1635-1676) ve Köprülü-zâde Fazıl Mustafa Paşa (1638-1691) Köprülü damadı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa (1635-1683) köprülüler ailesi olarak geçmektedir. Ve Osmanlı tarihinde bu ailenin yönetimde kaldığı döneme de "Köprülüler Devri" olarak isimlendirilmektedir. Ahmet Refik, **Geçmiş Asırlarda Osmanlı Hayatı – Köprülüler**, Kitaphane-i Askeri, İstanbul, 1331(1915) s.3,

¹⁴⁹ Fazıl Ahmet Paşa'nın vefatı Osmanlı Devleti için felaketin başlangıcı olmuştur. 1683-1699 yılları arasını kapsayan bu yıllara Felaket Seneleri denilmektedir. Bkz. Refik, **a.g.e.**, s.3

¹⁵⁰ Yılmaz Öztuna, **İtri**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.25, Refik, **a.g.e.**, s.3

¹⁵¹ Sarı, **a.g.m.**,s.35

açılmaya başlayacaktır. Bu siyasi gelişmelerin neticesinde Osmanlı toplumu Batılılaşmayı (Avrupalılaşmayı) hedef olarak gören bir toplumsal yapıya dönüşecektir. Bu durum her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da etkili olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemiyle birlikte varlığı hissedilmeye başlanan ve Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan "Batıcılık-Batılılaşma (Avrupalılaşma)" kavramları, en geniş tarifiyle Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel birleşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir. İşte Leh asıllı olduğu ve Kırım Tatarlarınca kaçırılıp, Enderun okuluna alındığı bilinen Alberto Bobowski, Santuri Ali Bey ya da Ali Ufki¹⁵² (Ufki mahlasıyla yazdığı şiirler sebebiyle) ile Osmanlı-Türk mûsikîsinde Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) ilk adımları atılmıştır.¹⁵³

Tüm istikrarsızlıklara rağmen bu devrin şöyle bir özelliği de vardır. İtri gibi Klasik Türk mûsikîsinin köşe taşı olan bir dehanın da yaşadığı, Türk mûsikîsi ve Türk şiirinin en parlak dönemleri denilebilir¹⁵⁴, on yedinci yüzyılın son yarısı ile on sekizinci yüzyılın ilk yılları, Osmanlı medeniyet, kültür, edebiyat ve sanatının parlak dönemidir. Bir asır öncesinin büyük hükümdarları, askerleri, amiralleri, yöneticileri, devlet adamları, bu dönemde çok azalmıştır. Ama kültür adamları bakımından aynı büyük gerileme görülmez.¹⁵⁵

Siyasi hareketlerin etkileri kültürel ve sanatsal alanlarda meydana gelen değişim ve dönüşümleri açıklamada önem arz etmektedir. Mûsikî de meydana gelen gelişmeleri anlamak için de toplumsal olaylara göz atmak gerekmektedir. Her toplumsal olay birbirini etkilemekte ve aslında bir bütün halinde değişim meydana gelmektedir. Bu değişim bazı alanları çok etkilemekte bazılarını daha az etkilemektedir. Ama mutlaka bir etkileşim meydana gelmektedir. Günümüze kadar

¹⁵² Osmanlıca alfabenin kurallarına uyararak, sağdan sola yazım tekniğini kullanmış olsa bile, Osmanlı-Türk Müziği'nde Batı notası ile eser tespit etmiş ilk müzik adamıdır. Avrupai nota Osmanlı'da kendisinden sonraki 200 yıl boyunca kullanılmamış olsa da Ufki, dönemine ait pek çok eseri form ve tür ayrımı yapmadan bu nota ile tespit etmeyi bilmiştir. Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz ü Söz (1650) adlı cöknü hem dönem repertuarını hem de Osmanlı'daki ilk Batılılaşma (Avrupalılaşma) nüvelerini temsil etmesi açısından 17. yüzyıla ait önemli bir mihenk taşı görevini görmektedir. Bkz. Sarı, **a.g.m.**,s.36

¹⁵³ Sarı, **a.g.m.**,s.35

¹⁵⁴ Öztuna, **İtri**, s.28

¹⁵⁵ Öztuna, **a.g.e.**, s.26

tarihsel süreci göz önünde bulundurursak, yaşadığımız ya da yaşam tarzı haline getirdiğimiz her şeyde mutlaka geçmişin izleri vardır. Osmanlı İmparatorluğunda meydana gelen siyasi ve toplumsal olaylara da bu gözle bakmak gereklidir. Osmanlı toplumunun yaşadığı modernleşmenin arka planındaki en önemli siyasi olayların başlangıcı olarak Fransız Devrimi görülmektedir. Fransız Devrimi, Batı Hristiyanlığı içinde, İslam dünyası üzerinde gerçek bir etkide bulunan ilk büyük fikir hareketi idi. Hristiyanlık ile Müslümanlığın Akdeniz çevresindeki uzun karşılaşmalarına ve Suriye'den İspanya'ya kadar barışta ve savaşta sayısız temaslarına rağmen, Rönesans ve Reformasyon gibi ilk Avrupalı hareketler Müslüman uluslar arasında hiçbir yankı uyandırmamış ve hiçbir karşılık bulmamıştı. İlk evrelerinde Helenizm'den, İran'dan ve hatta Hint ve Çin'den gelen etkileri o kadar yatkınlıkla kabul eden İslam uygarlığının Batıyı kesinlikle reddetmesi ilk bakışta garip görünebilir. Fakat bunun bir açıklamasını bulmak zor değildir. Müslümanlığın yayılmakta ve dış etkileri kabul etmekte olduğu zamanlarda Hristiyan Batı'nın verecek bir şeyi olmadığı gibi, gözle görünür ve elle dokunulur derecede aşağı olan bir kültür görünümüyle İslam gururunu okşuyordu. Bundan başka, bizzat Hristiyan olması gerçeği nedeniyle, peşin olarak güvensizlikle karşılanıyordu. Hz. Muhammed'in son peygamber olduğu anlayışı ile en yüksek noktasına varan, Müslümanlığın birbirini izleyen vahiyler doktrini, Müslümana, yalnız kendisinin tüm olarak sahip olduğu şeyin ilk ve eksik şekli olarak Hristiyanlığı reddetmek ve Hristiyan düşüncesini ve uygarlığını küçük görmek gücünü verdi.¹⁵⁶ Fakat neden Osmanlı toplumunun tüm taşlarını yerinden oynatacak derecede Batı ile aralarında bir etkileşim meydana geldi?

İmparatorluğun klasik dönemi diye nitelediğimiz ilk dört yüzyılında bile Osmanlı toplumunun dilinde, kültüründe, dinsel inanç ve örgütlenmesinde, mali, askerî-idari yapısında devirden devire büyük değişiklikler göze çarpar. Bu değişmelerdeki tek etken küçük Osmanlı Beyliği'nden çok, kavimli bir imparatorluğa geçiş olgusu değildir; hızlı bir yapısal değişim geçiren yeniçağ dünyasının koşullarına uyma zorunluluğu da bu değişimde önemli bir rol oynamıştır. On dördüncü yüzyılın Osmanlı şairi ve divan kâtibi ile on altıncı-on yedinci yüzyıldaki meslektaşları aynı dili kullanmazlar. On dördüncü yüzyılın askerî düzeni ve savaş teknolojisi on altıncı

¹⁵⁶ Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2007, s.41

yüzyıldakinden farklıdır. Toprak düzeni ve mali yapı için de aynı şey söylenebileceği gibi, asıl önemlisi, Osmanlı toplumunun çeşitli sınıflarına mensup bireylerin düşünüşü, dünya görüşü ve yaşam biçiminde bu farklılaşma gözlenebilmektedir. Osmanlı modernleşmesi, o toplumdaki kurumlarını, bireylerin değişmesini ve nihayet toplumsal ve siyasal örgütlenmenin odağı olan devletin yapısını da kapsar. Tanzîmât olayının halen yoğun bir tartışma konusu olması bundan dolayıdır. Osmanlı toplumunun modernleşmesi, modernleşmenin klasik tarifi olan, gelişmiş toplumun özelliklerinin azgelişmiş bir toplum tarafından alınması gibi bir tümceyle anlaşılamaz. Modernleşme olgusu, kaba bir deyişle, var olan değişimin değişmesidir. On dokuzuncu yüzyıl toplumu yeni bir değişme ivmesi kazanmıştır. Ama bu tarif dahi modernleşme olgusunun nedenini, hatta niteliğini açıklamaya yetmemektedir. Modernleşme, Osmanlı ülkesinde salt değişen dış dünyanın zorlamasıyla meydana gelmedi. Yaşamın var olan kalıplarının kırılması yalnız buhar medeniyetinin, limanlar, demiryolları ve bankaların eseri değildir. Şark kendi bilincinde de yaşadığı zaman çizgisinin, değişen çevre dünyanın farkına vardı. Kuşkusuz ki her şeyin değiştiğini, dedelerinin yaşadığı dünya ile kendi dünyasının farklı olduğunu asıl saptayan Batı toplumuydu.¹⁵⁷ Batı toplumunda meydana gelen bu farkındalık Rönesans ve Reform gibi büyük dönüşümlere neden oldu. Bunun Osmanlıdaki etkisi nasıl oldu? Mûsikîye etkileri nasıl yansıdı? Bu sorular Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerinin mûsikîye olan etkilerini anlamamızda yardımcı olacaktır.

Osmanlıda Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerinin etkisi ile Padişah çocukları, vezir vüzeranın gençleri tek taraflı olarak Batı kültürü ve yabancı dil ile yetiştirilme yoluna gidildi. Böylesine yanlış bir terbiyenin sonucunu mesela Sultan Abdülmecid'in şahsında görmekteyiz. Sultan Abdülmecid (1823-1861) II. Mahmud'un oğludur. Mustafa Reşit Paşa tarafından kaleme alınan Tanzîmât Fermanı'nı imzalamıştır (3 Kasım 1839). On dört yıllık bir veliahtlıktan (1825-1839) sonra babasının tahtına oturdu. İlk Tanzîmât padişahıdır. Annesi Bezm-i Âlem Vali de Sultan'dır (1807? -1853). Hattat idi. Çocukluğundan başlayarak Batı (Avrupa) mûsikîsi ve piyano öğrendi. Türk ve Batı (Avrupa) mûsikîlerini, bir padişahın ilgilenmesi gerektiği ölçüde dinlemekle yetindi. Bu da Türk mûsikîsini gerilettiler, Sultan Mahmud

¹⁵⁷ Ortaylı, a.g.e., s.17

devrinde birçok Türk mûsikîsi üstadı, padişaha gücenip eski iltifat derecesinde kabul edilmedikleri saraya uğramaz oldular, milli mûsikî Mevlevî dergâhlarına iltica etmek mecburiyetinde kaldı. Batı (Avrupa) mûsikîsi gelişti, Türk mûsikîsinde devlet himayesi, hemen hemen Muzika-i Hümâyûn'un Türk mûsikîsi şubesinin sınırları içinde kaldı.¹⁵⁸

Özellikle Batı müziği onun zamanında büyük gelişme göstermiş, II. Mahmud tarafından kurulmuş olan Muzika-i Hümâyûn Teşkilatı büyük kadrolarla desteklenerek genişleyip yayılmıştı. Abdülmecid Sarayı'nda ciddi müzik çalışmalarından biri de dünyaca tanınmış büyük sanatçıların İstanbul'a gelerek padişah huzurunda verdikleri konserlerdir. Ayrıca kendisi çocukluğundan beri tanımış olduğu Donizetti Paşa'nın tavsiyelerini büyük ilgi göstermiş, Batı (Avrupa) mûsikîsinin saraya yerleşmesine önem vermiş, şehzade ve Hanım Sultanların piyano dersleri alabilmeleri için Avrupa'dan yabancı müzisyenler getirtip, saraya pek çok piyano satın almıştır. Padişah Batı (Avrupa) mûsikîsine ilgi duymakla birlikte Türk mûsikîsinde seviyordu. Bu sevgisi saraydaki Türk besteciler için bir güven oluşturmaktaydı. Yine de içten içe bir tedirginlik yaşanmıyor değildi. Abdülmecit döneminde sırf saraydaki mûsikînin değil, yaşayışın bile birden Batılılaşması (Avrupalılaşması) bazı Türk müzisyen ve bestecilerin saraydan uzaklaşmasına neden olmuştur. Buna en iyi örnek Hammamizade İsmail Dede Efendi ve öğrencileri Dellalzade İsmail Efendi ile Mustafazade Ahmet Efendi'dir.¹⁵⁹ Mûsikî tarihimizin en önemli isimlerinden Dede Efendi "Artık bu işin tadı kaçtı"¹⁶⁰ diyerek üzüntüsünden İstanbul'dan ayrılıp hacca gitmiş ve orada koleraya yakalanarak ölmüştür. Hac yolculuğunda kendisine güzide talebelerinden Dellalzâde İsmail Efendi ile Mutfazâde Ahmet Efendi refakat etmişti. Dede Efendi, yolculuk esnasında Nâyî Osman Dede'nin Mi'râciyesi'nin bestesini talebelerine meşk etmiştir. Dede Efendi, Hac yolunda meşk edilen Mirâciye'nin nevâ bahri ile yine uzun ve öğrenilmesi zor olan besteli mevlidin kaybolmak üzere olduğunu söylemiş, arzu edenlere bunu öğretmek istediğini ifade etmiş, ama üzülerek ifade etmek gerekirse buna kimse iltifat etmemiştir. Dolayısıyla, mûsikî alanında ortaya

¹⁵⁸ Öztuna, **Türk Dünyası**, s.102

¹⁵⁹ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.555-556

¹⁶⁰ Rauf Yekta, **Dede Efendi, Esâtiz-i Elhan III**, İstanbul 1924, s.166, Nuri Özcan, "Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.435

çıkan bu duruş Dede Efendi'yi haklı çıkarmış, zor, ağır ve uzun eserlerin zaman içerisinde kaybolmasına neden olmuştur.¹⁶¹

Padişahın çoluk çocuğu ile kıra gittiği zamanlar kurulan Otağı Hümâyûnundan imparatorun arylar ve müzik olarak Fransız Milli Marşı'nı dinlediğini yanındaki bir çadırdaki bekleyen doktoru hatıralarında yazmaktadır. Zaten değil mi ki babasının ona emanet ettiği bestekârimız padişahın hoşuna gidecek şekilde Batı (Avrupa) üslubunda "Yine Bir Gülnihal" güfteli besteler yaptığı halde Sultan Abdülmecid, Dede'ye istemeyerek (kerhen) ilgi göstermiştir.¹⁶² Dede'nin yaşadığı devrin en büyük özelliği, eski, köklü bir imparatorluğun, geçmişin şanlı fakat uzakta kalmış, tükenmeye yüz tutmuş mirası üzerinde yeni bir hayat kurmak için çırpınmasıdır. Nizâm-ı Cedîd, Sekbân-ı Cedîd, Nev-Eser, Nev-Edâ, Nev-keş, Rast-ı Cedîd, Nihâvend-i Cedîd... Bütün bu nev'li, cedîd'li sözler, imparatorluğun hiçbir devrinde, Dede'nin 78 yıllık ömrü boyunca söylendiği, kullanıldığı kadar kullanılmamıştır, denilebilir. Sultan III. Selim Han'la başlayan, Sultan II. Mahmud Han'la ve Sultan I. Abdülmecid Han'la devam eden yenileşme, Batılılaşma (Avrupalılaşma) cereyanının, elbette, Dede gibi hassas, hakikî bir sanatkârın hayatına ve eserine yansımaması mümkün değildir.¹⁶³

Türk mûsikîsi, 1711'd e İtri'yi kaybetmekle beraber, Ebubekir Ağa başta olmak üzere, bir seri büyük üstadın elinde, pek güzel eserler veriyordu. Kalabalık takımlarla, muhteşem küme fasılları yapıyordu. Fikirler açıktı. Halk eğleniyor, geziyor, dinleniyor, okuyor seyrediyordu. Avrupa ile ilgiler fazlalaşmış, Batı'dan iktibaslar başlamıştı.¹⁶⁴ Şüphesiz herkes hayatından memnun değildi. İçin için kaynayan bir tabaka vardı. Bunlar, İbrahim Paşa rejimine kin dolu nazarlarını çevirmişlerdi. Ancak büyük devlet adamının açtığı çığır öylesine güzel, zevkli, canlı ve köklüydü ki, onun devrilmesinden sonra da gerçekte Lâle Devri, I. Mahmud zamanında, bütün hususiyetiyle devam etti.¹⁶⁵

¹⁶¹ Ubeydullah Sezikli, "Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser", **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:8 Sayı:1, 2008, s.183

¹⁶² Atasoy, **a.g.m.**, s.651

¹⁶³ Tura, **a.g.e.**, s.35

¹⁶⁴ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.179

¹⁶⁵ Öztuna, **Türk Tarihinden**, s.222

21 Temmuz 1718 Pasarofça Anlaşması ile 1 Ekim 1730 Patrona İhtilali arasında geçen 12 yıl, 2 ay, 11 gün, Türk tarihinde "Lale Devri" diye anılır. Bu yıllar, Sadrazam Damat Nevşehirli İbrahim Paşa'nın iktidar yıllarıdır. Lale Devri, savaşlardan ve ihtilallerden bunalan İstanbul'un ve onu taklit eden diğer şehirlerin, İbrahim Paşa'nın öncülüğüyle hayatın maddi zevklerinden yararlanmak istemeler şeklinde tarif edilebilir. Bu akım, tabiatıyla sanata da tesir etmiştir.¹⁶⁶ Yabancı sanatçılar getirilerek, zevk, sefa ve eğlence programları düzenlenmiştir. Yabancı tüccarlarında katıldığı bu programlarda şiir, müzik ve eğlence iç içe geçmişti. Lale Devri'nin iki amacı vardı. Birincisi, salt eğlence, ikincisi ise, Batılılara mesajdı: "Bakın bizde modernleştik, sizin gibi." Lale Devri kimine göre salt zevk, sefa, eğlence içerikli israf dönemi; kimine göreyse gelir-gider dengesini kurmuş Osmanlı'nın Batı'ya açılma çabası.¹⁶⁷

Bir Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikasına ilk bilinçli teşebbüs – yani Batı Avrupa uygarlığından seçilmiş bazı unsurların taklidine ve benimsenmesine doğru ilk bilinçli adım – on sekizinci yüzyıl başlarında oldu. Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avusturya ve müttefikleri tarafından iki defa utandırıcı yenilgisi gibi bazı siyasi gelişmelerin ardından 1718 yılında Lale Devri'nin başlaması, 1719'da Viyana'ya bir elçilik heyeti, 1721 yılında Paris'e Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi Efendi elçi olarak yollandı. Avrupa ile bu alışverişler, ilk kez kültürel ve sosyal hayat üzerinde bazı etkiler doğurmağa başladı. 1720 yılında Sultan III. Ahmet tarafından Batıya hediye olarak ilk mehter takımı Lehistan'a gönderildi. 1721'de Paris'te Türk Elçiliği'nin başlattığı moda, İstanbul'da daha küçük ölçüde bir Frenk tarz ve stili modasıyla karşılık buldu. Fransız bahçeleri ve dekorasyonları, Fransız mobilyası saray çevrelerinde kısa bir süre moda oldu. Bizzat sultan saray kapısının dışında açıkça rokoko stili arz eden bir çeşme yaptırdı.¹⁶⁸ "Türk Modası" olarak adlandırılan bir medeniyetten bu günlere gelindi. Lale Devri geleneksel Türk sanat müziğinin gelişmesinde ayrı ve önemli bir yer tutar. Bu dönemde mûsikîde de şen, şakrak, akıcı, ince ve yer yer alaycı bir üslup egemen olmuş; sivil-dünyasal müzik türleri daha çok ön plana geçmiş; fasıl müziğinin belli türlerine ve özelliklerine "piyasa-

¹⁶⁶ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.178

¹⁶⁷ Kaygısız, **a.g.e.**, s.33

¹⁶⁸ Lewis, **a.g.e.**, s.47

eğlence” müziklerine ilgi ve istek artmış ve bu tarz müzikler halk katmanlarına daha kolay ulaşıp izlenmeye başlamış; Ebubekir ağa ve tanburi Mustafa Çavuş’un bazı eserlerinde geleneksel Türk halk mûsikîsi öğelerinin izleri görülmeye başlamıştır.¹⁶⁹

Osmanlı Devletinde on sekizinci yüzyılda başlayan yeni tipte sosyal değişme Osmanlı klasik devrini, Tanzîmât ve Cumhuriyet devirlerinden ayıran ana faktördür. Gerçekten Osmanlı Devleti’nde 18.yüzyılda başlayan değişimin hem nitelik hem de kapsam bakımından eski dönem değişmelerinden çok farklı olduğunu kabul etmek gerek. Bu değişimin ana niteliği devlet ile toplum arasındaki bağların değişmesidir.¹⁷⁰ Bu bakış açısı tezimize konu olan mûsikî yasaklarının oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Saray ile halk arasındaki kopukluk hem toplumsal büyük değişimlere hem de imparatorluğun yıkılmasına kadar gidecek olan bir sürece neden olmuştur.

Türkiye’de mûsikînin gerçekten gelişmesi IV. Mehmet’in saltanatı sırasındaadır. Kasımpaşalı Koca Osman Efendi bu dönemde büyük şöhret sahibi olmuş ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlarında öğrencilerine intikal ettirdikleri mûsikî sanatı böylece III. Ahmet devrine ulaşmıştır. Bu dönemde başta Moldovya prensi Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu) olmak üzere birçok şöhretli müzisyen yetişmiştir.¹⁷¹

Osmanlı Mûsikîsinin Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde en büyük katkısı sağlayan müzik formu operalardır. Operaların saraya girmesi ile süreç daha etkili olmuş, mûsikî alanında ki değişim ve dönüşüm Batılılaşma (Avrupalılaşma) yönünde ilerlemiştir. Opera konusundaki ilk girişim olarak, sadrazam Köprülü Fazıl Paşa’nın (1637-1691) önderliği ile Şehzade Mustafa için düzenlenen sünnet düğününde bir opera topluluğunun çağrılmasıdır. Bu tarihten itibaren sarayda Batı’nın (Avrupa’nın) gösteri sanatlarına ilgi giderek artarken, padişah III. Selim 1797’de Topkapı Sarayı’nda ilk kez opera seyretmiştir. 1820’den başlayarak Beyoğlu’ndaki Batı türü eğlenceler yayılmaya başlamış, Tanzîmât Döneminde daha da yoğunlaşmıştır.¹⁷² Sanat hamisi olan Padişah III. Selim (h. 1789-1807) şehzadeliği sırasında mûsikî ilişkileri sayesinde padişah olur olmaz Saray’da çabucak usta besteci ve icracılardan

¹⁶⁹ Uçan, a.g.e., s.51

¹⁷⁰ Kemal H. Karpat, **İslam’ın Siyasallaşması**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013, s.16

¹⁷¹ Cem Behar, **Mûsikîden Müziğe**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.146

¹⁷² Karamahmutoğlu, a.g.m.,s.559

oluşan bir mûsikî heyeti teşkil etmekte hiçbir zorluk çekmedi.¹⁷³ Fakat III. Selim'in bu mûsikîde yenileşme politikasına girmesi sebepsiz değildi. Dede'nin parlak dehasına rağmen, klasik mûsikînin İtri devrindeki çizgisinde bulunmadığı muhakkaktı. Şayet klasik Türk mûsikîsinde ki bozulmalar başlamasaydı, mûsikî bilgisi konusunda altyapısı bulunan III. Selim, daha 1780'lerde, mûsikîyi yenileştirmek için o kadar karmaşık faaliyetlere girişmezdi. Dede'nin öğrencileri, onun yolunda, bestekârlık çalışmalarına devam ettiler. Ama hiçbiri onun seviyesini tutturamadı.¹⁷⁴

III. Selim Devrindeki makam, nota ve nazariyat konusundaki geniş kapsamlı çalışmalar ve Batılı formlarının saraya girişi; Batılı anlayışın dönemin mûsikîsine olan etkileri şeklinde düşünülebilir. İşte ilerici ve reformcu bir besteci olarak değerlendirilen ve Fransa'dan operet toplulukları getirip, sarayda piyano ve arp konserleri verdiren III. Selim'in reform çabaları geniş bir muhalefeti karşısında bulmuştur. Ancak tarihçiler; nezaketi ve sanatkârlık hassasiyeti ile tanınan III. Selim için bu eylemlerinin ve niteliklerinin onu ıslahat çalışmalarında önce başarısızlığa götürdüğünü, ardından da tahtından ve canından ettiğini ifade etmektedirler.¹⁷⁵ Ülkemizde ilk kez opera seyreden padişah III. Selim merak ettiği Batı (Avrupa) mûsikîsini ilkin kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlemiş, dinlediği parçalardan hoşlanmıştı; Batı (Avrupa) mûsikîsi, opera, bale, dans bundan sonra Topkapı Sarayı'nda da yer aldı. 1797 Mayıs'ın da yabancı bir topluluk tarafından, padişah huzurunda, ilk kez bir opera sahnelendi.¹⁷⁶ İstanbul'da bilinen ilk bale gösterisi 1524'te gerçekleşmiş, İstanbul'daki İtalyanlar, Venedik elçisinin evinde bir bale gösterisi düzenlemişler, şarkılı konulu olan bu bale, kayıtlara "Dramma Per Musica (müzikli dram)" olarak geçmiştir. Osmanlılarda ilk yerleşik bale çalışması II. Mahmud ve Abdülmecit dönemlerinde Donizetti Paşa'nın çabalarıyla başlatılmıştır. Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'na Batı müziği ilkelerinin yanı sıra, opera, operet ve bale örnekleri de getirerek, bunların benimsenmesine öncülük etmiştir. Balenin halka açık bir gösteri sanatına dönüşmesi on dokuzuncu

¹⁷³ Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin**, s.22

¹⁷⁴ Yılmaz Öztuna, **Hacı Arif Bey**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986, s.8

¹⁷⁵ Sarı, **a.g.m.**,s.39

¹⁷⁶ Aksoy, **a.g.e.**, s.1214

yüzyıl sonlarında, Naum Tiyatrosunda, İtalya'dan gelen topluluklarca gerçekleştirilmiştir.¹⁷⁷

On sekizinci yüzyıl başlarından itibaren İmparatorluğun askerî gücü zayıflamaya başlıyor, ama on dokuzuncu yüzyılın hemen bütün büyük ressamlarının odalık tablolar yapma yarışına benzer şekilde Türk askeri mûsikîsi tarzında (Alla turca) opera, senfoni ve konçertolar besteleme modası salgın halini alıyordu. Handel'in 1724 ve 1743 tarihli Timurlenk ve Bayezid operaları ile başlayan "Türk operası" akımı, Glick, Grétry ve Haydn'dan sonra moda olmuş, Mozart Beethoven'le zirveye çıkmış, Avusturyalı operet bestecisi Leo Fall'ın İstanbul Gülü (1916) ile yüzyılımız başlarına kadar gelmiştir.¹⁷⁸

Fransa'ya Sefir olarak gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin orada ilk defa karşılaştığı opera hakkında aktardığı izlenimleri Osmanlı'da ki opera kültürünün temelleri açısından önemlidir. Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi 1720 yılında III. Ahmet tarafından Fransa'ya gönderildiğinde kaleme almış olduğu eserinde opera hakkında şunları söylemiştir: "Paris şehrine mahsus bir oyun var imiş. Opera derlermiş. Acayip sanatlar gösterirmiş. O şehre mahsus imiş. Şehrin kibarları varırlar, vasi dahi ekseriya varır, kral bile ara sıra gelir imiş. Bir gün bizi Vasi Merşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk. Vasi'nin sarayına bitişik bir yere vardık. O saray mahsus opera için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var. Bizi kralın oturduğu yere götürdüler. Kırmızı kadife ile döşenmiş idi. Vasi Merşal dahi gelmiş, yerinde oturuyordu. Her taraf erkek ve kadın ile baştanbaşa dolmuş idi ve yüzden fazla çeşitli saz hazır idi. Akşama bir saat var idi. Her tarafı kapalı olmakla birkaç yüz balmumu ve billur avizelerle hesapsız mumlar yanmış idi. Ol Mahal ziyade tekellüflü yapılmış olup cümle tırabzanları ve direkleri ve dört yanı ve tavanı halkari olup ve gelen kadınlar ipekli kumaşlara ve cevahirlere gark olmuş bulunup bunların alevinden öyle bir şaşırtıcı parlaklık meydana gelmiş ki, tabir olunmaz."¹⁷⁹

Padişah III. Selim zamanında, 1794'te, Yeniçeri ordusunun yanında kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere, askeri

¹⁷⁷ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.560

¹⁷⁸ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.26

¹⁷⁹ Rado, **a.g.e.**, s.52

repertuar oluştu. Bandoyu alıştıran İtalyanların marşları da millî marş işlevi gördü. Anlaşılan, yeni Türk bestecilerinin tek tük marşlar besteleyebilecek ölçüde yetişmelerine kadar geçen yarım yüzyıl boyunca, askerî mûsikîde aranması gerekli yerli öğelerden doğal olarak yoksun bu tür eserler Türk yetkililerce yadırganmamıştır.¹⁸⁴

1284’de Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesut tarafından, Osmanlı Beyliğinin kurucusu Osman Gazi’ye verilen beylik alametleri sadece Eskişehir’den Yenişehir’e kadar olan topraklar üzerindeki egemenliği tanıyan fermanla sınırlı değildi. “beylik alametleri arasında tuğ, âlem ve tablıhan (davul ile nakkare) de vardı.” Devleti temsil eden alametler arasında mûsikî de yer alıyordu. Mehter nevbet vururken Fatih Sultan Mehmet’e kadarki padişahların ayağa kalkmaları mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösteren bir başka işarettir. “Bu bakımdan, davul mûsikîsi sadece hükümdara hediye edilen bir tören ss değil, hükümdarlık unvanının, hükümdarın fiili iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge idi.”¹⁸⁵ Mehterin simgeleri, cümbüşü içerisinde kazandığı belki de en önemli hale peygamber sancağının taşıyıcısı olmasıdır. Bu sayede Mehter mûsikîsinin çalgılı ya da çalgısız olarak icrasında dini açıdan bir meşruluk krizi olmamıştır.¹⁸⁶ Buda mûsikîye bakış açısını görmek açısından önemli bir kriterdir. Fakat burada sorulması gereken soru şudur: Ne oldu da Mehter, Peygamber Sancağının taşıyıcısı olarak sembolize edilen ve müziği duyulunca padişahların ayağa kalktığı bir konumdan aynı devletin padişahı tarafından kaldırılarak yerine Batı usulü bandonun getirilmesi aşamasına gelindi?

II. Mahmud’un Muzika-i Hümâyun’u kurarken Mehterhane’yi kaldırması Batı (Avrupa) mûsikîsine doğru bilinçli değil ama kararlı bir yönelişi temsil etmektedir. Diyebiliriz ki, mûsikî Tanzîmât’ımız o tarihte başlamıştır; II. Mahmud’tan sonraki uygulamalar, bazen daha hızlı, bazen daha ağır bir tempoyla da olsa, aynı yolda yürümekten ibarettir. Girişim, şüphesiz, askerî mûsikîyle sınırlı kalmayacaktı.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Aksoy, **a.g.e.**, , s.1214

¹⁸⁵ Popescu, Judet, **Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları**, (ev. Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul, 1998, s.59

¹⁸⁶ Kubilay Mutlu, “Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı’dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyl, Tahayyülün Siyasal Müziği” **Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Ocak 2015, s.3

¹⁸⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1214

Osmanlı toplumuna Batı (Avrupa) mûsikîsini getiren “Mûsikî Tanzîmâtı” mûsikînin merkezindeki ikiliğin başlamasına neden oldu. Bu tür değişim süreçleri kültürde ikilik yaratır, ikilikte gerginliğe yol açar. Nitekim o yıllarda mûsikîşinaslar arasında ciddi gerginlikler yaşanmıştır. Bu ikilik Cumhuriyet dönemine kadar beş yüz yıllık geleneği, sağlam kurumları olan köklü bir mûsikîyi sarsacak güce ulaşamamıştır.¹⁸⁸ İkilik konusunda Ziya Gökalp’in Tanzîmât’a bakışını önemli bulan Erol Güngör, yazdığı yazılarda Türkiye’de Batılılaşma (Avrupalılaşma) çabalarının Tanzîmât’tan da önceye dayandığını belirtmektedir. Cumhuriyet dönemine de en çok Ziya Gökalp’in Tanzîmât fikirlerinin tesir ettiğini söylüyor. “Tanzîmât’ı aşırı bir Avrupacılık olarak suçlayan bugünkü milliyetçilerin aksine, Ziya Gökalp Tanzîmâtçıların Batı (Avrupa) medeniyetini yarım yamalak alarak bir sürü ikiliklere yol açtıklarını söylüyor. Mektebin yanında medrese, Batı hukukunun yanında eski hukuk... vs. ile Tanzîmât tam bir karışıklık getirmiştir.” Diyor.¹⁸⁹

Mehter ve onunla bağlantılı bir tahayyül olarak ümmetin, meşruiyet zeminindeki kaymaların başlıca sebebini, peygamber sancağını taşıyan Yeniçerilerin askeri alanda aldıkları yenilgiler oluşturmaktadır. Batı’nın (Avrupa’nın) teknolojik yeniliklerine ayak uydurmakta zorlanan ve Kanun-i Sultan Süleyman’dan sonra gittikçe toprak kaybeden bir imparatorluğun yenilik ihtiyacını, ekonomisinin temelini oluşturan askeri alanda başlatması kadar doğal bir şey olamaz. Ama değişim ihtiyacının tek belirleyeni olarak askeri yenilgileri saymak da pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira Fatih Sultan Mehmet’in, insan sureti çiziminin dinen tartışmalı olduğu bir dönemde kendi portresini Venedikli ressam Bellini ’ye yaptırması gibi pek çok örnek, değişimin dışarıdan zora dayalı ve iradi yönleri üzerinde düşünmemize yol açar. Aslında çağ ruhu açısından bakıldığında, bu ve benzeri örnekleri anlayabilmek daha da kolaylaşmaktadır. Bu açıdan yenilik ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) için, askeri yenilgilerin kaçınılmaz kıldığı, ama iradi anlamda arzu edilen bir süreç demek yerinde olacaktır.¹⁹⁰ Toplumsal değişimin önemli parçalarından birisi olan mûsikî de tüm bu gelişmelerin etkisinde kalmıştır.

¹⁸⁸ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.211

¹⁸⁹ Cafer Vayni, “Erol Güngör’e Göre Ziya Gökalp...” **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.112

¹⁹⁰ Mutlu, **a.g.e.**, s.4

Uzun yüzyıllar boyunca Türkler, yabancı devletlerle ilişkilerin yarattığı vesilelerle, İstanbul, İzmir gibi şehirlerdeki elçiliklerle diğer temsilciliklerin, Latin topluluklarının düzenledikleri oyunlarda, savaş tutsaklarının ülkelerine özgü oyun ve mûsikî türlerini sundukları saray şenlikleri ve konak eğlenceleri sırasında Batı (Avrupa) mûsikîsi ile tanışmışlardır. Bu tanışma bale, bale-pantomim, opera gibi gösteri ya da sahne sanatları aracılığıyla gerçekleşti. 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra 1. François 'in teşekkür etmek amacıyla Kanunî Sultan Süleyman'a hediye olarak bir orkestra göndermiştir. Kanuni Sultan Süleyman şahsen bu mûsikîden hazzetmesine rağmen, bütün enstrümanları yaktırarak, müzisyenleri gayet kıymetli hediyelerle Fransa'ya geri göndermiştir. Hareketinin sebebi bu tarz müziğin Türk ordusunun harp şevkine ve kahramanları olumsuz tesir ederek onu yumuşatacağından çekinmesine bağlanabilir.¹⁹¹ Orkestra sarayda üç konser vermişti. Batı (Avrupa) mûsikîsiyle ilk temasın bu orkestranın gelişiyile başladığı söylenirse de, yayımlanmış başka bir çalışmadan (Metin And, Forum, no. 126, 1959) bu konuda daha eski bir örneği öğreniyoruz. 1524'te İstanbul'daki İtalyanlar, İtalyan devletleri arasında sağlanan barış antlaşmasını kutlamak üzere düzenledikleri şenlik çerçevesinde, Venedik balyosunun evinde bir de bale gösterisine yer vermişler, gösteriye Türkler de oyuncu ve seyirci olarak katılmışlardır. 1582 yazında III. Murad döneminde At Meydanı'nda, yoksul çocukların sünnetinde de bale ve bale-pantomim oynanmıştı. Operanın doğuşundan biraz önceye rastlayan, Genellikle mitoloji konularının işlendiği bu tür mûsikîli oyunlar on altıncı yüzyılda Avrupa saraylarının gözde gösterilerindendi. Yine aynı yüzyılda Sokullu Mehmet Paşa'nın sarayına Batı (Avrupa) mûsikîsi çalgıcılarından kurulu bir topluluk girmişti.¹⁹² Müzikal anlamda Osmanlı toplumu ilk olarak Batı müziğinin opera formu ile Osmanlı elçileri aracılığıyla tanışmıştır.¹⁹³

Osmanlı ile Batılı devletlerarasında sanatsal ilişkiler Fatih'le başlamıştı. Rönesans mimarlık ve resim sanatının ünlü isimleri İstanbul'a getirilmiş ve onlardan yararlanılmıştır. Ancak müzik alanında bir ilişki söz konusu değildi.¹⁹⁴ Osmanlı

¹⁹¹ Kosal, **a.g.m.**,s.576

¹⁹² Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1212

¹⁹³ Akkaş, **a.g.e.**, s.110

¹⁹⁴ Kaygısız, **a.g.e.**, s.158

Devletin Batılılaşma (Avrupalılaşma)ya ne zaman başladığı tartışması için en anlamlı başlangıç olarak 1720 yılı alınabilir. Yukarıda bahsedilen “iradi” Batılılaşma (Avrupalılaşma) isteğinin önemli bir göstergesi ise daha önce kısaca bahsettiğimiz Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmi sekiz Mehmet Çelebi’dir. Padişah’a sunduğu Sefaretnamesinde şehrin gündelik hayatından, tören adaplarına, botanik bahçelerinden, izlediği operaya, saraylara, matbaaya ve tıp okullarına kadar pek çok ilgi çekici kurum ve pratiklerden bahseder. Lale devrinin pek çok uygulaması için de model oluşturan Sefaretname, bizzat Padişah tarafından “Batı” hakkında bilgi toplaması için gönderilmiş bir elçinin heyecanlı anlatımlarıdır.¹⁹⁵ Bu heyecanı anlamaya çalışırken meydana gelen bir olay bize Batılılaşma (Avrupalılaşma) konusunda kafaların karışık olduğu izlenimini veriyor. Daha önce 1543’de Fransa kralı I. François tarafından gönderilen “Batılı” çalgı takımının “savaşçılık ruhunu bozacağı” gerekçesiyle geri yollanması, aralarında I. Elizabeth’in gönderdiği org ’da dâhil olmak üzere Batılı çalgı ve çalgıcıların Osmanlı kentlerinde rağbet bulmamasıdır. Bu açılardan 1720 yılı “iradi” anlamda Batılılaşma (Avrupalılaşma) için bir milat sayılabilir.¹⁹⁶

Cumhuriyet döneminde hâkim olan Türk mûsikîsine “Batılı” temel referanslar bulma fikrinin temellerini çok uzun zaman öncesinde, Osmanlı İmparatorluğunun sanat tarihi geçmişinde aranmalıdır. Birçok Batılının kaleme aldığı biyografiler, seyahatnameler, mecmualar, tezkireler, Genel tarih kitapları, anılar vs. Batılılaşma (Avrupalılaşma)’nın temeli olan zihinsel/fikirsal altyapıyı oluşturacak çalışmalar yapmışlardır. Bu türde çalışmalar yapanlardan birisi Charles Fonton’dur. Charles Fonton 1725 yılında İstanbul’da doğmuş, aristokrat Fransız bir ailenin dördüncü çocuğudur. Babası Fransız Konsolosluğu Tercümanıdır. On yaşında iken tıpkı babası ve dedesi gibi şark dilleri ve tercümanlık için eğitim almak üzere Paris’e gönderilmiş, eğitimini tamamlamasının ardından İstanbul’a dönmüştür. 1753 yılına dek toplam yedi yıl İstanbul’da kalmıştır.¹⁹⁷ Charles Fonton’un kuşkusuz en önemli eseri “Şark Mûsikîsi –Avrupa Mûsikîsi ile Karşılaştırmalı Bir Deneme” dir. Bu eser birçok bakımdan Avrupa

¹⁹⁵ Aynı yüzyılda Avusturya elçisi Hattî Mustafa Efendi Viyana’da (1748), Giritli Ahmed Resmî Efendi Viyana (1757-1758) ile Berlin’de (1763-1764), Mustafa Rasih Paşa Petersburg’ da (1792-1794) seyrettikleri operaları sefaretnamelerinde anlattılar.

¹⁹⁶ Mutlu, **a.g.m.**, s.4

¹⁹⁷ Behar, **a.g.e.**, s.57

Kökenli Türk mûsikîsi kaynakları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Osmanlı İmparatorluğunda mûsikî konusunda teksif edilmiş, bir Avrupalı tarafından yazılmış ilk eserdir.¹⁹⁸ Fonton bu eseri pratikten, yedi yıl kaldığı İstanbul'da elinin altında bulduğu müzisyenlerden öğrenip derleyip aktardığı bilgilerden yararlanarak oluşturmuştur.¹⁹⁹ Charles Fonton, Türk mûsikîsine Batılı (Avrupalı) temel referans noktalarından bakıyordu. Elbette bu bakışın bir tezahürü de Fonton'un duyduğu ve gördüğü mûsikîde ve kullanılan çalgılarda sürekli olarak antikçağın, Eski Yunan medeniyetinin izlerini arama çabasıdır. Eski Yunan Mûsikîsinin iz ve kalıntılarının Ortadoğu'da bulunabileceği kanısı on sekizinci yüzyıl Avrupası'nda çok yaygındı. Fonton zaman zaman bu arayış içerisine girmiştir. Tanbur ve miskalden söz ederken bu çalgıların Eski Yunan'dan ya da Roma döneminden bugüne geldiklerini ısrarla vurgular.²⁰⁰

Fransız devrimiyle ivme kazanan Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerinin belki de en önemli padişahı yukarıda da zikrettiğimiz "gâvur padişah" lakabıyla da bilinen II. Mahmud'tur. Resmi dairelere kendi resmini astırması, Batı'yla Osmanlı'dan önce tanışan Mısır'daki gibi devlet memurlarına fes takma zorunluluğu getirmesi ve her şeyden önemlisi kendisinden önce girilen Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) gibi pratiklerin yarım bıraktığı, Yeniçerinin kaldırılması gibi uygulamalarıyla lakabını fazlasıyla hak etmiştir. 1826'da Yeniçeri ocağının yerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye'nin (Muhammed'in Zafer Kazanmış Orduları) konumuz açısından önemi, Yeniçeri 'ye bağlı bir kurum olarak örgütlenen mehterhane'nin doğrudan bu değişimden etkilenmesidir. Mehterhane'nin kaldırılıp yerine Muzika-i Hümâyun'un kurulması yalnızca bir müzikal tercih olarak görülmemelidir. Özellikle eski ve yeni arasında kurulan bu tarz karşıtlıklarla, geçmişin simgesel anlamlar açısından güçlü kurumları üzerinden bir hafıza kaybı amaçlanmıştır. Örneğin, Yeniçerilerin sadece öldürülmesiyle yetinilmemiş anılarını da kazımak için, Yeniçeri tulumbacılarının Beyazıt'taki yangın kulesi yıktırılıp az öteye yenisi yaptırılmıştır. Benzerlerini daha sonra Cumhuriyet döneminde de göreceğimiz bu tarz geçmiş ile kopuş denemelerini

¹⁹⁸ Behar, **a.g.e.**, s.68

¹⁹⁹ Behar, **a.g.e.**, s.75

²⁰⁰ Behar, **Mûsikîden Müziğe**, s.74

simgesel açıdan değerlendirmek önemlidir. Böyle dönemler yalnızca “unutuş” değil sıçramalı şekillerde gerçekleşen “hatırlamalarla” da karakteristiktir.²⁰¹

Batılılaşma (Avrupalılaşma) bağlamında tartışılan kesintisiz sürecin kopuş olarak değerlendirilebilecek yönü; Osmanlı’da Batı karşısındaki askeri yenilgilere bir cevap arama ve çağ ruhu olarak yaşanan sürecin, sarayın duvarlarını aşır Cumhuriyet’le birlikte topluma yönelik bir mühendislik projesine dönüştürülmesidir. Bu mühendislik projesinin kuşkusuz en önemli ideolojik önderi Ziya Gökalp’tir. Yazmış olduğu “Türkçülüğün Esasları” isimli kitap neredeyse Cumhuriyet kadrolarının kültür programı olmuştur. İttihat ve Terakki kadrolarının devamı olan bu kadroların Alman geleneğinin devamı bir projenin yürütücüleri olmaları şaşırtıcı değildir. “Kendi ulusal varlığını bir “soy”la, bu “soya” ait bir “dille” ve o “soyun” geçmişin karanlık devirlerinden bugüne gelen bozulmamış, bütünlük ve süreklilik arz eden tarihiyle tanımlayan Alman geleneği” ideolojik mirasını Johan Gottfried Herder’in özcü yaklaşımlarından alır. Yukarıda, sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele aldığımız halk için bulunan isim Türklüktür.²⁰²

1826’dan sonra Batı (Avrupa)’nın üstünlüğünün salt bir askeri üstünlüğe indirgenemeyeceği kavranmış, askeri üstünlüğün arkasındaki zihniyetin araştırılması işine girilmiştir. Tanzîmât bu anlamda bir zihniyet düzenlemesidir.²⁰³ Bu düzenlemenin etkilerine de şaşırmamak lazım. Çünkü yukarıda incelemeye çalıştığımız padişahların hayat hikâyeleri ve yaşam tarzları bize göstermektedir ki mûsikî alanındaki yasaklara ön yargılı yaklaşmayıp sebep sonuç ilişkisini dikkatle gözden geçirmek gerekmektedir. Yasakların temellerinde ki “nedenler” geçmişin izlerini taşımaktadır.

²⁰¹ Mutlu, **a.g.e.**, s.5

²⁰² Mutlu, **a.g.e.**, s.6

²⁰³ Hilmi Yavuz, **Alafrangalığın Tarihi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.70

1.4. Tanzîmât Döneminde Türk Mûsikîsi

Türk Mûsikîsi, tezhibi, nakşî (minyatürü), halısı, hattı ve ebrusuyla Batılıların süblime art dedikleri “ulvî” bir güzellik olan Osmanlı sanatının seste billurlaşmış şeklidir.²⁰⁴

Türk mûsikîsinin gelişme safhaları, İmparatorluğun siyasi ve iktisadi gelişme safhalarıyla her zaman paralellik göstermemiştir. Osmanlı Devleti’nin henüz kuruluş teşkilatlanmakta olduğu dönemde, daha önce kurulan Türk devletlerinden devralınan büyük kültür mirası içinde askeri, tasavvufi ve ferdi icra alanlarında bin yıldır geliştirilmekte olan bir mûsikî sanatı da vardı. Devletin bütün müesseseleriyle zirvede olduğu on altıncı yüzyıldan bize kadar ulaşabilmiş fazla sayıda büyük besteci veya eser bulunmamasına mukabil, en büyük isim ve eserler daha çok on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, yani çöküşün ilerlediği dönemlerde ortaya çıkmışlardır. Buna mukabil, devletin siyasi kaderinin bestekârların ruh haline yansıması da ilgi çekici bir husustur. Nefiri Behram Ağa’dan (ö.1560) Ebubekir Ağa’ya (ö.1759) kadar süren vakar ve ihtişam, Hacı Arif Bey’de (ö.1885) yerini ye’s ve melale bırakmış, artık iyice yıpranmış olan imparatorluğun keder, hicran ve ümitsizliği tanburi Cemil Bey’de (ö.1916) zirve olmuştur.²⁰⁵

Avrupa’da edebiyat, müzik kültürel kurumlar burjuva devrimleri sonucunda dönüşürken Osmanlı İmparatorluğu’nda III. Selim ile birlikte siyasal, kültürel yapı değişime uğramaya başlamıştır. Fransa’daki devrim rüzgârının Avrupa’yı sarmakta olduğu, insanların özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sloganları etrafında feodal monarşilere ve üretim ilişkilerine başkaldırdığı bir dönemde Osmanlı tahtına çıkan III. Selim, I. Mahmud ve I. Abdülhamid döneminde görülen reform çabalarını daha ileriye taşımıştır. Siyasi kimliğinin ötesinde bakıldığında Selim’in entelektüel davranış, incelik, his, düşünce ve reformculuk zarureti anlamı açısından Avrupa’da aydınlanma dönemi hükümdarlarıyla benzerlikler göstermesi şaşırtıcı değildir. “İlhamî” mahlasıyla, şiirler yazmış, Kırımîzâde Kâmil Efendi’den müzik eğitimi almıştır. Sır Kâtibi Ahmet Efendi’nin verdiği bilgiye göre yukarıda da ele aldığımız gibi opera

²⁰⁴ Tanrıkorur, a.g.e., s.15

²⁰⁵ Tanrıkorur, a.g.e., s.33

izleyen ilk hükümdardır. İzlenimleri olumlu olmasa bile Batı müziğine olan meraklı tavrı devam etmiştir. Lale Devri'yle başlayan müzikal tarz ve ifade III. Selim'in de katkılarıyla gelişme göstermiştir.²⁰⁶

Kanuni Sultan Süleyman sonrasında, II. Mahmud'a kadar olan saltanat dönemlerinde II. Osman, IV. Murat, III. Selim gibi padişahların giriştiği reform-yenileşme adımları, "geleneksel" olarak nitelenirken, II. Mahmud'tan sonra hayata geçirilen Tanzîmât, Meşrutiyet gibi siyasi adımları kapsayarak Cumhuriyet'e kadar ki dönemler, "modern" kavramı ile ifade edilmektedir.²⁰⁷

Osmanlı padişahlarının ve Hanedan efradının şahsen klasik Batı müziği ile meşgul olduğu zaman birimini imparatorluğun son yüzyılı teşkil eder (1826-1924). Bu meyanda imparatorluktan Cumhuriyet'e geçerken kadrolardaki devamlılığa da dikkat etmek gerekir. Mesela Muzika-i Hümâyûn'dan Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrasına, Dârülelhan'dan konservatuara geçiş gibi...²⁰⁸

Osmanlı hanedanının en ünlü bestekârı, şair, neyzen ve tanburi III. Selim'in sanat çevresi Osmanlı mûsikîsinde son ihtişamın yaşandığı bir yenilik sahnesi oldu. Bu sahnede, yönetmen padişah'tan başka, Tanbûrî Emin, Nûman ve Zeki Mehmet Ağa'lar, Nasır Abdülbâkî Dede, Hampartsum, Küçük Mehmet Ağa, Şehlâ Hafız ve Kemânî Ali Ağa, Genç Dede ve Şâkir Ağa ile genç Kemânî Rıza Efendi rol aldılar. Sâdullah Ağa ile Dellâlzâde ise oyun dışında kalmayı tercih eden klasikçilerdi. III. Selim'in müzikal dünyası gelenekle iç içe ve ondan beslenmektedir. III. Selim, aydınlanma dönemi hükümdarlarından biri olmakla birlikte devrimci bir kimliğe sahip olmayıp radikalizmden uzak durmuş ve kültürel kurumların gelişim sürecine sert müdahalelerden kaçınmıştır.²⁰⁹

III. Selim'in Yeniçeri ocağından ayrı olarak kurduğu askeri birliğin eğitimi için Fransa'dan getirttiği subaylar, bu birliğe bir boru takımı dâhil etmişlerdir. Askeri müzik tarihimizin Batı (Avrupa) tarzında ilk mûsikâ oluşturma girişimi olarak bu takımın

²⁰⁶ Işıктаş, a.g.m.,s. 1113

²⁰⁷ Ubeydullah Sezikli, "Klasik Türk Mûsikîsi ve Patronaj" **Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu**, Amasya Üniversitesi, Amasya, 2017, s.131

²⁰⁸ Kosal, a.g.e., s.575

²⁰⁹ Işıктаş, a.g.m.,s. 1114

kurulması gösterilebilir. Ancak bu girişim sadece mezkûr birlik içerisinde sınırlı kalmış, ordu ve devlet teşkilatının geneline yayılamamıştır. II. Mahmud (1808-1839) döneminde Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından (1826) yerine kurulan ordu için yeni bir askeri müzik bölüğüne ihtiyaç duyulmuş ve Muzika-i Hümayun kurulmuştur.²¹⁰

Sultan II. Mahmud dönemi her anlamda Hobsbawm'ın "gelenek icadı" olarak tanımladığı süreçle uyum göstermekteydi. Geleneksel Akdeniz İmparatorluğu kurumlarını Batılı (Avrupalı) bir modele dönüştürürken kültürel anlamda da yeni semboller yaratmakta gecikmiyordu. Osmanlı arması ve flama gibi kartografik unsurların yanı sıra mehterhanenin kapanmasıyla yerine kurulan Muzika-i Hümayun, imparatorluğun yeni imaj tasarımının da unsurları haline getirilmişti. Belki Dede Efendi'yi "Artık bu işin tadı kaçtı" dedirtecek kadar buruklaştıran yeni kültürel atmosfer henüz toplumun geniş kitlelerince paylaşıyor değildi. Ancak Sultan II. Mahmud bazı yerleşik kalıpları sarsma konusunda radikal bir tavra sahipti.²¹¹

II. Mahmud'tan Halife Abdülmecid'e kadar geçen 114 yıllık süre, sadece, Osmanlı Mûsikîsinin son büyük bestekârlarının değil, aynı zamanda, geleceğin Türk mûsikîsini hazırlayan büyük mûsikîşinasların da yetiştiği bir tarih dilimidir. Bu dönemde, III. Selim'in başlayıp II. Mahmud'un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şâkir Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Dellâlzâde, Kazasker, Osman Bey ve Yusuf Paşa gibi son klasikçileri yaratmış, ama aynı zamanda klasik formlardaki (klasik güfteli ve büyük usullü) eserlerin, yerlerini bir on sekizinci yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı.²¹²

Batı müziğinin Osmanlı resmi çevrelerinde ve seçkinler arasında yer edinmesi kamusal alanda özel alanın aksine protokole dair tüm organizasyonların içinde yer alması köklü bir değişime işaret ettiği gibi söz konusu süreç geleneksel müziğin üretildiği ortamların dönüşümünde de etkilidir. Seçkinlerin Batı uygarlığının mûsikisine olan ilgisi saray ve konaklardan Batı müziğinin sedasının yükselişi yeni yaşam

²¹⁰ Erhan Özden, Hikmet Toker, "Osmanlı Devleti'nde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar" **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt I, Sayı 2, 2013, s.115

²¹¹ Işıktaş, **a.g.m.**, s.1114

²¹² Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.42

biçiminin sonucu olarak geleneksel mûsikînin bestecilerine ve icracılarına karşı da bir koruma kalkanının ortadan kalkmasına neden olmuş, Türk mûsikîsi Boğaziçi'ndeki Rum tavernalarına ve Topkapı'daki meyhanelere sığınmak durumunda kalmıştır. Aynı dönemde geleneksel müziğin yalnızca icra platformları değil, müzikal içerik ve fonksiyonları da değişime uğramaktadır. Ağır formlar, büyük usuller modernleşmenin değiştirdiği zaman algısı içinde eski cazibesini yitirmekte ve yerini eğlenme-oyalanmaya yönelik kolay icra edilebilir, hafif formlar ve usullere bırakmaktadır. Şarkı formu artık çok zengin makam ve usul geçkileri içeren kârların yerini almaktadır.²¹³

On sekizinci yüzyılın ortalarına doğru mûsikî de Batı (Avrupa) sanatının etkisi altına girmiştir. Her ne kadar Türk mûsikîsi formları küçülmekte, şarkı formu öne geçmekte ve Batı müziğinin melodik-ritmik etkisi yeni bestelenen eserlere aksetmekteyse de bugünden bakınca bu karşılaşmanın bir yandan “kendini korumaya çalışma” endişesini yarattığı da söylenilebilir.²¹⁴

1828 yılında devletin özel imkânlarıyla İtalya'dan getirilen meşhur Gaetano Donizetti'nin ağabeyi, Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümâyun'u kurmakla görevlendirilmiştir. Yaşamının son yirmi sekiz yılını İstanbul'da geçiren besteci, daha sonra Donizetti Paşa olarak anılacaktır. Batılı (Avrupalı) anlamda bir orkestra kurmasının yanı sıra bestelediği, Mahmudiye, Mecidiye Marşlarıyla Muzika-i Hümâyun'un repertuarına da katkı sağlamıştır. Muzika-i Hümâyun repertuarı yalnızca marşlardan oluşmayıp, günün popüler, valsları, mazurkaları ve polkalarına da yer veren repertuarıyla, İstanbul kent yaşamında saraya yakın çevrelerde yeni yeni oluşan kentsoylu anlayışlarının kendi “alafrangalıklarına” görünüm kazandırdığı pratiklere de zemin hazırlamıştır. Daha sonra on dokuzuncu yüzyılda belirgin şekilde ortaya çıkacak olan, kentsoyluluğun simgesel tüketim nesneleri olan piyano ve gramofon, satışlarının artması, yaprak nota yayımcılığıyla gelişen ev içi Batı (Avrupa) mûsikîsi pratikleri bunun göstergeleridir. Donizetti Paşa, Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası²¹⁵ gibi kurumların da temelini

²¹³ Işıktaş, **a.g.m.,s.** 1115

²¹⁴ Paçacı, **a.g.e., s.**75

²¹⁵ İkinci Dünya Savaşı bitimine kadar Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (o zamanki adıyla Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası) her cumartesi, Cebeci'deki Konservatuvar binasındaki konser salonunda ya Dr. Ernest Praetorius ya da Hasan Ferit Alnar yönetiminde senfonik

oluşturacak olan Muzika-i Hümâyûn'un kurulmasında ve İtalya'dan çalgılar ve hocalar getirilmesiyle de bizzat ilgilenecektir.²¹⁶ Muzika-i Hümâyûn'un kurucusu Giuseppe Donizetti Dolmabahçe Tiyatrosu'nu görmeden, 12 Şubat 1856'da İstanbul'da öldü. Ölümünden sonra bando ve orkestranın başına yine bir İtalyan olan Callisto Guatelli getirildi. Çalıştırıcıların İtalyanlardan seçilmesi uzun süre bir kuralmışçasına benimsenmiş gibidir. İlk Batı (Avrupa) mûsikîsi öğretimi onlarla başladığından, bugün kullandığımız birçok mûsikî terimi İtalyancadaki telaffuzuyla dilimize yerleşmiştir.²¹⁷ Muzika-i Hümâyûn Komutanlığına getirilen Necip Paşa, haremde 80 kişilik bir "Kızlar Bandosu" kurmuştur. Şefi de dâhil olmak üzere bu bando tamamen kızlardan oluşmaktaydı. Bu orkestra II. Mahmud'un kızı Adile Sultan'ın gözetiminde çalışmalarını sürdürmüştür. Orkestrayı oluşturan çalgılar; keman, viyolonsel, musikar, zither, kopsa, klarnet ve obua idi. Necip Paşa, Batı (Avrupa) mûsikîsi terimlerini Türkçeleştirmeye ya da Türkçe yazılışlarını tespitine çalıştı. Bugün bile kullanılan müzik terimleri Necip Paşa'nın çalışmalarının mahsulleridir. Burada dikkat çeken 1857-1861 yılları arasında sadece kadın müzisyenlerin oluşturduğu bir bandonun denenmesi, saray fasıl topluluğunun Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılıp, Fasl-ı Cedid de Çok Sesli Türk mûsikîsi denemelerinin yapılmasıdır. 1856'da Donizetti'nin ölmesi, Abdülaziz'in Batı (Avrupa) mûsikîsini sevmemesi Muzika-i Hümâyûndaki çalışmaların duraklamasına neden olmuştur. Muzika-i Hümâyûnda yapılan müzikal çalışmalar, daha çok Batı (Avrupa) mûsikîsinin memlekette tanıtılması, sevdirmesi yolunda yapılan faaliyetlerin ağırlıkta olduğu çalışmalardır.²¹⁸

On dokuzuncu yüzyılda artık Türklerde Batı (Avrupa) mûsikîsi ile uğraşmaya başlamışlardır. Sultan Abdülmecid devrinde piyano çalan ilk hanımlar arasında Vildan Hanım, Nimet Hanım ve meşhur bestekâr Leyla (Saz) hanımefendiler vardır.²¹⁹ Saray

konserler verirdi. Opera ve Tiyatro bölümleri öğrenci ve mezunları Devlet Opera ve Tiyatro binası yapılana kadar hem Konservatuvar sahnesinde hem de Halkevinde Tatbikat Sahnesi adı altında temsiller vermeyi sürdürdüler. Bkz. Filiz Ali, **Mûzik ve Müziğimizin Sorunları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.75

²¹⁶ Mutlu, **a.g.e.**, s.5

²¹⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1219

²¹⁸ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**, s.558

²¹⁹ Tebiş, Kahraman, **a.g.e.**, s.146

orkestra takımının da keman, viyolonsel ve kontrbas çalan kızlar yer alırdı.²²⁰ Leyla Saz Haremde Yaşam kültürünü anlattığı eserinde “Sultan Murad Efendi iyi piyano çalardı. O gün meşhur tarzlarında bestelediği güzel eserler vardır. Sultan Efendi’ler de iyi piyano, kemençe ve lavta çalardı. Cemile Sultan Efendi yalnız piyano çalardı. Sultan V. Murad, Çırağan’da geçirdiği senelerde çocuklarının tahsili ile meşgul olup, kızlarına piyano dersi vermiştir. Fehime Sultan Efendi’nin güzel ezgileri vardı. II. Abdülhamid’in kızları da oldukça iyi düzeyde saz ve şarkı bilirlerdi. Özellikle, Şadiye Sultanefendi iyi arp çalarmış.” Sözleri ile saray eşrafının Batı (Avrupa) mûsikîsine olan ilgisini aktarmıştır.²²¹

Batıdan hocalar getirildi ve onların Batı (Avrupa) mûsikîsi formlarında bestelediği marşlar, eserler yayılmaya başladı. Saraya çevresinde Batı’dan gelen hocalar opera yapmaya başladılar. Halk arasında Batı müziğine yönelik bir eğilim başladı. Evlerde piyano yaygınlaştı. Roman ve hikâyelerde piyano baş saz olarak yerini alır oldu. Entelektüel olmanın vazgeçilmez şartlarından birisi olarak Batı (Avrupa) mûsikîsini bilmek, onunla iştigal etmek gerekiyordu. Dede Efendi’nin dönemi de bu yıllara rastlar. Her şeyin hızla yenileştiği, ağır ağıdalı eserlerin bir tarafa atıldığı, bestelerin “piyasa” düşünülerek kaleme alındığı, bu sebeple Dede Efendi’nin “Bu işin tadı kaçtı” dediği yıllardır.²²² Bu yıllar Dede’nin son yılları (1839-1846). Şimdi İsmail Dede’nin karşısında, mûsikî sanatını Dede’den daha iyi bilen, fakat bestekârlıkta onun çizgisine erişemeyen III. Selim yoktu. Türk mûsikîsini çok iyi bilen ve iyi bir bestekâr olan II. Mahmud da hayat sahnesinden çekilmişti. Tahtta, Sultan Mahmud’un 16 yaşındaki oğlu Sultan Abdülmecid vardı ki, Batı (Avrupa) mûsikîsi ve piyano öğretilerek yetiştirilmişti ve Türk mûsikîsine çok vakıf değildi. İsmail Dede’nin sanatından ne yeterince zevk alabilirdi ne yeterince anlayabilirdi ne de yeterince takdir edebilirdi. Üstelik Sultan II. Mahmud’un 13 yıl önce Saray’a resmen soktuğu Batı (Avrupa) mûsikîsini daha çok himaye edeceği aşikârdı. Ama babası Sultan Mahmud’un, İsmail Dede’yi ne kadar sevdiğini, takdir ettiğini, hatta bir ölçüde saygı gösterdiğini ve Dede’nin İtri’den bu yana gelmiş en büyük bestekâr olduğunu

²²⁰ Leyla Saz, **Haremde Yaşam Saray ve Harem Hatıraları**, Haz. Sedat Demir, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2010, s.129

²²¹ Saz. a.g.e., s.95

²²² Arslan, a.g.e., s.7

biliyordu. Bu ölçüler içinde Dede'yi değerlendirecekti. Babasının geleneğinden ayrılmadı. İsmail Dede'nin şefliğinde huzurunda küme fasılları yaptırdı. Zira Saray' da büyük çoğunluk, bu mûsikîden hoşlanıyordu. Sultan Mahmud'un getirdiği, ancak şahsen pek hoşlanmadığı, anlamadığı Batı (Avrupa) mûsikîsinden genç hakan derecesinde zevk alabilen pek az kişi vardı. Sultan Abdülmecid, babasından gördüğü üzere, her küme faslından sonra sanatkârlara iltifat etti. Maaşları dışında almaya alışık oldukları atıyye (hediye)'leri verdi. Hanedan mensupları da atıyyeler (hediyeler) veriyorlardı. Sultan Abdülmecid, babasının dostça ve serbestçe konuştuğu İsmail Dede'ye hatta saygı gösterdi. Onun dehasından haberi olduğunu hissettirdi. Ama İsmail Dede, artık bestelerinin inceliklerini, geçkilerini, usullerini, belki makamlarını doğru dürüst tanımayan bir hükümdarın huzurunda bulunduğunu farkındaydı. Talebesinin en yeteneklisi ve kendisinden sonra gelen klasik yoldaki bestekârların en büyüğü olan Dellalzade'ye birkaç defa "Artık bu işin tadı kaçtı" dedi.²²³ Mevlevi ayininden İlahi'ye, Beste'den Rumeli türküsüne kadar hemen bütün klasik ve dinî formlarda üç yüze yakın eser bestelemiş, hem derviş (yani halk), hem saray adamı gibi birbirine zıt iki özelliği daima korumuş olan Dede, Muzika-i Hümâyun şefleri Donizetti ve Guatelli'den kendilerine verdiği Türk mûsikîsi bilgilerine karşılık öğrendiği Batı (Avrupa) mûsikîsinin melodik esprisine dayalı "Kâr-ı Nev", "Yine neş'e-i muhabbet" ve "Yine bir Gülnihal" gibi eserler de bestelemiş olmasına rağmen, ortada olan durumu kendisi de beğenmemişti.²²⁴

1826 yılı, Türk Mûsikî tarihi içinde, yeni bir dönemin başlangıcıdır. On dokuzuncu yüzyıl, Dede Efendi'nin çağdaşları ve şakirtleriyle, Şâkir Ağa'lar, Dellâl-zâde İsmâil Efendiler, Hacı Fâik Bey'ler, Hacı Ârif Beylerle ve son büyük klâsik: Zekât Dede ile Türk mûsikîsinin parlak dönemlerinden biri sayılabilir.²²⁵

Sultan Abdülmecid gereken saygıyı Dede efendiye fazlası ile göstermeye çalışıyor idi. Dede, davet olmadıkça Saray'a pek uğramıyordu. Genç hakanın kendisini ayakta karşılama gibi çok büyük bir iltifatına bile ehemmiyet vermiyordu. Kendisinden kırk beş yıl genç olan hükümdarın, -babasının aksine- yumuşak huyuna,

²²³ Yılmaz Öztuna, **Dede Efendi**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987, s.22; Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s.82

²²⁴ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.43

²²⁵ Tura, **a.g.e.**, s.40

samimi nezaketine uzak bir saygı ile karşılık veriyordu. Sultan II. Mahmud'un, sert karakteri altında kendisiyle anlayarak, açıkça, takdir ederek, dostça konuştuğunu, Sultan Abdülmecid'in ise bu şekilde içten bir yakınlık duymadığını anlayacak hassasiyette idi. Hükümdarın himayesi altında müezzinbaşılık görevinin devam etmesine rağmen İsmail Dede'nin sarayda eski samimi havayı bulamadığı söylenir. Daha çok Batı (Avrupa) mûsikîsi eğitimi ile yetişmiş olan Sultan Abdülmecid devrindeki tavrı yadırgadığı anlaşılan Dede sanki artık saraydan ayrılmak istemektedir.²²⁶ Sultan Ahmet Camii'nin güneyinde, Marmara kıyısına çok yakın Ahırkapı da boş bir konak olduğunu öğrenen İsmail Dede, bu konak için padişaha müracaat etti. Padişah, konağın Dede Efendi adına satın alınıp döşenmesini irade etti. Bestekârimızın isteğini hiç savsaklamadı. İsmail Dede, bu konakta hayatını geçirdi. Hayranlarını kabul etti. İstidat gördüğü gençlere ders verdi. Eski talebelerinin ilerlemeleri ve hafızasındaki eserleri meşk etmeleri için gayret etti.²²⁷ Dede Efendi altmış sekizinci yaşında hacca gitmiş, tadı kalmayan Osmanlı sarayından kaçayım derken koleraya yakalanmış, Mekke'de ölmüştür (tıpkı, yetiştiği Yenikapı Mevlevihane'sinin dördüncü postnişini Câmî Ahmet Dede'nin yüz yetmiş dokuz yıl önce semâ'nın yasaklanması üzerine yaptığı gibi). İleri yaşta ve o günün fevkalâde güç şartlarını hiç düşünmeden karar verdiği hac bahanesiyle, Dede'nin kaçıp kurtulmak istediği aslında neydi?²²⁸

Toplumda olduğu gibi saray çevresinde de az çok zorlayıcı bir beğeni yaratamamış bir sanatın tercih edilmesini, kökleri bir önceki yüzyılın başlarına kadar geriye uzanan genel bir çözülüşün bir halkası olarak görmek daha doğru olur. Son iki yüzyıldır Avrupa ülkeleriyle girilen savaşlardan çoğunun yenilgiyle bitmesi, devletin sürekli toprak kaybetmesi, Batı'nın askerî alanda Osmanlı'dan daha üstün duruma geçtiği kanısını doğurmuştu. Avrupa'yla ilişkilerin sıklaşması sonucu, bu üstünlüğün yalnız askerî alanda olmadığı çok geçmeden anlaşılacaktı. Önce bu düzeyde öngörülen ıslahat daha sonra Batı (Avrupa) tekniğinin ithalini gerektirdi. Sonrasında da hızla diğer alanlara, devlet kuruluşlarının yeniden örgütlendirilmesine, yeni eğitim-öğretim kurumları oluşturulmasına, sarayın Avrupa saraylarına göre düzenlemesine,

²²⁶ Özcan, **a.g.m.**, s.435

²²⁷ Öztuna, **a.g.e.**, s.22

²²⁸ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.43

kiyafetin değişmesine kadar genişledi. Bütün bunlar taklit de olsa toplumun görünümünü değiştirecek olan yeni bir hayat görüşünün temellerini attı.²²⁹

Türk mûsikîsinin ve genel olarak mûsikî hayatımızın Tanzîmât dönemindeki durumunu ve görünümünü değerlendirmeye girişen bir kimse, belli bir tarihî dönemi ele alırken çoğu kez yapıldığı gibi daha önceki dönemlerin durumunu değil de daha sonraki dönemlerin, öncelikle de Cumhuriyet dönemi mûsikîsi ve mûsikî hayatını göz önüne alarak konuya eğilmek zorunda kalır. Çünkü Cumhuriyet dönemi mûsikîsinde, gördüklerimiz, bu dönemdeki sanat adamlarının ya da kültür işlerinden sorumlu aydın kadrolarının kendi girişkenlikleriyle yarattıkları yepyeni bir ortamın ürünü olarak ele alınamaz. 1920'li yıllardan başlayarak mûsikî konusunda ileri sürülen düşünceler, bu düşüncelerin gerisindeki tavır ve inançlar Tanzîmât'ın açtığı zemin üzerinde taraftar toplamış, o zeminin kanalları içinde biçimlenmiştir. Üstelik Cumhuriyet dönemi mûsikîşinasları, aydınları ve yöneticileri de imparatorluk döneminde yetişmiş kişilerdi. Tanzîmât, her alanda olduğu gibi mûsikîde de toplu bir "yenileme" kararının, "Garplılaşma"nın resmen ilanıdır. Cumhuriyet ise, mûsikîde Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinin bir başlangıcı ya da bir sonucu da değil, geçmişten geleceğe doğru da uzanacak olan bir süreçtir.²³⁰

Sarayın, özellikle de Sultan III. Selim ve II. Mahmud'un vermiş olduğu azami destek ve bu destek neticesinde yetişen büyük mûsikîşinasların katkılarıyla yüzyılın ilk yarısında zirveye çıkan Türk mûsikîsi, yüzyılın ikinci yarısına doğru, gerek saray desteğinin kesilmesi ve gerekse "Romantizm"²³¹ adı verilen yeni bir anlayışın mûsikî

²²⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1215

²³⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.1212

²³¹ 'Romantik' sözcüğünün kökü 'Romans'tan gelir. Ortaçağ şövalyelerinin kahramanlık öykülerinin nesir veya nazım biçiminde anlatıldığı Latince eserler için kullanılan bu tabir zamanla Fransızcada 'romance', Almancada 'roman', İngilizcede 'romant' halini almıştır. 18. yüzyılda 'serüvenci, vahşi, hayalci' anlamlarını kuşanan 'Romantik' sıfatı, İngiltere'de 1659 gibi erken bir tarihte dolaşıma girer. On dokuzuncu yüzyıla kadar kullanılmayan 'Romantizm' terimini müzik tarihinde ilk kullanan kişi ise, Alman yazar ve besteci E.T.A.Hoffmann olmuştur. Romantik dönemin ilk operalarından biri olarak kabul edilen Undine ile de tanınan Hoffmann, 'Romantik' sıfatını ilk kez 1813 yılında Beethoven'ın eserlerini incelediği bir makalesinde kullanmıştır. Romantik dönem müziğinin tarihsel aralığının belirlenmesi konusunda fikir birliği bulunduğu söylenemez. Romantik dönem, genel hatları itibarıyla 1830-1910 yılları arasında hüküm sürdüğü söylenebilecek olan zaman aralığını ifade etmektedir. Bkz. Serhat Bali, **Müzikte Romantik Dönem Bestecileri**, Vakıf Bank Kültür Yayınları, İstanbul, 2018, s.13, Türk mûsikîsinde romantik dönem sınıflandırmaları farklı mûsikîşinaslar tarafından yapılmıştır. Bu

sanatına hâkim olmasıyla zirveden inerek, duraklama ve gerilemeye başlamıştır. Bununla birlikte yine de bu yüzyıl, Türk mûsikîsinin giderek olgunlaştığı ve mûsikî zevkinin de bütün bir İstanbul şehrine yayıldığı bir zaman dilimi olmuştur.²³²

Tanzîmât Döneminin en önemli mimarı II. Abdülhamid'tir. Abdülhamid'in kendisine kadar ki dönemde saray ve çevresinde Batı (Avrupa) mûsikîsi oldukça hâkimdir. Cumhuriyet döneminde olduğu biçimde bir Türk mûsikîsi-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışması yoktur.²³³ Abdülhamid saray bandosunun orkestrasında hem şefin hem de piyano başının bulunmasını istemiştir. Guatelli Paşa şeflik, Fernando Aranda paşada piyano başılık ederdi.²³⁴ Her hareketin Saray'a dönük olduğu böyle bir dönemde Türk mûsikîsi, Saray'dan asla kovulamamışsa da daha çok dergâhlara, bilhassa Mevlevihanelere sığınmıştır. Ama orada da kültür ve sanat çizgisi, eski asırlardaki gibi değildir.²³⁵

Sultan Abdülmecid Han'ın sekiz oğlunun ikincisi olan Abdülhamid Efendi, üçüncü veliaht olarak doğmuş, babası ölüp amcası tahta çıkınca ikinci veliaht olmuştur. O da ağabeyi Murad Efendi'nin gördüğü bütün Avrupa ülkelerini gezmiş, Türk imparatorluğunun bir vilayeti olan Mısır'a da gitmiş, Afrika'yı da görmüştü. Fakat Murad Efendi gibi Avrupa hayatını sevememişti. Amcası gibi Doğu, Müslüman ve Türk geleneklerine, örf ve âdetlerine, yaşayış tarzına bağlı idi. Bunların muhafazasına taraftardı. Avrupa'nın ancak tekniği ve ilmi alınabilirdi. Kültürü de öğrenilebilirdi, ama öylesine bir kültür içinde yaşanamazdı.²³⁶

sınıflandırma Batı (Avrupa) mûsikîsinde yapılan sınıflandırmalar tarzında dönemlere ayrılmıştır. Ercüment Berker 1986 yılında yayınlanan Erdem Dergisinde altı döneme ayırmış ve Hacı Arif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Saadettin Arel'e (1880- 1955) kadar uzanan beşinci dönemi "Romantik Dönem" olarak isimlendirmiştir. Aynı şekilde Mustafa Cahit Atatsoy'da altı döneme ayırmış ve Romantik Dönemi, Hacı Ârif Bey'den, Hüseyin Saadettin Arel'e (1880-1955) kadar olan dönem olarak sınıflandırmıştır. Cinuçen Tanrıkorur da "Osmanlı Dönemi Türk Musikisi" adlı kitabında yer alan "Türk müziğinin tarihi" başlıklı bölümde Türk müziğini üç döneme olarak ele almıştır. Bozulma ve çöküş dönemi olarak isimlendirdiği üçüncü bölümde Hacı Arif Bey ve Tanburi Cemil Bey'den devrimci üslubu benimsemiş bestecileri Romantik olarak adlandırmıştır. Görüldüğü gibi birçok mûsikîşinas "Romantik dönem" sınıflandırma ve isimlendirmesi yapmıştır.

²³² Demirtaş, **a.g.m.**, s.148

²³³ Arslan, **a.g.e.**, s.26

²³⁴ Kösemihal, **a.g.m.**, s.23

²³⁵ Yılmaz Öztuna, **Saadettin Arel**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1986, s.9

²³⁶ Yılmaz Öztuna, **Bir Darbenin Anatomisi**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1990, s.106

Aleksan, Guatelli Paşa, Miralay Lombardi Bey ve Dussap Paşa gibi hocalardan piyano ve klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi dersleri aldı. Ayrıca biraz da keman çalardı. Prensken Batı (Avrupa) tarzında bazı eserler bestelediği söylenir. Türk mûsikîsine tamamen ilgisiz kalmamak ile beraber (mesela Hacı Arif Beyi tekrar Saray aldı), alaturkayı kendinden öncekileri derecesinde korumadı. Daha çok klasik Batı (Avrupa) mûsikîsine eğilim gösterip, Yıldız Sarayı tiyatrosunda opera temsilcilerini seyretti, orada devamlı bir konser dizisi düzenletti. Avrupa'dan meşhur opera ve tiyatro artistleri ve virtüözlerini İstanbul'a davet etti. Yabancı sefirlerden öğrendiğimize göre dünyaca ünlü sanatçılara sofrada yanında yer vermiş. Onun devrine kadar Osmanlı protokolünde bu mümkün değildi, padişahlar tek başına yemek yerd. Yabancı elçiler padişahın daima Batı adabını örnek alan hayat tarzından övgüyle söz ederler. Hemen bütün çocukları piyano çalar ve beste yapardı. Devrinin en modern bestecisi sayılan Richard Wagner'i desteklemesi de dikkate değer.²³⁷

Amcası Abdülaziz'in tersine, babası Abdülmecid'den de biraz farklı olarak, açıkça Batı (Avrupa) mûsikîsini tutuyordu. Saray çevresinde yayılmasına çalışılan Batı (Avrupa) mûsikîsiyle daha çocukluğunda ilgilenmeye başlamış, kulağı İtalyan opera arylarıyla dolmuştu. Gençliğinde keman, piyano dersleri aldığı gibi, çocuklarını da bir sazı iyi derecede çalabilecekleri kadar yetiştirmişti. Ne var ki, mûsikîyle böylesine yakınlık kurmasına rağmen, belli bir beğeniden yoksundu; ciddî eserlerden sıkılır, anlaşılması kolay, hafif parçaları tercih ederdi.²³⁸ Her iki mûsikîde de sınırlı bilgisi ve zevki olmakla birlikte II. Abdülhamid mûsikî faaliyetlerini mûsikîşinaslara bırakmayarak, kendi denetiminde tutmaya çalışmıştır. Yaptıklarına bakılırsa, mûsikîde, Abdülmecid döneminin bir restorasyonunu amaçlamış gibidir. Padişah olunca, Abdülaziz'in görevinden uzaklaştırdığı Necip Paşa'yı yeniden Muzika-i Hümayun komutanlığına getirdi. Bandoyla orkestranın başında yine Guatelli Paşa vardı, ama artık epeyce yaşlandığından, bandoyu çoğu zaman Mehmet Ali Bey yönetiyordu; çok sevilen İzmir ve Plevne marşlarının bestecisi olan Mehmet Ali Bey ilk Türk bando şefidir. O sırada orkestrayı da çoğu zaman d'Arenda Paşa yönetmekteydi. D'Arenda Paşa, Paris Konservatuvarı mezunu, ciddî bir mûsikîşinas

²³⁷ Kosal, **a.g.e.**, s.580

²³⁸ Aksoy, **a.g.e.**, s.1223

idi²³⁹ Arenda Paşa'nın vazifelendirilmesiyle klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi tekrar bir yükselme devri ne girdi.²⁴⁰

II. Abdülhamid döneminde Virtüöz bir flütçü olan Saffet Bey, 1885'te saray dışından takviye edilmiş, özel bir orkestra toplayarak, başta Beethoven'ın senfonileri olmak üzere öteki Viyana Klasiklerini ilk kez çaldırdı. Saffet Bey ertesi yıl öğrenim için Paris'e gönderildi. Avusturya'dan gelen bir koronun beğenilmesi üzerine, Zati Bey (Arca) onun bir benzerini ortaya koyma amacıyla, 1890 yılı dolaylarında altmış beş kişilik bir koro kurar; bu koro birinci, ikinci tenorlarla bariton ve baslardan oluşan dört sesli bir erkekler korosudur (Fotoğraf 3). Altı aylık bir çalışmadan sonra şef Zati Bey yönetiminde verilen konser çok beğenilir, konserler resmî yemeklerde tekrarlanır. Ne var ki, ilk düzgün çoksesli koromuz olan topluluğun ömrü beş altı yıl kadar sürebilmiştir. II. Abdülhamid sarayda daimî bir opera ve operet takımı kurdurmuştur. Bu dönemde yine birçok opera topluluğu, tiyatro ekibi, saz virtüözü İstanbul'a gelmişler, bunlar saraya da davet edilmişlerdi.²⁴¹ Ayrıca bu dönemde 1881 'de Tophane Muzikası kuruldu, başına İtalo Silvelli çalıştırıcı atandı. Daha sonra, 1888'de Bahriye Tersane Mektebi'nde bir "sıbyan muzikası" kuruldu; buradan yetişen gençlerin bir bölümüyle Ertuğrul yatı için Ertuğrul Muzikası oluşturuldu (1905). Bunları, Askerî Dikimhane Muzikası, çeşitli alay bandoları, İzmir, Selanik, Üsküp, Bursa, Konya Sanayi mekteplerinin bandoları izledi.²⁴²

Tanzîmât sonrasında Osmanlı yazarlarının yorumlarında görülmeye başlayan oryantalist söylemlerin yarattığı algılamayı bireysel düzeyde ortaya koyan en etkili örneklerden biri II. Abdülhamid'in görüşleridir. On dokuzuncu yüzyılın son dönemine otoriter siyaset anlayışıyla damgasını vuran, muhafazakâr siyasal söyleminin yanında modernleşmeci tavrıyla imparatorluğun dönüşümünde pay sahibi olan Abdülhamid'in Türk mûsikîsine dair görüşleri Osmanlı modernleşmesinin kültürel yansımalarının seçkinler arasındaki ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kızı Ayşe Sultan ve Beylerbeyi Sarayı'ndaki gözetim yılları boyunca yanında bulunan doktorunun notlarında geleneksel mûsikîye dair anlattıkları sultanın dışa yansıtmada özellikle büyük gayret

²³⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1224

²⁴⁰ Kosal, **a.g.e.**, s.584

²⁴¹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1224

²⁴² Aksoy, **a.g.e.**, s.1225

sarf ettiği muhafazakâr imajıyla çelişir niteliktedir. “Doğrusu alaturka mûsikîden hoşlanmam, insana uyku getirir. Alafranga mûsikîyi tercih ederim, bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Araplarınmış. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı saz mış. Bizde de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınımış”²⁴³

François Lombardi şadiye Sultan ve Ayşe Sultan’a piyano öğretilirken Mehmet Selim Efendi (piyano), Naime Sultan (piyano), Mehmet Abdülkadir Efendi (keman), Abdürrahim Efendi (viyolonsel ve nefesli sazlar) üzerine eğitim almışlardı. Ayşe Sultan mükemmel piyano çalmanın yanı sıra güftesi de kendisine ait olan ilk eseri Hamidiye Marşı’nı 12 yaşındayken Abdülhamid’e yirmi beşinci cûlus yıldönümünde (31 Ağustos 1901) hediye etmişti.²⁴⁴ Farklı kaynaklarda bu marşın Necip Ahmet Paşa tarafından bestelendiği ve bir Türk tarafından yazılan ilk tahta çıkış (cûlûsiye) marşı olduğu yazılmaktadır.²⁴⁵ Dahası Sultan operalar seyredabilmek için Yıldız Sarayı’nın içine bir tiyatro inşa ettirmiş, burada Maria Malibran, Çalyapın gibi ünlü yıldızları, Avrupa’dan gelen opera kumpanyalarını misafir etmiştir. Dindar bir hükümdar portresinin özenle korunmasına büyük hassasiyet gösteren Sultan, Cuma selamlıklarında Avrupalı bestecilerin eserleri eşliğinde Yıldız Camii’ne teşrif etmiştir.²⁴⁶

II. Abdülhamid’in kardeşi V. Mehmet Reşat Han piyano ve klasik Batı müziği dersi almasına rağmen, daha ziyade Klasik Türk mûsikîsinde ve bilhassa dini Mevlevi mûsikîsine yakınlık duymuştur.²⁴⁷ Ağabeyi II. Abdülhamid’in 32 yıl, 8 ay süren bütün saltanatı boyunca veliaht oldu, onun yerine Osmanlı tarihinin en yaşlı padişahı olarak tahta oturdu. Yılmaz Öztuna, Mehmet Reşad hakkında: “Mevlevi, şair, Türk mûsikîsine aşına, fakat Batı (Avrupa) mûsikîsi öğrenmiş, piyanist idi. Hat hocası,

²⁴³ Işıktaş, **a.g.m.,s.** 1119

²⁴⁴ Işıktaş, **a.g.m.,s.** 1120

²⁴⁵ Uçan, **a.g.e.,** s.53

²⁴⁶ Işıktaş, **a.g.m.,s.** 1120

²⁴⁷ Kosal, **a.g.e.,** s.580

büyük hattat ve bestekâr, ney virtüözü Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir." demektedir.²⁴⁸ Fakat Bülent Aksoy'da tam tersi Sultan Reşad'ın mûsikîyle hemen hemen hiç ilgisi olmadığı için Yıldız Tiyatrosu'ndaki çalışmaların durduğunu. Ancak, bu durum, ağırlığın o zamana kadar sonuç veremeyen opera, operetten orkestraya geçmesini sağladığını yazmaktadır.²⁴⁹ Sultan Mehmet Reşad döneminde mûsikî kurumlarında bir kurumsallaşma süreci yaşandığını söylemek yanlış olmaz. Muzika-i Hümayun ve Sazendegân-ı Hassa gibi kurumlar, düzenlenen nizamnameler ile daha kurumsal hale getirilmeye çalışılmıştır.²⁵⁰

Sonrasında tahta oturan Sultan Vahdeddin, Necip Paşa, Ethem Paşa ve Abdülhalim Paşa'dan sonra, Türk mûsikîsinin repertuarını-notalarını yazdırarak-toplamaya teşebbüs eden dördüncü kişidir.²⁵¹ Son padişah Sultan VI. Mehmet Vahdeddin Han ağabeyi Sultan Reşad gibi Necip Paşa'dan klasik Batı (Avrupa) mûsikî dersleri alır ve piyano çalarmış, ancak daha çok Alaturka mûsikî ilgi duyarak, bu dalda yetmişden fazla eser bırakmıştır.²⁵² VI. Mehmet, Sultan Mecid'in oğulları içinde gerçekten Türk mûsikîsi ile meşgul olan tek kişidir. Batı (Avrupa) mûsikîsi ve piyano da öğrendi ise de bıraktı ve yalnız Türk mûsikîsi ile uğraşmaya başladı. Batı (Avrupa) mûsikîsini Ferik Yesarizade Necip Paşa'dan (ki aynı zamanda çok iyi Türk mûsikîsi biliyordu), Türk mûsikîsini bilhassa büyük bestekâr Hacı Faik Bey'den (1831-1891) öğrendi. Hanende ve kanuni idi.²⁵³

Mehmet Seyfeddin Efendi (1874-1927) Sultan Aziz'in en küçük oğludur. Türkiye' den ayrıldığı zaman (1924) üçüncü veliaht idi. Guatelli Paşa'dan Batı (Avrupa) mûsikîsi, piyano, org, tanburi Cemil Bey'den tanbur, kemence, keman öğrendi. Ressam ve heykeltıraştır. Mükemmel tanburi olup Türk mûsikîsini çok iyi tahsil etti. 1914'de Paris'te bir servet ödeyerek Osmanlı İmparatorluğunun en büyük orgunu satın almıştı ki Türkiye'yi terkinde bu org Fransa sefareti kilisesine (Chapelle

²⁴⁸ Öztuna, **Türk Dünyası**, s.109

²⁴⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1233

²⁵⁰ Hikmet Toker, "Sultan Mehmet Reşad'a İthafen Bestelenen Marşların Müzik-Politika İlişkisi Açısından İncelenmesi" **Sultan V. Reşad ve Dönemi**, TBMM Millî Saraylar yayını, İstanbul, 2018, s.1103

²⁵¹ Öztuna, **a.g.e.**, s.109

²⁵² Kosal, **a.g.e.**, s.581

²⁵³ Öztuna, **a.g.e.**, s.109

St. Louis) satılmıştır. Seyfeddin Efendi, Osmanoğulları'nın III. Selim dışında yetiştirdiği en büyük bestekâr sayılabilir. Türk mûsikîsinin seçkin bestekârlarından biridir. Geç kalmış bir klasiktir ve yirminci asrın başlarında klasik yolda eser vermiştir. 1924'e kadar İstanbul'da Türk mûsikînin büyük hamilerden biri olmuştur. Tanburi Cemil Bey, sarayında haftalarca misafir kalırdı. Her türde eser verebilen kudretli bir bestekârdır. Aynı zamanda iyi hanende idi.²⁵⁴

On dokuzuncu yüzyıl, Osmanlı mûsikîsinin, Zekâî Dede ile Tanbûrî Ali Efendi ve Hacı Arif Bey'le Tanbûrî Cemil Bey ilk ikisi neo-klasik üslûbu, diğer ikisi (biri ses, biri sazda) devrimci üslûbu benimsemiş olan dört büyük romantiğin, kadîm medeniyetin enkazı altında bir kor gibi gülümsediği son dönemidir. Edebî form ve akımlarla hemen paralel bir gelişme çizgisinde yürüyen Osmanlı mûsikîsi klasik anlamda doruğuna Hafız Post, İtrî, Zaharya, Osman Dede, Ebubekir ve Abdülhalim ağalar ve Tab'î ile çıkmış, bu bestekârlar da en güzel eserlerini Fuzûlî, Bakî, Nâbî, Nefî, Nedîm, Nev'î, Fasîh, Fâzıl, Fıtnat ve Vâsıf gibi klasik dîvân şairlerinin gazelleri üzerinde vermişlerdi.²⁵⁵

Klasik formlardaki sözlü eserlerde besteciler güftenin manasıyla yetinmez, hatta bu manadan kuvvet almaya ihtiyaçları olmadığını göstermek istermişçesine çok defa sadece bir beytini besteledikleri güfteye, besteleme sırasında "Terennüm" adı verilen ilâveler yaparlardı. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren yaşama şartlarında ve zaman kullanma anlayışında meydana gelen değişikliklerin sonucu olarak, büyük formu eserlerin başlıca özelliği olan bu terennümlerin parçayı fazla uzattığı, ağır ve ağıdalı hale getirdiği düşünüldü; daha kısa, daha özlü ve lirik ifade şekilleri aranmaya başlandı. Bunun ilk çaresi ise, önce uzun terennüm bölümleri olmayan, sonra da güftedeki kelimelerin uzatılmadan (heceler uzun ezgilerle yayılıp sündürülmeden) bestelenmesine imkân verecek küçük usullerin kullanılması idi. İşte Osmanlı edebiyatında on sekizinci yüzyıldan sonra yazılmaya başlanan ve bu amaca klasik gazel ve kasidelerden daha uygun düşen şarkı formundaki şiirler, Hacı Arif Bey'le (1831-1884) sözlü müzik besteciliğinin ana unsuru haline geldi. Hemen bütün müesseseleriyle çökmekte olan devletin romantik mûsikî atmosferinde yaşadığı acı ve

²⁵⁴ Öztuna, a.g.e., s.111

²⁵⁵ Tanrıkorur, a.g.e., s.43

çalkantılarla dolu hayatı tam olarak yansıtan, romantik Osmanlı Mûsikîsinde melankolik lirizmin doruğundaki şarkıların yaratıcısı Arif Bey'i; Recâizâde Ekrem, Mehmet Sadi, Muallim Naci ve Feyzî, Mahmud Celâleddin, Yusuf Kenan, İzzet Molla, Niğdeli Hikmet ve Ziya Paşa gibi Tanzîmât şairleriyle Yahya Kemal, Ahmet Refik Altınay ve Mustafa Nafiz Irmak gibi sonraki şairlerin güftelerini besteleyen Rif'at, Şevki ve Rahmi beyler, Şekerci Cemil, Lem'i Atlı, Suphi Ziya Özbekkan ve Zeki Arif Ataergin'le Fehmi Tokay gibi romantikler izledi. Klasik anlayışın ötesinde, duygunun mantık ve şekilden daha fazla önem kazandığı, şairane (resim diliyle pitoresk) ifadeler arama akımı demek olan Romantizm, Batı'da aşağı-yukarı aynı çağlarda Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner, Verdi ve Berlioz'un klasik şarkılarında (Kunstlied) temsil ediliyordu.²⁵⁶

Topkapı'nın ve Süleymaniye'nin huzur ve sükûn telkin eden Osmanlı-Türk silüetine göre ve bu anlayışın yerine Dolmabahçe'nin ve Nusretiye Camii'nin mimaride sıkıntı ve rahatsızlık duyguları uyandırıcı rokoko/ barok-ampir üsluplarının karışımı olan, sevimsiz bir özellik içeren mimari tercih olarak nitelediği bu dönemin, diğer sanat dalları ve musikide de bir yansıması olduğunu, musikide bu dönemlerin "Romantik" veya "Neo-klasik" adı verilen dönemler olarak karşılamaktadır. Hacı Arif Bey'in sanat şahsiyetinde somutlaşan bu dönemin mûsikî anlayışına, hemen hemen genel kabul görmüş olan bir sonuca ulaşmış olarak "Romantik" veya "Neo-klasik" sıfatları Yılmaz Öztuna tarafından verilmiştir.²⁵⁷

Romantik terimi belki dönem mûsikîsini dile getirmekte daha doğru sayılabilir. Yeni tarzdaki şarkı, bir bakıma klasik mûsikîye bir tepki olarak doğmuştur; bestecinin konuları işlediği temalar genelde kişiseldir, güftelerde çoğu kez divan şairlerinden değil, zamanın şairlerinden seçilmiştir. Klasik tarzın ağır, mesafeli tavrından kopulmuş, duygular ön plana geçmiştir.²⁵⁸

Klasik tarzın ağır ve mesafeli tavrından kopulup, duyguların ön plana çıktığı Romantizm, Türk mûsikîsinde, bir bakıma Klasik Türk mûsikîsine tepki olarak doğan

²⁵⁶ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.44

²⁵⁷ Mehmet Güntekin, "Osmanlı'da Mûsikî ve "Hikmete Dair Fenn'in" "Son Osmanlıları"" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.1242

²⁵⁸ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.561

ve Hacı Arif Bey (ö.1.885)'in başını çektiği yeni tarzdaki şarkı form ile ifadesini bulmuştur.²⁵⁹

Tanzîmât Döneminde klasik yoldaki bestecilerin sayıları azalmakla birlikte, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar eser vermeye devam etmişlerdir. Ancak bu sıralarda Türk mûsikîsinin geleceğini Cumhuriyet sonrası yıllarda da etkileyecek olan yeni bir akım başlar: "şarkı besteciliği".²⁶⁰ Bu akımın sonucunda şarkı en önemli, neredeyse tek form haline gelir. Oysa o yıllara dek klasik besteciler çoğunlukla faslı meydana getiren Peşrev, Kar, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Saz Semaisi fonlarında eser vermişler, şarkı formunu pekte önemsememişlerdir. Çünkü şarkı, bestecisinin tüm sanat ustalığını gösterebileceği bir form olarak görülmemiştir.²⁶¹ Ancak bu yeni üslup, klasik üslup savunan mûsikîşinasların sert tepkisiyle karşılaşmış ve romantiklerle klasik üslupçular arasında günümüze kadar devam edecek olan bir fikir çatışmasının fitilini de ateşlemiştir. Romantizm için her ne kadar, "Sanatı kurallara feda etmemeye, eski zevki yeni zevki kaynaştırmaya eski çatının üzerine yeni çatı tesis etmeye çalışmıştır." dense de geçen zaman bunun aksini göstermiştir. Zira Romantizmin önemli özelliğini teşkil eden ve Kar, Nakış, Beste, Semai vb. gibi Türk Klasik Mûsikîsinin sıkı sanat kaideleri çerçevesi içinde bestelenen, ağır, uzun ve mistik havalı formlarına nazaran daha küçük ve basit olduğu için toplumda daha çok tutunan "Şarkı" formu, ne yazık ki mûsikî zevkinin yavaş yavaş daha basite kaymasına ve büyük formlara olan rağbetin de azalmasına yol açmıştır. Türk bestecilerinin çoğunluğu artık büyük beste formlarını terk ederek şarkı formu başta olmak üzere daha küçük formlara yönelmişlerdir.²⁶² Ancak, bütün bu olumsuz etkilerine rağmen şarkı formu, basit ve küçük olmasından dolayı halk arasında çok tutulmuş, başta Hacı Arif Bey olmak üzere, Rıfat Bey (ö.1888), Şevki Bey (ö.1919), Hacı Faik Bey (ö.1891), Nikogos Ağa ve Rahmi Bey (ö.1924) gibi bestekârlar sayesinde giderek yaygınlaşmış ve zamanla Türk mûsikîsinin en çok kullanılan formu olmuştur.²⁶³ Yüzyıla yakın bir süre devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk mûsikîsinde gelenekten

²⁵⁹ Demirtaş, **a.g.m.**,s.148

²⁶⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.1231

²⁶¹ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.561

²⁶² Yener, **a.g.m.**, s.15

²⁶³ Demirtaş, **a.g.m.**,s.148

gelen büyük form ve usullerin kullanımı azalmış ve bir Batılılaşma (Avrupalılaşma) dönemi yaşanmıştır.²⁶⁴

Şarkı çığırını açan Hacı Arif Bey de (1831-1885) klasik üslubun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya, belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereğini duymuştur. Hacı Arif Bey'in padişahattan sonra gelen dinleyicilerinin, hanedan ve saray mensuplarının, İstanbulluların, nihayet bütün imparatorluk halkının zevk ve isteği de aynı istikamette idi. Daha hafif, daha kolay, daha çabuk öğrenilebilen parçalar... Unutmamalıdır ki Batı (Avrupa) mûsikîsinin merkezi olan Viyana'da da Beethoven'den sonra Strauss yetişmiş ve daha çok tutulmuştur. Tanzîmât, halka daha çok açılma olduğu gibi dünyevi hazların, eğlencenin, kolay sanatın rağbet kazandığı dönemdir. Bu ortam, Hacı Arif Bey'i doğurdu ve Arif Bey, bu ortamı temsil etti. Klasik ekol şüphesiz günümüze kadar gelmiştir. Günümüzde de beste, sema, ayin gibi klasik formları kullanan bestekârlar var. Ancak klasik ve III. Selim-Dede Efendi'nin neo-klasik ekolünün sonu, Hacı Arif Bey'dir. Arif Bey'in daha önce "neo-klasik" denilen "şarkı ekolü"ne Ercümend Berker, "romantik ekol" demiştir. Nedir Arif Bey'in "romantik ekolü? Şarkı formunun kesin hâkimiyetidir. Onun için Arif Bey'e "şarkı bestekârı" denilmektedir.²⁶⁵ Bu dönem, şehirli halk zevkinin saray zevkini etkisi altına aldığı ya da onunla iç içe geçtiği bir dönemdir. Mûsikî artık bir şehir müziği olmuştur. Dönem mûsikîsi neo-klasik ya da romantik olarak nitelendirilebilirse de bu iki terim aslında birbirine karşıdır. Çünkü neo-klasik tutum klasiğe yakındır, klasik tarzdan bir kopukluk yaşandıktan sonra yeniden klasiğe dönme çabaları içerir.²⁶⁶

Hacı Arif'in ses devrimini tanburi Cemil'in saz devrimi izledi. Bir Saint-Saens, bir Paganini, bir Mozart gibi, sanat ufkunda yüzyıllarda bir gelip geçen uyruklu yıldızlar misali Türk mûsikîsi semalarını aydınlatan Cemil Bey, kırk beş yıllık dünya misafirliği içinde eline aldığı hemen bütün Türk mûsikîsi sazlarını o ana kadar tasavvuru dahi imkânsız olan bir müzikalite ve dinamizmle çalmış, bu dünyadan ayrıldıktan sonra da

²⁶⁴ Sarı, **a.g.m.**, s.47

²⁶⁵ Öztuna, **Hacı Arif**, s.9

²⁶⁶ Karamahmutoğlu, **a.g.m.**,s.561

Türk mûsikîsinin hemen bütün dal ve sanatlıları üzerinde silinmez izler bırakmıştır. 1871 yılında İstanbul'da doğmuş olan sanatkârı, bu sebeple, hiç ölmemiş kabul etmek mübalağa sayılmaz. Başlı başına bir form haline getirdiği taksim besteciliğinin, ilk borulu gramofon plaklarına sığdırabildiği küçük şaheserleri, büyük İtalyan şairi Leopardi'nin şiirlerindeki coşkun melalin mızrap ve yay dilinden ifadesi gibidir. Hem şahsî hem içtimaî kaderinin müteverrim [Verem olmuş] melali [Can sıkıntısı] içinde, yıkılan İmparatorluğun mûsikîsine en muhteşem mersiye yazan Cemil'in mesîhâ-nefes [İsa nefesli] dehası, aynı anda, eşi görülmemiş bir ters-ikiz güçle Türk saz mûsikîsinin "yeniçağı"nı başlattı. Batı (Avrupa) mûsikîsinin melodik ve ritmik felsefesine hep daha müsamahakâr besteciler, modern peşrev diyebileceğimiz medhâl formunu getiren Cemil Bey'in öğrencisi Refik Şemseddin Fersan (1893-1965), Udî Nevres (1873-1937), Şerif Muhittin Targan (1892-1967), Mes'ud Cemil (1902-1963) ve Reşat Aysu (d. 1910), Tanburi Cemil'in açtığı ışıklı yolun kilometre taşlarıdır.²⁶⁷

Cemil Bey'in saz mûsikîsinde yaptığı devrimi, Sâdeddin Kaynak (1895-1961) sözlü müzik besteciliğinde devam ettirmiştir. Ömrünün ilk otuz bir yılını dinî ve klasik mûsikîyi öğrenmeye ayıran Kaynak, alışılmış Şarkı formuna karşı yerleştirdiği fantezilerine geçmeden önce klasik formlarda da benzersiz üslûbunu apaçık gösteren eserler verdi. Tabiat tasvirlerinden (Enginde yavaş yavaş günün minesini soldu) hamasî destanlara (Yanık Ömer, Memesiz Fadime), lirik fantezilerden (Gönlüm özledikçe görürdüm hele) halk türkülerine (İncecikten bir kar yağar, Gemim gidiyor baştan), ilâhîlerden revü müziklerine (Alabanda) kadar, içinde recitativo (konuşur gibi usulsüz icra)ların da yer alabildiği, ses ve saz unsurlarının (alışılmış sınırlarının zorlanmasından başka) ayrılmaz bir bütün halinde kaynaştırıldığı uzun soluklu kompozisyonları (Menekşelendi sular, Dertliyim, Kalplerden dudaklara) getiren, çoğunluğun rahatça anlayabileceği sadelikte güfte kullanma akımını başlatan; dinleyicisi ile konuşan, hitap eden, iz bırakan, daha giriş aranağmesi başlar başlamaz herkesin neşeyle mırıldandığı "cantabile" mûsikî yaratan; Mustafa Çavuş'la İbrahim Ağa'nın halk edebiyatı ürünlerini klasik anlatım araçları arasına almalarından sonra, halk mûsikîsi motiflerini de (Tanbûrî Cemil ve Bartok gibi) ısrarla kullanan ve nihayet

²⁶⁷ Tanrıkorur, a.g.e., s.45

bütün bu özelliklerine ilâve ettiği "ilk film müziği bestecisi / imam" kişiliğiyle, yüzyılımızın sözlü müzikte marazî romantizmden çağdaş realizme geçişi sağlayan büyük bestecisi Kaynak'tır.²⁶⁸

Türk mûsikîsinin saraydaki gücü gitgide azalırken, seviyeli bir Batı (Avrupa) mûsikîsi zevki de aşılanamamıştır. Öte yandan, Tanzîmât dönemindeki mûsikî faaliyetlerinde birinci derecede sorumluluk üstlenen padişahlar sarayın geleneksel koruyuculuğu altındaki Türk mûsikîsiyle Batı (Avrupa) mûsikîsi arasında, bir sanat ve kültür görüşüne dayanan belli bir denge kuramamışlardır. Kuramayınca da biri ya da diğeri için taraf olmuşlardır. Mûsikîde devlet müdahalesinin ilk örnekleri sayılabilecek bu tutum II. Meşrutiyet'e kadar sürdü; Cumhuriyet'ten sonra yeniden başlayacaktır. Denebilir ki, bütün bu süreç içinde bir Türk mûsikîsi-Batı (Avrupa) mûsikîsi çatışması çok doğaldı, bir kültür değişimi / başkalaşımı içinde böyle bir çatışma kaçınılmaz olarak baş gösterecekti.²⁶⁹

Eleştirilmesi gereken nokta şudur; Batı (Avrupa) mûsikîsi öğrenmeye başlamamız değildir elbette. Hatta onu öğrenmeye daha önce başlayabilmiş olsaydık daha da iyi olabileceği söylenebilir. Eleştirilmesi gereken, bir mûsikî türünü, daha öğrenmeden, resmi sanat durumuna getirmemizdir. Geçmişle köprülerin işin başında, bu kadar çabuk atılması Batı (Avrupa) mûsikîsi alanında yetişecek olan yeni Türk bestecisini köksüzlüğü seçmeye yöneltmiş, bu yetişme ortamı onun da zararına olmuştur. Böylece iki ayrı kültüre ait sanatların alışverişinden beklenebilecek zenginleşme imkânları tırpanlanmıştır. Hiç değilse zamanla yumuşak bir ortam oluşabilseydi, Türk mûsikîsi, Batı'ya yöneliş sürecinde zarardan çok yarar görebilirdi. Mûsikîmizin etrafındaki kabuğun artık ister istemez çatlayacağı kabul edilirse, bu çatlağın belki çok sonra gösterebileceği ufuk içinde, Türk mûsikî sanatının kendi geleneklerine taze bir görüşle bakması yolu açılmış, hiç değilse kapatılmamış olabilirdi. Eleştiri konusu sürecin en kötü ürünü, Batı (Avrupa) mûsikîsini seçmiş Türk sanatçısını geleneksel mûsikîye karşı saldırganlığa, geleneksel yoldaki mûsikîşinasları da tepkiciliğe itecek olan bir zemin yaratılmasıdır. Bu zemin daha Cumhuriyet dönemine girilmeden hazırlanmıştı. O ortamda yetişen, her iki kanatta- ki

²⁶⁸ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.45

²⁶⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1226

birçok seçkin mûsikîşinasın bile bu saldırı-savunma şartlanmasının olumsuz doğrudan ve yan etkilerinden kendilerini kurtaramadıkları, Cumhuriyet sonrasında iyice gün yüzüne çıkacaktır.²⁷⁰

1.5. II. Meşrutiyet ve Sonrası Türk Mûsikîsi

II. Meşrutiyet, Batılılaşma (Avrupalılaşma) yolunda yaşanan gelişmeler içerisinde tam bir dönüm noktasıdır. Sultan Abdülhamid'e karşı yükselen muhalefet, ülkenin içinde bulunduğu siyasi ve iktisadi sıkıntılar ve özellikle de Balkan Savaşı'nın kaybedilmesi ülkede ciddi bir kriz ortamının doğmasına neden olmuştur. Yaşanan bu bunalım, beraberinde Batının ve en önemlisi de Batı (Avrupa) medeniyetinin tekrar tartışılmasına yol açmıştır. İşte bu noktada kültür sorunu ve milli kültür meselesini ilk ele alanlar Jön Türklerdir.²⁷¹ II. Meşrutiyet'i yaratan ana etken, dönemin muhalifleri tarafından ifade edilmiş şekli ile II. Abdülhamid'in baskıcı rejimine karşı Jön Türklerin verdiği özgürlük ve anayasa mücadelesidir. "İttihad-ı Osmanî" (1889) ile başlayan gizli örgütlenmeler, 1895'den sonra esas olarak "Osmanlı ittifak ve Terakki Cemiyeti" ile devam etti.²⁷² Siyasi gelişmeler nedeniyle artık toplumda bir karmaşa oluşmuş, toplumun temel direği niteliğindeki birçok toplum nizamı tartışılır hale gelmiştir. Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) artık iliklerine kadar sardığı Osmanlı toplumu Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) nasıl olacağının yöntemleri konusunda da tartışma içerisindedir. Bu tartışmaların temelinde ise Batı'dan nelerin alınıp alınmayacağı, neyin kültür neyin medeniyet unsuru olduğu konuları yer almıştır. Nitekim bütün aydınların Batıdan bir şeyler alınması yönünde kesişen fikirleri, alınması gerekenin niteliği gündeme geldiğinde yol ayrımına girmiştir. Meşrutiyet sonrası şekillenen fikir akımlarından İslâmcılar, Batı'nın (Avrupa'nın) ilmi, fenni, topu, tüfeği yani iyi yanlarının alınmasının gerektiğini, Batıcılar ise tam bir değişimi arzu ettiklerini söylemişlerdir. Ama sonuç, bu yöndeki tartışmaların uzamasından öteye gitmemiştir.²⁷³ Toplumun her alanı gibi mûsikîde bu tartışmalardan etkilenmiştir. "Acabalar" her alanda çoğalmaktadır. Soru işaretleri ile dolu yöntem sıkıntısı

²⁷⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.1216

²⁷¹ Uluskan, **a.g.e.**, s.7

²⁷² Bülent Tanör, "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış" **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, C.1, İletişim Yayınları, s.22

²⁷³ Uluskan, **a.g.e.**, s.8

mûsikînin toplum nizamı içerisindeki yer edinme çabasını da önemli ölçüde etkileyecektir. Tanzîmât öncesi başlayan Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci devam etmekte ve etkinliğini arttırmaktadır.

II. Meşrutiyet sonrası mûsikî hayatında gözlenen en belirgin özellik, mûsikînin tekke, saray, konak benzeri sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmakta oluşudur. “Kafes hayatı”nın sona ermesiyle birlikte mûsikî dinlenebilecek yerler çoğalmaya başlamış, mûsikî kendi çağdaş mekânı olan konser Salonu’na taşınmıştır. Fonograf ile gramofonun yaygınlaşması ise, istendiği anda dinlenebilecek ölçüde mûsikîyle yaklaşma imkânını vermiştir. Fonograf ve gramofonlar için kovan ve plak yayınları mûsikî faaliyetlerine daha çok hız vermiştir. Hanende ve sazende sanatçıların plaklara terennüm ettikleri Türk mûsikîsi örnekleri bu araçlar vasıtasıyla geniş halk kitlelerinin mûsikî ihtiyaçlarını karşılamada etkin faydalar sağlamıştır.²⁷⁴

II. Meşrutiyet’ten sonra mûsikî konak, yalı, tekke gibi kapalı ortamlardan sıyrılıp konser salonlarına taşınmaya başlanmıştır. Fonograf ve gramofonun da çoğalması ile halkın mûsikîyle yaklaşma imkânları çoğalmıştır. Bakıldığında çok geniş bir yelpazede farklı müzik türleri aynı farklılıktaki dinleyiciye ulaşmıştır. Klasik fasıl mûsikîlerinden şarkılara, eğlenceli oyun müziklerine senfonik orkestra mûsikîsine farklı zevklere seslenebilen bir piyasa oluşmuştur. On dokuzuncu yüzyılda hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli türküleri belki bu konuma konulabilirken; artık yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde tamamen ticaret ve kazanç amaçlı bestelenmiş piyasa şarkıları ortaya çıkacaktır. Genel icra tarzını da etkileyen bu piyasa ile asıl deformasyon başlamış belki de ileride yasaklanma sürecine girecek olan Türk mûsikîsi için nedenler oluşmaya başlamıştır.²⁷⁵

²⁷⁴ Ruhi Kalender, “Yüzyılımız Başlarında İstanbul, ’un Mûsikî Hayatı”, **I. Milli Türkoloji Kongresi**, Kervan Yayınları, İstanbul, 1980, s.514

²⁷⁵ Sinem Özdemir, “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği Ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak” Erişim: <http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%C3%96ZDEM%C4%B0R-Sinem-POP%C3%96LERLE%C5%96ME-S%C3%96REC%C4%B0NDE-T%C3%96RK-M%C3%96Z%C4%B0E%C4%B0-VE-BU-S%C3%96RE%C3%87TE-BESTEK%C3%82R-SADETT%C4%B0N-KAYNAK.pdf>, Erişim Tarihi: 22.11.2018

Saltanat müziği kimliğine bürünen Osmanlı-Türk mûsikîsinin, zaman içerisinde saraydaki konumu ve işlevini değiştirdiği söylenebilir. Opera, tiyatro ve orkestraların sayıları gittikçe arttırılırken, gelenekten gelen fasıl icraları seyrekleşmiş ve solo icralar korolara oranla daha çok izleyici bulmuştur. On dokuzuncu yüzyıl Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerinin de etkisiyle Osmanlı-Türk mûsikîsinin sarayda “gözden düşmesi” durumuna ilişkin devlet yaklaşım ve politikası, benzer bir mantıkla Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Batılılaşma (Avrupalılaşma) bu sefer de halk melodilerinin armonizasyonu ve milli bir müziğin oluşturulması şeklinde algılanmış, gelenekten gelen Osmanlı-Türk mûsikîsi ise Arap-Acem ve Bizans’a mâl edilmiş, çok sesli mûsikîde devlet desteği sürerken 1917 yılında kurulan ve nağmelerin evi anlamına gelen Dârülelhan’ın Türk mûsikîsi şubesi 1926 yılında kapatılmış, geleneksel tek sesli mûsikîmiz okullardan çıkartılmış, hatta bir dönem radyolardan dahi yasaklanmış ve tamamen piyasanın insafına terk edilmiştir.²⁷⁶

Bu dönem de mûsikînin kendisi de çeşitlenmiştir; senfonik orkestra mûsikîsinden eğlenceli oyun mûsikîsine, klasik fasıldan en basit şarkılara kadar ağır ya da hafif mûsikî türlerinden her biri ayrı bir dinleyici bulabilmektedir. Bu çeşitlenme içinde “alaturka”nın da “alafranga”nın da birliği bozulmakta, birbirlerinden hayli farklı zevklere seslenen örnekleri çoğalmaktadır. Bu gerçek, aynı zamanda, mûsikîde çağdaş piyasanın doğuşunu haber verir; besteci de icracı da dinleyici de kendini o piyasanın içinde bulacaktır. Türk mûsikîsi açısından, On dokuzuncu yüzyılda bu anlamda bir piyasa mûsikîsi yoktu. Geçmişin “piyasa mûsikîsi”, hafif şarkılar, köçekçeler, Rumeli havalarıydı. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, kazanç amacıyla bestelenmiş, çoğu kısa sürede unutulacak olan piyasa şarkıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Piyasa, icra biçimini de etkilemektedir; Cumhuriyet’ten sonra Türk mûsikîsi öğretiminin yasaklanmasıyla bu piyasa tavrının etkisi büsbütün artacaktır.²⁷⁷

II. Meşrutiyet’te mûsikînin öğretim alanı da genişlemiştir. Orta dereceli okullarda, meslek okullarında, yabancı özel okullarda, öğretimin yapısına göre Batı (Avrupa) mûsikîsi ya da Türk mûsikîsi bilgileri ders olarak okutulmaktaydı. 1869 tarihli Maarif-i Umumiyye Nizamnamesi / Genel Eğitim Tüzüğü uyarınca yapılan yeni

²⁷⁶ Sarı, **a.g.m.**, s.47, Yener, **a.g.m.**, s.15

²⁷⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1233

düzenlemeler ile kız öğretmen okulları ve kız ortaokullarının programlarına mûsikî dersi konulması, bazı ilkokulların ders dışı etkinliklerinde ve 1910'lu yıllarda da erkek ortaokullarının programlarında mûsikî dersine yer verildi.²⁷⁸ Yüzyılın başlarında sayısı iyice artmaya başlayan dernekler, dernek niteliğindeki özel mûsikî okulları, özel meşkhaneler, fasıl heyetleri birer icra topluluğu olmaktan başka, mûsikî öğretimi de veren kuruluşlardı. Bu dönemde birçok tanınmış Türk mûsikîşinasının özel ders verdiği görülür; Tanzîmât'tan beri gerek saray içinde gerekse dışında Batı (Avrupa) mûsikîsi bilgileri öğreten yabancı özel öğretmenlerin mûsikî çevrelerindeki faaliyetleri de artmıştır. Sarayın mûsikî örgütü ise, artık bir konservatuvar olarak düşünülmemekte, çağdaş bir konservatuvar ihtiyacı kendini göstermektedir. Meşrutiyet döneminin belki de en önemli kazancı, Abdülaziz, II. Abdülhamid gibi padişahların birinci planda sorumluluk aldıkları mûsikî çalışmalarında yönlendiriciliğin mûsikîşinaslara uzmanlara geçmeye başlamasıdır. Ne var ki, II. Meşrutiyet döneminin bu olumlu yönelişi Cumhuriyet'ten sonra büyük ölçüde durdurulacak, devlet, mûsikîşinaslara çalışma ortamı sağlamakla yetineceğine, mûsikî hayatını tek yanlı müdahalelerle yönetmeye başlayacaktır.²⁷⁹

II. Meşrutiyet'ten sonra çeşitli devlet kademelerinde olduğu gibi saray mûsikî örgütünde de düzenlemeler yapıldı. Bu düzenlemelerde rütbesi indirilmeyen Miralay Saffet Bey Muzika-i Hümayun'un başına getirildi. Örgütün kadrosu önce üç yüz elli, sonra da yüz yirmi kişiye kadar düşürüldü. Böylece Muzika-i Hümayun saray bando-orkestrası ve fasıl heyeti haline geldi. Kendilerine artık ihtiyaç duyulmayan yabancılar da görevlerinden uzaklaştırıldılar.²⁸⁰

Son dönem Osmanlı toplumunun mûsikî eğitiminde, Batı'dan özellikle Fransızcadan tercüme edilen temel Batı (Avrupa) mûsikîsi kitapları kullanılmaya başlandı. Bu kitaplar, Cumhuriyetle birlikte yeni Türk devletinin mûsikî müfredatı için temel teşkil edecekti. Bu kitaplardaki bazı terimleri mûsikî öğretmenleri bile zor anlayacaktı. Bu sebeple Rauf Yekta Harp Malulleri Mecmuasında (c.2, s.9, 1927) müfredattaki bu kelimeleri açıklayan bir yazı dizisini kaleme aldı. Bu dönemin temel

²⁷⁸ Esra Dalkıran, "Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları" ed.: Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay, **Müzik Kültürü**, Pagem Akademi Yayınları, Ankara, 2015, s.176

²⁷⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1233

²⁸⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.1233

sorunu, Batı'da ne varsa ithal etme anlayışıydı. Batı teknik olarak Osmanlıya üstün geldiği bu dönemin aydınlar üstünde yarattığı psikolojik baskıdan, mûsikî kültürü de nasibini alacaktı, almaktaydı.²⁸¹ Saray bando ve orkestrası bu dönemde ilk kez halk için konserleri verdi. Saray orkestrası 1917'de, tarihinde ilk kez bazı doğu ve orta Avrupa şehirlerinde turneye çıktı. Şef Zeki Bey yönetimindeki orkestra gerek repertuarı gerekse icrasıyla Avrupa basınında övgü topladı. Turne dönüşünde İstanbul'da haftalık düzenli konserlere başlandı (Fotoğraf 4). Bandoda Fransız örneği yerleştirildi. Gitgide yayılan bandoculuk gelişmesini bu dönemde de sürdürdü. 1916'da Bahriye Muzika Mektebi açıldı. Bir yandan da sanayi mektepleri bandolarından sonra yeni sivil bandolar kuruldu; Belediye Muzikası ile Dârülaceze Muzikası bu sivil bandolardandır.²⁸² (Fotoğraf 5)

1826 da kurulan Muzika-i Hümayun'dan yetişenler Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, 1924'te kurulmuş olan Mûsikî Muallim Mektebi'nin öğretim kadrosunu meydana getirmişlerdir. Bunlar Muzika-i Hümayun'dan gelen anlayıştaki kimselerdir. Burada da yalnızca Batı mûsikîsi eğitimi yapıp Türk mûsikîsine hiç yer verilmemiştir. Muallim Mektebi'ni daha sonra ikiye ayırmışlardır. Bunlar biri Gazi Eğitim Enstitüsü mûsikî kısmına ve diğeri Ankara Devlet konservatuarına dönüştürülmüştür. Her iki yerde de Türk mûsikîsinin mevcudiyetine yer verilmemiştir.²⁸³

Orkestra, bando ve fasıl heyetinden kurulu Muzika-i Hümayun, 1924'te Ankara'ya taşınarak Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti adını aldı.²⁸⁴ Muzika-i Hümayun son kumandanlığını Osman Zeki Üngör yapmıştır (1880-1958). Cumhuriyet devrinde Ankara'daki Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın ilk şefi ve Mûsikî Muallim Mektebi müdürü oldu.²⁸⁵ 1933'te bando bölümüne Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası, Orkestraya Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adı verildi. Fasıl heyeti de o günlerde kaldırıldı. Yeni devletin bu ilk orkestrasındaki elemanların çoğu

²⁸¹ Arslan, **a.g.e.**, s.8

²⁸² Aksoy, **a.g.e.**, s.1234

²⁸³ Atasoy, **a.g.m.**,s.651

²⁸⁴ Aksoy, **a.g.e.**, s.1234

²⁸⁵ Kosal, **a.g.e.**, s.585

Meşrutiyet'ten sonra Saffet Bey zamanında Muzika-i Hümâyün'a girmiş gençlerden oluşuyordu.²⁸⁶

II. Meşrutiyet sonrası döneme damgasını vuran bir gelişme de ilk resmi mûsikî Okulu olan Dârülbedâyi'dir. Dârülbedâyi-i Osmânî olan ve "güzellikler evi" anlamına gelen bu isim Ali Ekrem (Bolayır) tarafından konulmuştur.²⁸⁷ 1908'de ulusal bir tiyatro kurmak amacıyla bir araya gelen Maarif Nazırı Recaizade Ekrem, Halit Ziya, Ahmet Hikmet, Mehmet Rauf ve arkadaşlarının fikriydi. Ancak çabaları İstanbul Şehremini Cemil Paşa döneminde yerli temsiller üretmek ve bu temsillere geleneksel tarzda besteler yazmak amacıyla 1914 yılında hayata geçirildi.²⁸⁸ Temelleri 1914'te atılan Dârülbedâyi, 1926'dan itibaren yeni ve sistemli bir çalışma programı benimsemiştir. Mûsikî kolunun başına bestekâr Ali Rifat Bey (ö.1935) getirilmiştir. (Dârülbedâyi, günümüzdeki Şehir Tiyatroları'nın temelinde yer alan kurumdur). Söz konusu tarihte, Maarif Vekâlet'ine bağlı olarak "Sanâyi-i Nefise Müdürlüğü" ile "Sanâyi-i Nefise Encümeni"nin kurulması, güzel sanatların korunması ve gelişmesi yolunda önemli bir aşama olmuştur. Nitekim Sanâyi-i Nefise Encümeni'nin önyak olmasıyla çıkarılan 25 Haziran 1927 tarihli yasa ile: "Maarif Vekâletince terbiyevî mahiyette sayılacak müesseselerin verecekleri konserler ve temsillerden istihlâk (tüketim) vergisi alınmaması" kabul edilmiştir. Dârülbedâyi, söz konusu teşvikler ile bu yıllarda ilk büyük ve başarılı ürünlerini vermeye başlamıştır.²⁸⁹

İstanbul Şehremanetinin girişimi ile kurulan Dârülbedayi tiyatro ve mûsikî bölümlerinden oluşmaktaydı. Tiyatro bölümünün başına ünlü Fransız sanat adamı Andre Antoine getirilmiş, mûsikî bölümünün idaresi ise Ali Rifat Bey'e (Çağatay) verilmiştir. Mûsikî bölümünde Türk ve Batı mûsikîsinin birlikte ele alınması prensibi benimsenmiştir.²⁹⁰ Çünkü Ali Rifat Bey mûsikî inkılabını desteklemektedir. Bizzat kendi bestelerinin devlet kurumlarında çalınmasını yasaklayan bu inkılabı, tam da bu koşullarda, bir gazete demeci vererek desteklediğini ifade ediyordu. Ali Rifat Bey bu

²⁸⁶ Aksoy, **a.g.e.**, s.1234

²⁸⁷ Özdemir Nutku, "Dârülbedâyi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.8, s.515

²⁸⁸ Kaygısız, **a.g.e.**, s.169, Akkaş, **a.g.e.**, s.15

²⁸⁹ Erol Evcin, "Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı", **Ankara, Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı:47, Bahar 2011, s.534

²⁹⁰ Özden, Toker, **a.g.m.**, s.120

demecinde heyecanlı bir üslupla mûsikî inkılabının haklılığını, kendi mûsikî tarihi çalışmalarıyla temellendirmeye çalışmaktaydı.²⁹¹ 8 Kasım 1934 tarihli Akşam Gazetesi'nde "Garp Mûsikîsinin Esası Türk mûsikîsidir" başlıklı yazısında Ali Rıfat Bey'in (Çağatay) ileri sürdüğü gerekçeler dikkat çekicidir. "Yapacağımız mûsikî inkılabı fevkalade mühimdir." dedikten sonra o da Avrupa'dan tarif vermeyi "...Bu, bestekârlara da pek ziyade kazanç temin edecektir. Bana bir İtalyan, Caruso'nun on senede 40 milyon kazandığını söylemişti. Aynı kuvvete yakın sesli sanatkârlar bizde de çıkabilir. Bunlar garp tekniğine uymadıkça daima fena mevkide kalmağa mahkûmdurlar..." diyerek Garp mûsikîsi icrasının büyük kazanç kapısı olduğu fikrini beyan ederek cazip kılma çabalarındadır. Aynı yazıda "Şimdiye kadar elimizdeki sazlara dikkat edin. Bunlar değil sahnede hatta ayakta bile çalınmaz. Sazlarımızı çalmak için oturmak, hatta bir şilteye oturmak lazımdır. Bunlar sultanların önünde Zânû-be-zemin [diz çökerek] olarak çalınan sazlardır. Bu mûsikî inkılabı başlarken yapılacak ilk şey, evvela garp tekniğine uygun eserler vücuda getirmektedir" diyerek Türk mûsikîsi çalgılarını da ağır bir dille eleştirmektedir (Fotoğraf 6).²⁹²

Mustafa Kemal Atatürk, Türk mûsikîsi hakkındaki emir ve irşatlarını Türk mûsikîşinasları için büyük bir müjde olarak görmekteydi.²⁹³ Dârülbeyâti'nin kuruluşunda tiyatroyu, sahne mûsikîsini, Türk ve Batı mûsikîlerini bir bütün olarak ele almak düşüncesi benimsenmişti. Hoca kadrolarının tespitinin ardından giriş imtihanları yapıldı. Ancak bir süre sonra I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine Antoine ülkesine dönünce okulun resmen açılışı ertelendi, bu arada Garp mûsikîsi bölümü de kapatıldı. Yaşanan savaş şartlarının, öngörülen tasarının uygulanmasına bütünüyle izin vermemesine rağmen tiyatro ve Şark mûsikî bölümü çalışmalarını sürdürmeye gayret etti. Ancak baş gösteren malî sıkıntılar yüzünden 14 Mart 1916 tarihinde Şark mûsikî bölümü de kapandı.²⁹⁴ Dârülbeyâti 1931'de Şehir Tiyatrosu, semt tiyatroları açıldıktan sonra da Şehir Tiyatroları adını almıştır.²⁹⁵ Akademik mûsikî eğitimi

²⁹¹ Ayas, **Müziği Boğan**, s.98

²⁹² Sinem Özdemir, "Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası", **Cumhuriyet'in Müzik Politikaları**, Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.185

²⁹³ Ayas, **a.g.e.**, s.99

²⁹⁴ Nuri Özcan, "Darü'l Elhan, Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk resmi mûsikî mektebi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.8, s.519

²⁹⁵ Nutku, **a.g.e.**, s.515

alışmaları 1917’de Maarif Nezâreti tarafından açılan Dârüelhan’da devam etmiştir. Bu okul aynı zamanda Osmanlı da kurulan ilk müstakil mûsikî okuludur.²⁹⁶

Mâarif-i Umûmiye Nezâreti tarafından 1 Ocak 1917 tarihinde açılan okul Türkiye’nin ilk resmi müzik okuludur. Okulun yönetmeliğini Yusuf Ziya Paşa başkanlığındaki mûsikî encümeni hazırlamıştır. Yönetmeliğin yazılma aşamasından önce Abdülkadir Töre’nin Maarif Nezâreti’ne verilmek üzere hazırladığı tasarı metni de çok önemlidir.²⁹⁷

Dârüelhan’ın kurulmasında ve teknik gelişiminde Dârübedâyî’de ki mûsikîşinasların önemli katkıları olmuştur. Bunların başında Abdülkadir Töre gelmektedir. Abdülkadir Bey I. Cihan Harbi’nin başladığı yıllarda Maârif Nezaretî’ne bir lâyiha (tasarı) sunarak “Türk Mûsikî Mektebi” kurulmasını önermiştir. Yazılan dilekçede Avrupa’nın gelişmiş mûsikî eğitimi ve temsil gücünün yanında yetersiz görülen Türk mûsikîsinin acilen bir eğitim kurumuna ihtiyacı bulunduğu belirtilmektedir. Ne var ki savaşın doğurduğu olumsuz atmosfer buna imkân vermemektedir. Tam bu sırada Almanya’da Batı mûsikîsi konseri vermekte olan Zeki Bey yönetimindeki Muzika-i Hümayun heyetinin yaşadığı olumsuz tecrübe Türk mûsikîsi okulunun önündeki engelleri kaldırmıştır. Olay şöyle gerçekleşir: Müttefikimiz Almanya ile olan kültürel münasebetlerimiz gereği Muzika-i Hümayun heyeti bir konser vermek üzere Berlin’e gider. Bu topluluğun Batı mûsikîsi icrasını pek beğenmeyen Alman dinleyiciler Türk mûsikîsinden örnek eser çalınmasını isterler. Heyetin çalgıları ve icrâ üslûbu Türk mûsikîsi için uygun olmadığından bu istek yerine getirilemez. Muzika-i Hümayun heyeti yurda döndükten sonra olay İstanbul’da duyulur ve Almanların Türk mûsikîsi dinleme istekleri şaşkınlıkla karşılanır. Mahcubiyetin de vermiş olduğu refleksle harekete geçen yetkililer bir mûsikî okulu açılmasına karar verirler. Okulun Maârif Nezâreti’ne bağlanması ve bütün sorumluluğun Maarif Nezâreti tarafından üstlenmesi kararlaştırılır. Daha önce Maârif Nezaretine konuyla

²⁹⁶ Özden, Toker, **a.g.m.**,s.120

²⁹⁷ Özden, Toker, **a.g.m.**,s.120

ilgili bir lâyiha sunmuş olan Abdülkadir Bey'le irtibata geçilerek mûsikî okulunun açılması için gerekli çalışmalara başlanır.²⁹⁸

“Nağmeler evi” anlamına gelen Dârülelhan (Dârülelhan ismi okulun fahri başkanı olan Ziya Paşa tarafından konmuştur) I. Dünya Savaşı devam ettiği yıllarda kurulmuş olması doğal olarak okulun verimliliğini etkilemiş ve bu kurum sınırlı maddi imkânlarla çalışılabilmektedir. Dârülelhan'da ağırlıklı olarak Türk mûsikîsi eğitimi verilmiş ayrıca Batı mûsikîsi dersleri de okutulmuştur. Faaliyete geçmesinden bir yıl sonra I. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanması, Mütareke yıllarının güçlükleri, İstanbul'un işgali, İstiklâl Savaşı gibi sebeplerle Dârülelhan canlı bir varlık gösterme imkânı bulamamıştır. Erkekler bölümü 1918'de kapatılmış, kadınlar bölümü ise sekiz kişilik bir öğretim kadrosu ile varlığını bir müddet daha devam ettirmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra İstanbul Valisi Haydar Bey'in (Yuluğ) yakın ilgisi sonucunda Vilayet Umumi Meclisi'nin aldığı kararla Dârülelhan 14 Eylül 1923 Cuma günü törenle yeniden açılmıştır.²⁹⁹ Darülelhan, 22 Ocak 1927 tarihinde İstanbul Mûsikî Konservatuvarı adı altında İstanbul Şehremaneti'ne bağlanmıştır. Konservatuvar daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı adıyla faaliyetini sürdürmüştür.³⁰⁰

Dârülelhan, Türk mûsikî eğitim tarihinin dönüm noktalarından birini oluşturarak, başta Rauf Yekta Bey (ö. 1935) olmak üzere dönemin önemli müzisyenlerini bünyesinde toplamıştır. Kurumun ilk reisi eski Evkaf Nazırı Ziya Paşa (ö. 1929) olup, kısa bir süre bestekâr Rahmi Bey (ö. 1924) ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da Musa Süreyya Bey yönetiminde, Türk mûsikî tarihinin ilk ve en önemli resmî kurumu olarak yerini almıştır.³⁰¹ II. Meşrutiyet'in kültürel ve siyasal atmosferinde biçimlenen bakış açısı devletin kurtuluşunu, Batı'da modern devlet ve toplumu tesis eden yeni bir anlayışa uyarlamakta görmüştür. Bunun için hangi siyasal okuldan olursa olsun Meşrutiyet ikliminde yetişen Türk aydını toplumu topyekûn modernleştirecek bir modernleşme projesinin parçası haline gelmiştir. Toplumun modernleşmesi yalnızca geleneğin kalıplarının sarsılmasıyla değil yeni bir kültürel

²⁹⁸ Erhan Özden, “Arşiv Belgeleriyle Dârülelhân”, **Konservatoryum**, Cilt: 5, Sayı: 1, 2018, s.100

²⁹⁹ Özcan, **a.g.e.**, s.519

³⁰⁰ Özden, Toker, **a.g.m.**, s.118

³⁰¹ Paçacı, **a.g.e.**, s.78

doku inşasıyla gerçekleşecektir. Cumhuriyet'in seçkinleri toplumsal değişim kadın sorunu, dil meseleleri, sekülerleşme (dünyevileşme), gibi alanların yanı sıra mûsikî ve tiyatro gibi öğreti ve ideolojik propagandanın araçları arasında en önemli başlıklardan birini oluşturan ve toplumun bütününe ulaşmada daha araçsal bir işleve sahip mûsikîyi de reformların bir unsuru olarak ele aldılar.³⁰²



³⁰² Özdemir, **a.g.e.**, s.198

İKİNCİ BÖLÜM

2. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ ve TÜRK MÛSİKÎSİ

Erken Cumhuriyet Dönemi tarihsel olarak 1923 ile Mustafa Kemal Atatürk'ün vefat ettiği 1938 yılları arasındaki dönemi ifade etmektedir. Ancak bizim ifadesinden kastımız; Dârülelhan'ın halk müziği alanında derleme çalışmalarına başladığı 1922 yılından, son derleme çalışmalarını yapan radyonun bu çalışmalarını tamamladığı 1952 yılına kadar geçen dönemdir. Aslında bu tarihi biraz daha geriye götürmek gerekmektedir. Halk müziğinin tarihini sadece bu dönem ile sınırlandırmak mümkün değildir. Fakat ne kadar geriye gitmesi konusunda tam bir sonuca varamadığımız için Özgür Balkılıç'ın "Erken Cumhuriyet Dönemi" ifadesi için kullandığı tarihsel dönemi bizde aynı şekilde kullandık. Bazı kaynaklarda Erken Cumhuriyet Dönemindeki ideolojik alt yapıyı oluşturan kadro "Kurucu (Kemalist) Kadro", "Devrimci Kadro", "Kurucu Kadrolar" şeklinde terimler ile ifade edilmiştir. Genel anlamda Kemalist ve devrimci ifadelerini kullanmayı çok fazla tercih etmedik. Çünkü uygulanan politikaların ideolojik temellerinin Mustafa Kemal Devrimleri ile sınırlandırılmayacağını, geçmişten gelen bir miras niteliğinde düşünsel temellerinin olduğunu düşünüyoruz. Bu dönemde gerçekleşen reformların döneme özgü nitelikte olmadığı Osmanlı döneminden gelen bir birikim ve mirasın neticesinde atılan adımlarla meydana geldiği tarihsel arka planda aşîkârdır.

Cumhuriyet öncesi müzikte "Batılılaşma (Avrupalılaşma)" çalışmaları on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda yoğunlaşmakla birlikte, 1543 yılında doğruluğu tam olarak ispat edilemese de bazı batılı kaynaklar, Kânûni sarayında bir Fransız mûsikî heyetinin de icrâ-yı sanat yaptığını, Kânûni'nin bu heyeti zevkle dinlediğini ancak, halkın cengâver ruhuna menfî etki edeceği endişesi ile sazlarını kırdırdıktan sonra bu müzisyenleri ülkeden uzaklaştırdığını, Osmanlı Sarayı'nın Batı mûsikîsi ile karşılaşmasının bu şekilde olduğu yazmaktadır. Bu bilginin doğruluğunun ispatlanması halinde Osmanlı sarayına Batı (Avrupa) mûsikîsinin ilk defa Kânûni

döneminde geldiği ancak kabul görmediği sonucuna ulaşılacaktır.¹ Sonrasında ise, on yedinci ve on sekizinci yüzyılda Avrupa'daki elçilerin bulundukları ülkelerde dinledikleri opera örneklerini sefaretnamelerinde aktardıkları bilinmektedir. III. Selim'in "opera" dinleyen ilk Osmanlı padişahı olduğu ve 1797 yılında Batılı müzisyenleri bir opera konseri için İstanbul'a getirdiği, bunun yanında Batı sazlarının çok yaygın olmamakla birlikte Osmanlı Mûsikîsinin çeşitli örneklerinde kullanılmaya başlandığı bu dönemde görülen diğer gelişmeler arasında sayılabilir. On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğine kadar Osmanlı Sarayı'nın ve toplumun Batı mûsikîsi ile tanışıklığı geçici ve rastlantısal bir durum olarak değerlendirilmektedir.²

Türk mûsikîsinin gerilemesi ve yasaklanması konusundaki eleştirileri, sadece Erken Cumhuriyet dönemi ve kadrolarına yapmamak gerekir. III. Selim ve II. Mahmud'un yenileşme politikaları özellikle incelendiğinde Erken Cumhuriyet Dönemi inkılap ve devrimlerinin sanki bu iki Osmanlı Padişahı dönemi politikaları model alınmış gibi bir durum ortaya çıkmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde vuku bulan bir hadise, Türk tarihinde olduğu kadar, Türk mûsikîsinde de son derece ehemmiyeti hâizdir; bu hadise, "Vak'a-i Hayriyye"dir. Yeniçerilikle birlikte, 1826'da Mehterhâne'nin de ilga edilmesi ve yerine Muzika-i Hümayun'un kurulması, bir yandan, Türk mûsikîsinin en mühim müesseselerinden birinin ortadan kalkmasına, bir yandan da Batı (Avrupa) mûsikîsi tedrisatının, Türkiye'de resmen başlatılmasına yol açmakla, günümüze dek sürüp gelecek bir ikiliğin temelini atmış, Türk kültürü ile Batı kültürünün savaşında, Türk mûsikîsi aleyhinde, ilk büyük yıkımın meydana gelmesine sebep olmuştur.³

On dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarından itibaren Dr. Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Sadettin Arel ve Rauf Yekta Bey'den (1871-1935), (1880-1955) müteşekkil ve birbirleriyle irtibat halinde olan bir araştırmacı üçlüsü bir yandan Osmanlı/Türk mûsikî geleneği için yeni bir teorik çerçeve oluşturmaya

¹ Hikmet Toker, Sultan "Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Mûsikî", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012, s.11

² Esra Dalkıran, "Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları" ed.: Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay, **Müzik Kültürü**, Pagem Akademi Yayınları, Ankara, 2015, s.173

³ Yalçın Tura, **Türk Mûsikîsinin Meseleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s.39

çalışırken, diğer yandan da bu geleneğin hem yazımını hem de öğretimini ve icrasını sistemleştirip "modernleştirmeye" gayret ediyorlardı. Bunu yaparken de Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişle birlikte müzikte oluşan kültürel kopukluğun üstesinden gelmeye, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yirmi yılında Osmanlı dönemi mûsikîsinin bilinçli olarak uğratıldığı itibar kaybını "modernleşerek" ve "sistemleşerek" telafi etmeye ve aynı zamanda klasik repertuarın önemli bir bölümünü notaya alıp yayımlamaya çalışıyorlardı. Bunun yanı sıra, bu müzikolog üçlüsü milliyetçi bir ideolojik çerçeve içerisine yerleştirmeye ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'ne bağlamaya çalıştıkları Osmanlı/Türk mûsikîsine Osmanlı dönemini de aşan bir geçmiş yakıştırma gayreti içerisine girmişlerdi. Böyle bir ideolojik çerçeveye de kopukluklar değil devamlılıklar gerekliydi. Dolayısıyla bu araştırmacı üçlüsü Osmanlı geleneğine hem uzun hem de etnik olarak tamamen Türk olan bir geçmiş inşa etme gayreti içerisindeydiler. Türk mûsikîsine etnik olarak Türk olduklarını ileri sürdükleri Abdülkadir Merâgî'ye (ö.1435) ve ondan daha da öncesinde yaşamış ve yine etnik açıdan Türk olduklarını iddia ettikleri daha başka kişilere, Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevi'ye (ö.1294), İbn-i Sina'ya (ö.1037) ve hatta Farâbî'ye (ö.950) kadar uzanan uzun, homojen, izlenebilir ve kesintisiz bir kültürel köken ve tarih icat etme gayreti içindeydiler.⁴

Cumhuriyet döneminde Osmanlı'dan devralınan Batılılaşma (Avrupalılaşma) mirasının da etkisi ile İnkılap ve devrimlerin gereği olarak kararlar alınmakta ve mûsikî alanında uygulanmaktadır. Fakat geçmişten miras kalan kültürel değerler gibi bir süreç olarak aktarılan ve devam eden Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci uygulamaları sonucunda Batı (Avrupa) mûsikîsi Türk toplumuna yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu mûsikînin Türk insanının yapısına uyup uymadığı konusunun da dikkate alınması gerekmektedir. Uygulamaların sonuçlarına baktığımızda da pek uyduğunu söyleyemeyiz. Batı (Avrupa) mûsikîsinin Türk insanın yapısı ile uyum sağlayamamasındaki en önemli etkenlerden birisi İhvan-ı Safa risalelerinde açıklanmaya çalışılmıştır. İhvan, her milletin kendine has bir melodisi ve makam sistemi olduğuna değinirken, buna delil olarak da değişik milletlerin, kendi coğrafi özelliklerine, kültürlerine, örf ve âdetlerine uygun melodi ve makamları işittiklerinde konsantre olmalarını, bu makam ve melodilerden daha fazla zevk almalarını gösterir.

⁴ Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s.70

Buna bir örnek de veren İhvan; Deylem, Türk, Arap, Zenci, Ermeni, Acem ve Rum gibi örf ve âdetleri, ahlâk, huy ve dilleri farklı milletlerin, sadece kendi örf ve adetlerine uygun makam ve melodilerden hoşlandıklarını, başka makam ve melodilerden pek zevk almadıklarını dile getirir. Bu arada İhvân-ı Safa, kişinin mûsikîsinden bazen hoşlandığına, bazen de hoşlanmadığına, bu tutarsızmış gibi gözüken davranış tarzlarına zaman zaman yeme-içme ve giyim gibi konularda da rastlanabildiğine değinerek, bu durumun, insanların tabiat ve mizaçlarının değişik olmasından kaynaklandığını ifade eder.⁵

İstanbul'da faaliyet gösteren ve Türk mûsikîsinin öğrenimini yapan, Türk mûsikîsi öğretmeni yetiştirmek üzere 1917 yılında açılmış olan Dârüelhan Türk mûsikîsi Şubesi 1926 yılında kapatılmış; Türk mûsikîsinin yalnız icrâsına müsaade edilmişti. Dârüelhan, İstanbul Belediye Konservatuarı haline getirilerek, Batı (Avrupa) mûsikîsi öğretilen kuruluşlarının Türkiye'de ilki oldu.

Cumhuriyet'e gelinceye kadar mûsikî talim ve tedrisinin yapıldığı sivil yapılar, meşkhaneler, mûsikî cemiyetleri ve özellikle Mevlevîhaneler, hayatta olan usta bestekâr ve mûsikîşinaslar arasında halka halka yayılan etkileriyle önemli yer tutuyordu. Batı'dan gelen mûsikî dilinin beraberinde getirdiği yeni değerler, tüm kurumlarıyla yaşamakta olan yerli mûsikînin üzerinde ciddi değişimler yaratmaya başlamıştı. Makam terkipleri, usul bölümlemeleri ve yapılar değişmeye başlamış, beste biçimleri (formlar) küçük yapılara dönüşmüş, daha serbest ve kısa soluklu örnekler tercih edilir olmuştu. Sözel niteliğini sürdürmeye çalışan, kendi düşünce ve ses sistemini muhafazada direnen geleneksel Türk mûsikîsi, bugünden bakınca, metot ve notaya geçme evrelerine çoktan girmiş olan Batı (Avrupa) mûsikîsi karşısında biraz da savunmasız diyebileceğimiz bir hâldeydi.⁶

Atatürk 1914 yılında Ayasofya'da ataşemiliter iken, vaktiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun bir eyalet olan Bulgaristan'da Avrupa'dakilerden aşağı kalmayan bir devlet Operası olduğunu görmüş, Türkiye'de böyle bir örgütün bulunmamasına çok

⁵ Yalçın Çetinkaya, **İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s.97

⁶ Gönül Paçacı Tuncay, "Cumhuriyetin Müziği ve İstanbul," **Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul, Tarihi**, Cilt:7, İstanbul, Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, İstanbul, 2016, s.76

üzülmüştür. Türkiye'nin yeni müzik politikasının temelini burada atıldığı söylenebilir. Nitekim Atatürk, çağdaş dünyanın parçası olması hedefi doğrultusunda bir sanat eseri gibi şekillendirdiği Türkiye Cumhuriyeti'ne yeni bir kimlik oluşturmak için sanata büyük önem vermiştir.⁷

Cumhuriyet döneminde yurtdışından çağrılan mûsikî hocaları bu topraklara getirilen ilk yabancı mûsikîşinaslar değillerdir. Muzika-i Hümâyûn kurulduğunda da aynı uygulama gerçekleştirilmiş Batılı mûsikî adamları da ülkeye getirilmeye başlanmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz bu yabancı mûsikî adamlarının ilki Fransız Manguel'dir. Sonradan yeterli bulunmayarak, İtalya'dan Guiseppe Donizetti getirilmiştir. Bu şekilde Donizetti II. Mahmud tarafından "Osmanlı Devleti Mızıkaları Umum Mürebbsi" olarak görevlendirilmiş ve bandonun çalışmaları başlatılmıştır. İlk iş olarak öğrenciler Batı notasını öğrenmişlerdir. Donizetti İtalya'nın en gelişmiş bando enstrümanlarını ve bunları çalmayı öğretmek için öğretmenler getirir.⁸ 1930-1935 yılları arasında Lico Amar (Fransız), Carl Ebert (Alman), Paul Hindemith (Alman), Bela Bartok (Macar) gibi uzman mûsikî adamları ülkeye çağrılıp ve çeşitli raporlar hazırlanmıştır.⁹ 1933 yılı Almanya'da Hitler boyunduruğunun başladığı yıldır. Artık Alman mûsikîsi, ikinci Dünya Savaşının sonuna kadar sürecek olan bir karanlığa gömülecek, Nazi rejimi, çağımızın bütün dikta rejimlerinde olduğu gibi, ileri sanatı, uyumcu olmayan sanatı, kişiliğini, bireyliğini elde tutmak isteyen sanatçıyı susturacaktır. Bu ara Hindemith'in mûsikî yasak edilecek, dostu Furtwaengler'in savunması işe yaramayacak, Hindemith özgürlüğü seçecek, Almanya'dan uzaklaşacaktır. Nazi partisinin ileri gelenlerini öfkeliendiren yapıt, Mathisder Maler (Ressam Mathis) operası olmuştur. Nazi büyükleri yapıtı yasak etmişler ve sebep olarak da müziğin "romantik olmamasını" öne sürmüşlerdi. Oysa "Mathis", Hindemith'in yumuşama evresinin simgesidir ve Brahms'ın romantik-klasikçiliği türündedir. Nazileri öfkeliendiren gerçek nedenin, bu operanın librettosu olduğu

⁷ Dilek Yiğit Yüksel, " Dünya Klasik Müzik Literatüründe ve Atatürk'ün Müzik Devrimine Türk Ezgilerinin Yeri" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.714

⁸ Gülay Karamahmutoğlu, "Tanzimat Döneminde müzik dönem Padişahları ve müzik anlayışları" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı 57, Ankara,2014, s.557

⁹ Salih Akkaş, **Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları**, Çağ Yayınları, İstanbul, 2015, s.138

bilinmektedir.¹⁰ Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarında önemli bir yere sahip olan Paul Hindemith'in Türkiye'ye gelmesinin altında da bir yasak uygulaması vardır. Atatürk Türk mûsikîsi için Almanya'dan davet ettiği Paul Hindemith'e bir rapor hazırlamasını söylemiştir. Türkiye'de mûsikî yaşamının geliştirilmesi yönünde hazırladığı raporla, Cumhuriyet mûsikî devriminin hayata geçirilmesine katkıda bulunmuştur. Hazırladığı rapor ülkemizin mûsikî yaşamının yön bulmasında büyük önem taşımaktadır.¹¹ Ne yazık ki bu insan mûsikîmizi asla bozmamamızı, çağın kuralları ile onu işleme bizi bize tavsiye etmiş ve raporunu bu yolda tanzim etmiştir. Ne var ki Atatürk'e ulaştırılamayarak hasıraltı etmişlerdir.¹²

Erken Cumhuriyet Dönemi / Tek Parti Dönemindeki mûsikî uygulamalarından biri olan bahsettiğimiz yabancı uzmanlardan yararlanma politikası çerçevesinde Türkiye'ye davet edilen müzikolog ve bestecileri raporlarında ilginç bir şekilde Batıcı mûsikî anlayışı yerine, sentezci ve hatta modernleşmeci mûsikî anlayışları doğrultusunda önerilerde bulunmuşlardır. Buna rağmen Türkiye'deki mûsikî uygulamalarından anlaşılan o ki Türk siyasi elitleri, bürokrasi ve Batıcı mûsikî savunucuları, söz konusu raporları dikkate almamışlardır. Nitekim gerek konservatuar gerek mûsikî öğretmeni yetiştirme programlarında ve gerekse orkestra ve koro repertuarlarında ağırlıklı olarak Erken Cumhuriyet Dönemi / Tek Parti Dönemi boyunca Batı (Avrupa) mûsikîsine yer verilmiştir.¹³ Batı mûsikîsi eğitimi veren okulların, eğitim kurumlarının açılması, Batılı müzisyenlerin çağırılması gibi uygulamalar inkılapların hayata geçmesi için atılan adımlardır. Fakat inkılapların devamlılığını sağlamak için erken Cumhuriyet Dönemi'nin Batılılaşma (Avrupalılaşma) fikrini benimsemiş, donanımlı kendi kadrolarını yetiştirmesi gerekiyordu. Nereye kadar Batılı (Avrupalı) müzisyenler ile yola devam edilebilirdi? Sürekli Türkiye'de durmalarını sağlamak pek mümkün görünmüyordu.

¹⁰ İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s.145

¹¹ Esra Dalkıran, "Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları" ed.: Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay, **Müzik Kültürü**, Pagem Akademi Yayınları, Ankara, 2015, s.183

¹² M. Cahit Atasoy, " Cumhuriyet Döneminde Türk Müsikîsi" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014, s.652

¹³ Akkaş, a.g.e., s.147

Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarını anlayabilmek için Atatürk'ün ve kurucu kadroların fikirleri bizim için çok önemlidir. "Türk mûsikîsi" açısından en önemli değişim ve dönüşüm yirminci yüzyılda Türk kurtuluş mücadelesinin ardından "Türk devrimleri" içerisinde yer alan "Türk mûsikîsi devrimi" ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında Atatürk'ün "Millî" ve uluslararası çok sesli "Türk mûsikîsi" yaratma hedefi "Türk mûsikîsi" açısından devrimsel bir hedeftir.¹⁴ Mustafa Kemal Atatürk'ün yaptığı konuşmalarda mûsikî ile ilgili söylediği sözler devrimlerin gidişatı ve uygulanışı konusunda rehber niteliği taşımaktadır. Bu program Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'de Meclis'in IV. dönem açılış konuşmasında neredeyse harfi harfine şöyle açıklanmıştır; "Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna(dünya) dinletmeye yeltenilen mûsikî bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu sayede Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir. Evrensel mûsikîde yerine alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim".¹⁵ İşte bu konuşmadan sonraki süreç emir olarak telakki edilen dileklerin uygulamalarıyla geçmiştir. Türk mûsikî devriminde iki esas vardır. Birisi Osmanlı'ya ait olandan kaçınma, diğeri çok sesli bir Türk mûsikîsi yaratmadır, denilebilir.¹⁶ Bu konuşmanın hemen ertesinde radyolardan geleneksel Türk sanat mûsikîsi yayınları kaldırılmıştır.

Atatürk'ün bu konuşmasından sonra dönemin yayın organları olan gazete ve dergilerde alaturka mûsikînin yasaklanacağına dair haberler yapılmaya başlanmış, aynı zamanda radyolarda da alaturka mûsikînin yerine Batı (Avrupa) mûsikîsinin çoksesli dağarından seçme programlar yer almıştır (Fotoğraf 89). Bunun paralelinde dönemin aydınları ve müzik adamları gazete ve mecmualardaki yazılarında alaturka

¹⁴ Atilla Sağlam, **Türk Mûsikî/Müzik Devrimi**, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, 2009, s.24

¹⁵ Bülent Aksoy, **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.186

¹⁶ Sağlam, **a.g.e.**, s.102

mûsikînin ve icrasında kullanılan çalgıların geri kalmışlığından bahsederek toplumun konuya ilgisini çekmeye gayret göstermişlerdir.¹⁷

Millî Eğitim Bakanlığı, söylevden yaklaşık yirmi beş gün sonra yani 26 Kasım 1934'de yaptığı toplantı sonrasında bünyesindeki kurullarca aldığı kararları ilân etmiştir. Bu bağlamda “bütün okullarda etkili bir çoksesli mûsikî uygulamasına yönelinmesi, halk katlarında opera, operet, konser, radyo ve plaklar aracılığıyla yeni beğenin yaygınlaştırılması, bestecilerin ve usta çalgıcıların yetiştirilmesi ve devletçe korunması” istenmiştir. Nitekim 1926 yılında Dârülelhan'da ki Türk mûsikîsi bölümünün kapatılması ile başlayan ve 1927 yılında Maarif Vekâletince resmi öğretimi yasaklanan Türk sanat mûsikîsine son darbe de işte bu olayla 1934 yılında vurulmuştur. Hatta o günlerde halkın alafranga mûsikîye alışması için konservatuar da harekete geçmiş ve ilâve konserler düzenlemeye başlamıştır. Konservatuar bunun için ilk etapta yirmi büyük konser düzenleme kararı almıştır. Halka bedava verilmesi kararlaştırılan bu konserler için konservatuar bütçesine daha fazla tahsisat konulacağı da bildirilmiştir. Konservatuar müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu bu konuda “Alaturka mûsikî hiçbir zaman Türk'ün heyecanını ifadeye kabiliyetli değildir” diyerek alaturka mûsikîyi eleştirmiş ve saray adamlarının mûsikîsi olarak nitelendirdiği bu mûsikînin yasaklanma kararını onayladığını söylemiştir. İşte böylelikle 1934-1940 yılları arasında Devlet Konservatuarında Türk mûsikîsine yer verilmemiştir. Böyle olunca da Türk mûsikîsi üretimsiz, verimsiz ve disiplinsiz kalmıştır. Bu durum aynı zamanda “Batı (Avrupa) mûsikîsi ve Türk mûsikîsi kesimleri arasında anlamsız, yararsız ve tutarsız zıtlaşmalara yol açmış, Türk mûsikîsinde seviye kaybı ve yozlaşma tehlikesini gündeme getirmiştir”¹⁸

Kurucu kadrolar mûsikîyi uygulamaya çalıştıkları politikalar doğrultusunda başarıya ulaştırmak için çok gayret sarf etmişlerdir. Türk Beşleri adı verilen, Cemal Reşit Rey, Ulvî Cemal Erkin, Necil Kâzım Akses, Ahmet Adnan Saygun ve Ferit Alnar mûsikî tahsili için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu listede sadece Cemal Reşit Rey, Türk

¹⁷ Ünsal Deniz, “Türk Mûsikî İnkılâbı Bağlamında Klasik Türk Mûsikîsi Çalgıları”, **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**, Cilt:3, Sayı:1, 2017, s.30

¹⁸ Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara,2010, s.365

Beşleri'nde yer alan diğerler isimlerden farklı olarak devlet tarafından değil, 1913 yılında babasının yurdu terk etmek zorunda kalmasıyla Paris'e yerleşmiştir.¹⁹

Mûsikî muallimi yetiştirmek üzere Millî Eğitim Bakanlığına bağlı olmak üzere Ankara'da "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi" kurulmuştur. Temsil Akademisi konusundaki ilk raporu 1934 Kasım ayında, o zamanlar Maarif Müfettişi olan yazar Reşat Nuri Güntekin vermiştir.²⁰ Daha sonraları bu akademi 20.5.1940 tarih ve 3829 sayılı Kanunla Devlet Konservatuarı haline getirilmiş, Atatürk döneminde konan Millî mûsikî ismi kaldırıldığı gibi, mûsikî kelimesinde de değişiklik yapılmış, mûsikî, müzik şeklini almıştı. Akademi Kanununda bulunan "Memlekette ilmî esaslar dâhilinde millî mûsikîyi işlemek, yükseltmek ve yaymak" gayesi de kaldırılmış, konservatuar, tamamen Batı (Avrupa) mûsikîsini öğreten ve Batı kültürünü Türkiye'ye yayan bir kuruluş haline getirilmişti. Mûsikî Muallim Mektebi de 1937-1938 öğretim yılında Gazi Eğitim Enstitüsünde açılan Mûsikî şubesi ile tarihe karışmıştır.²¹ Osmanlı döneminden başlayan Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) etkisi Cumhuriyet döneminde sonuç vermeye başlamış ve devlet kendi kültürüne karşı bir devrim oluşturmaya çalışmıştır. Çeşitli bahaneler ile kültürel miras niteliği taşıyan Türk mûsikîsi, farklı isimlendirmeler ile Arap mûsikîsi, Acem mûsikîsi, Osmanlı mûsikîsi, saray mûsikîsi şeklinde ötekileştirilerek silinmek istenmiştir. Ziya Gökalp ve onun gibi düşünen fikir adamları, milliyetçi yaklaşımlarını oluştururken uzak geçmişi veya zamanın siyasal arenada egemen olmayan köylü hayatını idealize ederken yakın geçmiş diye tabir edilebilecek Osmanlı Devletini ve onun yaratmış olduğu kurumsal mekanizmayı olumsuzlayarak ötekileştirmiştir.²² Bir zamanlar "Şark mûsikîsi" olarak isimlendirilen Türk sanat mûsikîsi Ocak 1938 itibarıyla yine Atatürk'ün Ulus gazetesinde yayımlattığı bir yazı ile "Eski Mûsikîmiz" ya da "Klasik Osmanlı Mûsikîsi" gibi ifadelerle anılmaya başlanmıştır.²³ Batılılaşma (Avrupalılaşma) konusunda endişeler vardır. Başka bir

¹⁹ Dalkıran, a.g.m.,s.179

²⁰ Filiz Ali, **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.73

²¹ Bedia Mükerrrem Dinçer, "Atatürk ve Türk Mûsikîsi", **Sosyoloji Konferansları Dergisi**, İstanbul, 1981, s.83

²² Yücel Karadaş, "Ziya Gökalp'in Düşüncesinde Köşe Taşları" **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı: 6, s.85

²³ Uluskan, a.g.e., s.374

medeniyetin kültür ve sanatının farklı bir topluma nakledilerek ithal edilip edilemeyeceği ve taklitçilikle kültürel bir unsurun yeniden inşası mümkün müdür?

Bir ülkede yaşanan siyasi ve iktisadi buhranlar, gerginlikler, aynı oranda sosyal ve kültürel alanlara da yansımakta, bu konularda politika üretilmesine ve bunlara zaman ayrılmasına mâni olmaktadır. Nitekim 1930 sonuna kadar yaşanan siyasi problemler, arayışlar ve onun beraberinde getirdiği endişeler, Türkiye’de kültür politikalarının oluşturulmasında engelleyici bir rol oynamıştır. Yaşanan krizin sona ermesi ve toplumda yapılan değişikliklerin kabul görmeye başlamasının ardından, Ankara’da bulunan kadro hem rejimi hem de kendilerini güvende hissettirmiş, bu da şüphesiz kültür faaliyetinin başlamasında önemli bir rol oynamıştır. Netice itibarıyla, 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde tutarlı, gerçekçi ve resmi bir kültür politikasının planlanıp uygulamaya konulabilmesi ancak 1931 yılından itibaren söz konusu olabilmektedir.²⁴

On beşinci yüzyıldan itibaren Türk mûsikîsi, edebiyatımız gibi, fazla derece süslendi. O derecede ki baştan aşağı süs oldu. Bir kadının kulağına elmas parçasının çok yakıştığına, temiz ve genç bir gerdanda bir dizi incinin etrafa saçtığı güzelliğe özenen eski sultanlar, ihtiyaç yerlerinde giyilen nalınların tasmalarına varıncaya kadar elmas takmışlardı. Sakallara inci dizdirmeğe kalkışmışlardı. Türk mûsikîsi de böyle süslendi ve bu süs ve ziynet bolluğu için de yalancı bir güneş oldu. Mimarlar ilk eserlerini mimarlıkta Ayasofya’dan ilham alarak ortaya koydu. O zamanın şairleri de Türk edebiyatını öyle yapmaya uğraştılar. Sinan’ın eserleri ortada yükseldikçe edebiyatımızda da değişiklikler oldu ve mûsikîmizde bunların arasına katıldı. Fars Dili söylediler. Mûsikîşinaslar İran mısralarını bestelemeye başladılar ve ortaya böyle bir mûsikî çıktı ki baştan aşağı inci, zümrütten ibaret oldu. Osmanlı saltanatının belirli bir zümresi bu ihtiyaçmandan memnundular. Fakat netice olarak millet fakir kaldı. Bütün kıymetli denen taşlar bu zümrenin ziyneti oldu, genç kadınların boynuna ancak bir dizi boncuk takmakla oyalandı. Mûsikîde de aynı şey oldu. Kar, durak, beste, semai... gibi şekiller bu muayyen zümrenin mûsikîsi idi. Bunlardan anlayamadı. Bayağı camlardan bir dizi boncukla kanaat etmesi gibi nağmelerinin de fakiri ve çıplağı ile yetindi. En

²⁴ Uluskan, **a.g.e.**, s.10

sonunda ss, ziynet, ihtişam alabildiğine gitti, nihayet değersiz olmakla birlikte yine halkın malı olmağa tenezzül etmedi. Ziynet diye, ss diye dilimize sokulan yabancı kelimeler arasında haklın değil, hatta münevver sayılanların bile anlamadıkları pek çoktu. Yanında lgat taşıyanlar bile bu kelimeleri anlayamazlardı. Gerçi yazılanlar kelime idi, fakat halk için yabancı ve manasına erişilmez şeylerdi ve bunları anlayamayan veya anlar görünmeyen Türk halkına kaba denildi. İncelik bunları anlar görünmeye mahsus bir ayrıcalık idi, nağme de böyle oldu. Mûsikî yalnız nağmeden ibaret kaldı; söze ehemmiyet verilmedi. Hatta baştan aşağı hiçbir kelime olmaksızın manası, tek hecelerden besteler yapıldı ve ancak son asırlarda dil sadeliğine doğru bir akın baş gösterdi. şiirler, şarkı adı ile bestelenmeğe başladı. İtri'nin muhteşem karları ve Abdülkadir Mergi'nin nakışları ile Tanburi Ali Efendi'nin ve Hacı Arif Bey'in şarkıları karşılaştırılırsa görülür ki mûsikîmiz sadeliğe doğru ehemmiyetli adımlar atmaya başlamıştı. Bunun üstünde oynanmadı birkaç nesil evvel başlayan yenilik hareketleri durdu ve şarkıdan başka ilerleme yolları aranmadı. Türk mûsikîsinin tarihi budur ve bu mûsikî ilerleme yolunda ancak şarkı merhalesine kadar ilerlemiştir. Edebiyat kaside, divan şekillerinden sıyrılarak zaman zaman yepyeni çığırlar açılmıştır, mûsikîmiz bundan ibret almamıştır.²⁵

Anlaşılamama sorunu sadece mûsikî parçalarında değildi. Nazariyat eserlerinde de aynı sorun yaşanmakta idi. Bu sorun sebebi ile belirli bir dönemden sonra eser üretimi yavaşladı. On altıncı yüzyılın başlarından sonra Türk mûsikîsi üzerine yirminci yüzyıla kadar hiçbir mühim ilmî eser yazılmamış, eskiler birbirini taklit ve kopya etmişlerdir. Öyle ki, bu zaman içinde yazılanların en mhiminin Kantemiroğlu'nun Edvarı (1694) olduğunu söylemek bile belki mümkündür, zira Batı metodolojisine vkıftı. Osmanlı kültürünün bu derecede çöküşüne ilk dikkat edenler, iki Mevlevî şeyhi oldu. Görüldüğü gibi bu gelişmeler Cumhuriyet döneminde gerçekleşen olaylar değildir. Bunlar iyi Arapça ve Farsça bildikleri için eski edvarları okudular. On altıncı yüzyıldan evvel mkemmeler edvarlar yazıldığını, buradaki bilgilerin zamanlarında hiç bilinmediğini öğrendiler. Üstelik Fransızca da biliyorlardı. Batı (Avrupa) mûsikîsi ilimlerine ait kitaplar buldular, getirttiler, büyük boşluğu kavradılar. Ancak yaşları ilerlemişti, kendileri bir şey yazamadılar. Mevlevihanelerine

²⁵ İrem Ela Yıldızeli, **Bir Kültür Savaşısı Dr. Osman şevki Uludağ Mûsikî Yazıları**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.22

devam eden gençlerin en istidatlı doğu dilleri ile Fransızcaya vâkıf olanlarına durumu anlattılar, alâkalarını istediler. Bu büyük misyonu yapanlardan biri, Şeyh Mehmet Celâleddin Dede²⁶, diğeri Şeyh Mehmet Atâullah Dede²⁷'dir. Yukarıda anılan Arel'in hocası Eyüb Bahâriye dergâhı şeyhi Hüseyin Dedeyi de bu isimlere eklemek gerekir. Bu üç şeyh, öğrencileri Arel, Dr. Subhi Ezgi, Raûf Yektâ Bey, Ahmet Avni Konuk'a mûsikîmizin ilimsiz kaldığını, biraz da ilmiyle uğraşmalarını, Doğu dillerinde yazılmış edvârları okuyup bilgi edinmelerini ve bu bilgilerin zamanımız mûsikîsine uygulanması gerektiğini telkin ettiler. Böylece Türk müzikolojisi kurulacaktı.²⁸

Yılmaz Öztuna bu Mevlevi şeyhlerinin mûsikîyi kurtarma adına görev verdiği öğrencilerinden Sadeddin Arel'in yetişme tarzından Tanzîmât dönemi politikaları savunan bir bakış açısı ortaya koymuştur. Batılılaşmaya (Avrupalılaşmaya) büyük katkı sağlayan Tanzîmât dönemi yenileşme hareketlerinin toplumsal ve kültürel faydalarından bahsetmiş, aynı zamanda mûsikî alanında sağlamış olduğu katkıları da açıklamaya çalışmıştır. Arel, şüphesiz Osmanlı kültürü ile yetişmiştir. Hangi Osmanlı kültürü ile? Tanzîmât kültürü ile. Yani hem eski Osmanlı Türk kültürü ve bu kültürün yabancı dilleri olan Arapça ve Farsça, hem çağdaş Batı (Avrupa) kültürü ve bu kültürün o zamanki büyük dili Fransızca öğrenerek yetişmiştir. Sarıklı bir ailenin, tanınmış bir Osmanlı ulemây-ı rûsum ailesinin çocuğudur. Fransız rahip kolejini bitirmiş, en yüksek medreseden İstanbul Rûûsu ve Mekteb-i Hukuk-ı Şahaneden diploma almıştır. Tanzîmât, budur. Mutlaka Batı'yı da öğrenmek inancıdır. Roman, piyes gibi edebî yenilikler arasında Batı (Avrupa) mûsikîsi de toplumumuza girmiştir ve bir devlet müessesesi olarak girmiştir. Muzika-i Hümayun'u II. Mahmud, İtalya'dan getirtip devlet hizmetine aldığı müzisyenlere kurdurmuştur ve Mehterhâne-i Hakanî'yi lağvetmiştir. O mehter mûsikîsi ki, Avrupa askerî mûsikîleri, onu taklit ederek kurulmuşlardı. Ancak inkılâp ve ihtilâller hummalı dönemlerde yapılır ve o kadar çabuk yapılır ki, neyin doğru, neyin yanlış olduğu o humma içinde kestirilemez.²⁹ Bu cümlelerde dikkat etmemiz gereken bir nokta vardır. Cumhuriyet dönemi mûsikîsi

²⁶ Yenikapı Mevlevihane'si şeyhi (1870-1907) Tanbûrî, neyzen, bestekâr olup doğu dillerindeki bütün edvârları okumuştur.

²⁷ Galata Mevlevihane'si şeyhi (1871-1910). Arapça, Farsça, Fransızcadan başka Almanca, felsefe, sosyoloji, edebiyat, mûsikî, geometri biliyordu. Kanun ve üd çalıyordu. Üç doğu dilinde eski asırlarda yazılmış bütün edvârları okumuştur. Türk mûsikîsi için bir sonometre icad etti.

²⁸ Yılmaz Öztuna, **Saadettin Arel**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1986, s.89

²⁹ Öztuna, **a.g.e.**, s.8

yeniden inşa edilirken benimsenen “Sentez” fikri burada geçmektedir. Öztuna Arel’i anlatırken mûsikîde yenileşme, Tanzîmat’ın Batı (Avrupa) mûsikîsinin de bilinmesi ile olacağını söylemektedir. Ayrıca Erken Cumhuriyet Döneminde düşülecek olan bir hataya dikkat çekmektedir. İnkılap ve ihtilaller dönemlerinde aceleci bir tavırla atılan adımların doğruyu, yanlış ayırt etme açısından sıkıntılara sebep olabileceği ve buna dikkat edilmesi gerektiği şeklinde bir uyarıda da bulunuyor. Türk milletini medeni, asri bir millet yapma çabasında değişim hızını belirleyen hep Mustafa Kemal Atatürk’ün kendisidir. Bilindiği gibi, alfabe değişimi esnasında uzmanların bu işi beş ilâ on beş yıllık planlarla gerçekleştirme düşüncesine “ya üç ayda olur ya da hiç olmaz” şeklinde cevap vererek toplumu harekete geçirmeyi başarmıştır. Görünürde asıl belirleyici hep kendisidir, ama her şeyi milletiyle beraber yaptığını ve asıl başarının da millete ait olduğunu her fırsatta dile getirmekten asla çekinmemiştir. Atatürk bu sebepten ötürü başlattığı değişimin yavaşlaması ve hatta durması ihtimaline dahi asla tahammül etmemiştir. Nitekim “Artık duramayız. Behemehâl ileri gideceğiz. Geriye ise hiç gidemeyiz. Çünkü ileri gitmeye mecburuz. Milletimiz bu noktayı açıkça bilmelidir. Medeniyet öyle bir kuvvetli atıştır ki, ona bigâne olanları yakar ve mahveder” sözleri bunun en açık kanıtıdır.³⁰

Türk mûsikîsine yeniden can vermek için bazı tedbirler almaya ve girişimlerde bulunmaya çalışan Şeyh Mehmet Celâleddin Dede ve Şeyh Mehmet Atâullah Dede ‘nin öğrencilerinden birisi olan Ahmet Avni Konuk (1871-1938), genç yaşında “Hânende” adlı büyük eserini yayınladı ki güfte mecmuasıdır ve Batı ilminin izleri pek görülmez. Ama diğer öğrencileri olan üç genç adam, Raûf Yektâ Bey, Dr. Subhi Ezgi ve Sâdeddin Arel, üstadları üç şeyhin nasihatini tutmaya karar verdiler. Üçünün de formasyonu, Doğu ve Batı kültürleri, mûsikî şahsiyetleri, buna yeterli idi. Üçünden öncülük şerefi Raûf Yektâ Bey’e aittir. Dr. Subhi Ezgi onu takip etti. Önce üç müzikolog, Raûf Yektâ, Ezgi ve Arel, bir arada çalışmaya başladılar. 1913’ten 1920’ye kadar yedi yıl birlikte çalışarak bütün edvarları ve ellerinde ebced, hamparsum, Batı notaları ile yazılmış eserleri, Fransızca müzikoloji kitaplarını (Arel’den başka diğer ikisi Fransızca dışında Batı dili bilmiyorlardı) incelediler. 1920’de Dr. Ezgi, Millî Mücadele’ye katılmak üzere Ankara’ya gidince 1923’e kadar Raûf Yekta ile Arel baş

³⁰ Uluskan, a.g.e., s.16

başta çalıştılar. 1923'te Arel'de İzmir'e gidince müşterek çalışma sona erdi.³¹ Bu insanların yaptıkları çalışmalar Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî temellerinin oluşmasında çok büyük öneme sahiptir.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını kabaca iki döneme ayırabiliriz. 1923-1934 ve 1934-1952. İki dönem arasında keskin bir zihinsel dönüşüm olduğunu düşünmemekle beraber, bu ayrımı yapmanın 1923-1934 yıllarını kapsayan ilk dönemi bir giriş niteliğinde değerlendirmek açısından faydalı olacağını düşünmekteyiz. İlk dönemde çeşitli yönetmelik ve yasaklarla başlayan mûsikî inkılabı, derleme gezileri ile devam etmiş, bunların yanında Batı müziğini halka yayma anlamında ulusal opera çabalarının başarısızlığı ile son bulmuştur.³²

1923 yılında kurulan genç Cumhuriyet yönetimi Türk kültür değerlerinin bütün sahalarda derlenip envanterinin yapılması yolunda önemli adımlar atmıştır. Devletin yeniden inşası çalışmalarına maddi alan kadar kültür alanında da önem verilmiştir. Sözlü kültür ürünlerinin derlenmesi yanında Türk mûsikîsinin önemli bir dalı olan halk ezgilerinin derlenmesi çalışmalarına da ağırlık verilmiştir. 1916 yılında kurulan İstanbul Belediye Konservatuvarı folklor derlemeleri konusunda ülkemizde önderlik yapmıştır.³³ 1925'lerde başlayan halk müziği derleme çalışmalarına hız verilmiş, Türklüğün kökeni olarak belirlenen köylerden derlenen "saf" ve "yozlaşmamış" halk müzikleri radyolarda seslendirilmiş ve dönemin Avrupa'da eğitime gönderilen bestecilerine bu halk mûsikîsi ezgilerini Batı tekniğiyle polifonik hale getirmeleri için siparişler verilmiştir.³⁴

Erken Cumhuriyet Dönemi devrim mûsikî politikalarının en önemli ayağını oluşturan derleme çalışmaları sırasında karşılaşılan Türkçe olmayan pek çok türküyü Türkçe sözler uydurularak "millileştirilmiştir." Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden önerdiği "Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı" Halkevleri aracılığıyla

³¹ Öztuna, **a.g.e.**, s.89

³² Özgür Balkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, Tan Kitabevi, Ankara, 2009, s.63

³³ Ömer Özcan, "Ahmet Adnan Saygun'un Bir Raporu" **Türk Yurdu Dergisi**, Ocak 2010 – Yıl:99 – Sayı:269, s.29

³⁴ Fazlı Arslan, **Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2016, s.73

mûsikî dışındaki alanlarda da aynı mantıkla uygulanmıştır. Oldukça çarpıcı bir şekilde farklı farklı ağızlardan neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlanan programın böylesine bir söylemsel tekrarla kullanılması, onun resmî ideoloji bağlamındaki kullanımını ve yeniden üretimini anlamak açısından çarpıcıdır. Örneğin Adnan Saygun'a Halkevlerinde mûsikî eğitimi için sipariş edilen kitabın önsözünde Nafi Atuf Kansu şöyle yazmaktadır; "Halkevlerinin mûsikî sahasında esas prensibi şudur: Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk mûsikîsi bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli mûsikîye alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek".³⁵ Görüldüğü gibi çizilen bir yol haritası var ve herkes bu yönde fikirlerini açıklamaya çalışmaktadır.

Milli mûsikî oluşturma yönünde atılan adımlardan bir diğeri de milli mûsikî unsurlarını fonograf (ses makinesi) yolu ile tespit ederek, önemsiz gibi görünen detayları bilerek Batıların etnolojik metotlarını kullanmaktır.³⁶ Paris'ten bir ses alma makinesi ile 250 ham plak getirtilmiştir. 31 Temmuz 1926 tarihinde İstanbul Konservatuvarı öğretim üyeleri Rauf Yekta, Ekrem Besim, Yusuf Ziya Demircioğlu ve Dürü Turan, birinci derleme gezisi için Haydarpaşa'dan hareket ederek Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerine gitmişlerdir. Bu seyahatin sonuçlarının olumlu olması üzerine ertesi yıl Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın çevresinde ezgi derlemesi yapılmıştır. 1928 yılında ki üçüncü derleme gezisinde İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa, 1929'da Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop yörelerinin ezgileri notaya alınmıştır. Bu gezilere Mahmud Ragıp Gazimihal, konservatuar eski müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu, Ferruh Arsunar, Muhittin Sadak, Ekrem Besim ve Rauf Yekta katıldılar. Bu ekibe Abdulkadir İnan ile daha sonraları Ahmet Adnan Saygun'un da iştirak ettikleri bilinmektedir.³⁷ Saffet Arıkan'ın Milli Eğitim

³⁵ Kubilay Mutlu, "Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği" **Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Ocak 2015, s.7

³⁶ Yasemin Doğaner, "Atatürk Döneminde Radyo" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014 s.707

³⁷ Ömer Özcan, "Ahmet Adnan Saygun'un Bir Raporu" **Türk Yurdu Dergisi**, Ocak 2010 – Yıl:99, Sayı:269, s.29

Bakanı olduğu bu dönemde Almanya'dan getirtilen hem elektrik hem akü ile çalışan Saja markalı alıcı ve verici ses kaydeden makinelerle 1937 yılının ağustos ayında Ankara'dan Sivas'a hareket edilerek derleme çalışmalarına başlanmıştır. Bu kurumun yaptığı derlemelere Halil Bedii Yönetken, Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Taşkıran, Tahsin Banguoğlu, Mithat Fenmen ile Ahmet Adnan Saygun katıldılar.³⁸

1930'lu yıllarda kültürel alana sistematik müdahalelerin başlaması bu başarısızlık ile birleşince devlet mûsikî inkılabına daha doğrudan müdahale etmeye başlamıştır. Bunun en önemli göstergesi 1934 yılında toplanan Mûsikî İnkılabı Komisyonu'dur. 1934 yılından itibaren mûsikî inkılabı daha doğrudan bir biçimde, devletin kontrol ettiği kurumlar aracılığıyla, yani bu anlamda tek bir elden yürütölmeye çalışılmıştır. 1945 yılında TBMM içinde başlayan alaturka-alafranga tartışmaları ve sonrasında halk mûsikîsi derlemelerinin son bulduğu tarih olan 1952, bu dönemin kapanışına bir işarettir. 1945'den itibaren kitlelere ulusal bilinci aşılایacak, modern hayatı öğretecek en önemli araçlardan biri olarak görölen radyoda alaturka mûsikînin yayın saatlerinin artması da mûsikî inkılabının girdiği çıkmazı göstermesi açısından kayda değerdir.³⁹

Yüzyılın başlarında mûsikî eğitiminde genel bir boşluk olduğu; cemiyetler, meşkhaneler, tekke, Mevlevîhane ve özel ortamlarda icra edilen mûsikînin, eğitim açısından yetersiz kaldığı görüşleri ağırlık kazanmaya başlamış ve devletin mûsikî eğitimini üstlenmesi, düzene koyması yönünde, Seyyid Abdölkadir (Töre)'in (ö.1946) Maarif Nezareti'ne sunduğu bir rapor uyarınca, yalnız ilkokullara mahsus bir mûsikî eğitim programı hazırlanmıştır.⁴⁰

Bu aktarımın gerçekleşmesinde yabancı olarak nitelediğimiz Batı müzikçilerinin adımları önemlidir. Uzunca bir süredir Türk mûsikîsinde fraklı ya da smokinli, sahne düzenli, büyük orkestralı, şefli geniş korolar oluşturarak içeriğe zarar vermeden biçimin Avrupai bir ciddiyete kavuşturulabileceğine inanıldı. Birtakım şekil ve görüntü değışiklikleri yaparak bu mûsikînin "Batılılaşabileceği" ve toplumsal

³⁸ Özcan, **a.g.m.**,s.30

³⁹ Balkılıç, **a.g.e.**, s.63

⁴⁰ Paçacı, **a.g.e.**, s.77

statüsünün yükseltilebileceği sanıldı. Görüntüyü kurtarmak "çağdaşlaşmak" anlamına gelecekti. Bu girişimlerin yanlışlığı artık açıkça ortaya çıkmıştır.⁴¹ Model olarak alınan Batı (Avrupa) medeniyeti, Batıyı Batı yapan milletlerin sahip olduğu kültürlerin birleşmesi sonucu bir anlam kazanmıştı. Yani aslında Batı (Avrupa) medeniyetinin altında da birbirinden oldukça farklı çok sayıda kültür yatmaktaydı. Dolayısıyla önce sağlam bir ulusal kültüre sahip olmak gerekiyordu. Milli kültüre sahip olmak ve onu geliştirebilmek aynı zamanda modernleşme sürecinin hızlanması anlamına da geliyordu. Nitekim bu ilişkinin farkına varan Atatürk, hem devletin temelini milli Türk kültürüne dayandırmış hem de onun geliştirilmesi ve millete anlatılabilmesi için uzun ve yorucu bir mücadeleyi başlatmıştır.⁴²

Mûsikî alanındaki kurumsallaşmanın önemli ayaklarından olan eğitim kurumları Erken Cumhuriyet Döneminde geçmişin mirası konumundaki kurumlarının devamı niteliğinde kurulmaya başlayacaktır. Atatürk 1925 tarihinde, Ankara'da Cebecide yeni yaptırılmış olan binasına yerleşmiş bulunan Mûsikî Muallim Mektebini açmıştır. Aynı yıl içinde yayınlanan "Mûsikî Muallim Mektebi Talimatnamesi"nin birinci maddesine göre "Lise ve orta mekteplerle, bilumum muallim mektepleri için mûsikî muallimi yetiştirmek maksadıyla tesis olunmuştur". Bu okulun öğrenim süresi dört yıldır. Bunun üç yılı öğretime, son yılı uygulamalara ayrılmıştı. Bundan başka bir de "ihzarı" (hazırlama) sınıfı vardı. Bu sınıfa ilkokulu bitirenler, aday olarak alınıyorlardı. Okul, parasız yatılıydı ve yetişenler mecburî hizmete tâbi tutuluyorlardı. Bu okul mezunları, bütün Türk okullarında Batı usulünde mûsikî dersi yapıyorlardı.⁴³ Batı (Avrupa) mûsikîsinin eğitim, öğretim ve toplumsal kabulünün sağlanması için kurucu kadrolar Batılı müzisyenlerden destek almak zorunda idi. Çünkü eldeki mevcut kadro mûsikî inkılabı için yeterli bilgi ve donanıma sahip değildi.

Cumhuriyetin ilk yıllarında benimsenen Güzel Sanatlar politikasının ilk ve önde gelen uygulamaları mûsikî alanında gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda Atatürk,

⁴¹ Cem Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.65

⁴² Uluskan, **a.g.e.**, s.3

⁴³ Dinçer, **a.g.m.**,s.82

Türklerin güzel sanatlara olan sevgisini besleyerek geliştirmeyi bir milli hedef saymıştır.⁴⁴

Erken Cumhuriyet Dönemi sadece klasik Türk mûsikîsinin değil; onu besleyen kaynakların ve varlığını sürdürmesini sağlayan kültürel ortamında tıkanıdığı bir dönem olmuştur. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması klasik Türk mûsikîsinin son derece önemli bir parçası olan tekke mûsikîsi geleneğini ortadan kaldırmış, bu mûsikînin geleneksel yapısına ciddi bir darbe vurmuştur. Çok geçmeden 1926'da Dârüelhan'ın isminin İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmesi ile birlikte, bu kurumda klasik Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklanması yönünde alınan karar; Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikaları içerisinde klasik Türk mûsikîsine yer verilmediğini açık bir biçimde göstermektedir.⁴⁵

Osmanlı'dan günümüze halkın değişen müziksel temsilleri üzerinden anlamaya çalıştığımız mûsikî politikaları açısından, Cumhuriyet dönemi tartışmaya değer bir kırılmanın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu kırılma Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne, devlet aygıtındaki asker bürokrat aydın kesimin siyasal iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumlarının değişmesine referans yapan bir kırılma değildir. Bilindiği üzere Osmanlı imparatorluğunda en azından Tanzîmât'tan bu yana egemen toplumsal kesimi oluşturan asker, bürokrat, aydın kesimin siyasal iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumunda ve kabaca toplumsal sınıflar bileşeninde Cumhuriyet'le birlikte önemli bir değişiklik ya da devrimden söz etmek mümkün değildir. Peki, öyleyse 1720'den günümüze Batılılaşma (Avrupalılaşma) anlamındaki kesintisiz süreçte kopuş, esas olarak hangi zemindeki bir kopuştur? Aşağıda tartışılacağı üzere bu kopuş, devletlerarası bir sistem içerisinde yer almanın bir koşulu olan ulus devlet modelinin gereksindiği Ulus'u yaratma projesinin bir görünümüdür. "Ulus" kavramı bu tarihsel sistemin siyasal üst yapısıyla, yani devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgilidir. Bu siyasal üst yapıyla anlam kazanan ulus devlet modeli Türkiye Cumhuriyeti için Alman, daha doğrusu Prusya geleneğinden esinlenir. Osmanlı'nın Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketlerine ordunun Batılılaşmasıyla (Avrupalılaşmasıyla) başlaması ve Prusya tipi profesyonel ordu

⁴⁴ Yüksel, **a.g.e.**, s.714

⁴⁵ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.103

yapılanmasına gitmesi, “Batı” denilen coğrafi olmayan oluşumun Alman versiyonuyla ilk kapsamlı ilişkilerin başlangıcını oluşturur.⁴⁶

Cumhuriyet dönemindeki Klasik Türk mûsikîsine getirilen yasaklar ve Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) önünü açan kriterler arasında ortak düşünce yapıları vardır. Bu kriterlerden birisi teori ile mûsikî pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için dönemin mûsikî icrası ile daha uyumlu ve mûsikîşinasların daha kolay anlayabilecekleri bir dilde yazılmış mûsikî teorisine ve pratiğine ihtiyaç olduğu düşünülerek Batılılaşma (Avrupalılaşma) yoluna gidilmesidir. 1740 yılında kaleme alındığı tahmin edilen ve Hızır Ağa Edvarı olarak bilinen Tefhimü'l Makamat fi Tevlidi'n Nağamat adlı eserinde Hızır Ağa eski üstatların, yani Ortadoğu'nun klasik edvar yazarlarının (ki bunların başında ilk akla gelenler Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevi ve Hızır Ağa'nın “Şeyh” dediği Abdulkadir Merâgî'dir) mûsikî kitaplarında teorik olarak tarif ettikleri mûsikîyi bugün artık hiç kimse anlamıyor. Ne kullandıkları terminoloji ne de tarif ettikleri perdeler veya mûsikî makamları bugünlere uyuyor. O günlerden kalmış icra edilebilir eserler de yoktur. Sonuç olarak o gün ki teori ile bugünkü pratik arasındaki bağ tamamen kopmuş durumdadır. Bugünün icracıları da bu teoriye yabancılaşmışlardır. Bugünün icralarını yansıtan veya sistemleştiren bir teori henüz mevcut değildir. Dolayısıyla teori ile bugünkü müzik pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için bugünün müzik icrası ile daha uyumlu ve bugünün mûsikîşinaslarının daha kolay anlayabileceği bir dilde yazılmış mûsikî teorisi kitaplarına şiddetle ihtiyaç vardır. Kantemiroğlu'da aynı ikilemi dile getirmiştir. “Eskiler” ve “yeniler” ayrımını yapmıştır.⁴⁷ Tanzîmât Dönemi'ndeki anlayış ile Cumhuriyet'in kültür ve sanat politikaları arasında yaklaşım itibarıyla büyük bir fark bulunmadığı söylenebilir.⁴⁸

1930 ve 1940'lı yıllarda Devlet, Atatürk ve İnönü'nün çağdaş sanata verdikleri değer ve önem nedeniyle, bu sanat yuvalarının üstüne titredi. Türk ve yabancı uzmanların ciddi ve özverili çalışmaları, konservatuvar ve konservatuvarın bağrından çıkan opera ve tiyatroyu çağdaş düzeye ulaştırdı. 1950'li yıllarda bir duraklama sürecine girildiğini görüyoruz. Devletin belirli, yasalaşmış bir sanat politikası

⁴⁶ Mutlu, a.g.e., s.5

⁴⁷ Cem Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği 18.yüzyıl'da Osmanlı/Türk Mûsikîsi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr'ı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.63

⁴⁸ Küçükkaplan, a.g.e., s.31

olmamakla birlikte, kurucuların ve sanatçıların belleklerinde yer etmiş bir çağdaş düzey söz konusudur. Uzunca bir süre bu düzeyin tutturulmaya çalışıldığını görürüz. Ama yavaş yavaş halk tabiri ile sermayeden yenmeye başlandığı da su götürmez bir gerçektir.⁴⁹

Bu konuda Osman Şevki Uludağ'ın şu sözlerini de alabiliriz: "Türk mûsikîsi geri bir mûsikî değildir, fakat gerilemiş, hamleye ihtiyacı vardır. Bilmem hatırlar mısınız? Mecliste şiddetli bir münakaşa esnasında Hasan Ali Yücel bana " Hüseyini ile opera mı yapalım", ona söyle cevap vermiştim; "Hüseyini karakterinde bir opera yapabilirseniz dünya yerinden oynar " biz bunu yapmaya çalışmalıyız."⁵⁰ Aslında bu sözlerde istenen şey tamda yapılmak istenen ya da hayal edilen (milli) mûsikî inkılabını anlatmaktaydı. Çünkü yapılan ile hayal edilenin birbirinden farklı olduğu Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî tarihine bakılınca anlaşılmaktadır.

On dokuzuncu yüzyıl da Tanzîmât sonrasında Türkiye'ye gelen Batı müzikçileri "Alaturca" deyimini Türk mûsikîsine yakıştırarak önemli bir mücadelenin ilk adımlarını atmışlardır. Getirdikleri mûsikî türü halkın beğenisini kazanmış değildi. O zaman bu mûsikînin devlet desteği ile halka tanıtılması ve mümkünse sevdirmesi projesi uygulamaya konuldu. Batı (Avrupa) mûsikîsinin itibar görmesi ile birlikte yeni bir mûsikî furysası başladı. Marşlarda görülen gelişmeyi andıran bu yeni furyanın adı "operet"ti. Bu operetler nedeniyle taş plak merakı başladı. Operetlerin evlere kadar yaygınlaştırılması amacıyla plak şirketleri Türkiye'ye geldiler ve bu modayı kökleştirdiler. İlk Operet olarak Halide Edip'in "Kenan Çobanları" isimli eseri bestelendi, ilk konseri dinleyenler arasında bulunan sanat ve fikir adamı Celal Esat Arseven, yanındaki Süleyman Nazif'e nasıl bulduğunu sorar. Süleyman Nazif'in cevabı çok açıktır: "Rum patriği Teravîh namazı kıldırıyor sandım"⁵¹

Türkiye'de hakiki "Operet Devri" ise ancak Atatürk zamanında Cemal Reşit Rey'in Amerikan müzikalleri tarzında operetleri ile başladı.⁵² Cumhuriyet döneminde

⁴⁹ Ali, a.g.e., s.75

⁵⁰ Yıldızeli, a.g.m.,s.27

⁵¹ Yılmaz Karakoyunlu, " Cumhuriyet'in Türk Müziği Politikası" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.658-660

⁵² Vedat Kosal, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı müziği", **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014, s.586

operalar, operetler, müzikaller ve revüler bestelenmiş ilk besteci olarak karşımıza Cemal Reşit Rey çıkar. Rey'in ilk operaları ise Sultan Cem, Zeybek ve Köyde Bir Faciadır.⁵³

Devlet Konservatuvarlarını opera ve tiyatro temsillerini yüzde yüz destekleyenler arasında gazetecilikle politikacılığı birlikte sürdüren Falih Rıfkı Atay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar da makaleleriyle aydınlatır ve destekleyici olmaya çalışırlar. Yakup Kadri, Atatürk'ün mûsikî devrimine ilişkin davranışlarını okuyucuya şöyle aktarır: "Büyük inkılapçı Atatürk'ün başlıca emellerinden biri, bizde bir operanın teessürüydü. Bunun içindir ki, Cumhuriyet rejiminin ilk yıllarından itibaren, Ankara'da halkın hislerini bu yüksek sanat zevkine hazırlamak maksadıyla yanlış bir şekilde (alafranga mûsikî) namını verdiğimiz asıl mûsikîye büyük ve insani mûsikîye samimi bir alaka gösterilmiş, o vakitlerin eksik ve derme çatma orkestra vasıtalarına rağmen her hafta verilen konserlerde enternasyonal mûsikî üstatlarının şaheserlerinden birçok parçalar, iyi kötü ammenin kulaklarına aksettirilmiştir. Atatürk, hatta zaman geldi ki, bu mûsikî hareketini kendine mahsus tez, kati ve radikal usullerle yürütebilmek için bizim saz mûsikîsini bile susturmak teşebbüsünde bulunmuştur. Fakat sonradan bu tedbirde ısrara lüzum görmedi. Hakikati kendiliğinden sezen zekâsı, ona, bu mûsikîyle o mûsikî arasında hiçbir münasebet olmadığını ve binaenaleyh, bununla onun iki rakip tesir halinde halkın kulak tezhibini bulandırmayacağını ispat etmekte gecikmedi."Yedigün'de Hüseyin Cahit Yalçın, Ulus'ta Vedat Nedim Tör, Ülkü'de Nahit Sırrı Örik, Ulus'ta Sabahattin Ali, Cumhuriyet'te Nadir Nadi, Son Posta'da Ekrem Reşid, Ulus'ta Kemal Zeki Gençosman, Jamanak'ta Hagop Ayvaz, Tasvir-i Efkârda Peyami Safa, adeta sözbirliği etmişçesine ilk mezunlarını veren Devlet Konservatuvarı'nı, Tosça ve Madam Butterfly temsilleriyle Türk seyircisini hayrette bırakan genç opera sanatçılarını övme yarışına girmişlerdir. Genç Türk yeteneklerine dört beş yıl gibi çok kısa bir zaman dilimi çerçevesinde, Batı'nın yüzyıllardır içinde yoğrulduğu orkestra opera ve tiyatro geleneğini aktarmak ve öğretmek durumunda olan Dr. Ernst Praetorius ve Carl Ebert

⁵³ A. Bülent Alaner, "Cumhuriyet Döneminde Çok Sesli Müzik" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014 s.723

gibi uzmanlar bile, Türk gencinin yeniliği kavrama, özümseme ve uyum sağlama yeteneğine hayran kaldıklarını yeri geldikçe açıklamışlardı.⁵⁴

Devlet kadrolarında politika önem kazanmaya başlamıştır. 1950'ler Türkiye'sinde mûsikî ve şahne sanatları eski önemini büyük ölçüde yitirir. Yine de sahne sanatlarında pırıltılar devam eder. Türkiye hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Belki 1930'ların gerçeğine cevap verebilen konservatuvar eğitimi, artık yenileşme, yani reform aşamasına hazırdır. Tek elden yönetilmeye alışık devlet kadroları, kendiliğinden böyle bir reform yapabilme dinamizmine sahip değildir. Giderek toplum ve sanat arasındaki bağlar kopacaktır, çünkü sanat kurumları toplumdaki hızlı değişime ayak uyduramayacaklardır.⁵⁵

Gazimihal, Ülkü dergisinde yazmış olduğu “Mûsikî Hareketinin 20 yıllık Gelişimi” başlıklı yazısında her şeyin yeni baştan kurulması gerektiğini ifade ederken eskiye dair tüm izlerin temizlenmesi gerektiğini söylemektedir: “...Her şey yeni baştan kurulacak, ilk adımlarda yanlış yollara ve çıkmazlara sapılmayacak, ilerleme adımları kaplumbağa yürüyüşü gibi olmayacak, yenilik yolunca eskiyi haykıran şeyler – eğer var ise- temizlenerek ileriye yürünecekti. Cumhurluk maarifi işte böyle bir düzensizliği böyle bir çalışmayla gidermek üzere işe koyuldu.⁵⁶ Halk şarkıları bir taraftan Türk'ün gerçek mûsikîsi olarak kutsanırken, diğer taraftan ise derlemelerde “Türk'ün yüksek seciyesi”ne uymadığı düşünülen örnekler dışarıda bırakılır. Yeniden uyandırılan veya icat edilen bir yerel halk kültürü, artık “ulusal yüksek kültür” haline getirilecektir.⁵⁷

Kurucu kadronun kültür politikaları bunun üzerine kurulmuş idi. Ziya Gökalp Türkçülüğün Esasları kitabında bunu şöyle ifade etmekte idi. “Bugün işte şu üç mûsikînin karşısındayız: Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, Halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayrî millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk

⁵⁴ Ali, **a.g.e.**, s.95-96

⁵⁵ Ali, **a.g.e.**, s.75

⁵⁶ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.76

⁵⁷ Balkılıç, **a.g.e.**, s.22

mûsikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usûlüne armonize edersek hem millî hem de Avrupai bir mûsikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocakları'nın mûsikî heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün mûsikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikârlarımıza aittir.⁵⁸

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren kitle iletişim araçlarında radyo yayıncılığı ve plak sektöründe gelişmeler yaşanmıştır. Mûsikînin ideolojik ve ulusçu paradigmadaki birleştirici rolü tüm bu teknolojik imkânlarla daha önemsenir olmuştur. Artık okul gibi devletin ideolojik aygıtlarıyla da kitlenin eğitiminde yeni ve ulusal bir mûsikî arayışı kurucu kadro arasında tartışmaya açılmıştır.⁵⁹

Erken Cumhuriyet Döneminde mûsikî alanında gerçekleştirilen politikalarla elde edilmek istenen sonuç, yeni bir müzik anlayışının oluşturulması ve toplumun bu yeni mûsikî anlayışı ile kaynaştırılmasıdır. Diğer bir deyişle günümüzde "Çağdaş Türk mûsikîsi " ya da "Çok Sesli Türk Mûsikîsi " diye adlandırılan, öz bakımından ulusal, yöntem bakımından daha çok Batı (Avrupa) mûsikîsi özelliklerine sahip yepyeni bir mûsikî türünün oluşturulmasıdır. Bu yeni mûsikîden beklenen, belirgin özellikleri ile Avrupa mûsikîsinden ayırt edilebilmesi ve diğer çağdaş örneklerle kıyaslanabilecek nitelikte olması. Başka bir deyişle Çağdaş mûsikî dünyasında kendisine yer bulabilecek ulusal özgün bir ekolün oluşturulmasıdır.⁶⁰

Cumhuriyet Türkiye'sinde ulusal karakterlerin yaşaması fikrini ilk kez Mahmud Ragıp Gazimihal'den öğrenmekteyiz. Gazimihal 1928 yılında yazdığı "Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz" adlı kitabının önsözünde genç Türkiye Cumhuriyeti'nin mûsikî sanatı alanındaki gelişimi hakkında şu sözlere yer vermiştir: "Büyük kurtarıcı Gazi Mustafa Kemal Hazretleri, ilk inkılapçı nutuklarından birinde, memleketimize sanat müesseseleri ve konservatuarlar açılmak lüzumunda ısrar

⁵⁸ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.130

⁵⁹ Işıktaş, **Rast Müzikoloji Dergisi**, s.1122

⁶⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.150

etmişti. Şu sözü tarihe geçti: Sanayi-i nefise-i kabul etmeyen bir dini kabul edemeyiz."⁶¹

Ata'nın, çağdaş mûsikîyi elde etme yolunda açıkladığı bir yorum şöyledir: "...Bugünkü Türk kafası, mûsikîyi düşündüğü zaman insanlara basit ve geçici heyecan verecek mûsikîyi aramıyor. Mûsikî dendiği zaman, yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir mûsikî murad ediyoruz. Bugünkü Türk'ler mûsikîden, diğer yüksek ve hassas cemiyetlerin beklediği hizmeti bekliyor!". Ata'nın yukarıda açıklanan çağdaş Türk sanat mûsikîsi hakkındaki görüşünün Hegel estetiği açısından yorumuna gelince; Hegel de, Ata'ya oldukça paralel bir planda ortaya koyduğu sanat idealizmini açıklarken, şöyle demektedir: "...Sanat, yaşamın yorumu olduğu kadar, tarihin açık felsefesidir de, çünkü sanat, insan ruhunu en derinden sarsan şeyin ne olduğunun habercisidir ve gerçeğe erişme yolunda göze alınan savaşımlardan başarıyla çıkan temiz ve yüce bir sevgiyi, ya da Tanrısal varlığı, saf bir deyişle dile getiren de sanattır..."⁶²

2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde konumuz ile ilgili olduğu için sadece kültürel politikalar merkezli bir metin oluşturmaya çalıştık. Kültürel politikaları topluma "Kurucu değerler" olarak ifade edilen ideolojik alt yapı ile kabul ettirilmeye çalışan kurucu kadroların yapmaya çalıştıklarını, attıkları adımları inceleyerek yasakları fikrinsel bir zeminde açıklamaya çalışacağız.

On sekizinci yüzyılın sonunda yaşanan gelişmeler Fransa başta olmak üzere Avrupa'da yeni toplumsal koşulların yarattığı bir devrimler dalgasını doğurdu.⁶³ 1815'e gelindiğinde Avrupa'nın hemen her yerinde belirgin olan kabarmış ulusçuluk duygusu, siyasal anlamda kendini koruma güdüsünün bir parçasıydı. Napolyon Savaşları

⁶¹ Gazimihal, a.g.e., s.3

⁶² Cevat Memduh Altar, "Atatürk'ün Evrensel Kişiliğinde Kültür'ün Yeri" **Atatürk Türkiye'sinde Müzik Reformu Yılları**, Filarmoni Derneği Yayınları, İstanbul, 1982 Erişim: <http://cevadmemduhaltar.com/ataturkun-evrensel-kisiliginde-kulturun-yeri.html>, (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 22.01.2019

⁶³ Bilen Işıktaş, "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar" **Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 8, Sayı 2, s. 158

bunalımında, İspanyollar İspanyolluklarının, Almanlar Almanlıklarının daha çok bilincine varmışlardır. Bununla birlikte romantik geçmişe dönüş eğilimi, her ne kadar Fransız Devrimi ve Napolyon'la yoğunluk kazanmışsa da gerçekte 1789'dan önce başlamıştı. (Bizdeki Cumhuriyet dönemi inkılapları gibi...)⁶⁴

Dünya da bir dönüşüm yaşanmaktaydı. Bu dönüşüm tüm devletleri etkilemekte ve tüm dünyayı saran yeni bir etkileşim hızla yayılmaktaydı. Milliyetçilik ve Ulusçuluk tüm dünyayı sarmakta idi. Bunun neticesi olarak toplumlardaki dönüşüm her alanda yaşanmakta idi. Eskiye dönüş başlamıştı. Fakat bu eskiye dönüş Türkiye'de en eskiye dönüş olarak uygulamaya geçirildi.

1930'lu ve 1940'lı yılların halkçı ideolojisinden hareketle folklorla yönelen figürlerden bazıları, halk mûsikîsinin yüksek sanat mûsikîsinin bir parçası yapılmasına karşı çıkarlar, bu işlemin folklorun doğallığını yok ettiğini düşünürler. Buna karşılık bazı halkçı ideologlar ise bu işlemin yüksek bir Macar kültürü yaratmak için önemli olduğunu, gerekli önlemler alındığı takdirde folklor öğelerine herhangi bir zarar vermeyeceğini savunurlar. Kaneff ise Bulgar sosyalizminde ulusal kimlik inşasının çok önemli bir yer tuttuğunu, özellikle 1950 ve 1960'lı yıllarda halk kültürünün hem derlemesine hem de halk arasında folklorik aktivitelere çok önem verildiğini anlatır. Kaneff'e göre Bulgaristan halk şarkılarının derlenmesi ve halka sunulması bir icattır. Kaneff der ki, zira bu işlem şarkıları gündelik hayatın döngüsünden koparır, şarkılar dini yüklemelerinden arındırılır ve şarkılara bir görsellik katılır. Devletin ise derleme edimlerinde etkin rol oynadığını belirtir. Milojkovic-Djuric de benzer amaçlarla Slovakların, Sırpaların, Hırvatların ve Ukraynalıların halk şarkılarını, şiirlerini, masallarını, öykülerini derlediğini aktarır. Halk kültürüne yönelik bu mücadeleler sadece Avrupa milliyetçiliği ile sınırlı kalmaz. Magaldi, Brezilya örneğinde milliyetçi elitlerin ve özellikle müzisyenlerin ulusal ve çağdaş bir müzik yaratma adına geleneksel müziğe önem verdiklerini anlatır. On dokuzuncu Yüzyılda bu müzisyenler yerelliklerden derledikleri müzikleri kitapçıklar halinde yayınlarlar. Bizde derleme yapan Bartok'ta yaptığı derlemeleri Macaristan'da yayınlayacaktır. Lübnan'da da ulusal kimliğin inşası sürecinde benzer bir halk müziği reformu süreci görülebilir. Halk

⁶⁴ Işıktaş, a.g.m.,s. 160

mûsikîsi reformunda amaç sadece korumak ve saklamak değildir. Bu mûsikîyi uygarlık seviyesine yükseltmek hedeflenir.⁶⁵ Aktardığımız bu bilgilerden de gördüğümüz gibi yukarıda da bahsettik Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanan devrimler sadece Türkiye'ye has değildir. Dünya'daki birçok ülkede meydana gelen "Ulusçuluk" akımı aynı şekil ve yöntemlerle Türkiye'de de etkili olmuştur. Birçok ülkede etkin olan milliyetçilik bizim siyasi ve kültürel kimliğimiz de de dönüşüm ve değişimlere sebep olmuştur. Modernist bir çerçeveye bürünen devrimlerin arka planında yatan en önemli nedeni dünya da meydana gelen değişime bağlamak gerekmektedir. Farklı ülkelerde kültür alanında meydana gelen değişikliklerde uygulanan yöntemler Erken Cumhuriyet dönemi Cumhuriyetçi kadroları tarafından da örnek alınmıştır.

Milliyetçilik olarak ifade edilen bu durum öyle bir hal alacaktır ki Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş aşaması ile Orta Asya Türk kültürü arasında direk bir bağ kurulacak, Osmanlı ve Türklerin İslamiyet'i ile Arap toplumuyla olan etkileşimi sonucu oluşan birikim tamamen toplumdaki silinmeye çalışılacaktır. Bu da bir süre sonra kontrolden çıkacak hem din düşmanlığına hem de Osmanlı düşmanlığına dönüşecektir. Tabii olarak bu düşmanlık yasakları getirecektir. Arap antipatisi ile hareket eden kurucu kadro milliyetçiliğe yönelecektir. Cumhuriyet dönemindeki devrimlerin ve yasakların alt yapısı aslında "Arap düşmanlığı" şeklinde görülmüş, fakat bu düşmanlık kendi kültürümüze zarar verir bir hal almıştır. Kemalettin Kâmi Kamu'nun "Çankaya" şiiri bu durumu çok iyi özetlemektedir.⁶⁶

Ne örümcek, ne yosun
Ne mucize, ne füsün
Kâbe Arabın olsun,
Çankaya bize yeter⁶⁷

Milliyetçiler halkı ve halk kültürünü var olduğu haliyle değil, kendi zihinlerindeki ulus ve ulusal kültür ideali ile değerlendirmişlerdir. Bu da sorunlara neden olmuştur.

⁶⁵ Balkılıç, **a.g.e.**, s.13

⁶⁶ Necip Fazıl Kısakürek, **O ve Ben**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2015, s.51

⁶⁷ Gültekin Samanoğlu, **Kemalettin Kâmi Kamu**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara,1986, s.77

Özellikle Halkevleri pratiğinde net bir şekilde görülen “halka doğru gitme” çabası ile ona bir şüpheyile, mesafeyle yaklaşmanın ve hatta sonuçta oluşacak olan hayal kırıklıklarının temel nedenleri bu sorunda yatmaktadır. Bu sorun bazı kültürel müdahalelere neden olmuştur. Fakat halkın yaşamını, onun kültürünün temel özelliklerini, tarihsel gelişim sürecini anlamadan kültürel kökleri koruma adına yapılan şeylerin başarılı olacağını düşünmek çok zordur.⁶⁸ Halk ile olan kopukluğun aşılmasının ne kadar önemli olduğunu Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarını uygulamaya çalışanların Batıdan getirdikleri, ileride kendisi hakkında malumat vereceğimiz yabancı müzisyenlerden Paul Hindemith’te farkındadır. Bu sorunu aşmak içinde kurucu kadrolara raporlar sunarak bir yol haritası çizmeye çalışmıştır. Halk ile aradaki mesafe kapatılmadan sorunun hallolamayacağı düşünülmektedir. Bestecilerin üzerine düşen ilk görev ise halkla sağlıklı ve planlı bir iletişim kurmaktır. Bu görüşünü Hindemith raporunda şu şekilde belirtmektedir: "Şu anda besteciler, yöneticilerin küçük işleri ile uğraşıyorlar. Günlük işlerle zaman kaybediyorlar. Besteciler vakit geçirilmeksizin taşraya gitmeli, halka yayılarak halk mûsikîsini dinlemeli ve halkın istekleri, yeteneklerini tanımalıdır, halkla birlikte mûsikî yapma, mûsikînin halk yaşamındaki yerini iyice öğrenmeli, bilmelidir. Yeterince deneyim sahibi olduktan sonra çalışmaya, bestelere başlamış olur. Bunların sonunda besteci, halkı da tanıyarak onların isteklerini de bilmiş olur. Kendileri de bu süreç içinde hangi malzemelerin kullanılacağını, halk ezgilerinden nasıl yararlanacağını bulacaktır."⁶⁹ Halk ile kurucu kadro ve inkılaplar arasındaki mesafe kafa karışıklıklarına neden olacak ve hayal edilen ile gerçekler birbirinden çok farklı şeyler olarak ortaya çıkacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarında bazı sıkıntılar vardır. İdeolojik olarak hareket edilmesi nedeniyle sıkıntılar görülememiş ve içerisinden çıkılmaz bir hal almıştır. Politikaların başarıya ulaştığı pek söylenemez. Ayrıca bu başarısızlık toplumda yasaklarla oluşan bir gerilemeye de neden olmuştur. Yasakların alt yapısını oluşturan, toplumsal uyumsuzluğa neden olan, Türk toplumu ile arasında meydana gelen kopukluğu anlamak için devrim politikalarını etkileyen etkenleri bilmek gerekir.

Osmanlı modernleşmesi kültürel kurumlarda telifçi bir nitelik taşıırken imparatorluğun imajının tasarımında ve onu Batılı değerleri benimsemiş bir Avrupalı

⁶⁸ Balkılıç, a.g.e., s.11

⁶⁹ Akkaş, a.g.e., s.143

monarşi olarak gösterme gayreti Batıcı bürokratların gündem maddeleri arasına girdi. Batılılaşma (Avrupalılaşma) kültürel ve edebi anlamda da yeni türler ve kavramları Osmanlı toplumunun gündemine soktu. Basın ve matbuat kamuoyu oluşturmada etkili araçlar olurken, yeni edebi türler ve tiyatro geleneksel türlerin yerini almaya başladı. Mûsikînin önemli bir farkı bulunuyordu. Öncelikle kamusal temsili, resmi protokol ya da gündelik yaşam içindeki yeri daha fazla hissediliyordu. Bu nedenle imaj tasarımı kullanılması daha kolaydı. Tanzîmât sonrası Osmanlılık geleneğinin yıkılması sonucunda ortaya çıkan dört ana uçurum içinde devlet ve halk arasındaki uçurumun gözlendiği kültürel alanlar içinde yeni dönemin imajını belirleyen unsurlardan olan mûsikî de vardır.⁷⁰

Bu dönemde dünya da meydana gelen siyasal gelişmelerin tüm devletlerde etkisi az ya da çok olmaktadır. Bu döneme karakteristik bir nitelik kazandıran iki önemli kavram vardır: Ulusçuluk ve milliyetçilik.⁷¹

Erken Cumhuriyet Dönemi oluşurken kullanılan bir ifade vardır. Bu ifadeyi günümüz teknik tabiri ile bir slogan olarak düşünürsek tüm bu dönemde yapılmak istenen devrimler için bir üst çatı oluşturmuş oluruz. Bu ifade ya da slogan “ulus inşası”. Ulus inşasında kurucu kadrolar için en önemli araç kültürdür. Devlet vatandaşlarının model olarak almasını istediği, benzemesini istediği şekli gösteren bir fotoğraf ortaya koyuyor ve bu fotoğrafa bakarak herkesin şeklini, şemailini, kültürünü, sanatını bu modele uydurması isteniyor. Fotoğrafta görülen vatandaş modeli modern ve ulusçu yani ulusal kültüre sahip vatandaşdır. Bu iki kavram çok önemlidir. Çünkü kurucu kadrolar şunu istemektedir. Vatandaş modern olacak, yani tüm alanlarda kültürde, sanatta, edebiyatta, müzikte, dansa, kılık kıyafette Batı (Avrupa) örnek alınacak, fakat ulusal değerlerimizden de kopmadan bu yapılacaktır. Yani Kemal Tahir’in dediği gibi Batılılaşma (Avrupalılaşma) Anadolu süzgecinden geçirilerek yeni bir sentezle ortaya konulacaktır.

⁷⁰ Işıktaş, **Rast Müzikoloji Dergisi**, s.1118

⁷¹ Yeşim Tükel Kılıç, “Nationalismus: Ulusçuluk mu Milliyetçilik mi? Kavramın Çevirisi Üzerinden Türkiye’de Ulusçuluk Söylemlerine Genel Bir Bakış” **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 2009, s.36

On dokuzuncu Yüzyıl ortalarında Avrupa’da romantik milliyetçiliğin doğuşu ile birlikte milliyetçiler arasında ulusun “doğal” bir gelişmenin sonucu olduğu düşünülmüş ve farklı ulusların kendilerini var edebilmeleri için bu doğal farklılıkları “keşfetmeleri” gerektiği iddia edilmiştir. Ulusun bozulmasından kasıt bu milliyetçiler için bu doğal gelişmeden uzaklaşmaktır. Almanya örneğinde Jusdanis ulusun ve kültürün milliyetçiler arasında devletten ve kültürden bile üstün olduğunu belirtir. Milliyetçiler devleti, ulusu bir arada tutmanın aracı olarak görürler. Kendilerini diğer uluslardan farklı kılan öğeleri bulmak için ki Alman milliyetçileri için bu öğe dildir, Alman şair ve entelektüelleri yüzlerini “volk”a (halk) döner.⁷² Alman yazar Herder (ö. 1803), bir kültürel ulusçuluk kuramı geliştirmiştir. Herder’e göre her ulusun herhangi bir organizma gibi kendine özgü bir kişiliği, Volksgeist’i (halk ruhu) ve kendi büyüme kalıbı vardır.⁷³ Tek bir adlandırma edimiyle Johann Gottfried Herder (1744-1803) dünya mûsikîsini icat etti. Volkslied (halk şarkısı) terimini icat eden ve bunu hem erim içindeki yerel dünya da işittiği mûsikîye hem de Aydınlanma Dönemi Avrupa’sında karşılaşılan çok farklı repertuarlara uygulayan da Herder’dir.⁷⁴ Bir ulusun büyümesinin en güvenilir ölçüsü, edebiyatıdır; ulusun gençliğinde şiir, olgunluğunda düzyazı egemen biçim olarak belirmektedir. Herder’den etkilenen Ortaçağ Alman edebiyatı araştırmacıları halk balladlarını toplamışlar, peri masallarını derlemişlerdir. Herder, geçmiş Alman edebiyatına yeniden değer vererek, kendi gününün Alman edebiyatının Fransız kültürüne kölece bağlılığından kurtulmasına yardım etmiştir. Bununla birlikte Herder dar bir ulusçu değildi, bilgili bir insanın kendi ulusunkinden başka kültürleri de tanınması gereğine dikkat çekmiştir.⁷⁵

Özellikle köylüler arasında ulusal kültürün bozulmamış bir halde bulunduğunu düşünen Alman milliyetçileri bu kültürün kaynaklarının halk masalarında, şarkılarında, öykülerinde bulunabileceğini düşünürler. Bu kültürel öğeleri derleme seferberliği başlattılar. Özellikle bu derleme seferberliğinde halk şarkıları ve şiirlerine çok önem verir Herder. Kitching, Rus milliyetçilerinin de ulusu keşfetmek için yüzünü halka döndüğünü belirtir. Rus köylülerinin Slavların gerçek kimliğini barındırdığını söyleyen

⁷² Balkılıç, **a.g.e.**, s.11

⁷³ Işıktaş, **a.g.m.**,s.160

⁷⁴ Philip V. Bohlman, **Dünya Müziği**, Dost Yayınevi, Ankara,2015, s.69

⁷⁵ Işıktaş, **a.g.m.**,s. 160

Slavofiller, halk kültürünü, şarkılarını, geleneklerini “keşfetmek” için çeşitli etkinliklerde bulunur. Halkçı ve milliyetçi bir perspektiften beslenen ve özellikle Herder’den etkilenen Slavcılık, halk şarkılarını ulusun kaynağı olarak görür. Herder’den etkilenen Fin milliyetçiliğinde ise halk müziği halk arasındaki tarihsel bağların, ilkel duyguların taşıyıcısı olarak görülür. Ezeli ve ebedi bir ulus olmanın bir parçasıdır halk şarkıları, geçmişini bugüne taşıyan kültürel öğelerden birisidir. Kısacası Fin milliyetçiliği de halk şarkılarını tekrar icat eder. Norveç milliyetçileri de Danimarka etkisinden uzak bir kültür inşa etmeye çabalarlar. Norveçlilerin Avrupa’nın en eski ırkı ve Nordik kültürün asıl yaratıcıları olduğunu ispatlamak için folklor metinlerini derlemeye başlarlar. Benzer şekilde Macar milliyetçiliğinde de halk kültürü üzerine çalışmalara rastlarız.⁷⁶ Milli mûsikîyi müşterek teknikle terennüm olunan halk orijinalitesi şeklinde kabul eden ve kullanan birçok ekoller vardır: Ruslar, İskandinavlar, Macarlar, İspanyollar, Balkan milletleri bu cümledendir.⁷⁷ Aynı durum ile ilgili Mahmud Ragıp Gazimihal de ifade etmiştir: “Esasen mevcut halk şarkılarını hiç bozmadan mümkün mertebe armoniyen bir kisveye büründürmek ve bu sayede köylerin, dağların, saf, bakir sade seslerini münevver zümrelere “şehirler halkı”na sevdirmek veya ecnebi muhitlerde tanıtmak. Her yerde bu yolda albümler meydana getirilmiştir. “Burgolet Dev Kadro” ile “Mevris Rave”ı narmonilediği Rum Halk Şarkıları, Şark lahinleri üzerinde yapılmış ilk teşebbüslerdendir.”⁷⁸ Burada aktardığımız bilgilerden de anlaşılmaktadır ki, dünya da meydana gelen gelişmeler birçok ülkede aynı etki ve tepkiye neden olmuş “Ulusçuluk-Milliyetçilik” kavramları, halk müzikleri derleme çalışmalarının farklı ülkelerdeki uygulanan modelleri bizim ülkemizdeki devrim ve inkılap çalışmalarını etkilemiştir. Anlatmak istediğimiz şudur; Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının tüm sosyal, kültürel ve sanatsal alanlarda oluşturdıkları inkılap ve devirip politikaları tesadüfi, sadece Türkiye Cumhuriyeti’nde olan gelişmeler değildir.

Çağdaş uygarlık seviyesine çıkarken kültürel kodlar, ulusal kökenler unutulmayacak. Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarının başlangıçta belirledikleri yöntem budur. Bu dönüşümün nasıl olacağı konusu çok tartışmalara sebep olmuştur.

⁷⁶ Balkılıç, a.g.e., s.12

⁷⁷ Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman, **Halil Bedî Yönetken’den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası**, Müzik Eğitimi Yayınları, s.55

⁷⁸ Mahmut Ragıp Gazimihal, **Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz**, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 2006, s.11

Eldeki malzeme yeni malzeme ile mezcilecek ortaya yeni bir şey çıkarılacak ama bunu yaparken kendi özümüzü de kaybetmeden bunu gerçekleştireceğiz.

2.2. Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve Türkiye Cumhuriyeti

Osmanlı modernleşmesi otokratik bir modernleşmedir. İç ve dış gelişmeler, hayatının son kırk yılında imparatorluğu bu otokratik modernleşmeden anayasal bir monarşiye kadar sürüklemiştir. İmparatorluk, genç Cumhuriyet'e parlamento, siyasal parti kadroları, basın gibi siyasal kurumları miras bırakmış, Cumhuriyetin tabipleri, fen adamları, hukukçu, tarihçi ve filologları son devrin Osmanlı aydın kadrolarından çıkmıştır. Cumhuriyet ilk anda eğitim sistemini, üniversiteyi, yönetim örgütünü, mali sistemini imparatorluktan miras aldı. Cumhuriyet devrimcileri bir Ortaçağ toplumuyla değil, son asrını modernleşme sancıları ile geçiren imparatorluğun kalıntısı bir toplumla yola çıktılar. Cumhuriyetin radikalizmini kamçılayan öğelerden biri de yeterince radikal olamayan Osmanlı modernleşmesidir. Bugünkü Türkiye'nin siyasal-sosyal kurumlarındaki sağlamlık ve zaafın bilinmesi, son devir Osmanlı modernleşme tarihini iyi anlamakla mümkündür. On dokuzuncu yüzyıl bütün Osmanlı camiasının en hareketli, en sancılı, yorucu, uzun bir asırdır; geleceği hazırlayan en önemli olaylar ve kurumlar bu asrın tarihini oluşturur.⁷⁹ Genel kanı Osmanlı modernleşmesi, Batılılaşması (Avrupalılaşması), Batı'yı hayranlıktan dolayı değil, zorunluluk nedeniyle tercih etmiştir.⁸⁰ Bu tartışılabilir bir konudur. Çünkü II. Mahmud'un İngiliz Elçisini Canning'i kendisine müşavir yapması bu zorunluluk iddiasına soru işaretleri konmasına neden olmaktadır.

Batılılaşma (Avrupalılaşma), Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının temelini oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti'nde politik anlamda farklı denemeler yapılmıştır. Osmanlı döneminde de Erken Cumhuriyet Dönemi ile aynı politika izlenmiş, Batılılaşma (Avrupalılaşma) için çok büyük bedeller hem devlete hem de millete ödettirilmiştir. Fakat Cumhuriyet dönemi ile Osmanlı dönemi Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikaları arasında bir fark vardır. Osmanlı tamamen Batı (Avrupa) kültürünü topluma entegre etme ve Batılı gibi yaşama politikası üzerine kurgulama

⁷⁹ İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2012, s.37

⁸⁰ Ortaylı, **a.g.e.**, s.28

yapmaya çalışmıştır. Cumhuriyet dönemi kurucu kadroları ilk başta Batı (Avrupa) ile sentez edilmiş yeni bir Türk kültürü oluşturma politikası yürütmüş, tüm sistemi bunun üzerine kurmaya çalışmıştır. Başlangıçta bu politika temel alınmış fakat daha sonra sistem oluşumu sağlanırken bazı sıkıntılar ortaya çıkmıştır. Bu sıkıntılar bir süre sonra başlangıçtaki amaç ve hedeflerden uzaklaşılmasına neden olmuştur.

Batı (Avrupa) model alınırken ulusal değerlerinde dikkate alınacağı bir kültür politikasında en önemli eleştiri bu politikada taklitçilik gibi bir sıkıntının ortaya çıkmasıdır. Aslında genel olarak bu dönemde atılan adımlarda bir kafa karışıklığı vardır. Bu kafa karışıklığı planlı olarak yapılmaya çalışılan sentez bir Türk kültürü oluşturma politikasından uzaklaştırmış ve yasakların uygulamaya geçirilmesine neden olmuştur. “Cumhuriyetçi kadrolar” dediğimiz kurucu kadro kendi ideolojilerini meşru hale getirebilmek için gerekli gördükleri yerlerde yasaklara başvurmuşlardır. Cumhuriyetçi kadrolar gerek siyasal alanda gerekse kültür dışındaki diğer alanlarda ortaya koymaya çalıştıkları politikayı kültür vasıtasıyla yapabileceklerinin farkında idiler. Bu alanda meydana gelecek olan değişim ve dönüşümün diğer alanlardaki devrimleri de ayakta tutacağı düşünülmektedir. Cumhuriyetin temelini oluşturan ideolojinin topluma kabul ettirilmesinde en önemli aracın kültür olduğu, kültürün geleneğe açılan bir kapı olma özelliği dikkatlerden kaçmamalıdır.

Erken Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikasının Avrupa’dan geldiği haliyle toplumda kabul görmesini beklemenin mümkün olmadığını Cumhuriyetçi kadro farkında idi. Çünkü Osmanlıda bunun başarısız uygulamalarını görmüşlerdi. Bu sıkıntı vatandaşların büyük bir kısmının modernliğe, Batılılaşma (Avrupalılaşma) ’ya mesafeli yaklaşmasına sebep olacaktı. Bu sorunu ortadan kaldırmak için modernleşme kavramını bir zemine oturtmak gerekmekteydi. Cumhuriyetçi kadrolar bunu modernliğin tarihsel kökenini Orta Asya’ya yani eski Türk boylarına kadar dayandırmaya çalıştılar. Yukarıda bahsettiğimiz Osmanlı ve Cumhuriyet Batılılaşması (Avrupalılaşması) arasındaki fark burada yatmaktadır. Yalçın Çetinkaya, Osmanlı ve Cumhuriyet Batılılaşması arasındaki farka başka bir pencereden bakmaktadır. Çetinkaya’ya göre “II. Mahmud Batılılaşması ile Cumhuriyet Batılılaşması arasında müzik tabiri ile küçük ama önemli bir “nüans” yani “fark” vardır. II. Mahmud Batılılaşması iki farklı müzik kültürünün birbirini tanımasını, anlamasını

sağlayan son derece faydalı ve üretken bir Batılılaşma idi. Cumhuriyet Batılılaşması ise yasakçı, reddi miras üzerine kurulu, gelişmeyi körelten, despot bir Batılılaşma idi. İki Batılılaşma arasındaki bu fark için “önemsiz” deniyorsa, bence tarihin ve kitabın yeniden okunması gerekir.”⁸¹ Çetinkaya’nın bu bakış açısında haklılık payı olan yerler vardır. Fakat bu kıyaslama da duygusal bir yaklaşım tarzı ile Osmanlı’ya doğru bir yakınlaşma vardır. İslâm’dan önce Türklerin millî bir mûsikîleri vardı. İptidai bir mahiyette olmakla beraber bu mûsikînin tabîî bir güzelliği mevcuttu. Yabancı unsurlarla karışmamış saf bir mahallîlik/yerlilik arz ediyordu. Dönemin dünyasında toplumlarda dönüşümlere neden olan iki kavramdan birisi olan milliyetçilik te bu noktada ortaya çıkmaktadır. Cumhuriyet’in kurucu kadroları inkılap ve politikalarını oluştururken bu zeminde hareket edeceklerdir. Bu dönemde dünya da meydana gelen siyasal gelişmeler Türkiye Cumhuriyeti politikalarını da etkilemiş, farklı toplumlardan model olarak alınan kültür politikaları olmuştur. Ayrıca Osmanlı Devleti siyasal ve kültürel mirası üzerine kurulan genç Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin bu mirasın etkisinde kaldığı gözden kaçmamalıdır. Erken Cumhuriyet dönemi esasında bahsettiğimiz bu mirasa verilen etki ve tepkiler neticesinde şekillenmiş, hayata geçirilmiştir. Ayrıca şunu da unutmamalıyız; nasıl ki geçmişten kopmadan yeni kurulan devletin tüm politikaları şekillendi ise, gelecekte oluşacak kültürel politikaların temellerini de Erken Cumhuriyet Döneminde uygulanan inkılap ve devrimler oluşturacaktır.

Cumhuriyetin ilânı sonrası ülkede başlatılan inkılâp hareketi, Türkiye Cumhuriyeti halkını tamamen çağın gereklerine göre ve bütün mana ve biçimiyle medeni bir toplum haline ulaştırmaya endekslenmiştir. Zaten bundan sonra yapılan inkılâpların temel prensibini de hep bu hedef teşkil etmiştir. Geçen süre zarfında ülkede yaşanan siyasi, sosyal ve iktisadi sıkıntılar kültür ve sanat hayatını da yakından etkilemiş, bu da Atatürk’ü otuzlu yıllarda kültür ve sanat hayatını gözden geçirmeye ve yeni politikalar üretmeye sevk etmiştir. Kısacası bu dönemde ülkede sadece siyasi, sosyal ya da iktisadi problemlerin olmadığı, toplumun kültür ve sanat hayatında da ciddî oranda sıkıntılar bulunduğu ve bunların acilen çözüm beklediği kendisini bütün çıplaklığıyla göstermiştir. Nitekim bu husus, 1930 ve sonrasında

⁸¹ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.186

şekillenmeye başlayan Cumhuriyet dönemi kültür hayatının ele alınarak milli ve resmi bir kültür politikasının oluşturulmasına kadar gitmiştir.⁸²

İmparatorlukla yönetilen halklarda “milliyetçilik” rüzgârı önce Batı (Avrupa)’da başladı. Sonra tüm milliyetlere yayıldı. Aydınlar, milliyetçilik dalgasına karşı Osmanlı İmparatorluğunu ayakta tutabilmek için, Osmanlıcılık ideolojisine sınıksız sarılmaktan başka çare bulamadı. Osmanlıcılıktan başka güçlü olan bir akım daha vardı: İslamcılık. İslamcılığın sanıldığı gibi ilerlemenin karşısında olmadığı, bu nedenle Osmanlı’yı İslamcılık fikrinin kurtaracağı düşünülüyor idi. Abdülhamid’in yönetimine karşı çıkan, bu yönetimi zorba olarak gören muhalif aydınlar, belli bir program etrafında birleşmişlerdi. Her türlü kötülüğün sorumlusunun Abdülhamid olduğunu söylüyorlar ve “Meşrutiyet” üzerine ahkâm kesiyorlardı. Aydınlar arasında temel düşünce imparatorluğu ayakta tutacak bir dayanak noktası bulmaktı⁸³

Türk kurtuluş mücadelesi Türk kimliğini koruma, Türk olma şerefini taşıma ve Türk kalarak Batılı (Avrupalı) medeniyetler seviyesine ulaşmayı hedefliyor idi. Osmanlı Devleti’nin iki yüz yıllık gerileme ve yıkılış döneminde devleti kurtarma gayretleri içerisinde en dikkat çekici fikir akımı “Batıcılık-Batılılaşma (Avrupalılaşma)” olmuştur.⁸⁴ Özellikle “Cumhuriyet’in siyasal laboratuvarı” olarak görülen Meşrutiyet devri fikir tartışmaları ortamında yaşayan ve yetişen Mustafa Kemal Atatürk’te Batılılaşma (Avrupalılaşma) fikri, Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından itibaren çağdaşlaşmanın, çağdaş bir devlet ve modern toplum olmanın temelini oluşturmuştur.⁸⁵ Modern bir devlet kurmak, Batı’ya yüzü dönük, her hali ile gelişmiş bir toplum oluşturmak, hedeflenmektedir. Fakat öncelikli hedef olan Anadolu’nun işgalden kurtarılmasıdır. Sonrasında ve Lozan’da bir barış antlaşmasının imzalanması ile birlikte, süratle inkılâplara girişilecek, yeni devletin Batı (Avrupa)lı anlamda modern, çağdaş bir devlet olması için imparatorluktan intikal eden bütün kurumlar terk edilerek yerlerine çağdaş kurumlar oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu

⁸² Uluskan, **a.g.e.**, s.2

⁸³ Mehmet Kaygısız, **Türklerde Müzik**, Kategori Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.79

⁸⁴ Şerif Mardin, **Türk modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul 1999, s.9

⁸⁵ Tarık Zafer Tunaya, **Türkiye’de Siyasal Partiler Mütareke Dönemi 1918-1922**, II. Cild Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988, s.XVII, Hakkı Uyar, “Millî Mücadele ve Cumhuriyet Kadrolarının İkinci Meşrutiyet’ten ve Birinci Dünya Savaşı’ndan Çıkardığı Dersler” **Belgi**, Sayı 7 (Kış 2014/ I), s.829

amaçla gerçekleştirilen devrimlerin hepsi Türk toplumunu Batı (Avrupa) toplumları gibi çağdaş ve modern bir toplum haline getirmeyi amaçlamaktaydı. Bu devrim hareketleri içinde temel hareket noktası ise hemen, daima Batılılaşma (Avrupalılaşma) fikri olmuştur. Ancak Mustafa Kemal, pek çok reformcudan farklı olarak salt bir modernleşmeden ziyade, toplumun ve devletin yapısında temelden değişikliklerin zorunlu olduğuna inanmış, “kültür” ve “medeniyet” tartışmalarını bir yana bırakarak Batı (Avrupa) medeniyetinin bir bütün olarak alınmasından yana olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonra Batılılaşma (Avrupalılaşma) reformlarını güçlü bir kararlılık ve iradeyle uygulamaya koymuş, bunu yaparken de çağdaş değerler ve Batı (Avrupa) medeniyetinin temelleri olarak aklı, bilimi ve laik düşüncüyü esas almıştır. Türk milletini çağdaş bir toplum yapmaya, Türkiye’yi Batı’nın bir parçası olarak, medeni milletler ailesine katmaya azmetmiştir.⁸⁶ Bunun yöntemini Ziya Gökalp şu şekilde belirtmiştir: “Türkçülere gelince, bunlar, esasen Bizanslı olan Şark medeniyetini büsbütün terk ederek Garp medeniyetini tam bir surette almak istediklerinde, azimlerinde muvaffak olacaklardır. Türkçüler, tamamıyla Türk ve Müslüman kalmak şartıyla Garp medeniyetine tam ve kat’i bir surette girmek isteyenlerdir. Fakat Garp medeniyetine girmeden evvel, millî harsımızı arayıp bularak millî harsımızı meydana çıkarmamız icap eder.”⁸⁷ Görüldüğü gibi Batılılaşmaya (Avrupalılaşmaya) sıcak bakılmakta ve bunun olması için bazı ön hazırlıkların yapılması gerektiği, şayet bu şekilde bir politika izlenirse yeni bir toplumsal değişimin olmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

Cumhuriyet dönemi Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikasının mantığını anlamak için Halil Bedî Yönetken’in söylediklerini de dikkate almak gerekir. Çünkü konunun işleyişi bu bilgi üzerine daha iyi anlaşılacaktır. Yönetken “Artık hiç şüphe yok ki dinen İslam, milliyet cihetiyle Türk ve medeniyet itibarıyla da garplıyız. Şu hâlde mademki garp zümre-i medeniyetine mensup bir milletiz ve mademki aynı zümre-i medeniyete mensup milletlerde müspet ilimler, usuller, teknikler müşterektir. O medeniyet zümresi dâhilinde yaşayabilmemiz için bizim de aynı iştiraki temin etmemiz lazımdır.” Bu sözlerin mûsikîyle ilgisi nedir? Sanatın müşterek medeniyette, müşterek

⁸⁶ Ünüshan Kuloğlu, Süreyya Gülmamed, “Müzik Osmanlı Müzik Kültürü”, **Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi**, Ankara, 2009, s.2

⁸⁷ Gökalp, a.g.e., s.40

teknîği vardır. Binaenaleyh aynı zümre-i medeniyet dâhilinde aynı şerait-i medeniye ile yaşayan insanların medeni mûsikîsinde, mûsikî tekniği hepsinde aynıdır.”⁸⁸

Türkiye’de Tanzîmât’tan bu tarafa modernleşmede yapıcı, üretici ve inşa edici, pozitif bir tavır alıştan çok, geçmişe karşı bütünüyle olumsuzlayıcı, hatta yıkıcı bir negatif tavır alış hâkim olmuştur. Modern olmak geçmişi unutmak, geçmişten kalan ne varsa, neredeyse tümünü elinin tersiyle silkip atmakla işe başlamak anlamına gelmiştir. Türkiye’nin modernleşmesi, deyiş yerindeyse, bir tür avangartçılıktır. Türk modernleşmesi projesi, aslında, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiirde yaptıklarını, her alanda, toplumsal hayatın bütün kesimlerinde gerçekleştirmeyi hedefleyen bir projeydi. Türkiye’de modernleşme ve yenilik, imtidaddan değil de sistemli bir unutturmadan ve geçmişe ait olan ne varsa hepsini görünmez kılmaktan geçiyordu.⁸⁹

Erken Cumhuriyet Dönemine Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) etkilerini Hilmi Yavuz şöyle aktarmaktadır: "Hepimiz biliyoruz ki, kültür açısından Atatürk ideolojisi Batıcıdır, yani Batı (Avrupa) medeniyet dairesine girmeyi amaçlamaktadır. Burada aklımıza gelen sorunun şu olması gerekir:mMustafa Kemal niçin Batı medeniyet dairesine girmeyi istemiştir? Bunun cevabını resmi bir tarihçinin, Tarık Zafer Tunaya'nın şu yorumları ile açıklamak mümkün, diyor ki: "Atatürk ya da Atatürkçülük, Batı (Avrupa) medeniyetini çeşitli nedenlerle benimsemiştir. 1) Hiçbir medeniyet bir dinin, bir milletin eseri değildir. Medeniyet milletlerarası bir çabanın mahsulüdür. Bir ülkenin sınırlarını aşar, taşar, bir çevrenin ortak malı olur. Türk devrimi sözlüğünde Batı medeniyeti çeşitli terimlerle ifade edilmiştir: "muasır medeniyet, garplılık, medeni milletler ailesi, müşterek medeniyet " gibi. 2) Batı medeniyeti hâkim medeniyettir, tek medeniyettir. Onunla yarışacak, daha kuvvetli, ona karşı, koyacak ona eş bir başka uygarlık yoktur. En kuvvetli olduğuna ve önüne geçilemeyeceğine göre ona katılmak hayatî bir zorunluluktur. Bu bir varoluş, bir kalkınma davasıdır. Doğu’dan Batı’ya yönelik tarihi bir kanun. Şu hâlde Türk Devriminin kesin kararı, Batı ailesi, medeniyet ailesi içine girilecektir. Başka seçim imkânı yoktur. "Şu hâlde görüyoruz ki Atatürk’ün Batı (Avrupa) medeniyet dairesine girmeyi seçmesinin en önemli nedenlerinden biri, Batı uygarlığının kendisince tek

⁸⁸ Tebiş, Kahraman, **a.g.e.**, s.24

⁸⁹ Hilmi Yavuz, **Alafrangalığın Tarihi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.79-80

uygarlık görülmesiydi. Tek uygarlık, ayrıca üstün uygarlık. Peki, ama Batı (Avrupa) uygarlığı dediğimiz, bu tarihsel kararı verdiği noktada nasıl bir medeniyetti? Hepimizin çok iyi bildiği gibi bir burjuva medeniyeti idi, yani belli bir sınıfın medeniyeti idi. Belli bir sınıfın yarattığı kültüre dayalı bir uygarlıktı. Peki, ama bir uygarlık bir başka ülkeye kolayca, herhangi bir ithal malzemesi gibi aktarılabilir miydi?"⁹⁰

Osmanlı Devleti'nin yönetim, siyaset, iktisat ve kültür anlayışının çok ötesinde bir yöntem ve anlayışla hareket eden Atatürk, her şeyden önce bir önceki dönemin iktibas metoduna rağbet etmemiş, tam tersine modernleşebilmek için Batı'yı (Avrupa'yı) Batı (Avrupa) yapan temel öze, dinamiklere ve daha doğrusu zihniyete odaklanmıştır. Dönemler arasındaki yöntem farklılığı, Atatürk'ün zaman zaman Osmanlı reform hareketlerini sert bir şekilde eleştirmesine neden olmuştur. Bu kapsamda bir dönem Batıya karşı savaşan ama şimdi Batı (Avrupa) medeniyetini milletine hedef gösteren Atatürk, bir yandan bu hedefe toplumu yaklaştırmaya çalışırken, bir yandan da Türk kültürüne önem vermiştir.⁹¹ Osmanlı Modernleşmesi ile Cumhuriyet devrimlerinin farkı buradadır.

2.3. Aydın / Münevver Kesimi'n Batılaşma ve Mûsikîye Etkileri

Aydın ve münevverlerin Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve devamında meydana gelen siyasi gelişmeler neticesinde ortaya çıkan yasakların oluşmasında ki rolü önemlidir. Her dönemde görülmektedir ki bazı kişilerin ortaya attığı fikirler o dönemin devrim ve inkılaplarında kıvılcım işlevi görmektedir. Bazen toplum yararına olan bu durum bazen de toplumsal sıkıntıların kaynağı haline dönüşmektedir. Tarihsel dönem/aralık olarak Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerini işlediğimiz tezimizin konusu olan mûsikî yasakları da bu kapsam içerisine girmektedir.

Aydın/Münevver/Entelektüel kavramları günümüzde kullanım olarak üç terimde aynı anlamları ifade etmektedir. Ancak Bayram Ali Çetinkaya bu üç terimi

⁹⁰ Ruhi Ayangil, " Cumhuriyetin Müzik Devrimi " **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.644

⁹¹ Uluskan, **a.g.e.**, s.3

birbirinden farklı terimler olarak ele almıştır. Entelektüel kelimesi, Ortaçağ'ın sonlarında, Latince "intellectualist" şeklinde türetilmiştir. Akıl ve idrak ile kayıtlı ve bağlantılı olan entelektüel, soyut alanda yer tutan ve var olan fikirler ve düşüncelerle hesaplama içerisinde bulunan kimsedir. Entelektüeli "kendi fikirlerini kendi oluşturan kimse" olarak tanımlamak mümkündür. Aydın ise, Fransızca "eclairé" sıfatından türemiş bir kavram olarak bilgi edinme ve eğitim kanalıyla zihni aydınlanmış kimseyi ifade eder. Tanzîmât döneminde, bu kavram münevver kelimesiyle karşılık bulmuş ve zaman içerisinde dildeki arılaşma akımıyla aydın haline dönüşmüştür. Dolayısıyla aydın kavramı fikir ve düşünce üretimiyle ilgili bir kelimeye karşılık gelmez, var olan bilginin edinilmesine işaret eder. Şu hâlde entelektüel, düşünce üreten kimseyi, aydın ise onu tüketen kimseyi ifade etmektedir.⁹² Bu terimlerin aralarında ki farkın bizim tezimiz açısından şöyle bir önemi vardır. Tanzîmât döneminde meydana gelen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri ve devamında Meşrutiyet dönemleri ile Cumhuriyet döneminde meydana gelen gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan mûsikî yasaklarının alt zemininin tespit edilmesi bu ayrımda yatmaktadır. Yasakların zemini hazırlayan gelişmeler, inkılaplar yoktan var edilen fikirler ile mi meydana geldi, yoksa taklitçilik tabiri ile ifade edilen Batı toplumundan devşirilen fikirler ile mi meydana geldi? Taklit ile meydana gelmesi demek model olarak ya da örnek olarak alınan uygulamaların varlığı bize yasakları anlamamızda yardımcı olacaktır.

Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar yönetici, bürokrat, meslek sahibi münevverlerin kültür ve siyaset hayatımızda bir ara tip olarak kaldıkları bir hakikattir. Bu ara tip, Batılı entelektüel tavrı ile yöneticinin, bürokratin, meslek sahibinin tavrı arasında sıkışmıştır. Devlete karşı muhalefet söz konusu olmadığından ve muhalefet ancak hükümetteki kadrolara karşı yapılabildiğinden, o muhalefetteyken değişimci ve hatta devrimci bir tavır sergilerken, iktidara geldiğinde yönetimin ve bürokrasinin çarkları arasında çok kez farkına varamadığı bir muhafazakâr politikacı ve devlet memuru olup çıkar.⁹³ Örnek olarak Hasan Ali Yücel, Mevlevî bir yaşam tarzından gelmesine, tasavvuf mûsikîsi ile yetişmesine, iyi bir Türk mûsikîsi icracısı olmasına rağmen 1940 yılında bakanlık döneminde mecliste Devlet

⁹² Bayram Ali Çetinkaya, "Meşrutiyet Dönemi Aydın ve Devlet Adamının/Bürokratinin Kimlik Yapısı" **Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:XII Sayı:2, 2008, s.77

⁹³ Çetinkaya, **Türkiye'de Aydın**, s.27

Konservatuvarı Kanunu görüşülürken yapmış olduğu konuşmalarda konservatuarda Batı (Avrupa) mûsikîsine gerekli alt yapı için neler yapılacağını açıklamış, milli mûsikî kavramındaki milli kavramının eklenip eklenmemesi konusunda diğer milletvekilleri ile bazı tartışmalara girmiştir. Ama Türk mûsikîsi şubesi açılmasını da savunmuştur. Kanun görüşmelerinde “Maarif vekilliği arz ettiğim numaralı ve tarihli kanun, tesisini kendisine emrettiği müzik öğretmen okulunu ve filarmonik orkestrayı kurmuş ve işletmeğe başlamış, fakat evvela filarmonik orkestranın, daha tafsilatlı ve daha iyi şekilde idare edici bir kanun lüzum hâsıl olmuş. 12 Haziran 1936 tarihinde 3045 numaralı kanun çıkmıştır. Bugün yüksek huzurunuzda getirdiğimiz konservatuar kanunu, bu 2541 numaralı kanunun 18. Maddesinde kısaca zikredilmiş ve dört seneden beri kurulup mevcut teşkilatını organize etmek ve ilerisi için daha iyi çalışılabilecek bir müessese kurmağa temin için getirilmiştir.” şeklinde bir konuşma yapmıştır. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte süre gelen Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde uygulanan inkılaplar arasında konu Türk mûsikîsine geldiğinde bir türlü ortak bir dil kurulamamıştır.⁹⁴

Osmanlının çöküş dönemlerinde Batı ile temas halindeki münevver; dini, siyasi ve felsefi kaygı içerisindeydi. O, kendisini bir taraftan İslam kültür ve normlarıyla bağlı hissederken bu hususun kendisine yüklediği ihtiyacı misyonunun temsili olarak görür. Aynı münevver, Batı’dan gelen Aydınlanmacı düşüncenin kendisine verdiği ilhamla laik ve modern ulus devlet inşacısı rolünü üstlenir.⁹⁵ Ortaya çıkan laiklik ve modern ulus kavramları toplumun her alanında değişim ve dönüşüme neden olur. Ortada zincirleme bir reaksiyon vardır. Laikliğin etkisi dini unsurların toplumsal yapı içerisinde çıkarılmasına, bunun etkisi ile dinsel öğelerde meydana gelen yasaklarda tabi ki sanata ve mûsikîye etki etmektedir.

Dünya da meydana gelen olaylar tüm ülkelerde etkisini hissettirmiştir. Bu olaylar sayesinde fikir adamları, aydınlar düşüncelerini şekillendirir, ya da tam tersi fikir adamları ve aydınlar bu olayların tetikleyicisi de olabilir. Dünya da meydana gelen bu süreç birçok toplum tarafından model alınıp kendi toplumunda uygulamaları ile

⁹⁴ İrem Ela Yıldızeli, “Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ”, **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014 s.662

⁹⁵ Çetinkaya, a.g.e., s.27

dönüşüm yaşama sürecine girebilirler. Osmanlı toplumu ve devamında gelen Türkiye Cumhuriyeti Devleti bu dönüşüm süreçlerini yaşamışlardır.

Bu altyapı Tanzîmât münevverî, Cumhuriyet aydını üzerindeki etkisi ile toplumda infial uyandırmakta, sahiplenilmekte ya da aldığı tepkilerle gidişatını belirlemektedir. Bu fikirsel yol gösterici aydınların çabaları ve siyasi gelişme de diyebileceğimiz olaylar yeri gelir kültürde sanatta toplumsal kalitenin yükselmesine sebep olur yeri gelir toplumda büyük yıkımlara, kaosa sebep olur. Tanzîmât ve Cumhuriyet dönemlerindeki fikir adamları aydın mı, entelektüel mi yoksa münevver mi? Yani yasaklara neden olan fikirsel zemin taklitçilik ile mi yoksa toplumsal bir fikir aydınlanması ile mi meydana gelmiştir?

Osmanlı toplumunda ki bahse konu dönüşüm daha çok dünya da meydana gelen olaylar neticesinde meydana gelmiştir. Bu olaylardan en önemlisi Fransız İhtilalidir. Fransız ihtilali ile meydana gelen gelişmeler “Ulus-Devlet” anlayışının dünya da yayılmasına sebep olmuş birçok devletin yıkılmasına ya da toplumsal düzenlerinin bozulmasına, dönüşmesine, değişmesine sebep olmuştur. Farklı biçim ve metotlarla Batı’dan bir tür aktarıcılık rolünü benimseyen Osmanlı aydını devletin içinde bulunduğu buhranı aşmanın formüllerinin arayışı içerisindeydi.⁹⁶

Geçmiş devlet politikalarında izlerine rastlanan, devrimlerin gerçekleştiği dönemden çok öncesinde bazı aydınların dile getirdiği fikirler Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının fikirsel zemininin oluşmasında büyük katkı sağlamıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi aydın ve fikir adamlarının devrim politikalarını oluşturan fikirleri aldıkları, düşünce yapılarından etkilendikleri kişiler vardır. Necip Asım ve Gazimihal bu aydınlardan en önemlileridir. Devrim Politikalarının fikir babası olan Ziya Gökalp’ten önce Necip Asım ve Gazimihal devrim politikalarının ana temasını oluşturan düşünce sistemini Cumhuriyet devrimleri öncesinde dillendirmişlerdir.

Ziya Gökalp’te bu aydınlardan etkilenmiştir. Ziya Gökalp, Osmanlı’nın son dönemlerinde yetişmiş, Cumhuriyet dönemi mûsikî inkılabının fikirsel temellerinin köşe taşlarından birisi ve hatta en önemlisidir. Ziya Gökalp, kültür-medeniyet ayrımı

⁹⁶ Çetinkaya, a.g.e., s.31

çerçevesinde Batıcı bir uluslaşmaya meşruluk kazandırmaya çalışırken Osmanlı mûsikîsinde bu modelin bir doğrulamasını bulduğunu sanıyor ve Osmanlı mûsikîsi Türk Halk mûsikîsinin aksine gerek milli kültürümüze gerekse yönelmiş olduğumuz Batı Medeniyetine aykırı çağ dışı bir örnek teşkil ettiğini öne sürerek klasik Türk mûsikîsinin yasaklanmasının zeminini hazırlıyordu.

Ziya Gökalp'in Batılılaşma (Avrupalılaşma) için vermiş olduğu çabayı Necip Fazıl Kısakürek şu cümlelerle ifade ediyor: "Ziya Gökalp Türkçülüğü de keremsi bir şey... Zayıfladığı sanılan bir eskinin yerini almaya bakıyor, ama nerede? Ne gittiği sanılanın muhasebesi var ne geldiği sanılanın... Vatan harabi bir hây-u-hûy'dur gitmekte. Millî mücadele başlamış ve mektebin, Prenses ellerinden öpmeğe namzet vals ve muaşeret edebi mütehassısı talebesi, birdenbire maddi ve manevi sefaletе düşmüştür."⁹⁷ Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî inkılabının temelinde halk türkûleri artı Batı tekniği formülü ile ifade edilen Ziya Gökalp Fikri vardır.⁹⁸

Gerek Batılılaşma (Avrupalılaşma) karşısındaki direnci gerekse Osmanlı ve Doğu kimliğiyle özdeşleştirilmiş olması Osmanlı mûsikîsini yeni Türk devletinin doğrudan hedefi haline getirdi. İmparatorluk mirasından kopmayı ve Türk kimliğini koruyarak Batılılaşmayı (Avrupalılaşmayı) hedefleyen yeni rejim, Osmanlı müziğini, oluşturmak istediği ulusal kültürün dışına itmeye karar verdi. Yaratılması amaçlanan ulusal kültür, Batı (Avrupa) tekniği ile halk müziğinin bir sentezine dayanacaktı. Ancak halk müziği ilkel bir mûsikî, olsa olsa Batı tekniğiyle işlendiğinde anlam kazanacak bir hammadde olarak görüldüğünden, mûsikî alanındaki reformlar esasen Batı (Avrupa) mûsikîsinin aktarılmasına dayandırıldı. Sentezin ilk ayağı olan Batı (Avrupa) mûsikîsi doğulu kimliğin zıddını temsil ederken, halk müziğiye Doğuyla özdeşleşmiş imparatorluk kimliğinin zıddı olarak düşünülmekteydi. Bu imparatorluk geçmişinin inkârına ve Batı (Avrupa)'nın model alınmasına dayanan Cumhuriyet Batılılaşma (Avrupalılaşma)sının amaçlarıyla uyumluydu. Hem imparatorluk geçmişini hem de doğulu kimliği temsil eden Osmanlı mûsikîsine sentezde yer yoktu.⁹⁹ Saygun, sentez

⁹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, **O ve Ben**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2015, s.47

⁹⁸ Arslan, **a.g.e.**, s.111

⁹⁹ Güneş Ayas, **Mûsikî İnkılabının Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.21

fikrinin çıkmaz bir yol olduğunu iddia eder. Saygun'a göre, Türklerin geleneksel müziği çok sesli müzik ile " kirletilmemelidir".¹⁰⁰

Ne var ki resmî kurumlardan dışlanan, devlet destekli basın kampanyaları aracılığıyla her fırsatta aşağılanan, 1926'da eğitimi, 1934-1936'da ise radyolarda icra edilmesi yasaklanan Osmanlı mûsikîsi kimlik aşınmasına uğrasa da direncini sürdürmüştür. Fakat Osmanlı mûsikîsi, yeni rejimin politikalarına karşı başarıyla direnmesine karşın, bilhassa 1950'lerden itibaren birleştirici bir üst kültür modeli olma özelliğini adım adım kaybetmiş, ülkenin merkezi mûsikî geleneği olmaktan çıkmıştır. Osmanlı müziğinin "Tarihi Türk mûsikîsi" olarak tanımlanması, tasnif heyetlerinde repertuarının tespit edilip arşivlere kaldırılması ve müzeye layık görülmesi, aslında bir olgunun tespitinden ziyade resmi makamların temennisini ifade etmiştir. Gerçekten de bu temenni gerçekleşmiş ve Osmanlı mûsikîsi tarihe gömülmeye çalışılmıştır. Fakat bir gelenek olarak varlığını sürdürmüş olması mûsikî İnkılabı yapanların en büyük engel olarak gördükleri Osmanlı mûsikîsinin bütün resmi uygulamalar ve şiddetli kampanyalara rağmen yaşamaya devam etmesine sebep olmuştur. Böylece Batı tekniği geleneksel müzik ikliminde hâkimiyet kuramadığı gibi, geleneksel müzik Batılılaşmaya (Avrupalılaşmaya) direnç göstermiş, makam ve usule dayanan kendi kendine yeterli bağımsız bir sistem olmayı sürdürmüştür.¹⁰¹

Batılılaşma (Avrupalılaşma) fikrinin dikkate alınmaya başladığı dönemlerden itibaren Osmanlı İmparatorluğu devrinde olsun, devamında Osmanlı kültürel mirasını devralan Türkiye Cumhuriyeti'nde olsun bu değişim ve dönüşümün uygulanmasında bir kafa karışıklığı yaşandığı kesindir. Necip Fazıl Kısakürek toplumdaki değişimin, kafa karışıklığının sonuçlarını "...Hiçliğe doğru uğul uğul akan bir cemiyet"¹⁰² şeklinde ifade etmiştir.

Osmanlı kültüre ve sanat mirasını devralan Cumhuriyet Dönemi mûsikî yasaklarının altında yatan en önemli fikirsel temel; klasik Türk mûsikîsi uyuşuktur, çağa ayak uyduramaz, acuna dinletilecek niteliği yoktur, dolayısıyla tamamen kaldırılmalıdır. Bu temelli devrim ve değişim çalışmaları klasik Türk mûsikîsini yok

¹⁰⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.151

¹⁰¹ Ayas, **a.g.e.**, s.23-24

¹⁰² Kısakürek, **a.g.e.**, s.48

etme gayretine girmiş, fakat tamda başarılı olamamıştır. Çünkü Türk insanı kendinden olmayanı benimseme konusunda çekimser kalmış ve kendi kültürüne yasaklara rağmen sahip çıkmaya çalışmıştır.

2.4. Erken Cumhuriyet Dönemi Mûsikî Politikalarının Fikirsel Temelleri

On yedinci ve on sekizinci yüzyıllar geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsinin tarihinde önemli bir dönemdir. Bu dönemin başlangıcı Osmanlı/Türk Mûsikî geleneğinin oluşum dönemine denk düşüyorsa, sonu da “Batılılaşma (Avrupalılaşma)” adı verilen kapsamlı siyasi, sosyal ve kültürel sürecin başlangıcı ile çakışır. On dokuzuncu yüzyılın başlarında kendileri de mûsikîşinas ve bestekâr olan iki padişahın yani III. Selim ve II. Mahmud’un zamanında gerek mûsikî formları gerekse beste üslupları üzerinde İstanbul’da artık daha çok dinlenen Avrupa mûsikîsinin etkileri az çok hissedilmeye başlanmıştı. Ne var ki bu çeşitli Avrupa mûsikîsi etkileri artık iyice yerleşik olan Osmanlı mûsikî geleneği tarafından sanıldığından hem çok daha kolay hem de kendine güvenli bir şekilde özümseyip geleneğe dâhil edilebildi. Çünkü gerçekten de geleneksel Osmanlı Türk mûsikîsinin deyim yerindeyse altın çağı on dokuzuncu yüzyıl idi.

On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı-Türk modernleşme hareketinin mûsikî yaşamı üzerinde yarattığı etkiler Cumhuriyet’in ilanı sonrasında kültürel politikalar için altyapıyı hazırlamıştır. Yeni bir toplum oluşturma, Cumhuriyet’in yurttaşını inşa etme arayışı, başka bir ifadeyle toplumsal mühendislik kültürel alanda da devletin planlamacılığını beraberinde getirmiştir. Yalnız burada bir fark bulunmaktadır. Osmanlı modernleşme hareketi içinde mûsikî dönüşüp yeni içerikler kazanırken devletin bunu halkın geniş kesimine götürme gibi misyonu yoktur. Ama Cumhuriyet döneminde bu tam tersi bir nitelik arz etmektedir. Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarının önemli özelliği mûsikî reformunu devlet eliyle yürütülmesi gerekliliğine olan inançtır. Gerçekten de bu dönem devletin kültür politikasındaki "düzenleyici ve yönlendirici" rolünün üst düzeye ulaştığı bir dönemdir. 1930’ların kültür politikası radyonun devletleştirilmesi, hakemlerin merkezi yönetim tarafından kontrolü gibi

hamleler düşünölen mûsikînin devlet kontrolünde ve onun kurum ve kuruluşları tarafından oluşturulma çabası dönemin ruhuna denk düşer.

Erken Cumhuriyet Döneminde uygulanmak istenen mûsikî politikalarının fikirsel temellerini tek bir kaynaktan aldığını söyleyemeyiz. Beslendiği kaynakların çeşitliliği kültürel ortamın toplumda oluşması aşamasında renklilik açısından avantajlı olmuştur. Fakat bazı dezavantajlara da neden olmuştur. İnkılapların oluşmasında ve konumuz olan mûsikî politikalarının inşa edilmesinde planlı bir politika uygulanmasında sıkıntılar çıkmıştır. Farklı kaynaklardan beslenen devrim politikaları toplumda ve devrimleri uygulayan kurucu kadronun bazı fertlerinde kafa karışıklıklarına neden olmuştur. Tam olarak yol haritası netleşememiş bu politikaların amacı Batılılaşmak (Avrupalılaşma), bunu yaparken yöntem olarak kendi kültürel değerlerini Batıdan aldığı kaynaklarla sentez yapmak ve bunun neticesinde yeni bir “Milli Mûsikî” meydana getirmektir. Bunu yapabilmek için çeşitli yöntemler denenmiştir.¹⁰³ Avrupa’dan dönemin ünlü ve dünya da isim yapmış saygın müzik adamları Türkiye’ye çağrılarak raporlar hazırlatılmıştır. Bu isimler arasında Paul Hindemith (1895-1963), Carl Eberth (1887-1980), Bela Bartok (1881-1945), Edwart Zuckmayer (1890-1972), Ernst Praetorius (1880-1946), Lico Amar (1891-1959), David Zirkin (1906-1949) ve Dame Ninetti De Ebert Valoist (1898-1999) yer almaktadır.¹⁰⁴ Fakat kalıcı bir çözüm oluşturulamamıştır. Çünkü elde insan kaynağı sıkıntısı vardır. Mûsikî politikaları hayata geçirildikten sonra bu politikaları yürütecek kadrolara ihtiyaç vardır. Bu sorunu çözebilmek için kalıcı çözümler üretmek adına projeler hazırlanmıştır. Türk mûsikîsi geleneksel Osmanlı mirası, Batılı müzisyenler, aydın/münevverlerin fikirsel etkileri gibi kaynaklardan beslenmektedir. Fakat Cumhuriyet kadroları mûsikî devriminin fikirsel temellerini oluşturmak için kendi öz kaynaklarını kullanmak adına yurt dışına müzisyenler göndermiştir. Esasında bu yöntem Osmanlı tarafından da denenmiştir. Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) temellerinin atıldığı dönemlerde Avrupa’ya çeşitli zamanlarda müzisyenler gönderilerek Osmanlı toplumunda uygulanacak bir model oluşturulmaya çalışılmıştır. Ama tam olarak istenilen sonuca Cumhuriyet öncesi dönemlerde de ulaşamamıştır. Osmanlıya göre daha bilinçli devrim politikaları oluşturmaya çalışan Cumhuriyet

¹⁰³ Küçükakpın, a.g.e., s.37

¹⁰⁴ Dalkıran, a.g.e., s.183

dönemi kadroları bu politikaları devlet eliyle yapmaya çalışmıştır. Bu politikalar kapsamında Yurtdışına öğrenim amaçlı müzisyen gönderilmesine asıl olarak Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Maarif Bakanlığı tarafından başlanmıştır. İlk gönderilen kişi ise 1924 yılında Ekrem Zeki Ün olmuştur.¹⁰⁵ Daha sonra Türk Beşleri olarak bilinen ve çağdaş Türk mûsikîsinin önde gelen isimleri arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin (1925-1930), Necil Kazım Akses (1926-1934), Hasan Ferit Alnar (1927-1932) ve Ahmet Adnan Saygun (1928-1931) çeşitli Avrupa ülkelerinde müzik eğitimi görmek için gönderilmiştir. Türk Beşleri Türkiye'ye geri döndüklerinde her birinin izlediği yol diğerlerinden farklı olsa da çağdaşı oldukları Ferit Hilmi Artek (1908-2006), Nuri Sami Koral (1908-1990), Raşit Abed (1910-1968), Sami Bilgen (1910-2005), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Kemal İlerici (1910-1986), Faik Canselen (1911-2009), Bülent Tarcan (1914-1991) ve Mithat Fenmen (1916-1982) gibi bestecilerle, kültürümüzün malzemelerinden yararlanma ortak paydasında buluşmuşlardır. Bu besteciler Türk mûsikîsinin çağdaşlaşma sürecinde çalışmaları ve eserleriyle önemli yer tutan ilk kuşak bestecilerimizdir.¹⁰⁶ Bununla birlikte yurtdışına giden öğrenciler, Batı'yı anlamak için gönderilen sefirler Batı'nın teknolojisiyle beraber sosyal ve kültürel yaşantılarını da gözlemleyerek etkileşim yaşamışlar ve bunları da memleketlerine getirmişlerdir. Aslında sadece askeri alanla başlayan yenileşme hareketi etkilerini her alanda göstermeye başlamıştır. Osmanlı'nın Batı mûsikîsi ile yabancı devletler ile yürütülen ilişkiler vesilesiyle on altıncı yüzyılda tanıştığını görüyoruz. Osmanlı'nın Batı mûsikîsi ile daha ziyade diplomatik bir çerçevede kurduğu ve ilk izleri on altıncı yüzyılda görülen ilişkinin On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam ettiği görülür. Bu tarihten itibaren müzik başta olmak üzere toplumsal yaşamın ve kültürel atmosferin büyük değişimler geçireceği yeni bir dönem başlar.¹⁰⁷

Avrupa siyasi tarihi on dokuzuncu yüzyılda bütünüyle milliyetçi ideolojisinin ve ulus devletlerin kuruluş sürecinin sarsıntılarını kültürel boyutuyla da yaşadı. İtalya ve Almanya'da gelişmekte olan ulusal bilinç, burjuvazinin pazarların birleşmesi konusundaki keskin tavrı, Avrupa'daki başta Avusturya olmak üzere geleneksel monarşilere karşı mücadele de şiir ve müzik kitleleri harekete geçiren en önemli

¹⁰⁵ Küçükakaplan, **a.g.e.**, s.37

¹⁰⁶ Dalkıran, **a.g.e.**, s.178

¹⁰⁷ Küçükakaplan, **a.g.e.**, s.35

kültürel silahlardı. Mûsikî artık devrimin aracı olarak değerlendiriliyordu.¹⁰⁸ Cumhuriyet kadroları bunu farkında idi. Toplumsal değişimde en önemli kullanacakları unsur mûsikî olacaktı. Bu nedenle Erken Cumhuriyet Dönemi reformlarından biri, belki de en önemlisi olan mûsikî reformunun temel amacı “ulusal ve çağdaş bir mûsikî” yaratmaktır. Bunu yaparken de yukarıda bahsettiğimiz geçmişten gelen kültürel mirasın izlerini, kalıntılarını tamamen yok etme politikası uygulanmak isteniyordu. Bu anlamda, yeni rejimin müzik politikalarının üçayağı olduğu söylenebilir: Dışlanacak olan Osmanlı Geleneksel Müziği, Klasik Batı Müziği ve Halk Müziği. Son ikisi yeni müziğin temellerini oluşturacaklardır. Bahsi geçen dönemde, halkın gündelik yaşamı, giyim kuşam tarzından yemek adabına, gündelik yaşam alışkanlıklarından davranış pratiklerine kadar geniş bir yelpazede dönüştürülmeye, yeni bir hayat tarzı topluma aşılarmaya çalışılmıştır. Topluma yeni, modern bir kültürün ve hayat tarzının verilmesi Cumhuriyetçi kadroların temel amacıdır. Bu anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikaları dönemin önemli ideolojik paradigmaları üzerinden anlaşılabilir. Yeni toplumsal yapının harcını oluşturacak olan Erken Cumhuriyet Dönemi halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinin, mûsikî politikalarının temel yönelimlerini oluşturduğu söylenebilir. Dönemin mûsikî politikaları, kurucu kadroların milliyetçilik anlayışı ile yakından alakalıdır. Kurucu kadrolar yeni bireyin ulusal modern kimliğini tarif ederken, bu tarife İslam’ın etkisini olabildiğince azaltmaya çalışmışlar ve ulusal kimliğin ve kültürün tarihsel kökenlerini Orta Asya’ya ve Anadolu’ya taşımaya gayret etmişlerdir. Erken Cumhuriyet Dönemi’nde Osmanlı geleneksel mûsikîsinin tarihten, geleneklerden ve halkın bilincinden silinmesine yönelik bir çaba vardır. Osmanlı Geleneksel Mûsikîsi, Türk halkına “yabancı” bir mûsikî ve hatta onun “ulusal karakterine zararlı” bir kültürel bir form olarak değerlendirilir.¹⁰⁹

Osmanlı son dönem aydınlarından bazıları tamamen Türk klasik mûsikîsi tarafında dururken bazıları bu mûsikînin terk edilip Batı (Avrupa) mûsikîsinin alınmasından yana tavır koymuşlar ve bu hususta yazılar kaleme almışlardır. Bazıları da var ki bir ikilem içerisinde olmuşlardır. Bir taraftan günlük yaşamlarında Türk mûsikîsine büyük bir yer verirken diğer taraftan meselenin halka dönük cihetinde Batı

¹⁰⁸ Işıktaş, **Beykent Üniversitesi**, s.167

¹⁰⁹ Balkılıç, **a.g.e.**, s.21

(Avrupa) mûsikîsini tercih ettiklerini, ondan yana olduklarını ifade etmişlerdir.¹¹⁰ Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadrolarda bu ikilemi yaşamışlardır.

Münevver tabaka (o tarihlerde "aydın kesim" tabiri henüz bugünkü kadar yaygınlaşmamıştı) ise, fesi çıkarıp şapkayı, başına, poturu çıkarıp pantolonu ayağına, yeleği, cübbeyi çıkarıp banjour'u, jaquettea'taille'ı sırtına geçirdiği gibi, millî kültürden ve bilhassa millî mûsikîden soyunup, Alafrangayı baş tacı etmekte, geriliğin, şarkıllığın, demodeliğin ("çağ dışı" ta'biri de henüz ortaya çıkmamıştı) sembolü olarak gördüğü Alaturkaya nefret ve tiksiniyle bakmakta; hatta daha da ileri giderek, Arap, Acem, Bizans artığı saydığı bu iptidai, monoton teksesliliğe, medenî Batı dünyasının muazzam orkestralarının çoksesli ordularını öne sürerek, amansız bir Haçlı Savaşı başlatıp devam ettirmekte idi.¹¹¹

Bu anlamda yapılmaya çalışılan yeniliklerin yüzeysel kaldığı, Batı'nın bilim ve teknikteki üstünlüklerinin toplumsal açıdan bir sorgulama sürecine sebep olsa da tam anlamıyla yolunu çizememiş olarak görülen on dokuzuncu yüzyıl Osmanlıları üzerinde sarsıcı bir etki yaratamadığı ileri sürülür. Dahası bu durumun zamanla Türk kimliğinin zayıflamasına sebebiyet verdiği, Osmanlı kimliğinin öne çıkarılması nedeniyle Türk'e ait olan "yüksek değerlerin" ortaya çıkmasına engel olduğu düşünülür. İşte bu noktada Batı'nın geldiği noktayı çağdaş uygarlık düzeyi bakımından örnek alan reformcuların onu taklit etme konusunda ciddi bir endişe taşıdığından bahsedilebilir. Söz konusu endişe onların modernizme olduğu kadar kendi halklarına karşı da zaman zaman şüpheci ve mesafeli yaklaşımlarına sebebiyet vermiş, anlamaya çalıştıkları halk ile birbirlerine yabancılaştıkları bir ortamın doğmasına neden olmuştur.¹¹² Halk kültürünün zararlı öğelerden arındırılması Erken Cumhuriyet Dönemi Halkçılık pratiğinde yaygın olarak görülebilir.¹¹³

Erken Cumhuriyet Dönemine yakın olması açısından ve bu döneme etkileri bakımından Abdülmecit, Abdülaziz ile II. Abdülhamid dönemleri önem arz etmektedir. Askerî birliklerde yetişen mûsikîşinaslar bu yolla sivil kurumlarda çalışma, yeni

¹¹⁰ Arslan, **a.g.e.**, s.17

¹¹¹ Tura, **a.g.e.**, s.42

¹¹² Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.25

¹¹³ Balkılıç, **a.g.e.**, s.49

elemanlar yetiştirme imkânlarını elde etmişlerdir. Sanayi mektepleriyle çeşitli sultanîlerde zamanın değerli musikîşinasları görev almışlar, pek çok öğrenci yetiştirmişlerdir. Sözü geçen kurumlarda çalışanlar Cumhuriyet döneminin ilk mûsikîşinaslarından birçoğunun öğretmenidir.¹¹⁴ Buradan anlamamız gereken Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadroları içerisinde yer alan mûsikîşinaslar da bu insanların elinde yetişmiş ve fikirsel alt yapılarını bu insanlardan aldıkları eğitimlerle oluşturmuşlardır. Erken Cumhuriyet Dönemi milliyetçi projenin tohumlarının Abdülhamid döneminde atıldığı ileri sürülebilir.¹¹⁵

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yirmi yılı içinde gerek devletin görevlendirdiği bürokratlar gerek mûsikî devrimini gerçekleştirmeye kararlı yerli ve yabancı sanatçı-uzmanlar, yorulmak ve yılmak bilmeyen çalışmalarıyla opera ve tiyatro gibi toplumumuza oldukça yabancı sanat türlerini yoktan var etmişlerdir. 3 Temmuz 1941'de, Ankara Devlet Konservatuarı ilk mezunlarını verdiği Cumhurbâşkanı İsmet İnönü, TBMM Başkanı Abdülhalik Renda, C.H.P Grup Başkanvekili ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, diploma töreninde hazır bulunurlar. Milli Eğitim Bakanı Yücel töreni uzun bir konuşmayla açar. İlk mezunlara diplomalarını verir Cumhurbâşkanı İsmet İnönü. Konservatuarın Müzik Bölümü mezunları adına arpist Nazmiye Sakarya'ya, Tiyatro mezunları adına da Ertuğrul İlgin'e birer altın saat armağan eder. Hasan Âli Yücel'in açış konuşmasından bazı bölümleri buraya aktararak, devletin o yıllarda müzik eğitime ve evrensel sanatın Türkiye'ye yerleşmesine verdiği önemi belirtmek faydalı olacaktır: "Gözden uzak tutulmasını bilhassa istirham ederim ki, insanlığın en müthiş savaşlarından birini yaptığı böyle bir devirde ve harp yangının dumanları göklerimize vurduğu böyle bir zamanda, tiyatro temsilleriyle operayla meşgul olmamız, güzel sanat davasına nasıl ciddi bir mana verdiğimiz tarihe geçecek kadar kuvvetli burhanı telâkki edilmelidir. Biz tiyatro ve opera şeklindeki temsil sanatını, bir medeniyet meselesi halinde alıyoruz. Onun içindir ki, aziz memleketimizin her vaziyette müdafaası için, her türlü fedakârlığı yapmakla uğraştığımız şu anlarda, sanatın bu şubesindeki inkişafına da onu durdurmak değil, bilâkis yürüyüşüne hız vererek devam ediyoruz. Bir gün bizim gibi bütün insanlığın

¹¹⁴ Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müsikî ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, C.5, s.1225

¹¹⁵ Yavuz, **a.g.m.**,s.68

idrak edeceğine inanmış bulunduğumuz Türk hümanizmasının yepyeni bir safhası, Devlet Konservatuarı'nın bağrından doğmaktadır. Müellif bizden olmayabilir, bestekâr başka milletten olabilir. Fakat o sözleri ve sesleri anlayan ve canlandıran biziz. Onun için Devlet Konservatuarı'nın temsil ettiği piyesler, oynadığı operalar bizimdir. Türk'tür ve millidir. Bizden olacak müellif ve bestekâr da ancak bu yolda yetişecektir. Biz yarınların insanlarıyız. Emeklerimizi, bilgi ve duygularımızı, yaptığımız bütün işleri bizden sonra geleceklere bir miras değil, bir vasiyet olarak terk ediyoruz..."¹¹⁶

Tek parti dönemi kültür ve mûsikî politikalarından bahsederken modernleşme, sentezci, Batıcı ve kadrocu gibi farklı düşünceleri savunan figürlerde, bu figürlerin arasında dönem dönem farklı pozisyonlardan söz edilmesi gerekir. Bu bağlamda Erken Cumhuriyet Dönemi kültür ve mûsikî politikalarının belirli bir tutarlılık, eşgüdüm ve süreklilik içerdiğini söylemek mümkün görülmemektedir. Bu dönemde mûsikî reformu konusunda kesin ve net bir pozisyon olduğunu söylemek zordur. Nitekim Ziya Gökalp'in sentezci mûsikî anlayışına göre Osmanlı klasik mûsikîsi hasta ve Türk'e yabancıdır. Türklerin asıl mûsikîsi Türk Halk mûsikîsidir. Bu mûsikî, Batı (Avrupa) mûsikîsi armoni kuralları ile çok seslendirilmektedir. Batıcı mûsikî anlayışını savunan bu gruba göre ise, geleneksel mûsikîler tasfiye edilerek, bunların yerine Batı (Avrupa) mûsikîsinin yerleştirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tek parti döneminde kültür ve mûsikî de ana temayı bu görüşler oluşturmakla birlikte, tam olarak neyin nasıl yapılacağı konusunda birçok anlaşmazlıklar olmuştur.¹¹⁷

Mustafa Kemal Atatürk konuşmalarında "Evrensel yücelik" diye bir kavram kullanmaktadır. Bu kavramla evrensel bir kültür, sanat, medeniyetin milli değerleri koruyarak oluşturulup dünya standartlarında bir ürün ortaya koymak hedeflenmektedir. Bu kavramında tartışılabilir yönleri vardır. Evrensellik, "Evrensel kültür de yerini almak" kavramın, özellikle Batı (Avrupa) mûsikîsi mensuplarının eylemlerini atlayan bir söylem olarak sürekli gündemlerinde olmakla, ucu bucağı pek belli olmayan bu kavrama itibar etmekte tereddüt gösterenlerin daima "Tutucu, gerici, yerel, vb." nitelemeleri maruz kalarak sistem dışına itildiği de bir diğer vakıadır. Evrensel kültür kavramı bir tuzak gizliyor. Kabataslak denilebilir ki, evrensel

¹¹⁶ Ali, a.g.e., s.94

¹¹⁷ Akkaş, a.g.e., s.149

kültür, yeryüzünden gelmiş geçmiş ve geçecek uygarlıkların heyeti mecmuasıdır. Gel gör ki terimi ısrarla kullananlar, bunu böyle anlamıyor. Onların evrensel kültür dedikleri, birkaç yüzyıldır Yahudi/Hristiyan tabanlı Batılı emperyalizmin dünyaya evrensel diye cebren ve hile ile kabul ettirmeye uğraştığı Yunan/Latin kökenli Batı (Avrupa) kültürüdür. Batı, bunu elbette gizler. Kültür değerlerini toplumsalın dışında, hatta üstünde bir değerler sistemiymiş gibi sunar. Halbuki kriter, kendi uygarlığının kriteridir. Bu kriterle uygun düşmeyen başka kültür sistemleri, o dakika geçersiz sayılıyor.¹¹⁸ Türk mûsikîsinin de içine düştüğü çelişkili durum buradan kaynaklanmaktadır. Evrensel olarak görülen Batı (Avrupa) kültürü de aslında dış bir etki olarak mûsikîye sokulmak istenilmektedir. Evrensellikten kasıt şu olmalıdır. Müzik, dünya üzerinde tüm toplumlarda var olan, dil kadar kültürel ve evrensel bir yaratıcı sanat biçimidir. Bu tanımda geçen “evrensel” kelimesi, her tipte müziğin her yerde ve herkes tarafından anlaşılabilir ve beğenilir olmasından ziyade, müziğin dünya üzerinde her yerde var olması özelliğini yansıtmaktadır. Müzik üretildiği kültüre göre baskın özellikler gösterebilir.¹¹⁹ Arap, Acem kültürünün Osmanlı müziğini anlaşılabilir kıldığı eleştirileri burada tutarsız bir hal almaktadır. Arap, Acem, Fars kültüründen etkilenmiştir denilen, yabancı kültürlerin etkisi altında kalması eleştirel yaklaşımlarla yasaklara varacak kadar ileri götürülen inkılaplar, Batı müziğinin ithal edilmesine başka bir yabancı kültürün mûsikîyi etkisi altına almasına sesini çıkarmamaktadır. Evrensellikten kastın ne olduğunu açıkladıktan sonra milliyetçilik kavramına geri dönüyoruz.

Ayrıca burada şuna dikkat çekmek istiyoruz. On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Türklerin mûsikî sanatından habersiz oldukları yolunda bir kanı vardır, ama bu kanı İslam dinin mûsikîyi yasakladığı inancından kaynaklanıyordu.¹²⁰ Türklerin mûsikîsini hiç dinlemeden, bu mûsikîye ilişkin malzemeyi yalnızca kitaplardan inceleyen Avrupalı müzikologlar ile mûsikî tarihçileri her şeyden önce kendi eserlerinin değerini azaltan bir yanılgıya düşmüşlerdir. Kimilerinin Türk mûsikîsine örnek diye verdikleri notalar Türk ezgisinin örgüsünü ne kadar

¹¹⁸ Ayangil, **a.g.e.**, s.647

¹¹⁹ Levent Öztürk, Halil Erseven, M. Fadıl Atik, **Makamdan Şifaya**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, s.XIX

¹²⁰ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.164

tanıyabildiklerini açıkça ortaya koyar. Çünkü bunlar Türk mûsikîsini hiç tanımayan bazı Avrupalı gözlemcilerin yazdıkları notalardır. On sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Avrupa kaynaklarında Türklerin mûsikîsi hakkında büyük ölçüde gözleme dayanmaktadır. Thomas Coryate (1618) ve Fonton gibi Avrupalı gözlemciler, Türk mûsikîsinin “gürültülü” olduğu fikirlerini belirtmişlerdir. Thomas Coryate katıldığı bir Mevlevî ayininde, Kur’an-ı Kerîm okuyan hafızın okuyuşunu kulak tırmalayıcı olarak yorumlamış; Fonton da Coryate ile aynı düşüncüyü paylaştığını ifade etmiştir. Gözlemi önde tutan bu tutumu görmek on dokuzuncu yüzyılda güçleşiyor. On dokuzuncu yüzyılda Türklerin mûsikîsinden bahseden Avrupalıların bir bölümünün biraz olsun gözlem ihtiyacını bile duymadıkları rahatlıkla söylenebilir. Bu dönemde yeni bir bilim dalı olarak kendisini kabul ettiren şarkiyatçılık şarkın mûsikîsi konusuna da el atmıştır. Gezginler seyahatnameleri ve gözleme dayalı araştırma artık işlevini tamamlamıştır. Denebilir ki, o zamana kadar gezginler ve öteki gözlemcilerce amatörce yürütülen faaliyet doyum noktasına ulaşmış, uzmanlaşmış kişilerin çalışmalarıyla temel yazılı kaynaklara yönelme ihtiyacı duyulmuştur. On dokuzuncu yüzyıla özgü bu çalışma yöntemi aynı yüzyılda şark mûsikîsi üstüne yazılan eserlerin de pek çoğunda görülür. O dönemin birçok mûsikî araştırmacısı ve mûsikî tarihçisi şark mûsikîsi dinleme ihtiyacını pek duymadan bu mûsikî konusunda hayli iddialı kitaplar yazabilmişlerdir. Yalnızca yazılı kaynaklarla yetinilmesi ele alınan mûsikînin niteliği konusunda da bir yanılgıya yol açmıştır. Söz konusu kaynaklar İslam dünyasında müzikoloji çalışmalarının yoğunlaştığı dokuzuncu ve on dördüncü yüzyıllar arasındaki dönemin ürünleridir. Türk, İran, Arap mûsikîlerinin henüz ayırt edici yerel kimliklerini kazanmadığı, dolayısıyla yerel (ulusal) denebilecek üslupların oluşmadığı, bütün İslam dünyasında geçerli olan bir mûsikî vardır o yüzyıllarda. O dönemin kaynaklarının da bu mûsikî göz önünde tutularak yazıldığını varsayabiliriz.¹²¹ Yani Türk mûsikîsine Arap, Acem, Bizans etiketini yapıştırarak bir sınıflandırma yapmak özellikle Farabî’ye bu yönde eleştiride bulunmak yanlış bir yöne bizi götürür. Bu yanılgıya düşen şarkiyatçılar, doğu özellikle Ortadoğu olarak gördükleri müziklerinin tamamına Arap müziği ya da İran müziği denilmesi yanlıştır. Bu yanlış ve yanılgı daha

¹²¹ Aksoy, a.g.e., s.159-161

sonraki dönemlerde de birçok yazar ve fikir adamı tarafından karşılık bulmuş, bu temel varsayım üzerinden Türk mûsikîsi ötekileştirilmek istenmiştir.

Yukarıda bahsi geçen Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki milliyetçiliğin daha ziyade modernist milliyetçilik anlayışına denk düştüğü görülmektedir. Nitekim Şerif Mardin'de geleneksel milliyetçiliğin çoğu zaman içinde eridiği modernist akımın Türkiye'deki önderliğini Atatürk'ün yaptığını söylemektedir. Erken Cumhuriyet yıllarındaki milliyetçilik anlayışını gelenekselci kanadının büyük oranda Ziya Gökalp'in fikirlerinden beslendiği söylenebilir.¹²² Ziya Gökalp'i etkileyen fikirleri bilirsek bu dönemin devrim politikasını anlamamız daha kolay olur. Gökalp'in Batılılaşma (Avrupalılaşma) ile ilgili en etkisinde kaldığı fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey olmuştur. Gaspıralı İsmail bey'in esas olarak İslamcılık görüşü bize bu konuda ışık tutmaktadır. Gaspıralı İslam dünyasına Batı medeniyetinin kapılarını açmak, Batı medeniyetinden istifade etmek; fakat bunu yaparken, milli kültürde, hayat anlayışında İslami esaslardan ayrılmamaktan ibarettir. İsmail Bey böylece Doğu ve Batı dünyasının kültür değerlerini kendi nefsinde toplamış ve etrafında cereyan eden olaylardan doğru sonuçlar çıkarmak kabiliyetinde bulunan parlak zekâsı ile çağındaki Türk Müslüman Dünyasının kültürel canlanması gerekliliği sonucuna varmıştır. Yusuf Akçura, İsmail Bey'in İslami görüşünü kısaca şöyle özetler: "İsmail Bey'in İslam'a nazarı milli hayata faydalanma derecesi noktasındadır."¹²³ Burada dikkat çeken "milli hayata faydalanma derecesi" ifadesi bize Gaspıralı ve Ziya Gökalp'in bakış açılarını ortaya koymaktadır. Onlara göre her şey milli bir bakış açısıyla şekillenmektedir. Bu bakış açısı her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da belirleyici bir role sahip olacaktır. Erken Cumhuriyet Dönemi devrim politikalarına model olarak uygulandığını gördüğümüz bir husus daha vardır. Gaspıralı İsmail Bey'in "Usul-ü Cedit" kavramıdır. Usul-ü Cedit, ilkin Türk çocuklarına Elifbayı, daha o zaman Batı dünyasında eskimiş olan ve bizde "cedit" (yeni) sayılan usulle, öğretim davasıyla başlayan "Usul-ü Cedit" hareketi, Batı ilimlerini, Batı usulü eğitim terbiyesini, Batı usul ve geçmişini, yaşayışını benimsemek, kısa ifade ile Batılılaşmak (Avrupalılaşma) demektir. İşte bu Dünya'daki ve bu sınırlı alandaki "Usul-ü Cedit" hareketinin bir öncüsü, bir kahramanı vardır ki, o da Kırımlı Türk fikir adamı Gaspıralı İsmail Bey'dir. Bizdeki Batılı eğitim modelinin temellerinin

¹²² Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.17

¹²³ Necip Hablmitoğlu, **Gaspıralı İsmail**, Bir Harf Yayınları, İstanbul, 2006, s.58-59

oluşumunda bu fikirlerin etkisi büyüktür. Bu düşünce yapısı mûsikî politikaları üzerinde de derin izler bırakmıştır. İlk Usul-ü Cedit Okulu 1884 yılında Bahçesaray'da Gaspıralı İsmail Bey tarafından açıldı. Bu okulların kuruluş aşamasında atılan adımlar ve okulların programları Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarında çok etkili olmuştur. Türkçe ibadet tartışmalarının bile fikrî temellerinde Gaspıralı'nın etkisinin olduğunu söylemek abartı olmaz. Bu okulların prensip ve gayelerinden sadece birkaçını alacağız. Bunlar bizde oluşan maarif sisteminde de uygulanan prensiplerdir. Bu prensipler daha sonra tüm eğitim sisteminde olduğu gibi mûsikî üzerinde de etkili olacaktır. Bu okullarda mektepler medreselerden ayrılmıştır. Kız çocuklarına da yazı öğretilcektir. Gaspıralı Kur'an okunmasını ve Müslümanlığın ana hükümlerini bu Müslüman okulların programlarından çıkarmış, aynı zamanda yerine matematik, tarih ve coğrafya gibi dünyevi konuları almıştır.¹²⁴ Şimdi Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarında çok önemli köşe taşı olan iki teoriden bahsedeceğiz. Bu iki teori Ziya Gökalp'in fikir dünyasında da etkili olmuştur. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi'ni inceledikten sonra Cumhuriyet dönemi inkılapları ve devrim politikalarının fikir babası olarak görülen Ziya Gökalp'in Türk mûsikîsine etkilerini inceleyeceğiz.

2.5. Türk Tarih Tezi - Güneş Dil Teorisi ve Türk Mûsikîsi

Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi Erken Cumhuriyet Dönemi devrim politikalarının fikrî alt yapısının oluşmasında önemlidir. Tarihte ilk defa, Fransa'dan yayılan milliyetçiliğin yeni dilinde ifadesini bulan bir millî birlik bilinci doğurdu. Milliyetçi fikirler, On dokuzuncu yüzyıl'ın başlarında, "Özgürleştirici (liberator)" Simon Bolivar'ın (1783-1830) Yeni Grenada olarak bilinen ve şu an Kolombiya, Venezuela ve Ekvador'u kapsayan ve ayrıca Peru ve Bolivya'da da şahit olunan İspanya yönetimine karşı isyan hareketine mekânlık eden Lâtin Amerika'ya da sıçradı.¹²⁵ Bağımsızlığını ilan eden genç ulus-devletlerin ilk yaptıkları şeylerden birisi ulusal tarih ve ulus dili çalışmalarını hızlandırarak kendi uluslarının tarihteki rolünü ve ulusal tarihlerinin başka ulusların tarihinden daha eski olduğunu göstermeye çalışmak olmuştur. Bu genç ulus-devletlerden bir tanesi de 1923'de kurulan Türkiye Cumhuriyeti'dir.

¹²⁴ Necip Hablmitoğlu, **Gaspıralı İsmail**, Bir Harf Yayınları, İstanbul, 2006, s.77-80

¹²⁵ Andrew Heywood, **Siyasi İdeolojiler**, (Çev.) Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsametdin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan, Adres Yayınları, Ankara, 2011, s.161

Türkiye’de dil tartışmaları Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme süreci ve genç Cumhuriyetin uluslaşma süreciyle hareketlilik kazanır. Bu anlamda Türkçe tartışmaları bir medeniyet kriziyle başlar. Bunun neticesi olarak da Türkiye’de Türkçe tartışmaları büyük ekseriyetle dilsel olmaktan çok politik tartışmalar olmuştur. Türkçeye ilişkin tartışma modernliğe, modernleşmeye ve uluslaşmaya dair bir tartışmadır. On dokuzuncu yüzyılda çatırdayan bir İmparatorluğun çökmesini engellemek arzusundaki elitlerin en acil cevap bulmaları gereken soru “nasıl hayatta kalabiliriz” sorusuydu. Bu sorunun cevabı onlara göre modernleşmeydi ve modernleşmek de uluslaşmaydı.¹²⁶

Erken Cumhuriyet Döneminde dil reformu ulusal kimliğin ve kültürün yaratılması için bir başka girişimdir. Dil toplumsal maddi pratiğin kurucu ögesidir. Erken Cumhuriyet Döneminde dil reformunun iki amacı vardır. İlki, ulusal bir dil yaratmak üzere var olan dilsel farklılıkları eritmektir. İkincisi ise dilde yabancı kelimelerin temizleyerek ortak kültürün en etkili yayım aracı olan dilde Osmanlı etkisini azaltmaktır. Dil reformu Anadolu Türklerinin kültürünü temizlemek, daha doğrusu tek tipleştirmek için amacıyla gerçekleştirildi. Yeryüzündeki diğer tüm diller, Türk dilinden türetilmiştir. Bu teoride insanlık tarihinin ilk dilinin Türk dili olduğu iddia edilir ve Türk dilinin insanlığın güneşe tapınma ritüellerinin sonucu olarak ortaya çıktığı iddia edilir. Dil reformu ve Türk Tarih Tezi birleştirilmeye çalışılır ve 1936 yılında Güneş Dil Teorisi ortaya çıkar. Türk mûsikîsinin bir kenara bırakıldığı gibi 1938 yılında ortaya atılan kanıtların zayıflığının da etkisi ile teori tamamıyla bir kenara bırakılır.¹²⁷ Atatürk öldükten sonra kurucu kadroların Atatürk’ün fikirleri ile oluşturdukları inkılap ve devrimleri terk etmeye başlamaları dikkatlerden kaçmaması gereken bir durumdur.

Mustafa Kemal Atatürk’ün şahsında ve önderliğinde gerçekleştirilen dilde reform süreci üç devreye ayrılmıştır. Birinci devre “Aşırı özleştirmecilik; tasfiyecilik devresi”, ikinci devre, “Mutedil özleştirmecilik; tereddüt devresi”, üçüncü devre ise “Güneş-Dil Teorisi; Özleştirmeyi ret ve yaşanan Türkçeye dönüş devresi”. Bu devre 1934 yılında Tarama Dergisi’nin yayınlanmasından başlar ve 24 Ağustos 1936 da

¹²⁶ Gökhan Yavuz Demir, “Türk Tarih Tezi İle Türk Dil Tezinin Kavşağında Güneş-Dil Teorisi”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 11, Sayı: 19, 2010/2, s.387

¹²⁷ Balkılıç, **a.g.e.**, s.45

Güneş-Dil Teorisinin ilanına kadar devam eder. Önceki devrede yoğun şekilde yürütülen, Arapça ve Farsça asıllı bütün kelimelerin kullanılmaması gayreti büyük bir sıkıntı yaratmaya başladığı ve bu sıkıntının kelime uydurmakla aşılamayacağı bu devrede anlaşılır. 4-5 yıllık bir süreç sonunda dilde reform çalışmalarının tutmayacağını, eğer bu çalışmalar devam ederse elde bir dil kalmayacağı anlaşılmıştır.¹²⁸

Ulusal kimliğin kurulmasında ortak bir tarih ve dil inşası önemli bir yer tutar. Gellner, milliyetçiliğin önceden var olan kültürel öğeleri kendi amaçları için kullandığını, lakin bazı öğeleri de dışarıda bıraktığını savunur. Bir başka deyişle, insanlara birlik hissi verebilecek ortak bir köken milliyetçilik tarafından icat edilmeye çalışılır. Bu köken, hafızanın seçici bir kullanımına dayanır; bazı tarihsel olgular hatırlanır veya dönüştürülürken, bazıları da tarihin o en karanlık dehlizlerine, unutulmuş terk edilir. Kemalist milliyetçilikte ise, Türk Tarih Tezi bu ortak kökeni keşfetme, icat etme çabasında başat bir yer tutar.¹²⁹ Türk Tarih Tezi yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin iki temel kaygısına cevap vermektedir. Kemalist söylem Batı ile barışmasına engel olan Osmanlı-İslam mirasından kurtulmak için Orta Asyalı köklerini ön plana çıkarmak, Anadolu'yla ilgili Batı destekli Yunan ve Ermeni iddialarına cevap vermek için de Anadolu atalar bulmak zorundaydı. Bu iki kaygıyı giderirken, bir yandan da Batı medeniyeti tercihini meşrulaştıracak Batı'yla uyumlu yeni bir tarih anlatısına ihtiyacı vardı. Kemalistler Türklüğün medeniyetle bağının kopmasından Osmanlılığı sorumlu tuttu. Osmanlı-İslam parantezi Türklüğün Batı'ya yürüyüşünü, hatta medeniyet yürüyüşündeki rehberliğini kesintiye uğratmıştı, şimdi bu parantez kapanacaktı. Yeniden medenileşmek için Osmanlı ve şarka ait yanlarımızdan kurtulmamız ve "özümüze dönmemiz" gerekiyordu. Bu anlamda Batılılaşma (Avrupalılaşma) Türklüğün özüne dönmesinden başka bir şey değildi. Orta Asya kaynaklı Türklüğü Dünya'daki bütün medeniyetlerin (dolayısıyla da Batı medeniyetinin) temeline yerleştiren Türk Tarih Tezi sayesinde, adeta Batılılaşan

¹²⁸ Ahmet Cemil Ertunç, **Cumhuriyetin Tarihi**, Pinar Yayınları, İstanbul, 2010, s.340

¹²⁹ Balkılıç, **a.g.e.**, s.29

bütün toplumlar geleceğe bakmak zorundayken, Türklerin geçmişe, ama çok uzak geçmişe bakmaları yeterliydi.¹³⁰

Atatürk'ün toplumsal olayları değerlendirişinde ve dünya görüşünde tarihin önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. O'ndaki tarih bilinci olayları, tarihsel gelişimi içinde görece ve değerlendirebilecek bir tarih kültürüne dönüştüğü gibi, Türk tarihini gerçek boyutları ve içeriği ile ortaya çıkarmayı amaç edinen bir tarih tezi ve tarih çalışmalarına yol açmıştır. Türk Tarih Tezi adı ile bilinen, emperyalist Batı'nın (Avrupa'nın) Türk'ü ve Türklüğü hakir gören tarih anlayışının yanlış ve taraflı yaklaşımlarını ortaya koyarak, Türklerin medeniyet tarihinde ve insanlık âleminde ki yerini göstermeyi ve Türk milletine özgüven vermeyi amaçlamaktaydı. Türk Tarih Tezi, Atatürk'ün sistematize edilmiş tarih anlayışıdır.¹³¹

Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi'nin mûsikîye katkısı, etkisi nedir? Bu soru kurucu kadroların oluşturmaya çalıştıkları "Milli Mûsikî" kavramına katkı sağlayan fikirsel temelleri ortaya koymak açısından bize yol gösterecektir. Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi, dilde sadeleşme ve tasfiye çalışmaları ile ortak bir kültür oluşturma gayretleri içerisinde, "ortak" bir mûsikî kültürü yani "Milli Mûsikî"yi oluşturma çalışmalarında katkı sağlamıştır. Batılılaşma (Avrupalılaşma)ya olan olağanüstü hevesin mûsikîye yansması Batı (Avrupa) mûsikîsi formlarının Türk mûsikîsine entegre edilmeye çalışılmasıdır. Bu mûsikî formlarından birisi kuşkusuz "opera"dır. O dönem birçok Batı (Avrupa) mûsikîsi formuna Türkçe sözler uyarlanarak ithal, taklit ürünler ortaya çıkarılmıştır. Türk mûsikîsinin bu değişim ve dönüşüm döneminde ortaya çıkan "Özsoy Operası" da örnek verebileceğimiz en meşhur eserlerden birisidir. Özsoy Operası'nın sözleri dahi Türk İnkılabının dayandığı temellerden "Türk Tarih Tezi" ne uygun olarak yazılmıştır. Özsoy Operasının sözleri şöyledir: "Tarih diyor ki bize: "Medeniyet" ırmağı / Brakisefal soyda buldu özlü kaynağı. Bu soy Asya'dan çıktı, dört bir yana yayıldı. Bu tarih yükselişin başlangıcı sayıldı. Avrupa, Anadolu, İran ve Orta Garp' ta, Medeniyete girdi, bakır, büyük soyla"¹³²

¹³⁰ Ayas, **Müziği Boğan**, s.223

¹³¹ Melek Çolak, "Atatürk, Macarlar ve Türk Tarih Tezi", **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:27, Yıl:2010, s.376

¹³² Akkaş, **a.g.e.**, s.105

Mûsikî İnkılabı kapsamında milli mûsikîye eser kazandırmak amacıyla Cumhuriyet Gazetesi bir yarışma açmıştır. Beste yarışmasının yanı sıra öz dille yazılacak güftelerin de yarışmaya dâhil edilmesine karar verilmiştir. Üç aylık yarışma suresinin ilk ayında gazete okurlarınca oylarla güfteler seçilecek, ardından da oluşturulan bir jüri heyeti tarafından halkın da katılımı ile bestelerin seçimi yapılacaktır. Böylelikle dildeki öz Türkçeleştirme hareketinin müziğin dilinin de Türkçeleştirilmesine yansıdığını görmekteyiz.¹³³

Cumhuriyet döneminin dil ve tarih politikaları, bir yandan çağdaşlaşmanın gereği olan büyük çaplı bir zihniyet değişimini, öte yandan da ulusal birliğin tesisi arayışının etkisi altındadır. Cumhuriyetin kurucu önderleri, kadroları ulusal bir dilin ve tarihin oluşmasını ulusun inşası için en temel adım olarak gördüler. Bir İmparatorluğun enkazı üzerinde yükselen Cumhuriyetin yeni bir devlet, yeni bir ulus yaratırken, yeni bir tarih ve yeni bir dil de yaratmaya çalışması bir arada düşünülmesi gereken temel bir arayışın parçalarıdır: Tarihi sıfır noktasından başlatmak! Yeni kurulan Cumhuriyet miladı kendisiyle başlatmak, geçmişle bağlarını koparmak istemiştir. İmparatorluğun izlerini silmek isteyen Cumhuriyet kendisine bir referans noktası aramak zorundaydı ve bu referans noktasını Orta Asya'da bulmuştu. Türkiye'de Cumhuriyet döneminin devrimci kadroları için dil, arzulanan toplumsal ve zihinsel dönüşümü sağlamada bilhassa dikkate alınan bir unsur olmuştur. Süreç alfabe devrimi ile başlar ve birkaç yıl sonra da bizzat dilin kendisine yönelerek dilde de devrim süreci başlatılır. Bütün bu süreçte güdülen gayenin ise şeklen ve muhteva olarak geleneksel unsurlarla irtibatı kesmek olduğu açıkça anlaşılmaktadır.¹³⁴

2.6. TÜRK MÛSİKÎ DEVRİMİ VE ZİYA GÖKALP

2.6.1. Ziya Gökalp'i Etkileyen Siyasi ve Fikirsal Nedenler

Erken Cumhuriyet Dönemi fikirsal alt yapısını oluşturan en önemli düşünür Ziya Gökalp'tir. Birçok düşünür Gökalp'i Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarının fikir babası olarak görmektedirler. İlk olarak Yeni Mecmua dergisinde Cumhuriyet dönemi

¹³³ Yasemin Doğaner, "Atatürk Döneminde Radyo" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014 s.707

¹³⁴ Ahmet Cemil Ertunç, **Cumhuriyetin Tarihi**, Pınar Yayınları, İstanbul, 2010, s.334-338

mûsikî politikasının alt yapısını teşkil eden görüşlerini paylaşmıştır. Daha sonra “Türkçülüğün Esasları” adlı eserinde milli mûsikînin nasıl olması gerektiği hakkında eserinde bir bölüm ele almıştır. Ziya Gökalp’in kitabında yer alan bu bölüm Cumhuriyet dönemi mûsikî yasaklarının fikrîsel altyapısını oluşturmuş birçok yazar ve mûsikîşinası da etkilemiştir.¹³⁵ Bu konuda Atilla Sağlam Türk Musiki/Müzik Devrimi isimli eserinde birçok aydın ve düşünürün hata yaptığını savunmaktadır. Atilla Sağlam, Gökalp’in yaşadığı yıllara bakıldığında söz konusu dönemde Gökalp’in dışında birçok yazar ve mûsikîciler de “Türk mûsikîsinin akıbetine yönelik konuları tartışma konusu yaptığı ve ilgili yayın sayısında artışlar olduğunun tespit edildiğini belirtmektedir. Sağlam özetle, Mustafa Kemal Atatürk’te dönemin tartışma ortamının bir parçası olduğunu, bu dönemde ortaya atılan fikirler ile Atatürk’ün mûsikî devrimi öncesi ve sonrası konuşmalarından da anlaşılacağı üzere bir etkileşim söz konusu olduğunu savunmakta ve Atatürk’ün sadece Ziya Gökalp’ten değil dönemin tartışmaları içerisinde yer alan tüm fikir adamlarından etkilenmiş olduğunu savunmaktadır.¹³⁶

Gökalp’in yaşadığı dönem ve hemen öncesinde meydana gelen siyasi olaylar, kültürel değişimler ve en önemlisi devrimci politikaları anlamak için Ziya Gökalp ve eserlerinin çok iyi tetkik edilmesi gerekmektedir. Gökalp’in tüm fikirlerinin temel kitabı olarak görülen “Türkçülüğün Esasları” adlı eserde bize bu konuda yol gösterici bir nitelik taşımaktadır. İkincil kaynaklar yerine bu dönemin politikalarını anlayabilmek için ana kaynak olarak gördüğümüz bu eseri baştan sonra inceleyerek Cumhuriyet Dönemi politikalarının nasıl oluştuğunu, nelerin tartışıldığı, felsefi, fikrîsel temellerinin neler olduğunu ve yapılan inkılap ve devrimlerin geçmişten gelen fikrîsel miras ile bir bağlantısının olup olmadığını, Gökalp’in ortaya koyduğu fikirlerin mûsikîmize katkı sağlayıp sağlamadığını ortaya koymaya çalışacağız.

Diyarbakır’da doğan Ziya Gökalp (1876-1924), ilkokulu, askeri ortaokulu ve liseyi Diyarbakır’da, Baytar Mektebi’ni İstanbul’da okumuştur. 1900 yılında bildiri dağıtmaktan ve Diyarbakır Emniyeti’nin isteği üzerine bir yıla yakın Taşkışla’da hapis yatmış ve bu süre içerisinde gazete okuması yasaklanmıştır. Hapis nedeniyle Baytar

¹³⁵ Arslan, **a.g.e.**, s.30

¹³⁶ Sağlam, **a.g.e.**, s.63

Mektebi ile ilişiği kesilmiş, Fransız İhtilali ve Fransız düşünürlerine etkisi artmıştır. 1908 yılında Diyarbakır'da İttihat Terakki Cemiyetini kurmuş ve bu dönemde (1909) Peyman Gazetesini çıkarmıştır. 1911-1912 yıllarında Selanik'te İttihat ve Terakki Mektebi'nde İlm-i İçtima adlı bir ders vermiştir. Aynı yıllarda Genç Kalemler, Yeni Felsefe Mecmualarında ve Rumeli Gazetesinde felsefe ve içtimaiyat (sosyoloji) içerikli yazılar yazmıştır. Fransızcasını bu dönemde geliştirmiştir. Aynı dönemde Bergsun, Durkheim okumaya başlamıştır. Durkheim'den etkilenmiştir.¹³⁷

1908'den sonra milliyetçi çevrelerde Türk kimliğinin tanımlanmasında dine ve kavmiyete verilecek yer üzerine bir tartışma başlamıştır. Yusuf Akçura milli kimliğin temelini ırk, soy veya kavmiyet olduğunu savunmuş ve dine bir rol atfetmiştir. Akçura, dini kamusal alanın dışında bırakmak yönünden, laik bir zihniyete sahipti. Başlangıçta Pantürkizm'i savunan Ziya Gökalp, 1916'da uluslararası Türklükle arasına bir mesafe koydu ve Anadolu ve Rumeli Türklerinin kültürüne dayanan bir Türk milliyetçiliğinin savunmaya başladı. Osmanlı Devleti'ni Türklerin etnik milli kültürünü ve kimliğini geliştirmesini engellemekle suçladı. O'na göre Türk Kültürü'nün en halis biçimi alt sınıflar tarafından saf ve otantik hali ile korunmakta idi. Buna karşın Gökalp hiçbir zaman İslam'ın modernlik, cumhuriyetçilik ve milliyetçilik ile uyumsuz olduğunu savunmadı. İnancı, Türk Ocakları tarafından tamamen desteklenen halk kültürünün, yani harsın hikmet kısmı olarak gördü. "Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak" şeklindeki sloganı, Ziya Gökalp'in sağlam bir etnik milli kimliğe ve inanca sahip modern Türk bireyi idealini özetlemektedir.¹³⁸ Gökalp'in hedefi muasır bir İslam Türklüğü vücuda getirmektir. Asriliği aletten doğan bir olgu olarak mütalaa eden Gökalp için muasırlaşmak, şekilce ve maişetçe Avrupalılara benzemek değil, fen ve teknikte Avrupalıların seviyesine çıkmaktır.¹³⁹ Cumhuriyet döneminde bir süreliğine uygulanan milliyetçilik farazi bir Türk ırkına dayandırıldı, kültürün içindeki İslami unsurların temizlenmesi "bilim" olarak adlandırıldı ve yüksek dozda din karşıtlığı ile yüklü bir laiklik benimsendi. 1950'lerden ve bilhassa 1970'lerden sonra bu tip bir

¹³⁷ Ayhan Bıçak, "Ziya Gökalp'in Felsefe Anlayışı" **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.56

¹³⁸ Kemal H. Karpat, **İslam'ın Siyasallaşması**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013, s.49

¹³⁹ Mehmet Kaan Çalen, **Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s.20

milliyetçiliğin aşırılıklarına karşı bir tepki yükseldi ve Osmanlı mirasına yönelik ilgi arttı.¹⁴⁰

Osmanlı İmparatorluğunda, özellikle II. Meşrutiyet sonrasında gelişen Türk Milliyetçiliği konusundaki düşünce akımına “Türkçülük” denilmektedir. Bu akım, Cumhuriyet döneminde de aynı adla anılmış ve temel sistematüğini değıştirmekle birlikte süreklilik göstermiştir. Ancak, Türkçülükle asıl kastedilen II. Meşrutiyet dönemindeki düşünce hareketi olmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’da yaygın hale gelmeye başlayan milliyetçilik hareketleri öncesinde, içinde yaşayan çok sayıda etnik grup ve ulusu “millet sistemi” adı verilen bir yapı içinde örgütlüyordu. Bu sistem içinde, topluluklar dinî cemaatler şeklinde beliriyordu. Yani, Osmanlı yönetimi açısından Yunan toplumu değıl, Ortodoks milleti vardı. Ancak, 1789 Fransız İhtilâli sonrasında milliyetçilik fikirlerinin Avrupa’da yayılması ve Balkanlarda da etkili olmaya başlaması Osmanlı İmparatorluğu’nun, sorunlarına yeni ve çok önemli bir değıerini ekledi. Kısa sürede İmparatorluğun Hıristiyan unsurları arasında etkili milliyetçilik hareketleri görölmeye başlandı.¹⁴¹

Ziya Gökalp’in Türkçülük konusunda etkilendiğı kendisinin de belirttiğı bazı fikir adamları vardır. Bunlardan en önemli ikisi Ahmet Vefik Paşa ve Süleyman Paşadır. Türkçülüğün Esasları adlı kitabında ikisi için “Türkçülüğün babaları” ifadelerini kullanmıştır. Hatta Türk Ocaklarında ve bazı müesseselerde bu iki Türk kılavuzunun büyük fotoğraflarının asılmasının kadirşinaslık olacağını belirtmiştir. Ziya Gökalp’in fikirlerini etkileyen önemli iki fikir adamı da Gaspıralı İsmail Bey ve Necip Asım’dır.¹⁴²

Ziya Gökalp’in savunduğı fikirlerinin yaşadığı dönemden öncesinde dile getirilmesi bu fikirlerin yeni keşfedilmediğini göstermektedir. Bu konuya daha önce değinmiştik. Fakat yeniden hatırlamakta fayda var. Gökalp’in savunduğı, Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarına temel teşkil eden fikirleri II. Abdülhamid’in savunması bizim için önemsenmesi gereken bir durumdur. II. Abdülhamid şu sözlerle bu konudaki düşünceleri dile getirmektedir: “Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait

¹⁴⁰ Kemal H. Karpat, **İslam’ın Siyasallaşması**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013, s.49

¹⁴¹ Şükrü Hanioğlu, “Türkçülük”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C.5, s.1394

¹⁴² Gökalp, **a.g.e.**, s.8

değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış.” Bu sözler yüzyıllardır desteklediği bir mûsikîye o dönemde sarayın nasıl bir gözle baktığını göstermesi bakımından açıklayıcıdır. Ancak, buradaki ilginç nokta, klasik Türk mûsikîsinin yabancı kökenli olduğu, asıl ulusal mûsikîmizin halk mûsikîsi sayılması gerektiği inancına varılmasıdır.¹⁴³ II. Abdülhamid döneminin sonunda Batı, özellikle Fransız kültürünün Türk toplumu üzerinde önemli bir etkisi olmuştu.¹⁴⁴ Sonraları bir tez olarak öne sürülen bu görüş bizde hep Gökalp'in “Türkçülüğün Esasları”na (1923), bir de Malta Mektuplarındaki (1931) kimi sözlerine dayandırılır. Bu görüşü II. Abdülhamid'in daha o zaman benimsemiş görünmesi, üstelik fazla araştırmadan bu kanıya varabilecek durumda olması, fikrin, Gökalp'ten önce oluşmaya başladığını, Türkçülüğün genel yaklaşımları arasında biçimlendikten sonra Gökalp'in kendi tezleri içinde yer bulduğunu düşündürmektedir.¹⁴⁵

Gökalp, eserlerinde kullandığı “Ulus” kavramının içeriğini dünya da meydana gelen uluslaşma akımının milli vicdanın uyanmasına neden olduğunu ifade etmektedir: “Görülüyor ki, son asırlarda millî vicdanın uyandığı yerlerde artık imparatorluk kalamıyor, müstemleke hayatı devam edemiyor. Rusya, Avusturya ve Türkiye imparatorluklarının inhilâli, Cihan Harbinin bir neticesi değildi. Cihan Harbi, daha evvelden esaslı sebeplerin hazırlamış olduğu bir neticenin zuhuruna tesadüfi bir vesile olmaktan başka bir rol oynamadı. Eğer bu imparatorlukların içinde yaşayan kavimler arasında, millî vicdana malik ve artık mahkûm olarak yaşaması mümkün olmayan mefkûreli milletler bulunmasaydı, Cihan Harbi bu imparatorlukları deviremezdi.¹⁴⁶ Bu milletin yakın bir zamana kadar kendisine mahsus bir adı bile yoktu. Tanzimâtçılar ona “Sen yalnız Osmanlısın. Sakın başka milletlere bakarak sen de millî bir ad isteme! Millî bir ad istediğin dakikada Osmanlı İmparatorluğu'nun

¹⁴³ Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e** s.1224

¹⁴⁴ Nurgün Koç, “Kültür” ve “Medeniyet” Kavramları Etrafındaki Tartışmalar ve Atatürk'ün Düşünceleri”, **Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Yıl 7, Sayı 13 (Bahar 2011), s.115

¹⁴⁵ Aksoy, **a.g.e.**, s.1224

¹⁴⁶ Gökalp, **a.g.e.**, s.77

yıkılmasına sebep olursun" demişlerdi. Zavallı Türk, vatanımı kaybederim korkusuyla, "Vallahi Türk değilim. Osmanlılıktan başka hiçbir içtimaî zümreye mensup değilim" demeğe mecbur edilmişti.¹⁴⁷

Gökalp'e göre yüzlerce milletin bir araya gelmesi ile oluşan suni toplumların devamına imkân kalmamıştır. Bundan sonra, her milletin ayrı bir devlet olacağını, mütecanis, samimî, tabiî bir cemiyet hayatı yaşayacağını savunmaktadır. Şüphesiz, Avrupa'nın garbında beş yüz seneden beri başlayan bu içtimaî tekâmül hareketinin mutlaka şarkta da etkili olacağını öngörmektedir. Cihan harbinde Rusya, Avusturya, Osmanlı imparatorluklarının yıkılmasıyla, bu devletleri toplumsal yapılarını ve sınırlarını değiştirecek olan kıyamet pek yakın olduğu ortaya çıkmıştır.¹⁴⁸

Ziya Gökalp, tüm kabahati, kusuru Tanzîmâtçıların yapmış olduğu yenilikçi, Batıcı adımlara bağlamaktadır. Türkçülüğün Esaslarında şöyle yazmaktadır: "Vaktiyle, Tanzîmâtçılar da bu lüzumu idrak ederek, Avrupa medeniyetini almağa teşebbüs etmişlerdi. Fakat onlar, aldıkları şeyleri yarım alıyorlar, tam almıyorlardı. Bundan dolayıdır ki, ne bir hakikî dârülfünun yapabildiler, ne mütecanis bir adliye teşkilâtı vücuda getirebildiler. Tanzîmâtçılar, millî istihsali asrileştirmeden evvel istihlâk tarzlarını, yani telebbüs, tegaddi (giyinme, beslenme), bina ve mobilya sistemlerini değiştirdikleri için, millî sanatlarımız tamamıyla münkariz oldu, buna karşı yeni tarzda Avrupaî bir sanayiî cersumesi [zerresi] bile vücuda gelemedi. Buna sebep, kâfi derecede ilmî tetkikat yapmadan, esaslı bir mefkûre ve kat'î bir program vücuda getirmeden işe başlamak ve her işte yarım tedbirli olmaktı. Tanzîmâtçıların büyük bir hatası da bize şark medeniyetiyle garp medeniyetinin terkiibinden bir irfan halitası [karışıklığı] yapmak istemeleriydi. Sistemleri büsbütün ayrı umdelere istinad eden iki makûs [zıt] medeniyetin imtizaç edemeyeceğini düşünememişlerdi. Hâlâ, siyasî bünyemizde mevcut olan ikilikler, hep bu yanlış hareketin neticeleridir: İki türlü mahkeme, iki türlü darülfedris [okul], iki türlü vergi, iki türlü bütçe, iki türlü kanun. Hâsılı bu ikilikler saymakla bitmez."¹⁴⁹

¹⁴⁷ Gökalp, **a.g.e.**, s.44

¹⁴⁸ Gökalp, **a.g.e.**, s.45

¹⁴⁹ Gökalp, **a.g.e.**, s.58

Türk toplumu bu ikiliği avantaja dönüştürememiştir. İki farklı kültürün karşılaşması, bazen faydalı neticeler doğurabilir. Meselâ, Batı kültürü, kaynaklarının tükendiği her dönemde, çeşitli ya bancı kültürlerle açılarak, hatta o kültürleri sömürerek, yeni bir soluk alabilmiş, kendini yenileyebilmiştir. Bir kültür çatışmasında, önemli olan husus, yerli kültürün, yabancı kültürü sindirebilmesi, onu, kendi benliği içinde eriterek, faydalı yanlarını kendine mal edebilmesi, böylece yeni bir senteze, daha yüksek bir seviyeye ulaşabilmesidir. Doğu kültürlerinin Batı kültürü ile karşılaşması ise, çok kere birincilerin yozlaşp benliklerini kaybetmelerine sebep olmaktadır. Türkiye'de de bu böyle olmuştur. Bugüne dek, bilhassa mûsikî sahasında, ortaya, yeni değerli bir sentez koymak ümidi tahakkuk etmemiş, buna mukabil, kendi mûsikîmiz, onarılması çok güç, belki de imkânsız yaralar almış, çok büyük tahribata uğramıştır.¹⁵⁰

Ziya Gökalp, Türkiye'de Abdülhamid'in bu kudsî cereyanı durdurmağa çalıştığını yazmaktadır. Rusya'da iki büyük Türkçü yetiştiği, bunlardan birincisinin Mirza Fetih Ali Ahundof olduğu, Âzeri Türkçesinde yazdığı orijinal mudhikeler bütün Avrupa lisanlarına tercüme edildiğini söylemektedir. İkincisinin ise Kırım'da "Tercüman" gazetesini çıkaran İsmail Gasprinski'dir (Gaspıralı'dır) ki, Türkçülükteki şiarı "dilde, fikirde ve işte birlik" şeklinde belirterek aslında etkilendiği kişileri ortaya koymaktadır. II. Abdülhamid'in son devrinde, İstanbul'da Türkçülük cereyanı tekrar uyanmağa başlamıştı. Rusya'dan İstanbul'a gelen Hüseyinzade Ali Bey Tıbbiyede Türkçülük esaslarını anlatıyordu. "Turan" ismindeki manzumesi, Panturanizm mefkûresinin ilk tecellisi idi.¹⁵¹ Türk olmanın bir övünme sebebi olması yönündeki yazılı metin/şiiir 1897'de ilk defa Mehmet Emin Yurdakul tarafından yazılmıştır. Yunan harbi başladığı sırada Türk şairi Mehmet Emin Bey: "Ben bir Türküm, dinim, cinsim uludur." Mısraı ile başlayan ilk şiiirini neşretti. Yazı dünyasında ilk defa kullanılan bu ifadeyle birlikte Türk milli benliği, on dokuzuncu yüzyılda yavaş yavaş canlanmaya başlamıştır.¹⁵² Hüseyinzade Ali Bey Rusya'daki milliyet cereyanlarının tesiriyle Türkçü olmuştu. Bilhassa, daha kolejde iken, Gürcü gençlerinden son derece milliyetperver olan bir arkadaşı ona, milliyet aşkını aşılamıştı. Türk şairi Mehmet Emin Beye,

¹⁵⁰ Tura, **a.g.e.**, s.39

¹⁵¹ Gökalp, **a.g.e.**, s.9

¹⁵² Sağlam, **a.g.e.**, s.53

Türkçülüğü aşılayan- mumaileyhin beyanatına göre- Şeyh Cemaleddin-i Efgani'dir. Mısır'da Şeyh Mehmet Abde'yi, Şimal Türkleri arasında Ziyaeddin bin Fahreddin'i yetiştiren bu büyük İslâm müceddidi, Türk vatanında Mehmet Emin Beyi bularak halk lisanında, halk vezninde milliyetperverane şiirler yazmasını tavsiye etmişti.¹⁵³

Ziya Gökalp Türkçülüğün Esasları eserinde, Türkçülüğün ilk devrinde "De Guignes" tarihinin müessir olduğunu, ikinci devrinde de Leon Cahun'un "Asya Tarihinde Methal" ünvanlı kitabının büyük tesiri olduğunu belirtmektedir. Necip Asım Bey birçok ilâvelerle bu kitabın Türklere ait olan kısmını Türkçeye nakletmiştir. Necip Asım Beyin bu kitabı her tarafta Türkçülüğe dair temayüller uyandırdı. Ahmet Cevdet Bey, İkdâm Gazetesini, Türkçülüğün bir organı haline koydu. Emrullah Efendi, Veled Çelebi ve Necip Asım Bey de Türkçülüğün ilk mücahitleriydi.¹⁵⁴ Necip Asım Türk milliyetçisi fikir ve ilim adamıdır. Ondaki milli şuurun uyanmasına, Şam'da Askeri Lise de okurken o çevrede Türklere karşı takınılan olumsuz tutumlar sebep olmuştur. Necip Asım, Yusuf Akçura'ya tercümeyle halinden bahsettiği bir özel mektupta, Arapların, Türkleri memlekette yabancı gibi tuttıklarını, hatta kır kahvelerinde Arapça bilenlerin beş, bilmeyenlerin ise on paraya kahve içtiklerini dile getirir. Osmanlılık fikrinin iyice yerleşmiş olduğu II. Abdülhamid devrinde Türkçü ve Türkçeci olarak belirmiş en kuvvetli fikir adamlarımızdandır. O günlerde, dilde sadelikten yana olan, Türkçeciler olarak bilinen grupta Ahmet Midhat, Şemsettin Sami ve Rıza Tevfik ile birlikte yer almıştır. Necip Asım, daha sonraları Ziya Gökalp tarafından sistemli bir ideoloji ve heyecanlı bir ülkü şeklinde ortaya konan Türkçülük akımının, Servet-i Fünun edebiyatı zamanında en büyük temsilcilerinden biridir. O, İkdâm yazarlarından biridir ki İkdâm, başlığının altına ilk kez "Türk gazetesidir" ifadesini koyan yayındır.¹⁵⁵ Necip Asım ile Ziya Gökalp'in görüşlerine göre, "şark mûsikîsi" denilen mûsikî Bizans, Arap, Acem kırmasıydı; asıl Türk mûsikîsi Anadolu'daki halk mûsikîsiydi. Halk Mûsikîsi, geçmişte Orta Asya'ya dayanan kozmopolit Osmanlı kültüründen pek etkilenmeden Anadolu'da köylülerin, çobanların ağızında hala yaşayan Türkün öz mûsikîsiydi.¹⁵⁶

¹⁵³ Gökalp, **a.g.e.**, s.9

¹⁵⁴ Gökalp, **a.g.e.**, s.9

¹⁵⁵ Arslan, **a.g.e.**, s.50

¹⁵⁶ Bülent Aksoy, **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.133

Ziya Gökalp ve Cumhuriyetçi kadroların Osmanlı, Arap ve Acemler ile ilgili her şeyi toplumsal tüm alanlardan çıkarma fikrinin temellerinin nasıl atıldığı Türkçülüğün Esaslarında geçen şu mısralar ile daha rahat anlaşılmaktadır. Bu fikirler Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının fikrî temellerinin de oluşmasında etkili olacaktır. Ziya Gökalp bu konuda şunları söylemiştir: “Fakat İkdâm gazetesi etrafında toplanan bu Türkçülerden bilhassa, Fuat Raif Beyin, Türkçeyi sadeleştirmek hususunda yanlış bir nazariyeyi takip etmesi, Türkçülük cereyanının kıymetten düşmesine sebep oldu. Bu yanlış nazariye tasfiyecilik fikriydi. Tasfiyecilik, lisanımızdan Arap, Acem cezirlerinden (köklerinden) gelmiş bütün kelimeleri çıkararak, bunların yerine Türk cezrinden doğmuş eski kelimeleri yahut Türk cezrinden yeni edatlarla yapılacak yeni Türk kelimelerini ikame etmekten ibaretti.¹⁵⁷ Gökalp’in buraya kadar ortaya koymaya çalıştığı fikrî altyapının tam olarak karşılığını Gaspıralı İsmail Bey’de de görmekteyiz. Türk dilinin birinci ıslahçısı Ali Şir Nevai ise ikincisi hiç şüphesiz Gaspıralı İsmail Bey’dir.¹⁵⁸ Gaspıralı İsmail Bey, Türk dilinin, Arap, Fars ve diğer yabancı dillerden arınması uğrunda çok mücadele etmiştir. Dil hususundaki hedeflerine ulaşmak için Gaspıralı, Türkçe ’den lüzumsuz yabancı sözlerin atılmasına taraftar idi. Gaspıralı yukarıda Ziya Gökalp’in fikirlerini destekler mahiyette şunları da söylemektedir: “Bütün eserlerimizi mümkün olduğu kadar Türk dili ile yazıp Arap, Fars ve diğer dillerden kaçırız ki, âlim olmayan adamlar dahi yazdıklarımızı okuyup anlasınlar.”¹⁵⁹ Daha önceki konularda bahsettiğimiz buna benzer olaylar vardır. Bunlardan birisi 1 Kasım 1838’den başlayarak Türkçe, Fransızca, Arapça nüshalarıyla Takvim-i Vekayi gazetesi yayınlanmaya başlandı. II. Mahmud, bu gazetenin yayınlanmasıyla görevlendirdiği ünlü bilgin Es’ad Efendi’yi, halkın anlayamayacağı bir dil kullandığı için azarladı.¹⁶⁰ Ayrıca yine bahsettiğimiz bir konu olan mûsikîde çok süslü bir dil kullanılması nedeniyle anlaşılmasının zorlaştığı meselesi ile burada Gaspıralı’dan aktardığımız sözler örtüşmektedir. Gaspıralı İsmail Bey, “Dilde Birlik”e gidebilecek bütün yolları denemekten çekinmedi. Ayrıca Gaspıralı İsmail Bey, yalnız dil sahasında değil, Türk kültürü ile ilgili diğer sahalarda da topyekûn bir ıslahat fikri

¹⁵⁷ Gökalp, **a.g.e.**, s.10

¹⁵⁸ Hablemitoğlu, **a.g.e.**, s.52

¹⁵⁹ Hablemitoğlu, **a.g.e.**, s.48-49

¹⁶⁰ Öztuna, **Cumhuriyet Dönemi**, s.195

ile ortaya atılmış bir önderdir. O, bu sahaları “Fikirde ve işte Birlik” şiarı ile sembolleştirmiştir.¹⁶¹

Gaspıralı'nın bu fikirlerini uygulamaya çalışan kurucu kadronun fikir babası Ziya Gökalp, savunmaya çalıştıkları fikirsel uygulamanın başarısızlıkla sonuçlanmasını da dile getirmektedir: “Bu nazariyenin fiilî tatbikatını göstermek üzere neşrolunan bazı makaleler ve mektuplar zevk sahibi olan okuyucuları tiksindirmeğe başladı. Halk lisanına geçmiş olan Arabi ve Farisi kelimeleri, Türkçeden çıkarmak, bu lisanı en canlı kelimelerinden, dinî, ahlâkî, felsefî tabirlerinden mahrum edecekti. Türk cezrinden yeni yapılan kelimeler, sarf kaidelerini hercümerç edeceğinden başka, halk için ecnebi kelimelerden daha yabancı, daha meçhuldü. Binaenaleyh, bu hareket lisanımızı sadeciliğe, vuzuha doğru götürecektir yerde, muğlâkiyete ve zulmete doğru götürüyordu. Bundan başka, tabîî kelimeleri atarak, onların yerine sun'î kelimeler ikamesine çalıştığı için, hakiki bir lisan yerine sun'î bir Türk Esperantosunu¹⁶² vücuda getiriyordu. Memleketin ihtiyacı ise, böyle bir yapma Esperantoya değil, bildiği ve anladığı munis [alışılmış] ve gayri sun'î kelimelerden mürekkep bir müdaheme [anlaşma] vasıtasına idi. İşte, bu sebepten dolayı İkdamdaki tasfiyecilik cereyanından, fayda yerine mazarrat husule geldi.” Görülmektedir ki körü körüne yapılacak bir Osmanlı, Arap, Acem kültür tasfiyeciliğinin pek de istenilen sonuçları vermeyeceğidir. Mûsikî de de aslında aynı sonuçlar çıkmıştır. Ne Arap, Acem, Bizans müziği dedikleri mûsikî tasfiye edilebilmiş ne de yeni bir Batı sentezli milli mûsikî ortaya çıkmıştır. Belirli bir döneme kadar ısrarla uygulanmaya çalışılan Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarında çelişkili durumlar ve uygulamalara neden olduğu gerekçesi ile dil politikasında olduğu gibi vaz geçilmek zorunda kalınmıştır.

Ziya Gökalp'in, Osmanlıya olan bir nevi nefretin sebebini açıklama adına Türkler ile ilgili yazdıkları bu durumu açıklar niteliktedir. Aynı bakış açısını İlber Ortaylı'da eserlerinde ortaya koymuştur. İlber Ortaylı, Türklerin on sekizinci-on dokuzuncu yüzyıllara kadar devlet idaresine ötekiler kadar sınırlı ölçüde katıldığı, Türk adının “kaba köylü” anlamında kullanıldığını söylemektedir.¹⁶³ Bu durumu Ziya

¹⁶¹ Hablamoğlu, **a.g.e.**, s.49-52

¹⁶² Dünyanın çeşitli halkları arasındaki iletişimi kolaylaştırmak amacı ile yaratılmış bir dildir

¹⁶³ Ortaylı, **a.g.e.**, s.73

Gökalp'te şöyle açıklamaktadır: “Devleti idare eden bütün kozmopolitler Osmanlı sınıfını, idare olunan Türkler de Türk sınıfını teşkil ediyorlardı. Bu iki sınıf, birbirini sevmezdi. Osmanlı sınıfı, kendini milleti hâkime suretinde görür, idare ettiği Türklere milleti mahkûre nazariyle bakardı. Osmanlı daima, Türk'e eşek Türk derdi, Türk köylerine resmî bir şahıs geldiği zaman, Osmanlı geliyor diye herkes koşardı. Türkler arasında Kızılbaşlığın zuhuru bile bu ayrılıkla izah olunabilir.”¹⁶⁴ Erken Cumhuriyet dönemi ile Osmanlı zamanını bu açıdan bir kıyaslama yaptığımızda ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu durumu Gökalp şu şekilde ifade etmektedir: “Osmanlı zamanında Türk kaba köylü olarak görülmekte, Cumhuriyet döneminde Osmanlı'nın izleri silinmeye çalışılmakta. Niçin Türk ile Osmanlı tipi birbirine bu derece karşıtı? Niçin Cumhuriyet döneminde Türk tipinin her şeyi güzel, Osmanlı tipinin her şeyi çirkindir? Çünkü Osmanlı tipi Türk'ün kültür ve hayatına zararlı olan emperyalizm alanına atıldı, kozmopolit oldu, sınıf çıkarını milli çıkarın üstünde gördü. Gerçekten de Osmanlı İmparatorluğu genişledikçe, yüzlerce milleti siyasal sınırları içerisine aldıkça, yönetenler ve yönetilenler ayrı iki sınıf durumuna giriyorlardı. İdare eden bütün kozmopolitler Osmanlı sınıfını, yönetilen Türkler de Türk sınıfını oluşturuyorlardı. Bu iki sınıf birbirini sevmezdi. Osmanlı sınıfı kendisini millet-i hâkime (hâkim millet-egemen millet) olarak görür, yönettiği Türklere ise millet-i mahkume (mahkûm millet-ezilen millet) gözüyle bakardı.”¹⁶⁵

Tıbbiyede teşekkül eden gizli bir inkılâp cemiyetinde Pantürkizm, panottomanizm, Panislamizm mefkûrelerinden hangisi daha ziyade realiteye muvafık olduğu tartışılıyordu. Bu tartışma, Avrupa'daki ve Mısır'daki genç Türklere de intikal ederek bazıları Pantürkizm mefkûresini, bazıları da panottomanizm düşüncesini kabul etmişlerdi. O zaman Mısır'da çıkan Türk gazetesinde Ali Kemal, Osmanlı ittihadı (birliği) fikrini ileri sürerken, Akçuraoglu Yusuf Bey'le Ferit Bey Türk ittihadı (birliği) siyasetini tavsiye ediyorlardı.¹⁶⁶

24 Temmuz inkılâbından sonra Türkiye'de Osmanlılık fikri hâkim olmuştu. Bu esnada, intişara başlayan "Türk Derneği" mecmuası gerek bu sebepten gerek yine

¹⁶⁴ Gökalp, **a.g.e.**, s.34

¹⁶⁵ Toker, **a.g.e.**, s.25

¹⁶⁶ Gökalp, **a.g.e.**, s.10-11

tasfiyecilik cereyanına kapılmasından dolayı hiçbir rağbet görmedi. 31 Marttan sonra, Osmanlıcılık fikri eski nüfuzunu kaybetmeğe başladı. Vaktiyle Abdülhamid'e İslâm ittihadı fikrini vermiş olan Alman Kayzeri bu fırsattan istifade ederek, Sultanahmet meydanında "İslâm ittihadı" adında bir miting yaptırdı. Bugünden itibaren memleketimizde gizli ittihad-ı İslâm teşkilâtı yapılmağa başladı. Genç Türkler, Osmanlıcı ve ittihadı İslâmcı olmak üzere iki muarız kısma ayrılmağa başladılar. Osmanlılar kozmopolit, ittihad-ı İslamcılar ile ultramonten (milliyetlerine bakılmaksızın Müslüman olanların taraftarı) idiler. Selânik'te "Genç Kalemler" isminde bir mecmua çıkıyordu. Mecmuanın sermuharriiri Ali Canip Bey mecmuasının lisanda sadeliğe doğru bir inkılâp yapmağa çalıştığını, Ömer Seyfeddin bu mücadelede baş destekçi idi.¹⁶⁷

Tasfiyecilik fikrinin zararları olduğunu düşünen Ziya Gökalp aslında bu fikri tamamen de reddetmemiştir. Kısmi bir tasfiyecilik fikrini savunduğunu açıkça belirtmiştir: "Türkçeyi ıslah için bu lisandan bütün Arabî ve Farisî kelimeleri değil, umum Arabî ve Farisî kaideleri atmak, Arabî ve Farisî kelimelerden de Türkçesi olanları terk ederek, Türkçe bulunmayanları lisanda olduğu gibi bırakmak" gerektiğini düşünmektedir. Daha on beş yaşında iken Ahmet Vefik Paşanın "Lehçe-i Osmanî'si ile Süleyman Paşa'nın "Tarihi Âlem"i Ziya Gökalp'te Türkçülük temayüllerini doğurmuştu.¹⁶⁸

Ziya Gökalp on yedi on sekiz sene Türk Milletinin sosyolojisi ve psikolojisini tetkik için sarf ettiği tüm çabanın fikirsel temellerini artık oluşturmuş idi. Bunları ortaya çıkarmak için fırsat arıyor idi. İşte, Genç Kalemler de Ömer Seyfeddin'in başlamış olduğu mücadelede bu vesileyi açığa çıkardı. Fakat Gökalp lisan meselesini kâfi görmeyerek Türkçülüğü bütün mefkûreleriyle, bütün programıyla ortaya atmak lâzım geldiğini düşünüyordu. Bütün bu fikirleri ihtiva eden "Turan" manzumesini yazarak Genç Kalemler de neşretti. Bu manzume, tam zamanında neşredilmişti. Çünkü Osmanlıcılıktan da İslâm ittihatçılığından da memleket için tehlikeler doğacağını

¹⁶⁷ Gökalp, a.g.e., s.12

¹⁶⁸ Gökalp, a.g.e., s.12

gören genç ruhlar kurtarıcı bir mefkûre [milli ülkü]¹⁶⁹ arıyorlardı. Turan manzumesi bu milli ülkünün ilk kıvılcımı idi. Ondan sonra, Ziya Gökalp mütemadiyen bu manzumedeki esasları şerh ve tefsir etmekle uğraştı. Turan manzumesinden sonra, Ahmet Hikmet Bey "Altınordu" makalesini neşretti. İstanbul'da "Türk Yurdu" mecmuasıyla Türk Ocağı cemiyeti teşekkül etti. Halide Hanım "Yeni Turan" adlı romanlarıyla Türkçülüğe büyük bir kıymet verdi. Hamdullah Suphi Bey Türkçülüğün faal bir reisi oldu. İsimleri yukarıda geçen yahut geçmeyen bütün Türkçüler gerek Türk Yurdunda gerek Türk Ocağı'nda birleşecek beraber çalıştılar. Köprülüzade Fuat Bey Türkiyat sahasında büyük bir mütebahhir [derin bilgisi olan] ve âlim oldu. İlmî eserleriyle Türkçülük hakkında bilgiler verdi. Yakup Kadri, Yahya Kemal, Falih Rıfkı, Refik Halit, Reşat Nuri beyler gibi naşirler ve Orhan Seyfi, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Hikmet Nâzım, Vâlâ Nureddin beyler gibi şairler yeni Türkçeyi güzelleştirdiler. Müfide Ferit Hanım da gerek kıymetli kitaplarıyla gerek Paris'teki yüksek konferanslarıyla Türkçülüğün yükselmesine büyük hizmetler sarf etti."¹⁷⁰ Tüm bu fikirsel alt yapının hazırlanmasından sonra bu fikirleri devlet politikası haline getirecek birisi lazımdı. Bu kişinin Mustafa Kemal Atatürk olduğu ve artık ülkenin böyle bir kurtarıcıya ihtiyacı olduğunu Ziya Gökalp zikretmektedir.

2.6.2.Milli Mûsikî Politikası ve Ziya Gökalp

Ziya Gökalp'in milli mûsikî politikasının genel çerçevede özünü aktardığı şu cümleler oluşturur: "Her milletin güzellik telakkisi başkadır. Bir milletin güzel gördüğü şeyleri, diğer millet çirkin görür. Bu surette zevkin "Milli" olması lazım gelir. Filhakika[gerçekten], her milletin, milli bir zevki vardır. Eğer bir millet, milli zevkenden uzak düşmüşse, sanat sahasında yaptığı şeyler, hep o âdi taktiklerden ibaret kalır."¹⁷¹

Ziya Gökalp'in mûsikî hakkındaki görüşlerinin oluşmasında bazı etkenler vardır. Dil ve edebiyat alanlarında ortaya koyduğu bakış açısı mûsikî politikalarının

¹⁶⁹ Ziya Gökalp burada mefkûre kavramını kullanmıştır. Mefkûre kısaca ülkü, ideal, gaye demektir. Ziya Gökalp, "ideal" mukabili olarak bizzat kendisinin türettiği mefkûre kelimesini daha dar ve özel anlamda "milli ülkü" karşılığında bir terim olarak kullanmıştır.

¹⁷⁰ Gökalp, **a.g.e.**, s.13

¹⁷¹ Ziya Gökalp, **Yeni Mecmua Yazıları**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s.531

oluşumunda etkili olacak niteliktedir. Türkçülüğün Esasları eserinde bunu şöyle ifade etmektedir: “Bundan on beş sene evvel, memleketimizde yanyana iki lisan yaşıyordu: Bunlardan birincisi, resmî bir kıymete malikti ve yazıyı inhisar altına almış gibiydi. Buna Osmanlıca adı veriliyordu. İkincisi, yalnız halk arasında konuşmaya münhasır kalmış gibiydi. Buna da istihfafla [küçümsemek] Türkçe adı veriliyordu ve avama mahsus bir argo zannediliyordu. Hâlbuki asıl tabîî ve hakikî lisanımız bu idi. Osmanlıca ise, Türkçe, Arapça ve Acemceden ibaret üç lisanın sarfını, nahvini, kamusunu birleştirmekle husule gelmiş sun’î bir halitadan [karışıklıktan] ibaretti. Bu iki lisandan birincisi tabîî bir teşekkül ve teamülle kendiliğinden vücuda gelmişti. Binaenaleyh, harsımızın lisanı idi. İkincisi ise fertler tarafından usulle ve irade ile yapılmıştı. Bu lisanî aşurenin içine yalnız bazı Türkçe kelimeler ve edatlar karışabilirdi. Demek ki, Osmanlıcanın harsımızdan pek az hissesi vardı. Bundan dolayı ona medeniyetimizin lisanı idi diyebiliriz. Memleketimizde bu iki lisan gibi, iki vezin de yan yana yaşıyordu. Türk halkının kullandığı Türk vezni, usul ile yapılmıyordu. Halk şairleri, vezinli olduğunu bilmeden gayet lirik şiirler yazıyorlardı. Tabîî bu ilham ile ibda ile oluyordu. Usulle ve taklitle yapılmıyordu. O halde, bu vezin de Türk harsına dâhildi. Osmanlı veznine gelince, bu, Acem şairlerinden alınmıştı. Bu vezinde şiir yazarlar taklitle ve usulle yazıyorlardı. Bundan dolayıdır ki, aruz vezni denilen bu vezin halk arasına nüfuz edememişti. Bu vezinde şiir yazarlar, Acem edebiyatını tedris tarihiyle öğreniyorlar, usul vasıtasıyla aruzu tatbik ediyorlardı. Binaenaleyh, aruz vezni milli harsımıza dâhil olamadı. Acemlerde ise köylüler bile aruz vezninde şiirler söylerler. Binaenaleyh, aruz vezni İran’ın millî harsına dâhil demektir.”¹⁷²

Eski Türklerin vezni, hece vezni idi. Mahmud Kâşgârî lüğatindeki Türkçe gürler, hep hece veznindedir. Sonraları Çağatay ve Osmanlı şairleri taklit vasıtasıyla Acemlerden aruz veznini aldılar. Türkistan’da Nevâî, Anadolu’da Ahmet Paşa aruz veznini yükselttiler. Saraylar bu vezne kıymet veriyorlardı. Fakat halk, aruz veznini bir türlü anlayamadı. Bu sebeple halk şairleri eski hece vezniyle şiirler söylemekte devam ettiler. Ahmet Yesevî, Yunus Emre, Kaygusuz gibi tekke şairleri de Âşık Ömer, Dertli, Karacaoğlan gibi saz şairleri hece veznine sadık kaldılar. Türkçülük zuhur ettiği zaman, aruz vezniyle hece vezni yan yana duruyordu. Güya birincisi havassın, ikincisi

¹⁷² Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.29

avamın terennüm âletleri idi. Türkçülük, lisandaki ikiliğe nihayet verirken, vezindeki bu ikiliğe de lakayt kalamazdı. Hususiyle, terkipli lisan aruz vezninden, aruz vezni de terkipli lisandan ayrılmadığı için, bu iki Osmanlı müessesesi hakkında aynı hükmü vermek lâzımdı. Binaenaleyh, Türkçüler, terkipli lisanla beraber, aruz veznini de millî edebiyatımızdan kovmağa karar verdiler.¹⁷³ Bu sistematik alt yapıyı dil ve edebiyat vasıtasıyla oturtuktan sonra Ziya Gökalp aynı bakış açısını mûsikî hakkında da ortaya koymuştur. Dilde, edebiyatta bir ikilem içerisinde olan Osmanlı toplumu Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikaları ile mûsikîde de bir ikilem meydana getirmiştir. Harf inkılabı, dil inkılabındaki ikilemi ortadan kaldırmaya çalışan Cumhuriyet kadroları aynı yöntemi devrimler kapsamında mûsikîde de uygulamaya koymuştur. Aslında bu ikilemin ortadan kaldırılmasındaki amaç milli politikalar oluşturmaktır. Ziya Gökalp'e göre halk tarafından vücuda getirilen sanatlar milli olarak görülmektedir.

Ziya Gökalp (1876-1924) müzisyen ya da müzikolog değildi. Böyle bir iddiası da yoktu zaten. Bu konuda yazdıklarına bir asırlık bir mesafeden baktığımızda mûsikîden az çok anladığını dahi söylemek zor. Bu konuya ilişkin yazdıklarında da göreceğimiz gibi, çok sayıda bilgi, yorum ve değerlendirme hataları var. Ancak Ziya Gökalp'in bir doktrin adamı, bir ideolog olarak ağırlığı ve Gökalpçi fikirlerin Cumhuriyet'in resmî ideolojisinin (ve bu arada Cumhuriyet'in ilk elli yılının kültür ve müzik politikalarının) oluşmasında oynadığı stratejik rol göz önüne alınırsa Türk mûsikîsi konusunda yazdıklarına bir ülkü, bir tür siyasi program olarak bakmamak mümkün değil.

Ziya Gökalp'in mûsikî konusundaki görüş ve önerileri gerçekten de Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılının resmî müzik politikalarına ideolojik zemin teşkil etmiştir. Gökalp'in Osmanlı Mûsikîsinin geçmişi ve Türkiye'deki geleceği hakkındaki görüşlerini Yeni Mecmuada yayınlanan "Bedii [Estetik] Türkçülük" başlıklı makalesinde ve Türkçülüğün Esasları ve Yeni Mecmua Yazıları kitaplarının "Millî Mûsikî" bölümünde bulabiliyoruz. Ziya Gökalp Yeni Mecmua yazılarında Milli mûsikî başlığı altında "Millî Mûsikî – Avrupa mûsikîsi girmeden evvel, memleketimizde iki mûsikî vardır. Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan şark mûsikîsi, diğeri

¹⁷³ Gökalp, a.g.e., s.126

eski Türk mûsikîsinin devamı olan “Halk melodileri”nden ibaretti. Şark mûsikîsi de Garp mûsikîsi gibi eski Yunan mûsikîsinden doğmuştur. ...Şark mûsikîsine gelince Farabi tarafından Arapçaya naklolduktan sonra bu hasta mûsikî sarayların rağbetiyle Acemceye, Osmanlıcaya da naklolmuştur. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleri ile Yahudi Hahamhanesi de bu mûsikîyi Bizans’tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için buna Osmanlı İttihad-ı Anasır (Unsurların birliği) Mûsikîsi namını vermek de gerçekten çok münasiptir. Bugün işte bu üç mûsikînin karşısındayız. Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, Halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir?”¹⁷⁴ İfadeleri ile milli mûsikîyi anlatmıştır. Ziya Gökalp'a göre, bugün geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi olarak adlandırdığımız aşağı yukarı dört asırlık bildiğimiz şehirli müzik geleneği esas itibarıyla Türk değildir. Ziya Gökalp'a göre bu müzik eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırmasıdır. Özetle yabancı ve gayri millîdir. Gerçekten Türk olan (ve Gökalp'ın kavramsal tasnifine göre Türk Harsının bir parçası olan) yalnız ve yalnız halk türküleridir. Türk ruhunu sadece onlar içerir ve yansıtır. Ne var ki, bu halk türkülerinin hiçbirisi de gerçekten muasır değildir. Çağdaşlığı ise artık Şark'ta değil, ancak Garp müziğinin tekniğinde ve armonisinde bulmak mümkündür. Çağdaşlık ve millilik çizgilerini böylece keskin bir şekilde çizen Gökalp'ın çağdaş bir Türk mûsikîsi için öngördüğü sentez programı bu noktadan hareket eder.¹⁷⁵ Bunun temel dayanağını da Gaspıralı da ve Necip Asım'da görmekteyiz. Gaspıralı şunu söylemektedir: “Türk Tatarlar, kendi mektep ve medreselerinde kendi dilleri ile Avrupa ilim ve muhalifini, hüner ve sanayiini öğrenmelidirler. Yalnız mektep ve medreselerle iktifa olunmayarak, kendi dillerinde kitaplar, risaleler, mecmualar ve gazeteler yazılıp neşrolunmalıdır. Hâsılı milli bir Türk-Tatar edebiyatı (geniş manası ile) vücuda gelmelidir.”¹⁷⁶ Necip Asım'ın yazılarında yer alan ifadeler Cumhuriyetle birlikte daha da kesinleşmiş ve bu fikirler tümünden bir Osmanlı klasik mûsikîsini daha sonra tüm Türk mûsikîsini hor görmeye kadar varmıştır. İlginç olan da Necip Asım ve çağdaşı milliyetçi düşünürler, Batı'nın hızlı yükselişi karşısında Türk'ün tüm benliği ile kendi sanatını, mimarisini, kimliğini Avrupalıya ispatlama gayretiyle milliyetçi fikirlerini yaygınlaştırmışlar, ancak bilinçsiz

¹⁷⁴ Ziya Gökalp, **Yeni Mecmua Yazıları**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s.528

¹⁷⁵ Behar, **Mûsikîden Müziğe**, s.271

¹⁷⁶ Hablmitoğlu, **a.g.e.**, s.50

hamaset işi tersine çevirmiş, halk türkülerine dönmek adına, yıllardır gelişerek yaşayan bir mûsikî birikimi, kültürü yok sayılmaya çalışılmıştır. Milliyetçi fikirler hali ile yön değiştirip tamamen Batıcı olabilmekte ve Osmanlı'dan tevarüs ettiğimiz değerlere sırt çevirebilmektedir.¹⁷⁷

Milli Mûsikî ile ilgili bu fikirler Gökalp'ten önce savunulan fikirlerdir. Yani Gökalp'in ilk defa ortaya attığı fikirler değildir. Ziya Gökalp, Durkheim'in etkisinde kalarak toplumda başlıca iki gerçek görmüş, bu gerçekleri akılcı ve bilimsel bir yöntemle anlatmaya çalışmıştır. Bu gerçeklerden birisi hars, ötekisi medeniyet, diğer bir deyişle, biri kültür öteki uygarlıktır. Ona göre kültür, bir ulusun malıdır. Bu nedenle de kültür ulustan ulusa değişir. Dil, ahlak, töre, güzel sanatlar, efsaneler, masallar, atasözleri, halk oyunları gibi toplumun yarattığı değerler kültürü meydana getirirler.¹⁷⁸

Bu fikirlerden etkilenen Gökalp sentez bir milli mûsikînin nasıl oluşacağını “Yeni Mecmua Yazıları” isimli eserde şöyle anlatmaktadır: “Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için, milli mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle garp mûsikîsinin imtizacından [karışmasından, uyuşmasından] doğacaktır. Halk mûsikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp mûsikîsi usulünce armonize edersek hem milli hem de Avrupai bir mûsikîye malik oluruz.”¹⁷⁹ Bunun temeline de “Hars-Medeniyet” ayrımını koymaktadır. Batı (Avrupa) mûsikîsi ile Anadolu halk mûsikîsinin birleşiminden ortaya çıkacak olan Milli Mûsikînin nasıl ortaya çıkacağı hars-medeniyet kavramlarının ayrıntılarında yatmaktadır. “Memleketimizde bunlardan başka, yan yana yaşayan iki mûsikî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk mûsikîsi, diğeri Farabî tarafından Bizans'tan tercüme ve ictibas olunan Osmanlı Mûsikîsidir. Türk mûsikîsi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı Mûsikîsi ise, taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise, medeniyetimizin mûsikîsidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem

¹⁷⁷ Arslan, a.g.e., s.76

¹⁷⁸ Çetinkaya, **Cumhuriyet Üniversitesi**, s.75

¹⁷⁹ Ziya Gökalp, **Yeni Mecmua Yazıları**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018, s.529

usulle yapılamayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple, Osmanlı Mûsikîsi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk mûsikîsi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimî nağmelerden ibarettir. Hâlbuki Bizans mûsikîsinin menşesine çıkarsak bunu da eski Yunanlıların harsı dâhilinde görürüz.”¹⁸⁰ Burada bize anlatmaya çalıştığı milli mûsikî için anahtar kelime “hars” kavramıdır. Hars kavramının oluşumunda dikkat çektiği nokta taklitle olmamasıdır. Medeniyet mûsikîsi olarak nitelendirdiği mûsikî bir millettten başka bir millete geçebilir. Bu demektir ki taklit yolu ile kendi milli unsurlarını içerisine katmadan olduğu gibi alıp uygulayabilir. Cumhuriyet dönemi aydınlarından bir grup bunu savunmuştur. Batı (Avrupa) mûsikîsini olduğu gibi alıp kendi mûsikîmiz olarak kabul edelim, geçmişten gelen tüm mirası reddedelim diyenler olmuştur. Fakat bu pek itibar görmemiştir. Gökalp’te bunu eleştirmiştir. Zaten Tek Parti iktidarının sona erdiği dönemlere bakıldığında bu düşüncenin başarısız olduğu görülmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarının bocalama ve karmaşa dönemine girmesine neden olan fikirsel temellerde bu bakış açısında yatmaktadır. Taklit yolu ile alınan bir inkılap ya da devrimin toplum değerlerine hasar vermeden başarılı olma imkânı yoktur. Şayet zorlama ve baskı ile yapılırsa da tezimize konu olan yasakların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Burada bu görüşlere paralel görüşler belirten Sadettin Kaynak’a bir parantez açmak istiyoruz. Sadettin Kaynak’: “Halkın beğenmediği veya yadırgadığı mûsikî halka mal edilmiş sayılamaz. Türk milletinin etiketini taşıyacak mûsikî halk tarafından sevilip söylenen veyahut beğenilip dinlenen mûsikîdir. Halka hitap etmeyen mûsikî halkın olmaktan uzak olduğuna göre öyle bir mûsikîyi yapıcısı Türk olsa dahi Türk milletini izafe ve nispet ederek başka âlemlere sokmak da gerekmez. Maksat bir Türk’ün eserini ecnebilere beğendirip not almak değildir. Belki Türk milletinin mûsikîdeki erginlik derecesini dünyaya tanıtmaktır. Dava budur hareket yolu da ancak bu yoldur.”¹⁸¹

Gökalp Servet-i Fünuncular’a ciddi eleştirilerde bulunmaktadır: “Servet-i Fünun Edebiyatı, eski Divan Edebiyatı kadar olsun, bu milletin zevkine uygun gelmedi. Çünkü Servet-i Fünun şairleri ve edipleri yalnız şekil yönünden değil ruh

¹⁸⁰ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.30

¹⁸¹ Sadettin Kaynak, “Mûsikîmizin Bugünkü Durumu ve Mûsikî İnkılabı” **İslam’ın İlk Emri Oku Dergisi**, Sayı:97, Cilt:10, Mart 1970, s.20

yönünden de medeni eserler yazmaya çalıştılar. Avrupa edebiyatlarından yalnız usuller ve biçimleri alacakları yerde, lirizm ve zevk gibi toplumdan topluma taşınmaması gereken unsurları da almaya uğraştılar. Başka milletlere özgü olup bizim hayatımızla hiçbir yakınlığı olmayan heyecanları ve tutkuları dile getirmek istediler. Duyguları sahte, ilhamları yapay ve düşünsel olduğu için, bu eserler ruhlarda coşku doğuran lirizmden ve samimi ahenkten yoksun kaldı.”¹⁸² Servet-i Fünunculardan bazı yazarlar tarafından Gökalp’te taklit ya da başkasından alıntı, duyumlarla oluşturulan fikirleri kullandığı konusunda eleştirilmiştir. Servet-i Fünun’da Ziya Gökalp hakkında yazılan bir yazıda mûsikî ile ilgili fikir ve görüşlerinin kaynağı hakkında ilginç bir yazı kaleme alınmıştır. Bu yazıda şöyle denilmektedir: “Ziya Gökalp merhumun mûsikîmiz hakkında irat ettiği mütalaalar hiç zannetmiyoruz ki kendi tettebbu’ [Derinliğine inceleyip tanıma, öğrenme] ve tetkiki olabilsin, buna zamanı müsait olamadığı gibi olsa bile üstadın birer hakikat-ı tarihiyye ve kat’i desturlar şeklinde gösterdiği noktaları tasdik ve kabul eden şarkta, garpta tek bir müverrih [Tarihçi] mûsikîde yoktur. O halde merhum bu fikirleri hangi membadan aldı? Bila tereddüt hükmedebiliriz ki ilmi mahiyetleri yukarıda bir parça tasvir edilen salon adamlarımızdan biri üstad-ı muhterem ile temas etmiş ve hiçbir tarihi esasa müstenit olmayan bu mütalaatı üstada telkin ile milli mûsikîmiz tarihinin ana hatlarından en mühimlerinin tağyir ve büsbütün başka bir şekle ifrağına sebep olan kanaatler tevellüt etmiştir.”¹⁸³ Burada Ziya Gökalp’in mûsikî hakkında ortaya koyduğu fikirlerinin birilerinin telkin ve iknaları ile ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Bu bağlamda görülmektedir ki kurucu (Kemalist) kadroların değerlendirmelerinin müzikolojik olmaktan çok ideolojik olduğu, hatta Gökalp örneğinde görüldüğü gibi birilerinin telkinleri ile ortaya konduğu söylenebilir.¹⁸⁴ Türk’ün saf mûsikîsi iddiaları herhangi bir müzikolojik değerlendirmeden çok milliyetçi-halkçı bakış açılarına dayanır.¹⁸⁵ Ziya Gökalp’in işaret ettiği gibi, “Milli Türk mûsikîsi”, halk mûsikîsinden alınacak materyal ve intibaların, garp teknik ve bilgisiyle yoğrulmasından meydana gelecektir.¹⁸⁶ Osmanlı geleneksel mûsikîsi ve halk mûsikîsini sentezci bir perspektiften değerlendirmenin Gökalp ile başlamadığını da

¹⁸² Toker, **a.g.e.**, s.16

¹⁸³ Yekta, **a.g.y.**, s.90

¹⁸⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.5

¹⁸⁵ Balkılıç, **a.g.e.**, s.69

¹⁸⁶ Ahmet Borcaklı, “Türk Halk Mûsikîsi” **Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Dergisi**, Sayı:17, Yıl:2, Mart 1964, s.48

belirtmek gerekir. Böylesi bir bakış açısının imparatorluğun son dönemlerinde filizlenmeye başladığını daha önce söyledik. Bunda imparatorluğun son dönemlerinde milliyetçiliğin gelişiminin büyük payı vardır. Örneğin dönemin Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketinin savunucularından Ziya Paşa, divan edebiyatının Arapların ve Acemlerin etkisi ile ortaya çıktığını savunur. Dolayısıyla bu edebiyatın Türklere yabancı olduğunu söyler. Yine dönemin Türk dili üzerine yazan araştırmacılarından Necip Asım, 1893 yılında “Türklerin asıl müziğinin” halk mûsikîsi olduğunu söyler, buna karşılık Osmanlı geleneksel mûsikîsi ise Arap ve Acemlerin mûsikîsidir. 1918 yılında Sultan Abdülhamid ise alaturka mûsikîsinin Yunan ve Arap kökenli olduğunu, buna karşılık Türklerin gerçek mûsikî aleti olan sazın ise köylerde çalındığını belirtir. Açıkça ki son Osmanlı Sultanının bu fikriyatı Erken Cumhuriyet Dönemi fikriyatına bir hayli uyar.¹⁸⁷

Genel olarak Ziya Gökalp’in Türkçülüğün Esasları eserine baktığımızda tüm alanlarda bir ikilik olduğundan bahseder. Kültürde, sanatta, edebiyatta, ahlakta, dilde vs. tüm alanlarda bir karşılaştırma ve kıyaslamaya gitmiştir. Sorunun belirlenmesi noktasında çok önemli tespitlerde bulunuyor. Yeniçağda bu ikiliğin başarılı bir toplumsal dönüşüm ortaya çıkarma ihtimalinin olmadığını açıkça belirtiyor. Aslında Ziya Gökalp’in bu tespitleri Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarını hem açıklama adına çok önemli hem de Tanzîmât döneminde düşülen hatalardan ders alınmadığı ve sonucun yine aynı olduğunu ortaya koyuyor. Yöntem olarak Cumhuriyetçi kadroların ortaya koyduğu Doğu ile Batı’ (Avrupa)nın karışımından ortaya yeni bir kültür ortaya çıkarma fikri bu dönemde de istenilen sonuçları vermemiş, başarılı olamamıştı.

Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esaslarında; “Şark medeniyetini garp medeniyetiyle telife çalışmak, kurunu vustâyı (Ortaçağı), kurunu ahire de (yeniçağda) yaşatmak demektir. Yeniçerilikle Nizamiye askerliği nasıl imtizaç edemezse, hekimbaşılıkla ilme müstenit tababet nasıl uyuşamazsa, eski hukukla yeni hukuk, eski ilimle yeni ilim, eski ahlâkla yeni ahlâk da öyle imtizaç edemez, yazık ki yalnız askerlikle tababetteki yeniçerilik ilga olunabilir. Diğer mesleklerdeki yeniçerilikler, kurunu vustâ hortlakları

¹⁸⁷ Balkılıç, a.g.e., s.101

suretinde hâlâ yaşamaktadırlar.”¹⁸⁸ Burada yazdıklarını açarsak; toplumsal değişimin sadece belirli alanlarda olamayacağını, bu değişimin ikilikler ile ya da bu ikiliği ortadan kaldırmaya çalışırken iki farklı medeniyeti, kültürü birbirine karıştırarak yeni bir medeniyet, kültür ortaya çıkacağını ve toplumun bunu kabulleneceğini beklemenin hayal olduğundan bahsetmektedir.

Ziya Gökalp, Farabi'den gelen mûsikîyi yani Osmanlı Mûsikîsini Bizans kökenli, Arap, Acem karışımı bir mûsikî olarak görmektedir. Ziya Gökalp ve mûsikî denilince akla gelen en önemli tartışma bu konudur. Diğer devrimlerin gerçekleştirilmesindeki fikrîsel akıl yürütmeyi mûsikî içinde yapmakta ve onunda değişmesinde bir sakınca olmadığını belirtmektedir. Şimdi bu fikrîsel temellendirmeyi nasıl yaptığını bakalım: “Garp medeniyetine girmeğe başladığımız günden beri değiştirdiğimiz şeyleri tetkik edelim. Bakalım bunlar arasında dinimize, milliyetimize taallûk eden şeyler var mı? Meselâ, Rûmî takvimi bırakarak bunun yerine garp takvimini aldık. Rûmî takvim bizim için mukaddes bir şey miydi? Rûmî takvim, Rumlara, yani Bizanslılara aittir. Bunu takdis etmek lâzımsa, onlar takdis etmelidirler. Rûmî saati bırakıp şark saatini kabul etmemiz de aynı şeydir.”¹⁸⁹

Gökalp'in bu iddialarına Rauf Yekta Servet-i Fünun'da karşı çıkmıştır. Ziya Gökalp'in iddiasını hem eleştirmiş hem de iddiayı çürütmeye çalışmıştır: “Farabi'nin Bizans'tan mûsikî aldığının asıl ve esası yoktur. Böyle bir iddianın ortaya çıkmasına sebep makalemizin başında mahiyetlerini açıkladığımız salon adamlarıdır. Garp müelliflerinde her ne görülür ise araştırmaksızın kabul edivermek bu şahısların adetleridir. Avrupa'nın mûsikî müellifleri Farabi'yi Arap zannederler ve bu itibarla meşhur Arap nazariyecisi namını verdikleri büyük Türk hâkimimizden [Hikmetle, felsefe ile muttasıf olan ve mevcudatın hakikatine vâkıf olan] bahsederken derler ki: Yunan mûsikîsi nazariyatını vatanında yani Arabistan da neşretmeye çalışmış ise de muvaffak olamamıştır. Hâlbuki zahir hale nazaran Arapların ecnebi bir nazariye kabulüne hiç de ihtiyaçları yok idi. Farabi'nin halis Türk olduğunu bir Alman müellifinin bilmesini haydi mazur görelim. Lakin Avrupalıların bu gibi asılsız sözlerini görür görmez onlardan Farabi'nin Bizans'tan mûsikî aldığı iddiasını ortaya çıkaranlara ne

¹⁸⁸ Gökalp, a.g.e., s.59

¹⁸⁹ Gökalp, a.g.e., s.60

diyelim? Bu iddia acaba Farabi'nin telif kıymetdâr olan (Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebir) mütalaa olundu da ona istinaden mi der meyan ediliyor? Yoksa ale'lamiya bir sözden mi ibarettir? Bakınız meseleyi biraz açıklayalım da hakikat-i halin ne merkezde olduğu anlaşılsın. Eski Yunan hikemasının [felsefecileri] tasnifine göre (ulum-u riyaziye) hey'et, hendese, hesap, mûsikî namlarıyla dört kısma ayrılmış idi. Hicretin üçüncü ve dördüncü asırlarında İslamlar arasında uyanıklık asarı görülerek ulum ve fûnun, Yunan hikemasının kitaplarından o asırlarda İslamiyet'i kabul eden muhtelif milletlerin müşterek ilim lisanı olan Arapça 'ya tercüme edildiği sırada ilm-i mûsikî nazariyatı dahi Farabi tarafından nakledilmiş idi. O asırlardaki mûsikî nazariyecilerinin aklına istikbalde mûsikî ilminin Şark'ı Arap'ı namıyla bil fiil ikiye ayrılacağı şüphesiz gelmediği için Farabi'nin naklettiği nazari mübahasede [Teorik sohbetlerde] muhtelif milletlerin ayrı ayrı kavaide [kaidelere] tabi mûsikîleri olduğuna veya olabileceğine dair tek bir harfe rastlanmamaktadır. Farabi işte bu destura [kurala] tabiiyyet etmiş [uymuş] ve nice asırlardan beri müdevvin [bir araya toplanmış, düzenlenmiş] bulunan ilm-i mûsikî nazariyatını Yunan felsefecilerinin eserlerinden tercüme ve iktibas etmiştir. Kaldı ki Farabi'nin kitabında isimlerini zikrettiği müellifler münhasıran Pisagores, Aristoksen, Batlamyus, Öklides gibi eski Yunan felsefecilerinden ibaret bulunmasına nazaran müşarun ileyhin [sözü edilen] Bizans'tan şark mûsikîsini aldığı sözü külliye esassız ve alel husus manasızdır. Ziya Gökalp beyin "Eski Türk mûsikîsinin devamı olan halk melodileri "namını verdiği mûsikî hakkındaki fikrimize gelince, deriz ki her memlekette ve her asırda biri havasa diğeri avama mahsus iki çeşit mûsikî mevcut bulunmuştur. Bizim halk şarkılarımız Farabi asrında olduğu gibi şimdi de Anadolu'da ve Türklerin sakin bulunduğu sair mahallerde terennüm edilmektedir. Lakin aynı zamanda havassa mahsus üslub-u ali ile yazılmış ve Türk has bediisinin yarattığı sınaatın bütün incelikleriyle işlenmiş âlimane bir mûsikîmiz daha vardır ki bunun da nasıl ki Farabi asrında mevcut olduğuna şüphe edilemez ise bugünde mevcut bulunduğunu görmekteyiz. Türkler nezdinde yazılan mûsikîye rağbet edilmemesi yüzünden önceki üstadların birçok kıymetli besteleri kaybolmuş bulunmasına rağmen Türk mûsikîsi tarihinde isimleri parlak birer yer işgal eden Abdulkadir Merâgilerin, Hafız Postların İtrilerin... baki kalabilen eserleri havas mûsikîsinin muhtelif asırlarda vücudiyetini ispat eden delillerdendir. El hasıl üstadın yanlış olarak şark mûsikîsi olarak isimlendirdiği yüksek ve alimane mûsikîmizi Bizans'tan alınmış yabancı bir mûsikî halk şarkılarımızda bizim asıl milli mûsikîmiz olarak göstermesi hakikatlere uymayan bir

iddiadır. O derecedeki edebiyat tarihimizden bahseden birisinin: Türk edebiyatı Âşık Ömer'in, Yunus Emre'nin şiirlerinden ibarettir. Nedim ve emsali şairlerimizin sözleri milli değildir. Demesi ile bu iddia arasında hiçbir fark yoktur.¹⁹⁰

Fârâbî ve ondan önce yazan Kindî'nin (ö. 874), eski Yunan eserlerinin bir süzgeçten geçirilerek, analiz edilerek, eksikleri vurgulanarak, yerel mûsikî pratiği dikkate alınıp geliştirilerek Doğu'ya nakledildiği dönemin yazarları olarak görülebilir. Bu durum bazı Türk yazarlar tarafından şarkiyatçıların da etkisiyle yanlış anlaşılmıştır. Fârâbî, eserinde mûsikînin matematiksel ve fiziksel esaslarının tespiti konusunda greklerden yararlanmıştı. Nitekim mûsikînin bu esasları Doğu'da yeni yeni tespit edilmeye başlanmıştı.¹⁹¹ Ancak, Fârâbî Yunanlılardan gelen "eksik" bilgiler yerine yazmıştır. Bu eser şark mûsikî nazariyesine dair en mühim risale telakki edildiği gibi, mûsikî hakkında yazılmış en kapsamlı eserler arasında zikredilmektedir. Ses ve mûsikînin fizik ve fizyolojik esaslarını tetkik şekli bakımından Yunanlıları aşmış ve çalgılar hakkında da ilk etraflıca bilgileri veren bir eser olarak ayrıca önem kazanmaktadır.¹⁹² Ama bunları görmek istemeyen dönemin yazar ve düşünürleri özellikle mûsikî bilgisine sahip olmamalarına rağmen acımasızca Türk mûsikîsini çeşitli etiketlerle ötekileştirmenin politikasını oluşturmaya çalışmaktadırlar.

On dokuzuncu yüzyıl milliyetçilik fikrinin ve ırkçı eğilimlerin şarkiyatçılık alanında da ağırlığını duyurduğu bir dönemdir. Bu yüzyılda ulusların dillerin kökeni gibi mûsikîlerinin de kökeni konusuna eğilen mûsikî tarihçileri ve yazarları Türk mûsikîsinin kökeni sorununu başlı başına bir konu olarak incelememişler, şark mûsikîsi kuramıyla ilgili klasik kaynakların Arapça, Farsça, yazıldığına, mûsikî terimlerinin de Türkçe olmamasına bakarak toplu bir yargıya varmışlardır. Böylece Osmanlı-Türk mûsikîsini ya İran ya da Arap mûsikîsine ya da Arap-İran karması bir mûsikîye mal etmeye kalkışmışlardır. Kiesewetter, Ambrson Türk kültürünü genel olarak "Arap-Saracen" kültürüne bağlamışlar ve Araplarla İranlılar arsında

¹⁹⁰ Rauf Yekta, "Ziya Gökalp Bey ve Millî Musîkîmiz Hakkındaki Fikirleri I", **Servet-i Fünun Dergisi**, Sayı: 6-1480, Yıl 1923, s.91

¹⁹¹ Fazlı Arslan, "Ziya Gökalp'in Farabi İle Sorunu Neydi?" Ed.Yücel Karadaş, **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.104

¹⁹² Ubeydullah Sezikli, **Abdülkâdir Merâğî ve Câmiu'l-Elhân'ı**, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul, 2007, s.9

paylaştırmışlardır. On dokuzuncu yüzyılda yayımlanan Almanca bir mûsikî ansiklopedisinde Türklerin Arap mûsikîsini taklit ettikleri, ama onun gerisinde kaldıklarını yazmıştır. On dokuzuncu yüzyılda yazılmış bir Almanca eser olan, Emil Naumann'ın mûsikî tarihinde İran mûsikîsi de bir yana bırakılıp sadece Arap mûsikî kuramına ilişkin bazı genel bilgiler verilmiş, Türk mûsikîsine Alla Turca temalar ve etkiler yönünde değinmiş, genel olarak yetersiz, kulaktan dolma, sudan hatta bir bölümü düpedüz saçma bilgiler aktarmıştır. Türk mûsikîsine yer veren on dokuzuncu yüzyıl Almanca kaynaklarda hep aynı tavrı görürüz. Türklerin bir mûsikîsi olduğunu inkâr eden, Türklük hakkında önyargılı yazarlardan birisi de Hatherly'dir. Bu İngiliz yazara göre, Türklerin mimarileri de mûsikîleri de aslında Bizansların malıdır. Ne var ki, Hatherly'nin bu yargıya Türk mûsikîsini inceledikten sonra vardığına ilişkin herhangi bir işaret eserlerinde bulunmamaktadır. On dokuzuncu yüzyılda Doğu Roma yerine kullanılmaya başlayan "Bizans" terimi de bir on dokuzuncu yüzyıl icadıdır. Avrupa siyaseti daha on sekizinci yüzyılda Yunanlıların eski Yunan (Helen) soyundan geldiğine karar vermişlerdi. Kültür seviyesinden bakılınca da bütün bir Avrupa kültürü eski Yunan'a dayanıyordu. Her şey eski Yunan'dan çıkmıştı. Bizans onun orta çağdaki devamıydı, yeni Yunanlılarda Bizans'ın mirasçılarıydılar. Türkler bütün kültürlerini Bizans'tan almışlardı. Hatherly böyle bir ithalat yapıldığı önyargısını Türk mûsikîsine uyarlamaya çalışmıştır.¹⁹³ Burada aktardığımız bilgilerle ortaya koymaya çalıştığımız tez şudur; Ziya Gökalp gibi düşünürlerin ve daha başka Arap, Acem, Bizans'tan alınma bir Türk mûsikîsi tezini savunanların arka planda fikrîsel temellerini bu şarkiyatçı yazarlardan aldıkları. Gözden geçirdiğimiz Osmanlı'nın şark mûsikîsi içindeki payını görmezlikten gelen bu şarkiyatçı tavrın ürettiği görüş aynı yüzyılda temelleri atılan Türk milliyetçiliği fikrine ve milliyetçi bir ideolojiye oturtulan Türk modernleşmesine ana malzemesini sağlamıştır. Osmanlı Mûsikîsinin Bizans, Arap, Acem kırması" melez bir mûsikî, "asıl Türk mûsikîsi"nin Anadolu'da yaşayan halk mûsikîsi olduğu tezi telaffuz edildiğinde daha Cumhuriyet ilan edilmemişti bile. Osmanlıyı Türk'ten ayıran bu görüşün öngördüğü etnik milliyetçi tez 1926'da Cumhuriyet Türkiye'sinde resmen yürürlüğe konulacaktı. Bu dönem ortaya konulan Osmanlı-Türk mûsikîsi karşıtlığı araştırmalara dayanan bir şey değildir. Türklerin ırkı, tarihi, dini, dili, edebiyatı vb. konulardaki geniş kapsamlı şarkiyatçı söylemin mûsikî

¹⁹³ Aksoy, a.g.e., s.163-165

çalışmalarına sadece bir yansımasıydı. Bu etkileşimi göz önünde bulundurarak Farabi'ye tüm suçu yüklemek biraz haksızlık gibi görünmektedir. Dikkat çekmek istediğimiz bir nokta da şarkiyatçılarda Türk mûsikîsini yeterli derecede bilmeden, tam olarak araştırmadan bu yargıya varmaktalar. Türk aydını, fikir adamları da mûsikî konusunda uzman olmamalarına rağmen aynı yargıyla Türk mûsikîsine yaklaşmaktadırlar. Erken Cumhuriyet Döneminde uygulanan Türk milliyetçiliği ideolojisi Avrupa şarkiyatçılığının varsayımları üzerine kurulmuştur. Aynı varsayımlar Türkiye'de mûsikî siyasetine birebir uygulanmıştır. Bu dönemde Türkiye'de yapılan ve söylenen hemen hemen her şey daha önce şarkiyatçılarca söylenmiştir.¹⁹⁴

Fârâbî'nin Kitâbu'l-Mûsika'l-Kebir'inin muhtevasında da görüldüğü gibi eserin yerel ve orijinal yönleri bir tarafa atılarak, Fârâbî, Yunan mûsikî nazariyesini Türk mûsikîsine uygulamakla suçlanmıştır. Hatta bu fikir Osmanlı son döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında, öyle bir hâl almıştır ki "Türk mûsikîsi Yunan'dan alınmıştır, bunun müsebbibi de Fârâbî'dir" biçiminde tezahür etmiştir.¹⁹⁵ Bu söylediğimiz şeyi yapan, bu konuda en önde gelen kişi Ziya Gökalp'tir. Ziya Gökalp ve kurucu kadroların çelişkiye düştükleri nokta şudur. Yunan'dan, Bizans'tan, Acem'den, Arap'tan alınmıştır denilerek eleştiri yapılmakta fakat yerine getirilmek istenen müzik yine temelleri Bizans müziklerine dayanan Batı (Avrupa) mûsikîsidir. Başlangıçta Batı (Avrupa) mûsikîsi ile halk mûsikîsini sentez yapıp yeni bir milli mûsikî oluşturmaya çalışmışlardır. Burada yapılmak istenen şey; Gökalp'in "Hars-Medeniyet" ayrımında ortaya koyduğu kendisine has özellikleri ve milli kültürün Batı (Avrupa) kültürü ile mezcedilmesi sonucunda ortaya çıkacak bir "Hars" hedeflenmiştir. Fakat tam tersi olmuş Türk Hars'ı değil Batı (Avrupa) medeniyeti ithal ve taklit bir şekilde alınmaya çalışılmıştır. 1950 yılında Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi ile Tek Parti döneminin sona ermesinden geriye doğru baktığımızda bunun başarılı olmadığını görmekteyiz. Gökalp "Millî Mûsikî" oluşturacağımız gayesi ile Farabi'yi ve Osmanlı Mûsikîsini eleştirerek yola çıkmış fakat eleştirdikleri duruma kendileri düşmüşlerdir. Artık durum öyle bir hal almıştır ki Gökalp, yapılmak istenilen değişikliklerin temel nedeni olarak görülen "Bizans'tan alınmıştır" mantığını her alanda işletmeye başlamıştır.

¹⁹⁴ Aksoy, a.g.e., s.167-168

¹⁹⁵ Arslan, a.g.e., s.105

Osmanlı Aydın'ı, Ziya Gökalp'in terimi ile kendini başta "güzideler" ismini vererek, sonradan "ziyalılar", "aydın" gibi isimler alarak kendini, oluşmakta olan millete temel yapmak istediği halktan ayrı görmekteydi. Aydın'ın dayanağı devlet olmuştur; çünkü belirli bir programı uygulamak için devletin mutlaka desteği ve yardımı gereklidir. 1938'den sonra anayasanın bir ilkesi olan halkçılık bir yandan halk adına eski saltanat rejimini reddettiği gibi, halk arasında "medeniyet" yayacak olan aydınları toplum lideri ilan etmişti.¹⁹⁶

Osmanlı'da ve aşağı yukarı tüm Müslüman dünyasında eski ilmiye sınıfının yerini alan veya ona muvazi olarak on dokuzuncu yüzyıl da ortaya çıkan aydın kitlesinin ana özelliği, halktan kopuk olmasıdır. Geniş şekilde modernleşen devletin dayanağı haline gelen "aydın" (münevver) aynı zamanda Batı kültürüne açılmıştır. Osmanlı'da ve bilhassa Cumhuriyetin ilk devirlerinde halktan kopukluk çok yüksek derecede olduğu için aydın'ın, kendisinden beklenen ödevi doğru dürüst yerine getiremediğini "Halka Doğru" yazılarıyla Ziya Gökalp çok iyi belirtmiştir.¹⁹⁷ Başta Ziyâ Gökalp olmak üzere, bu görüşün havarileri, Hüseyin Sa'deddin Arel'in, önce, "Türklük" sonra da "Mûsikî Mecmuası"nda neşrettiği ve ölümünden sonra, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından kitap hâlinde yayınlanan, "Türk mûsikîsi Kimindir?" başlığı altında toplanmış makalelerden de en ufak bir ders almadan, iddialarına devam ettiler.¹⁹⁸

Türk mûsikîsine ideolojik bir içerik yükleyen mûsikîşinas Hüseyin Sadettin Arel olmuştur. Arel'in "Türk mûsikîsi kimindir?" Başlıklı dizi makaleleri Osmanlı Mûsikîsini Türk kılmak için yazılmıştır. Bir teze dayanan bu makaleler Ziya Gökalp'e de bir cevaptır; ama Gökalp'in etnik milliyetçi görüşünü ilke olarak benimseyen bir cevap. Arel işlediği tezle sadece Anadolu halk mûsikîsini Türk mûsikîsi sayan Gökalp'e karşı, Türk mûsikîsinin kapsamını Osmanlı fasıl mûsikîsini de içine alacak biçimde genişletmiştir: Türk mûsikîsi Türklerin "öz", "soy" mûsikîsidir; Türkler bu mûsikîyi Anadolu'dan almamışlar, orta Asya'dan getirip Anadolu'da geliştirmişlerdir. Halk mûsikîsi de Türk mûsikîsi de aynı kökten gelir, ikisi bir ve aynı mûsikîdir. Dahası, bütün bir orta ve Yakın Doğu, Kuzey Afrika ve Balkanlar'ın mûsikîsi hep Türk soyunun

¹⁹⁶ Karpat, **a.g.e.**, s.55

¹⁹⁷ Karpat, **a.g.e.**, s.53

¹⁹⁸ Tura, **a.g.e.**, s.43

Mûsikîsidir... Oysa bahsedilen coğrafya Osmanlı coğrafyasıdır. Arel Böylece, Türk Tarih tezi ve Güneş Dil teorisi ile ifade edilen etnik milliyetçi Türkçülük ideolojisi ile aynı temeli paylaşmıştır.¹⁹⁹

Ayrıca şayet bir yazar, aydın, fikir adamı Osmanlı Mûsikîsinin Yunan'dan alındığını ifade ediyor ise bunda Fârâbî'nin parmağı olduğunu baştan kabul etmiş demektir.²⁰⁰ Maalesef ülkemizde bir dönemin sosyolojik, siyasi ortamının gereği, Batılılaşma (Avrupalılaşma) cereyanlarının tesiriyle Türk mûsikîsi hakkında yapılan haksız, gayr-i ilmi birçok yazının ana temasını, Türk mûsikîsinin Yunan (hatta Bizans), Arap, Acem kırması melez ve mariz [hasta] bir mûsikî olduğu fikri oluşturuyordu.²⁰¹ Bunu Türk mûsikîsi aleyhinde olan bütün aydınlar tekrar etmiştir ve bunda da en büyük günah Urmevi ve İbn-i Sina da Yunan eserlerinden yararlanmasına rağmen Fârâbî'nin olarak görülmüştür.²⁰²

"Aristo'nun istidlâl mantığını bırakarak Descartes'la Bacon'un istikra mantığını ve bu mantıktan doğan "usuliyat"ı almanın dinimize ve harsımıza ne zararı olabilir! Eski heyet (astronomi) yerine yeni heyeti, eski hikmete mukabil yeni hikmeti (fizik) eski kimyaya bedel yeni kimyayı almakla ne kaybederiz? Hayvanat, neba-tat, arziyata (jeoloji) dair eski kitaplarımızda ne kadar malûmat bulabilmek imkânı var? Şarkta bulunmayan hayatiyatı [biyoloji], ruhiyatı, içtimaiyatı garptan almağa mecbur değil miyiz? Evvelce, eski ilimlerimizin cümlesini Bizans'tan almıştık. Şimdi Rumların ilimlerini Avrupa ilimleriyle mübadele edersek, dinen ve harsen ne kaybederiz? Bu misaller ilânihaye uzatılırsa görülür ki, şark medeniyeti namına terk edeceğimiz şeyler hep Bizans'tan aldığımız şeylerdir. Bu cihetler vâzih [açık] bir surette meydana konulursa, şark medeniyetini bırakarak garp medeniyetine girmemize artık kimse samimî olarak itiraz edemez."²⁰³ Gökalp'in yapmaya çalıştığı şey Türkçülük üzerine kurgulamaya çalıştığı fikir dünyasında çelişkiye düşmeye başladığının açık bir delilidir. Daha önce Batılılaşma (Avrupalılaşma) olacaksa da kendi milli kültürümüzü

¹⁹⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.135

²⁰⁰ Fazlı Arslan, "Ziya Gökalp'in Farabi ile Sorunu Neydi?" **İğdır Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 5, Nisan 2015, s.125

²⁰¹ Arslan, **Müzikte Batılılaşma**, s.34

²⁰² Arslan, **İğdır Ü. İlahiyat**, s.125

²⁰³ Gökalp, **a.g.e.**, s.60

koruyarak olmalı demiştir. Bu söyledikleri Erken Cumhuriyet Dönemi politikalarının özünü teşkil edecek cümlelerdir: Türkçülere gelince, bunlar, esasen Bizanslı olan Şark medeniyetini büsbütün terk ederek Garp medeniyetini tam bir surette almak istediklerinde, azimlerinde muvaffak olacaklardır. Türkçüler, tamamıyla Türk ve Müslüman kalmak şartıyla Garp medeniyetine tam ve kat'i bir surette girmek isteyenlerdir. Fakat Garp medeniyetine girmeden evvel, millî harsımızı arayıp bularak millî harsımızı meydana çıkarmamız icap eder.²⁰⁴ Gökalp tarif ettiği hem milli hem de Avrupa-i mûsikîye sahip olmanın yolu ve yöntemini de şu şekilde tarif etmektedir: “Milli mûsikîmizi yüceltmek içinde bir taraftan Avrupa tekniklerini öğrenmek, diğer yandan dağlarda ve köylerde söylenen halk türkülerinin seslerini toplamak gereklidir. Ancak bu sayede Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk romanı, Türk mûsikîsi yapabiliriz.” Gökalp, onu kendilerine örnek, model, fikir babası olarak alan Cumhuriyet’in kurucu kadrolarına, diğer aydınlarına anlatmaya çalıştığı Batıcılık, modernleşme ya da onun teknik tabiri ile “sentez” fikrine temel teşkil edecek taklitçiliğin önünü tıkayacak yöntemi şu şekilde ifade etmiştir: “Şairlerimiz Homeros’tan başlayarak bütün Avrupa şiirlerini okusunlar. Onlardaki bütün güzelliklerin sırrını aramağa çalışsınlar. Batı (Avrupa) edebiyatından yalnız, usuller ve teknikler almakla yetinsinler, bize başka milletlerin zevklerini, anlayışlarını getirmeye sakın uğraşmasınlar. Şairlerimizin Avrupa sanatından alacakları terbiye, yalnız teknikle ilgili terbiye olmalıdır. Zevke ait terbiyeyi, yabancılardan değil milletimizden ve milletimiz içinde de en çok milli kalan halkımızdan almaya çalışmalıdırlar.”²⁰⁵ Burada şu konuya dikkat çekerek bu başlıkla ilgili söyleyeceklerimizi noktalamak istiyoruz. Kurucu değerlerin oluşturmaya çalıştıkları yeni sistem özü itibariyle Tanzîmât döneminde olduğu gibi Batı (Avrupa) kültürünü alalım, yaşayalım düşüncesinde değiller. Ziya Gökalp, hars-medeniyet ayrımını yaparken bizlere bunu anlatmaya çalışmaktadır. Batı’nın teknik ve teknoloji anlamında medeniyetini alalım. Fakat hars olarak nitelendirdiği kültürünü asla almayalım. Kendi milli kültürümüzden uzaklaşmayalım. Zevke ait terbiye olarak nitelediği kültürel değerleri kendi topraklarımızda yaşayan halkımızdan alalım şeklinde bir yöntemle Osmanlı döneminden beri gelen Batılılaşma (Avrupalılılaşma), modernleşme sürecine yol haritası çizmeye çalışmışlardır. Avrupa’dan medeniyet

²⁰⁴ Gökalp, **a.g.e.**, s.40

²⁰⁵ Toker, **a.g.e.**, s.17-18

alacağımıza yeni kültürler, yeni zevkler alarak ve taklide saparak toplumsal yozlaşmaya uğramaktayız.²⁰⁶ Bu sorunun çözümünü halk kültüründe, Anadolu'da bulmaya çalışmışlardır. Bununda kaynağının Orta Asya Türk kültüründe olduğunu düşünerek inkılap ve devrimleri gerçekleştirmişlerdir.

2.7. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÛSİKÎ

TARTIŞMALARI

2.7.1. Erken Cumhuriyet Dönemi İnkılapları ve Mûsikî

Medeniyet kültürün bir neticesidir ve milletin yaşayış tarzı ile alakalıdır. Kültür adeta bir milletin ruhi hayatı, ilmi ve sanatı demektir. Bir milletin kültürü onun ilmi ile sanatındaki fiili tecellilerinden ibarettir.²⁰⁷ Bizim için bu fiili sanat tecellilerinden en önemlisi de mûsikîdir. Mûsikî medeniyetlerin ileriliği ya da geriliğinin anlaşılması konusunda mihenk taşı görevi görmektedir. Bir medeniyetin, kültürün mûsikîsi yaşıyorsa, ilerliyorsa, geçmişin mirası üzerine bir şeyler ekleyerek gelecek nesillere bu mirası bırakabiliyorsa o topluma gelişmiş, medeni diyebiliriz. Sokrates, "mûsikî kurallarındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır" der. Mûsikî toplumla iç içe ve toplumla birbirini etkileyen bir sistematiğe sahiptir. Sokrates'te bu sözü ile bunu vurgulamaya çalışmıştır.

Atatürk'ün bir bütün teşkil eden çağdaşlaşma anlayışı içinde güzel sanatlar, Türk İnkılâbı'nın tamamlayıcı bir unsurunu ve önemli bir merhalesini teşkil etmiştir. Atatürk, ancak güzel sanatlarda ilerleyen ve eser veren milletlerin asrın ileri medeniyetleri arasında yer alabileceklerini belirtmiştir. Medeniliğin ve ileriliğin bir göstergesi olan güzel sanatlar bu yönüyle çağdaşlaşmanın ana kıstaslarından biridir. Bu yüzden güzel sanatlar alanında gösterilecek başarıyı ve atılımları inkılâbın temel amaçlarından ve dinamiklerinden birisi olarak gören Atatürk: "Bir millet ki resim yapmaz, heykel yapmaz, bilimin gerektirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin ilerleme yolunda yeri yoktur. Oysaki bizim ulusumuz, gerçek nitelikleriyle uygarlığa

²⁰⁶ Toker, **a.g.e.**, s.9

²⁰⁷ Marx, **a.g.m.**, s.11

erişmeye lâyıktır, uygarlığa erişecektir ve ilerleyecektir.” şeklindeki söylemiyle bu konu hakkındaki düşüncelerini özlü bir şekilde ifade etmiştir.²⁰⁸

Atatürk, Batı medeniyetini bilim ile olduğu kadar sanatı ile birlikte bir bütün olarak anlamak ve Türk kültürünün unsurlarını yeniden tanımlarken bunlardan yararlanmak istemektedir. Medeniyetin bir bütün olduğu, onu anlamak için bütüncül yaklaşılması gerektiğini, bunun Cumhuriyet modernleşmesinin başarıya ulaşması için çok önemli olduğunu düşünmektedir. Diğer yandan, Batı medeniyetinin ulaştığı gelişmişlik çizgisinin yükselişinin, sanat alanındaki gelişmeler ile başladığı, sanatın insanların dünyayı öncekinden farklı biçimde algılamalarına yol açarak, reform hareketlerini ardından da aydınlanma ve modern bilimin oluşumunu tetiklediğini bilincindedir. Benzer bir süreci, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında sanata önem vererek başlatmak istemiştir.²⁰⁹ Türk İnkılâbı, milliyetçilik ve medeniyetçilik gibi iki temel prensip üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda Atatürk, güzel sanatlar alanında da millî ve medenî özelliklere sahip bir sanat tarzının arayışı içinde olmuştur. Kopyacı, taklitçi ve tercümeçi bir sanat anlayışını reddeden bu yaklaşımda, kaynağını halktan aldığı değer yargılarını muasır medeniyet seviyesini temsil eden Batı tekniği ile işlemek ve özgün bir Türk sanatı yaratmak esas hedeftir.²¹⁰ İlk ve önde gelen uygulamalar ve inkılaplar mûsikî alanında gerçekleştirilmiştir.²¹¹

Atatürk, Türkiye'de ulusal kimliğin ve bunun bir parçası olarak ulusal kültürün yaratılmasında mûsikî politikaları özel bir önem yüklemiştir. Atatürk, mûsikî ile formunun bir ülkenin gelişmişlik düzeyi ile ilişkili olduğunu şu şekilde ifade etmiştir: " bir millet çok şey de inkılap yapabilir ve bunların hepsinde de muvaffak olabilir. Fakat mûsikî inkılabıdır ki, milletin yüksek gelişiminin işaretidir."²¹²

Erken Cumhuriyet Dönemi ulusal kimlik inşasında, kültürel dönüşümü sağlayacak çeşitli söylemler ve kurumlar, aynı zamanda mûsikî politikalarının da

²⁰⁸ Erol Evcin, "Atatürk'ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı", **Ankara, Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı:47, Bahar 2011, s.523

²⁰⁹ Yüksel, **a.g.e.**, s.713

²¹⁰ Evcin, **a.g.e.**, s.524

²¹¹ Yüksel, **a.g.e.**, s.713

²¹² Akkaş, **a.g.e.**, s.154

ideolojik çerçevesini bize sunar.²¹³ Cumhuriyetçi kadroların aydınlanma çağı olarak gördükleri bu dönemin felsefi olarak nasıl etkilendiği de önem arz etmektedir.

Aydınlanma, insanın ergin olmayış durumundan çıkması, aklın yol göstericiliğine başvurması anlamına gelir. Aydınlanma akıl çağıdır. Ama hangi akıl?²¹⁴ Bir yanda eleştirel (kritik), kuşkucu bir rasyonalite (mesela Voltaire'in, Diderot'nun "akıl" kavramı) öte yanda ise Robespierre'in kültleştirdiği, neredeyse dogmalaştırdığı bir "Tanrıça Akıl"a dayalı rasyonalizasyon! Bu akıl "Jakoben Akıl" olarak isimlendirilmiştir.²¹⁵ Morin'in bu açıklamalarının Türkiye'de Aydınlanmanın alımlanış tarzına ilişkin olarak çok önemli uyarılar taşımaktadır. Türkiye'de Aydınlanmacılar, "akıl"ı, Voltaire'in ve Diderot'nun anladığı gibi bir rasyonalite olarak değil, neredeyse Robespierre'in anladığı gibi bir tür rasyonalizasyon olarak almışlardır. "Akıl"ın bir eleştirel (Morin'in deyişiyle, bir rasyonalite) olduğu göz ardı edilmiş; "akıl" kutsanıp eleştiriden masun kılınarak bir dogmatik akıl (Morin'in deyişiyle, bir rasyonalizasyon) kertesine düşürülmüştür.²¹⁶ Voltaire, İslam için olumlu yargılamalarda bulunan biri. Doğu'da "despot yönetimin varlığını ve özgür sanatın bulunmamasını" İslam'la değil, eski Yunan kültürüne uzak kalmak ve semitik kültür çevresinin kalıplarını benimsemekle açıklar.²¹⁷

Aydınlanma söylemi, giderek Voltarie'in, Diderot'nun öngördüğü rasyonalite hedefinden sapmış; Robespierre'in tanrılaştırılmış aklını aydınlanma söylemine hâkim kılmıştır. Küreselleştirilmiş, kutsanmış ve tek yol gösterici tayin edilmiş olan akıl, insana kılavuzluk eden öteki söylemleri dışta bırakacak biçimde temellendirilmiştir.²¹⁸ Cumhuriyetçi kadrolarda inkılap ve devrimleri hayata geçirirken bunu açıkça görmekteyiz.

Aydınlanmanın özgürlük vaadi ya da ütopyası, düpedüz bir tahakküm, bir gözetleme ve cezalandırma mekanizması üretmiştir. Amaç boyun eğdirme yoluyla

²¹³ Balkılıç, **a.g.e.**, s.22

²¹⁴ Yavuz, **a.g.e.**, s.11

²¹⁵ Yavuz, **a.g.e.**, s.12

²¹⁶ Yavuz, **a.g.e.**, s.13

²¹⁷ Ortaylı, **a.g.e.**, s.23

²¹⁸ Yavuz, **a.g.e.**, s.13

uysal insanlar (homo docilis) yetiştirmektedir.²¹⁹ Bu ince ayrıntılarda dikkat çekici noktalar vardır. Erken Cumhuriyet Dönemi politikaları üretilirken bu felsefi alt yapı kullanılmıştır. Dönemin mûsikî reformcuları Osmanlı mûsikîsini hasta, cansız ve Türk halkına yabancı olarak tanımlar.²²⁰

Foucault, Aydınlanma insanlar üzerinde iktidar uygulamanın genel reçetesini, bedenlere, düşüncelerin denetimi yoluyla boyun eğdirilmesi olarak söylemektedir.²²¹ Mükemmel bir toplum inşa etme, Aydınlanmacıların hayali idi. Aynı hayal Cumhuriyet'in kurucu kadrolarında da vardır. Amaç modern, çağdaş, Batı'yı anlayabilmiş özümseyebilmiş vatandaş yetiştirmek. Ama Foucault, Aydınlanma çağında askeri bir toplum hayalinin de söz konusu olduğunu bildirir bize. Bu hayalin temel kaynağı, Foucault'a göre, doğal durum değil, bir makinenin titizlikle kurulmuş çark dişlileri metaforuyla dile getirilmiş olan disiplin durumudur. Askeri toplum hayalinin temelinde, Rousseau'nun toplumsal sözleşmesi değil, sürekli baskılar yatmaktadır. Özetle Aydınlanma, uysal bir tebaadan oluşan disiplinli bir toplum inşa etme idealiyle sonuçlanır. Belki de Aydınlanmanın gerçek akıl'ı Voltaire ya da Diderot'nun ki değil de Robespierre'in jakoben aklıdır. Çünkü Foucault'nun deyişiyle askeri bir toplum hayali ancak aklın dogmalaştırıldığı ve tastamam bu nedenle, yani dogmalaştırıldığı için, o dogmaları dayatan gözetleyici, cezalandırıcı, baskıcı ve disipline edici bir projeyle mümkün olabilir.²²² Aydınlanmanın jakoben bir totalitarizm ürettiği çok görülmüştür. Devrim'in kendisine yapılan özgürlük, eşitlik, kardeşlik vurgusunun aksine jakobenizm negatif anlamları ihtiva edecek biçimde adeta totalitarizm ile özdeş biçimlerde kullanılmıştır.²²³ İnkılapların ruhunu, özünü anlayabilmek için hayata geçiriliş yöntemlerini ve bu yöntemlerin temellerinin nerelerden model alındığını gözden geçirmek lazım.

Avrupa 1789 devriminden 1848 devrimlerine kadar yaşanan tarihsel süreçte siyasal anlamda oldukça yoğun bir gündeme sahipti. Bu süreci on sekizinci yüzyıl

²¹⁹ Yavuz, **a.g.e.**, s.14

²²⁰ Balkılıç, **a.g.e.**, s.23

²²¹ Yavuz, **a.g.e.**, s.14

²²² Yavuz, **a.g.e.**, s.15

²²³ Aynur Demirli, "Devrimin Çocuklarını Yargılamak: Jakobenler", **Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi**, Sayı: 8(1) Yıl: 2018, s.57

ortalarından başlatmak olasıdır. Çünkü Fransız Devrimi gerekse müzikte barok-klasik ayrımının geçişi açısından Aydınlanma atmosferi önem taşımaktadır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın Avrupa'sında devrim sözcüğü yaşamın her alanında kendisini göstermektedir. Politik olaylar, reforme edilen sanat anlayışları, toplum yaşamındaki değişiklikler, başkaldırıları... Fransız Devrimi'nin izlerinin yoğun olarak hissedildiği ortamda patlayan 1830 Devrimleri, 1848 sonrasındaki ulusçuluk dalgası, bu yüzyıl mûsikînin politik, toplumsal yanlarını da ön plana çıkarır. Mûsikînin söz konusu kaotik süreçten, yaşanan toplumsal olaylardan etkilenmemesi mümkün değildir. Devrimin ilklerinin müzikal anlamda hissedildiği ilk ürünler devrimin öncesinde görülüyordu. Bunlar Aydınlanmanın müzisyenler üzerindeki etkilerinin yansımalarıydı.²²⁴

Devrim sonrası geleneksel yapısı çözülen Fransa, yıkılan eski değerlerin yerine getirdiği yenilerin tutunması için mücadele ederken, sosyo-kültürel bir girdabın içinde hapsolmuştur. Bu dönemde aydınların dikkati toplumsal meseleler üzerine yoğunlaşmaktadır. Burada dikkat çekmek istediğimiz bir nokta vardır. O da bu dönemde toplumda ve devlet yönetiminde yaşanan süreç Türkiye'de Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanmıştır. Fransa da aydınların amaçladıkları ile Cumhuriyet dönem, aydınlarının amaçları arasında ortak noktalar vardır. Amaçları hasta toplumun derdine çözümler üretebilmektir. İlk defa olarak Saint-Simon, bu derde ancak bilimle çare bulunacağını ileri sürmüştür. Öte yandan, ona göre var olan bilimlerin hiçbirisi toplumsal gerçekliği kavramaya elverişli değildir. Bundan dolayı toplumsal gerçeklik üzerine inşa edilecek yeni bir bilim arayışı bu dönemde ortaya çıkacaktır. Saint-Simon, Auguste Comte ve Durkheim gibi düşünürler, sonraki dönemde toplumu düzene koyacak kuralların ancak bilim yoluyla oluşturulacağını savunacaklardır. Bu denli radikal toplumsal değişimlerin olduğu dönemde topluma yönelik kuramsal tartışmaların çehresi de değişecektir. Toplumsal değişme çok karmaşık ve çok boyutlu bir olgudur. Onun yarattığı ya da getirdiği yeni ortam, insanın etrafında yeni bir uyarıcı ağı ve çok değişmiş yaşama koşulları yaratmaktadır. Söz konusu yaşam koşulları kendi kültürel pratiklerini yaratacaktır. Edebiyat, felsefe, mûsikî yeni toplumsal koşullarda biçimlenecektir. Mûsikî ve özellikle opera artık

²²⁴ Işıktaş, a.g.m.,s. 162

aristokratların eğlenmesine hizmet eden araçlar olmaktan çıkarak toplumsal mesajlar içeren kısacası, devrimi sembolize eden değerler bütününe dönüşecektir.²²⁵

Dünya da yaşanan bu gelişmeler dikkate alındığında Türk Modernleşmesi Projesinin, geçmişe ait olan her şeyin herhangi bir iz bile bırakılmadan silinmesi üzerine inşa edilmiş olduğu besbellidir. Ne kadar inkâr edilirse edilsin, modernleşme geçmişle bir hesaplaşmayı değil; onu toptan reddetmeyi ve kendisini geçmişin mefhum-u muhalifi (a contrario'su) olarak tanımlamayı amaçlar.²²⁶ Andrew Davison, bu bağlamda, Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik adlı çalışmasında Tilo Schabert'in Modernityand History adlı teorik metinlerini örnek gösteriyor ve Schabert, modernizmin sadece "eski olanın tasfiyesi" ile yetinmediği kanaatindedir. Tasfiye, evet; ama onun yerine ikame edilecek olan "yeni"nin ne olduğunun da belirlenmesi gerekir.²²⁷ Buraya kadar aktardığımız bilgiler Cumhuriyet'in kuruluş aşamasındaki inkılapların nelerden etkilendiğini, Dünya'daki uygulamalarının neler olabileceğini, bizde hayata geçilen inkılaplar ile benzerlikleri var mıdır? Bunları anlayarak ortaya koymak amacıyladır. Kurucu kadronun uygulamaları sadece Türkiye'de ortaya çıkmış kendine özgü bir yapıda değildir. İnkılaplar dünya da meydana gelen gelişmelerin ülkemizde uygulanması ve bu gelişmelerle ortaya çıkan uluslararası kültür modelizasyonu, farklı kültürlerin model alınarak Türkiye'de uygulanmaya çalışılmasından başka bir şey değildir. Artık dünya da eskiye dair ne varsa birçok ülkede yeniden bir dönüşüme tabi tutulmaktadır.

Görülüyor ki eskiye ait olan ne varsa tümünü, "cehalet" kabul eden a priori bir kuşatma! Modernizm bu a priori kuşatmanın iktidar olmasıdır.²²⁸ Bir kısım siyaset adamının, kültür ve sanat insanın hükmettikleri bir ortamda bunlar sonunda Atatürk'e dilde ve mûsikîde inkılap olmaz lafını ettirmişlerdir. Atatürk'e Cumhuriyet'te yaşadığı 1923-1938 arasında ne gibi tertiplerle tesir etmeye, onu anlatmaya çalıştıklarını anlatmanın ders almak bakımından büyük değeri vardır.²²⁹

²²⁵ Işıktaş, **a.g.m.**, s. 163

²²⁶ Yavuz, **a.g.e.**, s.74

²²⁷ Yavuz, **a.g.e.**, s.75

²²⁸ Yavuz, **a.g.e.**, s.76

²²⁹ Atasoy, **a.g.m.**, s.652

Mûsikî alanında gerçekleştirilmek istenen yenilik ve değişim çabaları ekseninde, geleneksel Türk mûsikîsine yönelik olumsuz düşünceler bizzat yönetim veya yönetime en yakın kültür alanındaki etkili isimler tarafından çoğu zaman çeşitli ortamlarda dile getiriliyordu. Toplum hayatında yer alan her kurumun, köklü bir inkılap sürecinden geçirildiği bu dönemde, özellikle yeni yönetimini iktidarının geçerliliğini ve devamlılığını tamamıyla eski yönetime ilişkin dünya görüşünü yansıtan her türlü alışkanlık, davranış, görüş, biçim ve tarzın reddedilmesi ve eleştirilmesi stratejisi üzerine kurduğu bir dönemde, geleneksel Türk mûsikîsinin olumsuz nitelikteki bu eleştirilerle değerlendirilmesi ve inkılapların oluşumunu doğal bir gelişme olarak değerlendirmek gerekir.²³⁰

Atatürk'ün düşündüğü müzik inkılabının içeriği kendi sözleriyle şöyledir:

“... Müzik dendiği zaman, yüksek duygularımızın hayat ve hatıralarımızın iadesini bulan bir müzik murat ediyoruz.”, “Türk mûsikîsi şüphesiz yüksek bir medeniyetin mûsikîsidir. Bu mûsikîyi bütün dünyanın anlaması lazımdır.” Bunun için “...Türk mûsikîsini milletlerarası bir sanat haline getirelim... Onların tekniğini, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her neyse!”, “...Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece Garp milletlerinin mûsikîsini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim.” Geline bu noktada Atatürk'ün yukarıda belirtilen modernleşmeci müzik anlayışı; Batıcı ve sentezci müzik politikaları çerçevesinde yapılacak öğretim için konservatuvarlar kurulması, yabancı uzmanların Türkiye'ye getirilmesi, konservatuvarlarda Batı müziği eğitiminin medya aracılığı ve konserlerle yurt düzeyinde halka yayılması ve bu doğrultuda besteci yetiştirilmesi şeklinde dönüştürüldüğü anlaşılmaktadır.²³¹

Atatürk mûsikîde yapmaya çalıştığı inkılap ve devrimlerle evrensel mûsikî olarak gördükleri Batı (Avrupa) mûsikîsinde ki niteliği yakalamak istemektedir. Avrupa'nın baskın siyasi gücü nedeniyle Batı (Avrupa) mûsikîsi evrensel mûsikî olarak görülmekte idi. Geleneksel Türk mûsikîsi ya da eski deyiimi ile Alaturka Mûsikî çok sevmekte, her fırsatta zevkle dinlemektedir. Ancak onun inkılapçı mantığında

²³⁰ Akkaş, a.g.e., s.121

²³¹ Akkaş, a.g.e., s.110

çizdiği çerçeve içinde yer alan müzik, tarihten gelen Türk ezgileri ile birlikte Batı'nın çok sesliliğini içermektedir. Çok sesli müzik, Atatürk'ün çağdaşlaşma hedefi taşıyan kültür Devrimi'nin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Atatürk yapacaklarını çok iyi planlayan bir mantık adamı olması nedeniyle, el attığı her konuyu ayrıntılı olarak irdlemiştir. Okumalarının yanı sıra yerli ve yabancı müzisyenlerin görüşlerini de almak suretiyle, çok sesli müzik tekniğini çözümleyerek mûsikî inkılabına başlamıştır. Nitekim ilk beste denemeleri karşısında yapmış olduğu "Henüz hazır değilsiniz, önce kendi müziğinizi çözümleyin sonra daha yeni arayışlara girin" durumu, onun sadece dinleyici değil, değerlendirci konumu da olduğunu göstermektedir.²³²

"Atatürk'ün yüksek tasvipleriyle" intişar sahasına çıkan "Kemalizm İnkılabının Prensipleri" adlı kitapta yer alan Türk mûsikîsine değin nitelermelerin üslubu, bu bakımdan oldukça düşündürücüdür: "Mûsikîde ilerleyecektir. Fakat Mûsikî cemiyet içinde hala olanca şiddetiyle yaşayan ve köhne ve iptidai bir ruhu ifade eden şark mûsikîsinin kötü tesirlerinden uzak kalmak suretiyle içtimai bünyemizde lazım olan neticeleri verebilir. Yoksa bu iptidailik ruhunu telkin eden tek sesli, geri teknikli, Arap ve Acem tesirleri taşıyan tuluatçı mûsikî, hala her yerde ve hatta devletin resmi müessesesi olan radyoda bile devam ettikçe, mekteplerde vereceğimiz hakiki Mûsikî terbiyesinin tesiri pek ehemmiyetsiz kalacaktır. Mekteplerimiz de bunları bugünden tatbik ediyoruz, gelecek nesillerin çağdaş medeniyet karakteri ile yetişmelerinin en büyük zaman ve kefaletidir. Fakat bu yetişmeye süratle indirmek için mûsikî inkılabı yapma zarureti vardır."²³³

Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında bir heyet toplanır. Bu toplantıda olanları Cemal Reşit Rey şöyle anlatmaktadır: "Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere e hadi bakalım, mûsikî İnkılabı yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız? demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı 4 saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif vekilliği telefonla çağırıyorlardı. Son telefonda sonra Abidin Özmen heyecanla bizlere, paşa Çankaya'dan bir kaçtır telefon ettiriyor, mûsikî İnkılabı ne yoldadır diye soruyor dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek

²³² Yüksel, a.g.e., s.717

²³³ Ayangil, a.g.e., s.642

sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine zannediyorum ben kalktım ve dedim ki bir çoban faraza davalarının otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, illaki köye gidip başka bir çobanı bul, birader sen de şu ikinci sesi uydur da söylemi desin? Nihayet bu tasavvur eriyip gitti."²³⁴

Cumhuriyetin inkılap, devrim uygulamaları kapsamında, 1926 yılında Dârülelhan Türk mûsikîsi bölümü Atatürk'ün emriyle lağvedildi.²³⁵ 1926, Lozan ve Musul başta olmak üzere, Batı'yla belli başlı sorunların bir şekilde çözüme kavuşturulduğu, ülke içinde muhalefetin sindirildiği ve imparatorluk mirasından vaz geçmiş Batı'yla uyumlu bir ulus-devletin kurulmasına girildiği yıldır. Bu bakımdan Darü'lhan'ın Türk mûsikîsi bölümünün kapatılması ve Osmanlı mûsikî geleneğini dışlayan bir mûsikî inkılabı yönünde adımlar atılmaya başlaması bu yeni yönelişle uyumludur. Nasıl ki Osmanlı, Batılılaşma (Avrupalılaşma)ya ilk karar verdiğinde bunun sembolik ifadesi olan Mehterhaneyi kaldırıp Donizetti'nin bandosunu getirmişse, Osmanlı-Şark geçmişinde vaz geçerek Batı'yla kalıcı bir barışı hayata geçirmeyi amaçlayan genç Türkiye Cumhuriyeti de artık unutmak istediği bu geçmişin en güçlü simgelerinden biri olan alaturka mûsikîden kurtulmak istemiştir.²³⁶

Peyami Safa, Dârülelhan'dan Türk mûsikîsi şubesinin kaldırılmış olmasını milli mûsikî kültürümüze vurulan büyük bir darbe olarak görür (Fotoğraf 8). Bu görüşü Fatih-Harbiye romanında da Ferit'in ağzıyla aktarır. Bu kararı alanların evlerinde Türk mûsikîsi dinlediklerini, kararlarında samimi olmadıklarını, sadece şekilperestlik yaptıklarını günün estetik cereyanlarını bilmediklerini söyler. Eugene Borrell'den fikirler naklederek Türk mûsikîsini över.²³⁷ Peyami Safa da Cumhuriyet Gazetesindeki yazısında, "Türk halkı, Mısır Radyosundan gelen Arap sesini kendi sesi zannetmeğe devam ediyor" diye durumdan yakınmış, İstanbul ve Ankara radyolarında halk türkülerine daha geniş yer ayrılmasının gerektiğini, ancak böylelikle halkın Arap etkisinden korunabileceğini söylemiştir.²³⁸ Daha sonra Peyami Safa, cephe değiştiriyor. İlginçtir birkaç yıl sonra Peyami Safa'nın Türk mûsikîsine bakışı

²³⁴ Tokel, **a.g.e.**, s.628

²³⁵ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.659

²³⁶ Ayas, **a.g.e.**, s.107

²³⁷ Arslan, **a.g.e.**, s.118

²³⁸ Uluskan, **a.g.e.**, s.369

değişecektir. Hafta 'da ki yazıları bu sefer Türk mûsikîsinin aleyhindedir. "Bize nasıl bir Mûsikî lazımdır?" başlıklı yazıda, Atatürk'ün emrine uyularak radyolardan mûsikînin kaldırılmasını büyük bir övgüyle kaleme alır. "...Gazinin bütün milli dileklere mihrak olan gür sesi, bugün yüzümüzü ağartacak bir mûsikîmiz olmadığını tebliğ etti ve dâhiliye vekâletinin tavsiyeleriyle Ankara ve İstanbul Radyoları da bu sarı benizli, can çekişen hasta iniltilerine derhal nihayet verdi." ilginç bir fikir değişikliği, izahı zor bir dönüşüm. Bu yazıda, Türk mûsikîsinin radyolarda çalınmasının yasaklanmasına, mûsikîsi hayranlarından ziyade hakiki Türk mûsikîsi meftunlarının da çok sevindiğini belirtir. Güfteleri alelade kaldırım muaşakalarının sefil edebiyatına, besteleri de gerek melodi gerek usul olarak bulanık ve melez bir takım yarı hayvani duygulara tercüman olan, üstelik birde milli sıfatını takılan bu düzmece mûsikî Türk ruhunun ifadesi olamaz. Bu fikirleri başka bir örtüyle haklı hale getirmek istiyor. Buna göre Peyami Safa'nın kaliteli, klasik olan mûsikî eserlerine diyeceğimiz yoktur. Sözü, yeni melez bestelerdir. Ancak eski besteleri tavsiye edenlere, onları savunanlara da başka kalemler karşı çıkmışlardır. Bu durumun Sebebi nedir? Anlaşılmamaları, Türk'e ait olmamaları. Bu mûsikî tümüyle tasfiyedir. Mütereddi çığlıklara paydos demek lazımdır. Gazinin yapıcı ve yaratıcı inkılap hamlelerin de olduğu gibi işe yıkmaktan başlamalıdır. Alelade tamirlerde bile söz kazmanındır." bunlar, İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun, Salcı'nın açıkça ifade ettiği fikirlerdir. Rauf Yekta'nın vefatı üzerine Hafta 'ya yazdığı (23 Kanun-i Sani 1935) "Bir Adamın İki Türlü İzahı" başlıklı yazısında Rauf Yekta'yı över, birçok yönüyle müstesna şahsiyet olduğunu vurgular. Ancak Yekta'nın mûsikî diye bildiği şeyin, Farabi'den Hafız Ahmet Efendi'ye kadar Arap, Acem, Bizans ve Osmanlı nazariyelerinin küfünü silmekten ibaret, mûsikî diye sevdiği şeyin de bir Mevlevi Dergâhının teke kokan ağır ve bulanık havası içindeki mevzun iniltilerden ve horlamalardan ibaret olduğunu, kışkırtıcı cümlelerle yazmaktan geri durmaz.²³⁹

Mûsikî inkılabı kapsamında Dârülelhan'ın lağv ve ilga işlemlerinin gerekçesi olarak iki önemli konu anlatılır. İngiliz Kralı Eduvard'ın ülkemizi ziyareti sırasında Dolmabahçe'de Türk mûsikîsi konseri vermek üzere Dârülelhan'dan sanatçılar davet edilir. Gelenlerin her birinin kıyafeti birbirinden farklıdır. Hatta içlerinde sakal tıraşı

²³⁹ Arslan, a.g.e., s.119

olmayanların bulunduğu dikkat çeker. Gelenler, kahveden toplanmış çingene takımı gibidir. Gazi fevkalâde sinirlenir ve Dârülelhan'ın kapatılmasını emreder. Ancak gazinin sınırları bir süre sonra geçer ve durum idare edilir. Fakat talihsizlik devam etmektedir. Çünkü Gazi'nin etrafını "vur deyince öldüren" bir mutabasbıs [Yardakçılık yapan] kadro sarmıştır.²⁴⁰ İkinci rivayete göre, Sarayburnu'nda ki gazinoda Mısırlı ünlü muganniye Müniretül Methiye kendi dilinde şarkılar söylemektedir. Saz olarak Dârülelhan'ın en değerli mensupları refakat etmektedir. Dinleyicisi halktır, yani gerçek halktır ve bu arabesk müziğe fazla itibar etmez, sessiz kalır. Daha sonra Cazzband, dans müziği çalar ve halk coşar. İki müzik arasındaki farkı gören Gazi, Türk mûsikîsinin insanı uyuşturduğunu, Batı (Avrupa) mûsikîsinin ise coşturduğunu bir hayıflanma duygusu içinde ifade eder. Devrin İçişleri Bakanı ise vur deyince öldürür ve Dârülelhan'ın Türk mûsikîsi bölümü ilga edilir. Ertesi gün bu durum telgrafla bütün Türkiye'ye tamim edilir.²⁴¹

Atatürk'te klasik Türk mûsikîsinin günün ihtiyaçlarını karşılamadığı, geçmişe özellikle de bir an önce terk edilmek istenen Osmanlı kültürüne ait olduğu yönünde görüş Cumhuriyet dönemi mûsikî inkılaplarının temel dayanaklarından. Atatürk şu sözlerle bu görüşü dile getirmiştir: "Osmanlı Mûsikîsi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir mûsikî lâzımdır ve bu mûsikî özünü halk mûsikîsinden alan çok sesli bir mûsikî olacaktır. İtiyâd (alışkanlık) dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı mûsikînizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o mûsikînin itiyâdı yoktur."²⁴²

İstanbul'da o dönemde icra edilen mûsikîyi daha önce var olmuş herhangi bir İslam/Ortadoğu mûsikî teorisine doğrudan doğruya bağlamak olanaksızdır. Eski gelenek artık geride kalmış, aşılmış, eski üstatların mûsikî kuramıyla ilgili kitaplarda günün mûsikîsine ışık tutamaz olmuştur. Yani mûsikî de ve mûsikî teorisinde bir devamlılıktan ziyade bir kopukluk ve nitelik değiştirme söz konusudur. "Eski gelenekten" arta kalanlar da zaten bugünün mûsikîsini aydınlatamamaktadır.²⁴³

²⁴⁰ Karakoyunlu, **a.g.m.**, s.659

²⁴¹ Karakoyunlu, **a.g.m.**, s.659

²⁴² Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.98

²⁴³ Behar, **a.g.e.**, s.65

Nevzat Atlıg'a göre Türk mûsikîsini ayakta tutan üç şey vardır:” Şu büyük gerçeğin de asla unutulmaması gerekiyor: Türk milli eğitiminin ve hükümetlerin, Türk mûsikîsine uzun süre sırt çevirmiş oldukları tartışma götürmeyecek kadar açıktır. İşte o sıkıntılı yıllarda Türk mûsikîsini ayakta tutan üç şey vardı: Birincisi, 1938’de kurulan, Türkiye’nin ilk büyük radyosu olan Ankara Radyosu ve bu kurumun başına getirilen Mesut Cemil gibi bir büyük adam! İkincisi, büyük şehirlerdeki mûsikî cemiyetleri ve 1940’lı yıllarda kurulan Üniversite Korosu... Üçüncüsü de Arel’in konservatuvarın başına gelmesiyle başlayan nazariyat dersleri...”ki bu dersler okul 1980’lerde YÖK’e bağlanana kadar devam etmiştir. 1950’lerden itibaren süratle artan mûsikî dernekleri ve üniversite koroları, mûsikîmizin temel dinamikleri oldular. Nevzat Atlıg’ın, “Türk eğitim sisteminin ve hükümetlerinin Türk mûsikîsine sırt çevirmiş oldukları uzun ve sıkıntılı yıllar” diye adlandırdığı dönemde; “Türk mûsikîsini ayakta tutan şey neydi?” sorusuna verdiği üç şıklı cevap, mûsikî dünyasının içine girdiği en eski yıllardan itibaren daima müdafaa ettiği, bütün sanat hayatı boyunca derinden ve çok açık biçimde hissedilen davranış bütünlüğü içerisinde kolayca açıklanabilecek olan önemli bir bakış açısını ele veriyordu.²⁴⁴ İnkıpların oluşumunda siyasi gelişmelerde önem arz etmektedir. Yöneten olarak idarenin kim olduğu, fikirsel ve siyasi bakış açısı, politikaları doğal olarak toplumdaki tüm alanları etkilemektedir. Bu nedenle inkıplar ile ilgili konuşurken dönemin siyasi zeminini de dikkate almak gerekir.

Cumhuriyet tarihimizde iki damar vardır: Biri devletle bütünleşen inkılapçı, merkeziyetçi, otoriter C.H.P... Öbürü devlet katında hiçbir müttefiki olmayan, sadece halka dayanan ve sık sık kapatılan Liberal-Muhafazakâr çizgide diyebileceğimiz çizgideki çeşitli partiler.²⁴⁵ Sosyal Demokrat Hasan Bülent Kahraman kültür ve hukuk devrimi olan Tek Parti devrini “Pasif Modernleşme”, buna karşılık ekonomik ve sosyal yapının değişmesi olan Menderes devrini “Aktif Modernleşme” olarak niteliyor.²⁴⁶ “Batılılaşarak” çağdaşlaşma ve var olanı “Türkleştirerek” uluslaşma stratejisi açısından bakıldığında, bütün ısrar ve “kararlı” tutumlara rağmen Pasif Modernleşme politikası başarıya ulaşamamıştır; çünkü Türkiye topraklarında yüzyıllardır birçok farklı kültürel,

²⁴⁴ Güntekin, **a.g.e.**, s.77

²⁴⁵ Aydın Menderes, Taha Akyol, **Demokrasiden Darbeye Babam Adnan Menderes**, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 10

²⁴⁶ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 13

dini ve etnik kimliğin yaşamış/yaşıyor olması... Tekçi anlayışla bir çelişki oluşturmaktadır.²⁴⁷ Hasan Ali Yücel'in Türk mûsikîsi veya milli Mûsikî konusundaki fikirlerini, konservatuar yasası çıkarılırken TBMM'de yapılan tartışmalarda derli toplu görme imkânına sahibiz. 13 ve 15 Mayıs 1940 tarihlerinde yapılan Devlet Konservatuarı Kanunu görüşmelerinde özellikle Osman Şevki Uludağ, Ali Süha Delilbaşı, Süreyya Örgüevren, Saim Ali Dilemre ve Hasan Ali Yücel önemli konuşmalar yapmışlardır. Bu konuşmalar da Uludağ ve arkadaşlarının söyledikleri, yani tartışma konusu "Milli Mûsikî" kavramı ekseninde sürüyor. Bu tartışmalar mûsikî inkılabının da özünü oluşturmaktadır. İlgili kanun maddesinde "Milli Mûsikî" tabirinin olmaması eleştiriliyor. Türkiye'de mûsikî, tiyatro, opera ve bale kültürünü geliştirmek ve bu alanda yetenekli öğrencileri yetiştirmek için açılacak olan Devlet Konservatuarının kuruluş yasası Hasan Ali Yücel'in Bakanlığı döneminde, onun öncülüğünde 20 Mayıs 1940 tarihinde çıkarılır. Uludağ ve Arkadaşları "milli" olarak tanımladıkları mûsikînin öneminden söz ederler. Bazı vekiller de bize ait olan mûsikîye düşmanlık edileceği ve onun ortadan kaldırılacağı yönünde bir düşünce hâkimdir. Bu sebeple Türk mûsikîsini-burada kastedilen 1926'dan itibaren eğitim öğretim kurumlarından kaldırılan, Osmanlı'dan tevarüs edilen, çeşitli adlarla anılan Türk klasik mûsikîsidir - "savunma" yoluna giderler. Uludağ ve Arkadaşları, mazisi on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine uzanan "Türk mûsikîsinin Arap, Bizans ve Acem kırmaları melez bir mûsikî olduğu ve bu sebeple Türk milletine ait olamayacağı" fikrine karşı mücadele etmektedirler. Yapılan bu girişimlerin tamamen Türk mûsikîsini dışlamaya dönük çalışmalar olduğunu vurgulayan Uludağ "Bu kadar zengin olan Türk mûsikîsini bertaraf edip onun üzerine bütün Avrupa mûsikîsi ikame edilemez" diyerek kanundaki Milli Mûsikî ibaresinin olmamasını eleştiriyor. Ayrıca Batı (Avrupa) mûsikîsinin teknik ve riyazisinin ancak Türk mûsikîsini ıslah için alınabileceğini yoksa Avrupa'dan hiçbir zaman nağme alınamayacağını söyler.²⁴⁸

İnkılaplar konusunda bir kafa karışıklığı vardır. Yapılan bu konuşmalarda bunu açıkça görmekteyiz. İnkılaplar fikrî olarak ortaya atılıyor, fakat uygulama safhasına geçildiğinde sıkıntılar ortaya çıkmaya başlıyor. Bu sıkıntılarda tartışmalara neden oluyor. Uludağ ve aynı fikirde ki arkadaşlarının yegâne çabası yeni kurulacak olan

²⁴⁷ Mutlu, **a.g.m.**, s.8

²⁴⁸ Arslan, **a.g.e.**, s.128-130

konservatuara Türk mûsikîsi öğretimini koydurmadır. Kanunun bu yönde ıslahı için çalışan milletvekillerinin de konuşmalarına bakıldığı zaman, onların konservatuvarda Türk mûsikîsi eğitiminin yapılmayacağına kesin olarak inandıkları anlaşılıyor. Uludağ o güne kadarki Mûsikî eğitim politikasını da eleştirerek "Millî karakter" in Ankara Mûsikî Muallim Mektebi'nde de olmadığını vurgular. Dönemin müzik adamlarının halk mûsikîsi eserlerini armonize ederek bunları Avrupakarî terennüm etmelerinin de doğru bir yol olmadığını ifade eder ve fikrini, İsviçreli Şarler'in "Ahenk ve polifoni bakımından Türk mûsikîsi ile Avrupa'ninkini mezcetmenin imkânsız olduğu" görüşü ile destekler. Sonunda Uludağ; "Türk mûsikîsinin nazariyat ve tarihinin dahi yer almadığı bu müessesenin Türk mûsikîsi kültürüne hizmet edeceğini ve memlekette mûsikî terbiyesinin arzu edildiği şekilde ıslah edileceğine emniyetim yoktur" diyerek konuşmasını bitirir.²⁴⁹ İnkılapların Türk mûsikîsi üzerindeki etkisi bu kafa karışıklığı nedeniyle pek de olumlu olmamış. İstenilen ve hedeflenen amaca ulaşamamıştır. Bu konuda bazı belgeler bize durumu ortaya koymaktadır. Bu belgelerden birisi Adnan Saygun'un halkevlerindeki mûsikî faaliyetleri hakkında yazdığı rapordur. Raporun farklı bölümlerinde sentez fikrini destekler tarzda şeyler yazılmıştır. Türk mûsikîsinin dışlanmasının yanlışları ortaya konulduktan sonra bu sorunun çözümünü anlatan bilgiler de verilmekte.²⁵⁰ İnkılaplarla ne Batılı ne tam Doğulu bir mûsikî ortaya çıkmamış, yapılan sentez sonucunda özgün bir mûsikî de doğmamıştır. 1940'lardan sonra ise, kozmopolit kültür politikası millî kültürü alabildiğince tahrip etmiş, bu tahribat, 1950'den sonraki dönemde de devam etmiştir.²⁵¹

2.7.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmaları

1926 yılında Türk sanat mûsikîsinin Dârüelhan'da çalınıp öğretilmesinin yasaklanması, ülkede alaturka-alafranga mûsikî tartışmalarını alevlendiren bir sürecin de başlangıcı olmuştur. Alınan bu önemli ve bir o kadar da ani karar, şüphesiz konunun sonraki günlerde ve yıllarda uzunca bir süre tartışılmasına ve ilgili ilgisiz

²⁴⁹ Arslan, **a.g.e.**, s.131

²⁵⁰ Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.8

²⁵¹ Tura, **a.g.e.**, s.51

herkesin fikir beyan etmesine kadar gitmiştir. Bu süreçte özellikle 1928 ve 1929 yılları konuyla ilgili tartışmaların ve çatışmanın ciddiyet ve hız kazanmaya başladığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁵²

Mûsikî teorisinin ilk temellerini attıkları düşünen Yunan filozoflarının, bu sanatı Doğulu ve Batılı olarak ikiye ayırmamışlardır. Ancak İlginç olan, Yunanlıların oluşturduğu sistemin iki uygarlık tarafından farklı olarak alınmasıdır. Doğular ve Batılar aynı sistemi Yunan eserlerinden aldıklarını söylemelerine rağmen, çok farklı icralar gerçekleştirmişlerdir. Bir tanımlama yapmak gerekirse Batı tekniği ile geliştirilen model mûsikînin yaygın olmadığı ülkelerdeki mûsikîye genel olarak doğu mûsikîsi adı verilmiştir. Bu genelleme ne derece doğrudur? Doğru mûsikîsi kapsamında bir Türk mûsikîsi ile bir Arap mûsikîsi rahatlıkla ayırt edilebilir. İşte bu noktada doğu mûsikîsi teriminin de modernleşme kapsamında, Avrupa'nın mûsikî literatüründe yerini aldığını söyleyebiliriz. Dünya da yaşanan Batı merkezli modernleşme, mûsikîde de Doğu-Batı ayrımını getirmiş, çok sesli mûsikî gelişmiş ve Batı dünyasının mûsikîsi olma ayrıcalığını kazanmıştır. Ancak kültürler arası etkileşim, her alanda olduğu gibi mûsikî alanında da etkili olmuştur. Daha sonra Fransız İhtilali ile dünyaya yayılan ulusçuluk akımı, mûsikîde de yansımaları bulmuş, ülkeler kendi halk ezgilerine dönüş evresine girmişlerdir.²⁵³ Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi konusunda tartışmalar oryantalistleri ve ülkemizdeki Osmanlı geleneğinde eğitim almış fakat Cumhuriyet dönemi aydınları ve kurucu kadroları arasında yer alan aydın-mûsikîşinasları da etkilemiştir.

On sekizinci yüzyılın sonunda Fransız Devrimi ile ortaya çıkan milliyetçilik fikirleri Osmanlı'da da etkisini göstermiş bir yandan Osmanlı'nın dağılma sürecini hızlandıran bir etken iken diğer yandan Türk milliyetçiliğinin tanımlanması, Türk kurtuluş mücadelesinin yaratılması ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasının da zeminini hazırlamıştır. Türk milliyetçiliği ve Türk ekini konusunda geniş açılı bir tasarımı ortaya koyan Ziya Gökalp'in hem Türk devrimleri hem de Türk milliyetçiliği üzerindeki etkisinin varlığına yönelik güçlü bir kanaat bulunmaktadır. Gökalp'in görüşlerinin etkisi Türkiye Cumhuriyeti Devleti kurucusu olan Mustafa Kemal Atatürk

²⁵² Uluskan, **a.g.e.**, s.357

²⁵³ Yüksel, **a.g.e.**, s.711

üzerinde bile etkili olmuştur. Atatürk'ün emir ve yönlendirmeleriyle gerçekleşen “Türk Devrimleri”nin fikir kaynağının Gökâlp'in firkileri olduğu iddia edilmiştir.²⁵⁴ Bu nedenle Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarına Cumhuriyet'in fikir babası nitelendirmesine sahip Ziya Gökalp'le başlayacağız. Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarında Ziya Gökalp Tanzimat dönemini eleştirmektedir. Bu iki medeniyeti yanyana getirmenin mümkün olmadığını savunmakta ve şöyle bir bakış açısı getirmektedir: “Tanzîmâtçılar, Osmanlı medeniyetini Garp medeniyetiyle telife çalışmışlardır. Hâlbuki iki zıt medeniyet yanyana yaşayamazlar, sistemleri birbirine muhalif bulunduğu için ikisi de birbirini bozmağa sebep olur. Meselâ, Garp Mûsikîsi fenniyle Şarkın mûsikî fenni birbiriyle itilâf edemez. Garbın tecrübî mantığıyla Şarkın skolastik mantığı yekdiğeriyle barışamaz. Bir millet ya Şarklı olur, ya Garplı olur. İki dinli bir ferd olmadığı gibi, iki medeniyetti bir millet de olamaz. Tanzîmâtçılar, bu noktayı bilmedikleri için, yaptıkları teceddütte muvaffak olamadılar.²⁵⁵ Tanzîmâtçıların düştüğü yanlışlığı belirten Ziya Gökalp aslında kurucu kadroların da düşeceği çelişkili durumu yazmaktadır. Burada eleştirilmesi gereken bir nokta da “Bir millet ya Şarklı olur, ya Garplı olur. İki dinli bir ferd olmadığı gibi, iki medeniyetti bir millet de olamaz.” sözleridir. Bu sözleri sarf eden Gökalp aynı zamanda halk mûsikîsi ile Batı (Avrupa) mûsikîsinin mezcedilmesi ile ortaya çıkacak olan “milli mûsikî” fikrini savunmaktadır. Hem bir millet ya Şarklı olur ya da Garplı demektir. Hem de Batı (Avrupa) mûsikîsi ile Türk mûsikîsini birbiri ile karıştırıp, birleştirip yeni bir mûsikî ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Ortaya çıkacak olan bu mûsikînin ne kadar milli olabileceğini bu fikrin kurucu babası Gökalp'in düştüğü çelişkili durumdan bile sorgulayabiliriz. Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarında daha önce de belirttiğimiz bir çelişki de Farabî'ye Gökalp'in getirdiği eleştirilerdir. Gökalp'in Farabî'ye eleştirisinin omurgasını Türk mûsikîsinin Arap, Acem, Bizans kırması bir mûsikî olduğu fikri oluşturmaktadır. İdeolojik bakış açısının getirdiği Arap düşmanlığı Acem ve Bizans'ı da yanına alarak bir kültürün yok edilmesi projesine dönüşmüştür.

Bazı kaynaklarda da Doğu mûsikîsinin kaynağı olarak Orta Asya devletleri görülmektedir. II. Murat dönemi genişleme politikası üzerine kurulmuş olan Osmanlı

²⁵⁴ Atilla Sağlam, **Türk Mûsikî/Müzik Devrimi**, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, 2009, s.3

²⁵⁵ Gökalp, **a.g.e.**, s.40

Beyliğı'nin bir devlet olma yoluna girip, düzeni sağladığı ve on üç, on dört ve on beşinci yüzyıllarda Azerbaycan, İran, Horasan ve Doğu Türkistan'daki medeniyet merkezinin Anadolu'ya doğru yavaş yavaş döndüğü bir dönemdir. Herat sarayındaki ilim, irfan ve sanatın değerli kılınması durumu, II. Murat ile birlikte zamanla Osmanlı'da da hâkim olmuş, Doğu mûsikîsi ya da İslam mûsikîsi olarak ifade edebileceğimiz gelenek bu topraklarda da tohumlarını atmıştır. On beşinci yüzyıl, tüm gücünü toprak kazanıp, devleti genişletme politikası üzerine çalıştıran Osmanlı'da saray mûsikîsi ya da Osmanlı-Türk mûsikîsi kimliğinin oluşmaya başladığı devirdir. On altıncı yüzyılda ise devlet en büyük gücüne erişmiş, ülke toprakları üç kıtaya yayılmış, I. Selim döneminde Mısır'ın fethiyle tüm İslam âleminin başına geçmeyi başarmıştır. Bu yüzyıl ayrıca Türk mûsikîsindeki bestecilik ve icra alanında büyük gelişmelerin gözlendiği ve Türk dünyasındaki mûsikî icra ağırlığının Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan'dan Osmanlı ülkesine kayışının gerçekleştiği yılları içinde barındırmaktadır.²⁵⁶ Bu bilgiler ışığında bir değerlendirme yaparsak, burada Arap, Acem, Bizans Mûsikîsi iddiasından farklı bir söylem vardır. Yani Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarının sadece Arap-Acem-Bizans üçlemesi etrafında dönmediğinin görülmesi açısından örnek teşkil etmektedir.

İntikal devresinin bilhassa Tanzîmât devrine has olan bu Doğu-Batı ikiliği, Cumhuriyet devrinde her sahada tarihe karıştığı halde, ruhlarımızı ve gönüllerimizi çok derinden saran mûsikîmiz bir türlü bu ikilikten kurtulamamıştır. Toplumlar organik birer bütündürler. Bu itibarla bütün sosyal organları Batı zihniyeti ile işlemeğe başlamış bir sosyal organizmada aksayan bir organın tutması mümkün değildir.²⁵⁷ Osmanlı aydını Batı'ya ve Batı düşüncesine karşı kuşkucu ve ihtiyatlıdır.²⁵⁸ 1830'lu yıllardan itibaren Batı (Avrupa) mûsikîsi kültürünün girmeye başlaması ile meydana gelen "dualite", "Şark mûsikîsi", "Garp Mûsikîsi" türleri olarak Cumhuriyet dönemine değin uzanmıştır. Başlangıçta, her iki mûsikînin de eğitim ve uygulamaları eşit şartlara tabi kılınmıştır. Donizetti ve Guatelli paşalar Saray orkestra kurup geliştirirlerken, Hammamizade İsmail Dede Efendi Abdülmecid Han'a "Ferahfeza Kar-ı Kasr-ı Cennet"i bestelemiş; yine Sultan Mecid'e Lizst piyanosunu dinletip ihsan alırken,

²⁵⁶ Sarı, **a.g.m.**, s.34

²⁵⁷ Kösemihal, **a.g.m.**, s.24

²⁵⁸ Ortaylı, **a.g.e.**, s.29

tanburi Cemil Bey Dolmabahçe Sarayı'nda 11.Wilhem'in huzurunda konuk imparatora tanbur çalmış, güllerle karşılanmıştır. Batı (Avrupa) mûsikîsinin yurda akışı ile birlikte Türk mûsikîsinde teknik bakımdan "donanmaya" ve "kendisine daha ziyade çekidüzen vermeye" başladığı bir dönem açılmıştır. Bu zıtlar Savaşı'nda öncelikle "sağ kalmak", daha sonra da gelişmek ve yenilenmek arzusu ile eşdeğer bir çalışma düzeni ve çalışanlar kuşağı oluşmuştur.²⁵⁹

Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikasının en önemli aracı olan radyo programlarından halk memnun değildir. Bu konu basına ilk defa okuyucu mektupları şeklinde aksederken, daha sonra makaleler halinde yer almıştır. Eğlence ve radyo halk tarafından eş anlamda kabul edildiğinden radyo programlarına yapılan tenkitler, mûsikî tenkitlerine dönüşmüştür. Bu tartışmalar 1934 yılında yoğunlaşmış, alaturka mûsikî mi, alafranga mûsikî mi? biçimini almıştır. Yâni bugünkü tâbirle, Türk mûsikîsi mi? Batı mûsikîsi mi tartışması halini almıştır. Bu konuda o günlerde üç görüşün ortaya çıktığı görülmektedir. Birinci görüşe göre, tek mûsikî Batı (Avrupa) mûsikîsidir. Türk mûsikîsi terk edilmelidir, yerine Batı (Avrupa) mûsikîsi benimsenmelidir. İkinci görüşe göre, Türk mûsikîsi bambaşka bir mûsikîdir ve en mükemmel olanıdır. Bu yüzden bu mûsikî bizim için yeterlidir. Üçüncü görüşte şöyledir: Batı (Avrupa) mûsikîsinin bütün araçlarından yararlanılarak, Türk mûsikîsinin iyileştirilmesinde, o günkü tâbirle, ıslâh ve terakki ettirilmesine çalışılmalıdır.²⁶⁰

Cumhuriyet Dönemi'ndeki tartışmaların şiddetlenmesinin sebebi devletin açıkça Türk mûsikîsi aleyhinde tavır alması, onun tarafında duranları gerici olarak ilan etmesidir.²⁶¹ Geçmişe baktığımızda, Türkiye'nin mûsikî hayatında bir buçuk yüzyıldan fazla bir zamandır gözlenen "ikilik"ın toplumdaki mûsikî zevkini derinlemesine etkileyecek ölçüde güçlü olduğunu görürüz. Çok yanlış bir deyimle "alafranga-alaturka" çatışması olarak da tanımlanan bu ikilik, yirminci yüzyılın son çeyreğinde gitgide çözülmüş olarak karşımıza çıkmaktaysa da ortadan kalkmış sayılamaz. Kısa denemeyecek bir geçmişin en çok dikkat çekici yanı olan mûsikî ikiliğinin nereden kaynaklandığını görmek için, Tanzîmât'ın da öncesine, 1826'ya kadar geriye gitmek

²⁵⁹ Ayangil, **a.g.e.**, s.645

²⁶⁰ Dinçer, **a.g.m.**,s.78

²⁶¹ Arslan, **a.g.e.**, s.27

gerekiyor. II. Mahmud o yıl Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken, bu örgütün bir parçası saydığı Mehterhaneyi de kaldırıp, yerine, ilk Batı (Avrupa) mûsikîsi öğretim kurumumuz olan Muzika-i Hümâyûn'u kurar. Bu uygulama, Batı (Avrupa) mûsikîsinin ülkeye resmen girmesi, benimsenmesi, öğretiminin de devletçe üstlenilmesi demektir.²⁶²

Temeli, devletin tarzı idaresine dayanan ve olmazsa olmaz ilkesi ile özdeşleştirilen Cumhuriyet = Garpçılık davası lehine "Zafer!" formülü ile ifade edilen, dilden hukuk, toplum düzeninden eğitime kadar her alanda topyekûn değişme. Bu değişimi Mustafa Kemal'in "dar kabı kırması" olarak niteleyen Falih Rıfkı Atay: "Burada devrimci Mustafa Kemal'in hayran kaldığım bir özelliğini anlatmalıyım" der ve devam eder: "Mustafa Kemal bir şarkının tamamı ile zıddına kendi mizaç ve adetlerini çiğneyerek fikir kahramanlığı etmişti. Sevdiği Mûsikî alaturka, inandığı Garp Mûsikîsi idi. Evinden Alaturka Mûsikîyi eksik etmemişken, Milli Eğitim'de yalnız Batı (Avrupa) mûsikîsini tutmuştur. Daima, - Mûsikîsiz devrim olmaz sözünü tekrar eder, çocuklarımızın ve gelecek nesillerin mûsikîsi Garp medeniyetinin mûsikîsidir- derdi. Garp Mûsikîsinin ancak pek hafiflerinden zevk almakla beraber, hemen hemen bütün inceliklerini kavradığı alaturka mûsikî ile onun arasında ve alaturka lehine bir mukayese yaptığını hatırlamıyorum."²⁶³

1934 yılında başlayıp 1936 yılında radyolarda Türk mûsikî yasağının kaldırılmasına kadar devam eden Şark- Garp veya Alaturka-alafranga mûsikî tartışmaları, dönemin Batılılaşma (Avrupalılaşma) anlayışına paralel bir gelişim sergilemiştir. Yani üzerinde bir fikir birliği sağlanmış değildir. Hatta o zamana kadar dinlenen mûsikînin Türk mûsikî olduğu dahi şüphelidir. Evrensel olarak nitelenen Avrupa mûsikînin karşısında duran bu mûsikîyi reddederek Batı mûsikîsini anlamak doğru bir çözüm gibi görülmektedir. Bir üst yapı kurumu olan radyo, bu yöntemle halkın kendisine ait olmayan bir mûsikîyi halka benimsetmeye çalışmış ve bunu inkılabın bir gereği olarak sunmuştur. Bu yöntemin doğru olmadığı kısa bir süre sonra anlaşılacak ve Türk mûsikîsi yeniden radyolarda yerini alacaktır.²⁶⁴

²⁶² Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1212

²⁶³ Ayangil, **a.g.e.**, s.642

²⁶⁴ Doğaner, **a.g.m.**,s.707

Erken Cumhuriyet Döneminde Doğu-Batı ikilemi farklı bir kimliğe bürünmektedir. Atatürk-İnönü ikilemi teması ile bazı devrimler toplum adına rahatsızlık verici düzeydedir. Bu rahatsızlık ve olumsuzlukları tek nedeni olarak da İnönü görülmektedir.²⁶⁵ İnönücülük olarak isimlendirilen "resmi" Atatürkçülük en mükemmel ifade ve uygulamasını 1940 yıllarında bulur ki, oda faşizan bir dikta, Tanzîmât türünden bir Batıcılık, üst yapısal kültür aktarmaları ile kişilik kaybını ilerleme sayar bir tatlı su alafrangalıdır ve İnönü dönemi, Atatürk devrimciliğinin biçimleştirilmesi, bütün toplumsal ve ekonomik özünden soyutlanarak bir üst yapı devrimi haline getirilmesi oluyor. İnönü için çağdaşlaşmak hemen Batılılaşmak (Avrupalılaşma) haline gelmiş, bunun içinde ağırlık üst yapısal dönüşümlere verilmiştir. Batı (Avrupa) mûsikîsi, Köy Enstitüleri, klasiklerin çevirisi gibi öğeler İnönü Atatürkçülüğünün temelleridir. Bu temellerin anti-emperyalist, bağımsızlıkçı Anadolu devrimi ilkeleri ile yakınlığı tartışma götürür.²⁶⁶ Atatürk'ün ölümüyle yönetiminde liderliğine geçen İnönü kendisinden önce başlatılan mûsikîye- özellikle yeni mûsikî anlayışına- ilişkin uygulamaların devamını sağlamış ve yurtiçinde yaygınlaşmalarına çaba göstermiştir. 1. Dünya Savaşı sırasında Yemen Çöllerinde eline geçen plaklarla başlayan çok sesli mûsikîye olan ilgi, onu yeni mûsikî anlayışının en büyük destekçilerinden biri yapmıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın haftalık konserlerini kaçırmamaya gayret gösteren İnönü, 1942 yılında Çok Sesli Türk mûsikîsi alanında verilmek üzere kendi adını taşıyan bir ödül de koymuştur. İlk İnönü ödülleri Hasan Ferit Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin'e verilmiştir.²⁶⁷

Doğu-Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarının fikirsel ve siyasi temellerini anlamadan bu tartışmanın özünü anlamak mümkün değildir. Bunu anlayabilmek içinde bazı devletin kurumlarını gözden geçirmek gerekir. Bu kurumlardan birisi eğitim sistemidir. Mehmet Güntekin, Nevzat Atlığ'ı anlattığı "Tanıklarıyla Türkiye'de Mûsikînin Yakın Tarihi-1 Nevzad Atlığ'ın Tanıklığında" isimli kitabı ve İstanbul'da Mûsikî Hayatı Nevzad Atlığ'ın Hatıraları başlıklı yazısında 1940'li yazılar Türkiye'sinde Türk mûsikîsi eğitimini anlatan bir yazı kaleme almıştır. Bu yazıda Batılılaşma (Avrupalılaşma) çabaları sonucunda Türk mûsikîsinin geldiği aşamaya bir tepkide

²⁶⁵ Ayangil, **a.g.e.**, s.642

²⁶⁶ Ayangil, **a.g.e.**, s.642

²⁶⁷ Akkaş, **a.g.e.**, s.156

vardır. Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikası ve inkılaplar neticesinde ortaya çıkan manzara pek iç açıcı değildir. Türk mûsikîsi yasaklanmış, değiştirilmiş, engellenmişti, fakat yerine konulan Batı (Avrupa) mûsikîsi de layıkıyla öğretilmemiş, icra edilememiş, eğitim sistemindeki yerini alamamıştır. Mehmet Güntekin bu yazıda bunlara değinmiştir: “O yıllarda, kurumlaşma açısından İstanbul Belediye Konservatuvarına o da tam resmi olmayan bir halde ve kolu kanadı budanmış biçimde sığınmış bulunan mûsikî eğitiminin faydalanabilen kişi sayısı ise bir avuç bile değildi. Üstelik bu kurumdaki eğitim, yalnızca nazari bilgilerin öğretilmesi biçimindeydi; Türk mûsikîsi sazlarının hiçbirini öğretilmiyordu. Elbette ki bu, kuru kuruya gerçekleştirilen bir mûsikî eğitimi anlamını -belki de anlamsızlığını- ifade ediyordu. Herhangi bir ülkede, piyanonun öğretilmediği, keman ve benzerleri gibi temel orkestra sazlarının eğitiminin yapılmadığı bir konservatuvar akla ve mantığa ne kadar aykırı olursa olsun, önemli değildi. Çünkü burası kendine has eğitim teknikleri bulunan bir ülkeydi bereket, bu anlayış tıp fakültesinde filan uygulanmıyordu. Yoksa şırına, bisturi, tansiyon ölçme aleti, stetoskop vs. gibi bir hekimin mesleğini icra edebilmek için muhakkak kullanması gereken asgari düzeydeki alet ve edevatın öğretilmesi bile imkânsızlaşabilirdi. İşte böyle bir mûsikî eğitiminin geçerli olduğu 1940'lar Türkiye'sinde, mûsikî adamlarının büyük bir çoğunluğu, yalnızca geleneksel-klasik usullerde yetişmek zorunda kalıyordu. Hâlbuki aynı yıllarda Türk mûsikîsi dünyasının zirvelerinde derinden derine önemli bir gelişme yaşanmaktaydı. Geleneksel-klasik usullerle yetişmelerine rağmen çağdaş müzikolojinin gereklerine cevap verebilecek bir seviyeyi belirleyen yönlendirmelerle (içinden yetiştikleri Mevlevihanelerdeki şeyhlerinin ön ayak olmasıyla) "farklı" yetişmiş ustalardan kurulu bir komisyonun yanı sıra münferiden bazı mûsikîşinaslar, kendilerine kadar ustadan-çırağa meşk yoluyla gelmiş büyük bir birikimi artık “hafızaya emanet” yaklaşımından kurtarıyor, "notayla zapt etme" suretiyle geleceğe bırakma yoluna giriyordu. Fakat durum böyleyken doğru dürüst bir eğitim sisteminin bulunmayışından dolayı, mûsikî müntesipleri arasında nota bilen adam sayısı parmakla gösterilecek kadar azınlıkta kalıyordu. Kısacası, tezat içinde tezat, problem içinde problem yaşanıyordu. Yoksa eslafın ruhaniyeti, bu "hikmete dair fenn"nin üzerinden “rahim” elini çekmiş miydi?”²⁶⁸

²⁶⁸ Mehmet Güntekin, **Nevzad Atlığ'ın Tanıklığında**, 21. Asır Yayınevi, İstanbul, 2012, s.30

Eski ustalar, 2000'li yıllardaki bir Türkiye'de bile koruyucu ellerini üzerinden çekmediği mûsikîyi, elbette ki 1940'ların Türkiye'sinde de yalnız bırakmamıştı. Bütün veriler negatif, her şey aleyhte olmasına rağmen bu mûsikî sendelesen de yere düşmüyordu. Nevzad Atlığ'ın kadim dostu ve Türk mûsikîsi Devlet Konservatuvarı ile Devlet klasik Türk mûsikîsi Korosu gibi iki ana kurumun hayata geçirilmesinin arkasındaki görünmez kahraman Yılmaz Öztuna'nın, "(...) bütün tıp fakültelerini kapatın, birkaç nesil sonra gerçek manada hekim yetişmesi ihtimali sıfıra çok yaklaşır (...)" örneğiyle açıklamaya çalıştığı olumsuz duruma rağmen, bu mûsikî yine de kendisini her alanda ileriye taşıyacak adamlarını yetiştirmeye devam ediyordu. Sebep, aslında çok basitti: Türk mûsikîsi'nin kaderiyle ilgili ve ortak özelliği "olumsuz" olan kararların ortak paydası tepeden inme oluşları ve toplumsal bir tabana oturmaya çalışmalarıydı. Durum böyle olunca millet, kendi devamlılık mekanizmasını kendiliğinden kuruyordu. Dernekler veya cemiyetler oluşturmak suretiyle sivil örgütlenme yoluna giderek veya daha özel ve küçük eğitim seferberlikleriyle aktarım sürecini kesintisiz biçimde ve için için sürdürmeye devam ediyordu.²⁶⁹

Alaturka-Alafranga (Doğu-Batı) kavgasını, bir ilerilik-gerilik tartışması haline dönüştürmek, "Tek yön budur!" veya "Filan'ın mûsikî görüşüne göre mûsikîmiz şöyle olmalıdır!" şeklinde fetvalar vermek, mûsikîmizin ve mûsikîşinaslarımızın, günden güne büyüyen, karmaşılaşan ve çözümünü güçleşen problemlerini çözme noktasında yeterli olamamıştır. Uzun süre, bir "Millî Kültür Politikası"ndan mahrum kalışımızın menfi tesirleri de henüz tam manasıyla giderilebilmiş değildir. Alaturka-Alafranga çekişmesi, düşman kamplara bölünme, hiç kimseye bir fayda sağlamamıştır; sağlayamaz da. Nereden gelirse gelsin, hangi istikamette olursa olsun, sanatta, hele mûsikî sanatında ideolojilere yer yoktur.²⁷⁰

Bu görüşleri kimler savunmakta ya da karşısında durmaktadır. Yılmaz Öztuna Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecine farklı bir açıdan bakmaktadır. Doğu-Batı tartışmalarına daha itidalli bir yaklaşım sergilemekte ve Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) korkulduğu kadar sakıncalı bir şey olmadığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Her toplumun mutlaka farklı toplumlar ile etkileşim içerisinde olacağını,

²⁶⁹ Güntekin, **a.g.e.**, s.31

²⁷⁰ Tura, **a.g.e.**, s.15

kültürel alışverişlerin normal karşılanması gerektiğini ve burada önemli olan “doz” dur. Etkileşimin dozuna dikkat çeken Öztuna şu cümleler ile bu durumu ifade etmektedir: “Batı ve Avrupa taklitçiliği değildir. Böyle anlayanlar olmuşsa yanılmışlar ve kültürümüze fazla bir katkıda bulunamamışlardır. Osmanlı çağında, bütün tarih zaman ve mekânları içinde oluşan en büyük kültürlerden biri ortaya çıkmıştır. Türk, Arz denen gezegenin üzerinde güneşte yerini almıştır. Bu bir millî kültür, bir büyük medeniyettir ki mirasından asla vaz geçilemez. Ama bütün büyük kültürler, yabancı kültürlerle ilişki kurmuşlardır. En azından o kültürleri tanımaya çalışmışlardır. Kapalı kültür yoktur. Varsa, çok ilkel kavimlere mahsustur. Binaenaleyh, Hristiyan Avrupa milletlerinin ortaklaşa oluşturdukları medeniyeti tanımakta, millî bünyemize yarar unsurlarını almakta, hiçbir mahzur yoktur. Son Osmanlı asırlarında da bir mahzur görülmemiştir. Bugün de mevcut değildir. Doz ne olacaktır? Dozu, ilim ve sanat, kültür ve fikir adamı, fiilen ve eserleriyle tayin eder. Şüphesiz her gerçek devletin bir kültür politikası vardır, almalıdır. Ancak kalıcı olan, ilim, fikir, sanat adamlarının eserleri ve bunların tesirleridir.” Öztuna’nın Batılılaşma (Avrupalılaşma)ya karşı sergilemiş olduğu bu olumlu tavrı Türk mûsikîsinde de görmekteyiz. Mûsikîmizdeki Batılılaşma (Avrupalılaşma)dan kaynaklanan etkileşimi normal karşılamaktadır. Türk kültürünün en önemli hazinelerinden birisi olarak gördüğü mûsikînin Fas’tan Çin’e, Rusya’dan Hindistan’a birçok ülkeyi etkilediğini belirtmektedir. Dikkat çeken bakış açısı şudur. Tek sesli bir mûsikî tekniği kullanan Türk mûsikîsinin çok sesli koro tekniğinden yararlanmasının faydalı olacağını savunmuştur.²⁷¹ Koro Türk mûsikîsine Batı’dan alınmış bir yenilik, ilginç ve cesur bir deneme olarak yirminci yüzyıl başlarında girer. Bununla birlikte, resmi makamlar tarafından dışlanan Osmanlı-Türk mûsikîsi geleneğine ciddi, modern ve Batılı bir görünüm vererek ona meşruiyet kazandıracak bir yenilik olarak görülür ve Osmanlı-Türk mûsikîsi geleneğini resmi kurumlara taşımanın aracı olarak benimsenir.²⁷² Bu görüşlerini kendi cümlelerinden okursak: “Türk kültürünün büyük hazinelerinden biri, Türk mûsikîsidir. Bir büyük sanattır ki tesirleri Fas’tan Çin’e, Rusya’dan Hindistan’a kadar yayılmıştır. Nağme’ye dayanan bir tek sesli mûsikîdir. Batı’nın sadece iki makam kullanmaktan doğan nağme eksiği, çok seslilikle kapatılmıştır. Bu çoksesli sanatın icaplarını niçin öğrenmeyelim? Batı

²⁷¹ Öztuna, a.g.e., s.7

²⁷² Ayas, a.g.e., s.137

sazlarını niçin kullanmayalım? Niçin koro ve orkestra tekniğine girmeyelim? Ve ehemmiyetle ilâve edeyim, niçin gerçek Türk mûsikîsini Batı'ya dinletmeyelim, makam ve usul hazinemizi onlara tanıtmayalım ve onların büyük sanatının istifadesine sunmayalım? Bu bir kozmopolitlik değildir. Büyük kültürleri oluşturan bir gelişmedir. Bugün yeryüzünde en yaygın dil olan İngilizce, yeryüzünde en çok yabancı asıllı kelimeyi bünyesine almış dildir. Ama İngilizcedir, bir kozmopolit dil değildir.²⁷³

Rönesans'a kadar birbirine gerek çalgı özellikleri gerek modal ezgi yapısı bakımından yakınlık gösteren Doğu ve Batı müziklerinin yolları acaba neden Rönesans'tan başlayarak ayrılmış ve çağımızda tümüyle yabancılaşmıştır? Batı mûsikîsi Rönesans'tan buyana her bakımdan sürekli gelişme ve değişme gösterirken, Doğu mûsikîsi Rönesans'tan bu yana hemen hemen hiçbir gelişme veya ilerleme kaydetmemiştir. Çalgılar aynı kalmış, çalgı çalma tekniklerinde büyük atılımlar yapılmamış, modal sistem olduğu gibi korunmuş, besteler çalgı ve ses mûsikîsi olarak ikiye ayrılmış ve öylece çağımıza herhangi bir gelişim göstermeden yaşatılmıştır. Rönesans döneminde, tek çalgı eşliğinde şarkı türü hem Batı'da hem de Doğu'da revaçtaydı. Doğuda bu moda dört yüz yıldır sürerken Batı'da "tek çalgı eşliği" yerini, önce "violconsort" denen ufak çalgı topluluğuna, sonra da sadece yaylı çalgılardan oluşan oda orkestralarına, ardından da tüm tahta ve bakır üflemeler, ayrıca Timpani'nin de katıldığı büyük orkestraya bırakmıştır. Birlikte çalan çalgıların çoğalması, modal sistemin ve birbirine eşit olmayan aralıklardan oluşan ses dizilerinin belirli bir sisteme, yani "Tampéré" sistemine bağlanmasına yol açtı. Bu sayede mesela 4 keman bir araya gelince, hepsi başka telden çalacağına, tek bir kemanmış gibi standart bir ses elde edebileceklerdi. Nitekim "Tampéré" sistemi öyle benimsendi ki, opera, senfonik müzik türlerinin çok kısa zamanda büyük aşama kaydetmelerinde kuşkusuz en önemli etkenlerden biri oldu. Doğu mûsikîsinin aynı gelişmeyi göstermemiş olması, modal sistemin bağlayıcı çerçevesi içinde kalması, çalgılarda ve çalma tekniklerinde aşama yapılmaması, çok sesliliğin doğal gelişimine ayak uyduramaması, bu mûsikînin daha insani olduğunu göstermez. Tam tersine "yerinde saymışlığın" göstergesidir bu saydıklarımız. Aynı bağlamda buluşuna hiçbir katkıda

²⁷³ Öztuna, a.g.e., s.8

bulunmadığımız buharlı makineler, uçaklar, telefon, radyo, televizyon benimsenirken, acaba neden mûsikîye bu denli çetin ve sert biçimde karşı koymak zorundayız? ²⁷⁴

2.7.3. Erken Cumhuriyet Dönemi Milli Mûsikî Tartışmaları

Kültür, milliyetçilik için toplumu tekbir varlık haline getirmek üzere vaz geçilmez bir araçtır. Kültürel reformlar Erken Cumhuriyet Dönemi için toplumu bir arada tutacak, tek bir duygu etrafında toplayacak bir nevi harç olarak görülür. Bu reformların temel amacı bir tür yüksek Batı kültürünü halka aşlamaktır. Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan kültürün aksine bu yeni kültür "Türk'ün gerçek kültürü" olarak tarif edilir. Bu her şeyden önce milli bir kültür olacaktı; bileşenleri Türk halkının özünden devşirilecekti. Öz Türk dili ile yazılmış bir kültür olacaktı. Dahası bu kültür, Batı uygarlığı, bir başka deyişle çağdaş, modern hayat ile de uyumlu olacaktı; modern ve ulusal kültür Batı kültürü ile bir çeşit sentez sonucu yaratılacaktı. Ancak Erken Cumhuriyet Dönemi'nin sentez anlayışı Batı'yı, modernliği tevarüs etmek konusunda bir kafa karışıklığı yaşar; Batı'ya dair her bir vurguya hemen "ulusal"a, "öz"e dönüş vurgusu eşlik eder. Mesela Mustafa Kemal, Batılı yazarların söyledikleri konusunda, dönemin kadrolarına sürekli uyarılar verme ihtiyacı hisseder: "Hiçbir hükmü kendiniz, kendi bilginize ve inanınıza vurmadan, filan veya falan Avrupalı muharrir söylemiş diye, hemen benimsemeyiniz. Onların, hele biz Türkler, bizim dilimiz ve tarihimiz üzerindeki hükümleri çok kere yanlış belllenmiş esaslara dayandığını görüyoruz."²⁷⁵ diyerek Batılılaşma (Avrupalılaşma) teknikleri kullanılarak oluşturulacak milli kültürün sınırlarını çizmeye ve bu işi yapacak olan kadrolara yol haritası oluşturmaya çalışıyordu. Burada Atatürk'ün dikkat çekmeye çalıştığı şey, taklitten kaçınılmasıdır. Atatürk taklitçilikten her zaman kaçınmıştır. Sözlerinde bunu açıkça dile getirmiştir: "İlim ve fen nereden ise oradan alacağız ve her millet ferdinin kafasına koyacağız."²⁷⁶ Yine "Dünya da her şey için medeniyet için başarı için en hakiki mürşit ilim ve fendir"²⁷⁷ Sentez fikri onun düşüncesinde Batı'yı (Avrupa'yı) taklit ederek modern çağın tabiri ile "kopyala-yapıştır" tekniği ile var olan bir şeyin aynısını başka bir topluma aktarmak

²⁷⁴ Ali, **a.g.e.**, s.40-41

²⁷⁵ Balkılıç, **a.g.e.**, s.20

²⁷⁶ İbrahim Sarı, Atatürk İlke ve İnkılapları, Net Medya Yayıncılık, Antalya 2016, s.6

²⁷⁷ Sarı, **a.g.e.**, s.34

değildir. Ona göre Batı tekniği ile Anadolu kültürünün birleşiminden modern bir milli kültür, milli mûsikî sentezi ortaya çıkarmak, çağa ayak uydururken kendi kültürünü yok etmeden millet olarak varlığını ispat etmektir. Yenilikçilerin akıllarında olan Batılılaşma (Avrupalılaşma) anlayışının milli kültürü yok edeceğini sezinlemiş gibi görülmektedir. Erken Cumhuriyet Dönemi bize yekpare ve tutarlı bir çizgi sunmaz. Nedenleri çeşitli olmakla birlikte Erken Cumhuriyet Dönemi ideolojik kökenlerinin 1930'lu yıllarda belirginleştiği söylenebilir.²⁷⁸

19 Ocak 1928'de yayımlanmaya başlayan Tiyatro ve Mûsikî Dergisi, bu tartışmaların yaşandığı başlıca yayın organlarından biri haline gelmiştir. Dergide düzenli yazı yazarlardan biri olan Rauf Yekta Bey'dir. O günlerde ılımlı bir üslûpla bir yandan "Türk musikisinin konumu ve geliştirilme yollarını" tartıştığı, diğer yandan da bazı kişi ve kurumları alafranga yanlısı tutumlarından ötürü eleştirdiği görülmüştür. Görülen odur ki, alınan bu karardan ötürü kendilerini sorgulamak ve savunmak durumunda kalan Türk sanat mûsikîsi sanatçıları, çıkardıkları dergilerde ve yaptıkları röportajlarda bundan duydukları memnuniyetsizliği ve rahatsızlığı dile getirmekten kaçınmamışlardır. Ankara'nın verdiği bu kararı olumlu karşılayan alafranga taraftarları ise, bunu tamamen Batı'nın (Avrupa'nın) yanında yer alabilmenin temel koşullarından biri olarak görmüşler ve her fırsatta da Türk sanat mûsikîsi hakkında, onu ve dinleyenlerini çoğu zaman rencide edebilecek nitelikte yorumlar yapmışlardır. Böyle bir ortamda konunun en çok tartışıldığı ve müzikte tutulması gereken yolun tespit edilmeye çalışıldığı yerlerden biri de basın olmuştur. Siyasi iktidarın yayın organı kimliğinde olan Hâkimiyet-i Milliye'de çıkan haberler, mûsikî konusunda yapılan eleştirilerin boyutunu göstermesi açısından büyük önem taşımaktadır. Öyle ki, Türk sanat mûsikîsinin artık sonunun geldiği, alınan kararın doğruluğu, bundan sonra takınılacak tutum gibi konuların işlendiği gazetede 25 Şubat 1929 günü bir yazı yazar Burhan Asaf düşüncelerini "Nihavendli, hüzzamlı saz, şiş karınlı udları, barbar nağmeli kanunları ile konser vermektedir. Ankara'nın operası yapılır yapılmaz-eğer halk tribünü ferah ve bunun fiyatı dün tutulacak olursa- udun canı Azrail'in pençesindedir" şeklinde yazarken, Falih Rıfkı da 13 Eylül 1929 günü aynen şunları yazmıştır: "Reisicumhur her fırsatta Türkiye'de yeni zamanların mûsikîsini arayıp

²⁷⁸ Balkılıç, a.g.e., s.20

durmaktadır. Sahte Bizans ve Arap sesi hiç olmazsa mekteplerden onun bu arayışı sırasında kalktı. Gerçekte bugün de ah u vahlarla plak dolduranlar eksik değildir. Ankara Mûsikî Mektebi, İstanbul Medresesi'ni yıkmakta gecikmeyecektir". Aynı gazetede Aka Gündüz ise nerede ve ne zaman Türk radyolarını dinlemişse "göz bebeklerine kadar kızardığından" yakınmakta ve Türk mûsikî yayınlarını "Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydi. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... Sesin en cıyaklısından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar... Neler, ne bangırtılar dinlemedik." şeklinde eleştirmektedir. Alaturka ve alafranga mûsikî ile ilgili yorumlar ve mûsikî yayınlarını hedef alan eleştiriler tabii ki sadece Hâkimiyet-i Milliye ile sınırlı kalmamıştır. Konunun tartışılmasına sonraki yıllarda ve diğer gazetelerde de hızla devam edilmiştir.²⁷⁹

Cumhuriyet ilân edilmiş ve 1930'a kadar Atatürk'ün inkılâp olarak nitelendirdiği uygulamalar Türk toplumu ile buluşmaya başlamıştır. Sözünü ettiğimiz dönemde 1929 yılı bu sürecin âdeta kırılma noktasıdır. Çünkü 1929 yılında dünya çapında bir ekonomik kriz patlak vermiş ve buhran tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Türk İktisat Kongresi'nde alınan liberal ekonomi kararı da bu noktada iflas etmiş, yeni kurulan devletin krizden daha az etkilenmek ve ayakta kalabilmek için ekonomi politikasını değiştirme mecburiyeti ortaya çıkmıştır. Nitekim 1930'dan itibaren Türkiye Cumhuriyeti hem ekonomi politikasını hem de kültür politikasını yeniden düzenleyerek ekonomide devletçiliği, kültür politikalarında da milliliği temel almıştır.²⁸⁰ Kültür politikalarındaki milliliğin dünyadaki yansımaları halk müziğine yönelik olarak gerçekleşmekte idi. Farklı ülkelerde hayata geçirilen kültür politikaları model olarak farklı toplumlar tarafından alınmakta ve kendi kültür politikaları ile birleştirilerek yeni politikalar ortaya çıkarmaya çalışılmaktadır.

On dokuzuncu yüzyıl da Fransa'da mûsikî alanında ulusal bilincin geliştiğini görmekteyiz. Daha önceleri halk mûsikîsi, sanat mûsikîsi bestecileri tarafından yeterince ele alınmamakta iken, Franz Liszt'in halk müziğine yönelim konusunda öncülük ettiği söylenebilir. Rusya'da ulusal müziğin temelini atan Mihail İvanoviç Glinka olmuştur. Glinka, Rusya'nın zengin halk müziği ve puta tapılan günlerden gelen

²⁷⁹ Uluskan, **a.g.e.**, s.358

²⁸⁰ Özdemir, **a.g.e.**, s.171

dinsel tören müzikleri ve Napolyon savaşlarının da etkisiyle Rus müziğini Halk müziğine yöneltmiştir. Glinka'nın ardından Rus Beşleri diye adlandırılan besteciler, bir taraftan Batı müziği tekniklerinin eğitimini verirken, diğer taraftan Rus Halk Müziği'nin kullanım yöntemlerini öğretmişler, böylece yeni Rus müziğinin ülkeye yayılmasında etkili olmuşlardır.²⁸¹ Rus Beşlerinin istedikleri "Milliyet-i sanatkârane" idi. Onlara göre Rus melodi ve armoni şekilleri ve genel sınırları tamamen halk şarkılarından oluşmalıdır. Rus mûsikîşinası bu saf ve öz mûsikîden etkilenecek ve ondan ilham alacaktır.²⁸² Yani dünya da meydana gelen ulusçuluk ve halk kültürüne yönelme durumu Türkiye'de de etkili olmuş, model olarak alınmaya çalışılmıştır.

Ülkede bir arada yaşayan iki müziğin olduğunu söyleyen Gökalp'e göre, bunlardan birisi halk arasından doğan halk mûsikîsi "Osmanlı Mûsikîsi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk mûsikîsi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimî nağmelerden ibarettir. Hâlbuki Bizans mûsikîsinin menşesine çıkarsak bunu da eski Yunanlıların harsı dâhilinde görürüz"²⁸³ Gökalp, yüksek bir zevkin ürünü olarak gördüğü Osmanlı mûsikîsiyle ilgili artık yeni bir şey yapılamayacağını ileri sürerek, halk mûsikîsi nağmelerinin Batı tekniğiyle işlenerek çok seslilik anlayışıyla ancak yerelden hareketle bir ulusal mûsikî oluşturulabileceğini savunur. Gökalp, Hars ve Maarif başlıklı makalesinde de "Rousseau'nun (tabiate rücu edelim!) kaidesi, bizi konuşulan lisana, türkülerde terennüm edilen vezinle mûsikîye, yaşanan dine, ahlâka, bediiyata, hukuka davet ediyor." der.²⁸⁴ Avrupai bir mûsikîye sahip olmanın yolu ona göre bellidir: "Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli mûsikîmiz memleketimizde halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usulüne armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir mûsikîye malik oluruz."²⁸⁵

²⁸¹ Yüksel, a.g.e., s.713

²⁸² Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman, **Halil Bedî Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası**, Müzik Eğitimi Yayınları, s.95

²⁸³ Gökalp, a.g.e., s.30

²⁸⁴ Gökalp, **Yeni Mecmua**, s.4

²⁸⁵ Gökalp, **Hars ve Medeniyet**, s.152

Ziya Gökalp'in yaklaşımı mûsikînin kültürel bir form olarak milli bir karakter içinde yeniden inşasına yöneliktir. Bu dönemde Türk mûsikîsinin kökeni üzerine tartışmalara girilir. Kimi yazarlara göre Türk mûsikîsinin kökleri İran'da kimine göreyse Bizans ya da Arap mûsikîsindedir. Örneğin Klesewetter, Türklerin mûsikîsi olduğu iddiasına karşı çıkmış, bu mûsikîyi İran mûsikîsi olarak nitelendirmiştir. Meşrutiyet döneminin Türkçü aydınları bu düşüncelerden etkilendiği anlaşılmaktadır. Türkçü aydınlar özellikle ulusal bir mûsikî meydana getirebilmek için yabancı kökenli mûsikînin bırakılarak halk mûsikîsinin işlenmesi gereği üzerinde durmuşlardır. Necip Asım, İkdam ve Türk Yurdu'nda çıkan yazılarında Türk mûsikîsinin Yunan kaynaklı olduğunu, Araplar aracılığıyla Türklere geldiğini ileri sürerek ulusal bir mûsikî oluşturmak için Macarların yaptığı gibi, halk havalarını Batı (Avrupa) mûsikîsi tekniğiyle düzenlemek gerektiğini savunmuştur. Ancak bu konuda en can alıcı tartışmayı Türkçülüğün Esasları adlı yapıtında Ziya Gökalp sürdürecektir.²⁸⁶

Milli mûsikî tartışmalarında aktarılması gereken bir konuda oluşturulacak olan bu mûsikînin ortaya çıkaracağı eserlerinin aktarım metodu ne olacaktır. İzlerinin silinmeye çalışıldığı Osmanlı Mûsikîsi gibi meşk usulü mü kullanılacak yoksa Batı (Avrupa) mûsikîsinde kullanılan nota yazım sistemine geçilecek midir? Bu milli mûsikî için neden önemlidir? Şayet geçmiş mûsikî kültürünün metodu olan meşk usulü kullanılırsa mecburen Osmanlı mûsikîsi metotları kullanılacaktır. Bu da Batı (Avrupa) sentezli Türk mûsikîsi oluşturma gayretlerinde çelişkili bir durum daha ortaya çıkaracaktır. Celal Esad Arseven, Cumhuriyet öncesinden başlayarak Türk mûsikîsine Batı nota sisteminin tatbiki, mûsikî ilminin son kaidelerine göre bu mûsikînin terakkisi için çalışılması, halk türkûleri dâhil, tüm eserlerin modern metotlarla yazılıp kayda geçirilmesi konusundaki özlemini ifade eder. Bu ifade şekli Atatürk'ün inkılap ve devrimleri ile örtüşmektedir. Yenilikçilik adına taklitçilik yapanların Türk mûsikîsini yozlaştırdığını ve geriye götürdüğünü belirtir. Celal Esad'ın milli ve eski havalar dediği türkûlerin toplanmasını, bunlar üzerinde araştırmalar yapılmasını tavsiye ederek Türk mûsikîsinde bir uyanma devri meydana getireceğini söylemesi, bize, Ziya Gökalp'in, Necip Asım'ın görüşlerini hatırlatıyor. Gökalp ve Yazıksız'a göre Türk mûsikîsi Anadolu'daki halk mûsikîsidir. Halk mûsikîsi, kozmopolit

²⁸⁶ Ayvazoğlu, a.g.e., s.48

Osmanlı kültüründen pek etkilenmeden Anadolu'da köylülerin, çobanların ağzında hala yaşayan Türk'ün öz mûsikîsidir. Aslında bu mûsikînin bozulmadan kalmasına sebep olarak da İlber Ortaylı'nın ifade ettiği gibi Türklere Osmanlı'da hor görülen bir bakış açısının olmasıdır. İlber Ortaylı, Türklerin on sekizinci - on dokuzuncu yüzyıllara kadar devlet idaresine ötekiler kadar sınırlı ölçüde katıldığı, Türk adının "kaba köylü" anlamında kullanıldığını söylemektedir.²⁸⁷ Osmanlı sözünde olumsuz bir yan anlam bulmak Osmanlı'yı küçümsemek, binilen dalı kesmek olur. Türk ulusallaşma süreci etnik bir temele dayandırıldığı, etnik temelli görüşe Cumhuriyet'ten sonra resmiyet kazandırıldığı için, geçmişte, özellikle II. Meşrutiyet dönemi ile Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında "Osmanlı" sözü kimilerince olumsuz bir anlamda, Türklüğe karşıt bir anlamda kullanılmaya başlamıştı. Nitekim Necip Asım, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp gibi aydınlar/düşünürler "Osmanlı" kelimesinin olumsuz anlamını mûsikîye de yansıttılar. Onların dilinde Osmanlı mûsikîsi başka, Türk mûsikîsi başkaydı. Ama aradan çok zaman geçti. Bugün kimse "Osmanlı" ile "Türk" sözlerini bu içerikle kullanmıyor.²⁸⁸ Bozulmamış saf bir kültürün Anadolu'da oluşması bilinçli olarak yapılan bir durum değildir. Önemsenmeyen Anadolu köylü kültürü Osmanlı toplumunu değiştirecek olan etkilerden doğal hali ile uzak kalmıştır. Bu halk ezgileri Batı tekniği ile işlenerek yeni Türk mûsikîsi ortaya çıkarılması gerektiği Gökalp'in, Bizans, Arap, İran kırmayı saydığı Şark mûsikîsinden ayrı, yeni bir Türk mûsikîsinin ancak Batı metodu ile (sentezlenerek) halk ezgilerinin işlenmesiyle ortaya çıkacağı düşüncesi ile kısmen benzerlik Celal Esad'ın bu düşüncelerinde sezilmektedir.²⁸⁹ Batılılaşma (Avrupalılaşma) için milli olan her şeyden yüz çevirme fikrine Necip Asım'ın yazılarında rastlanmamaktadır. Vahit Lütfü Salcı da "Osmanlı Zümre Mûsikîsi" olarak adlandırdığı mûsikîden kurtulmanın yolunun, halk mûsikîmizi son derece kıskanmak ve benimsemekten geçtiğini belirtir.²⁹⁰

Hüseyin Sadettin Arel, milli mûsikî karşısında yer alması gerektiğini savunanlara karşı durmuş ve Batı (Avrupa) mûsikîsinin Türk mûsikîsinin yerini neden alamayacağını yazıları ile açıklamaya çalışmıştır. Mûsikî Mecmuasında yazmış

²⁸⁷ Ortaylı, **a.g.e.**, s.73

²⁸⁸ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, 2018, s.136

²⁸⁹ Fazlı Arslan, Oya Levendoğlu Öner, "Celal Esad Arseven'in Mûsikî Çalışmaları Üstüne" **Türk Dünyası Araştırmaları**, Sayı:182, Ekim 2009, s.12

²⁹⁰ Arslan, **Müzikte Batılılaşma**, s.74

olduğu birçok makalede bu bakış açısını temel fikir olarak almıştır. Niçin Türk mûsikîsine taraftarım? Başlıklı yazısında “Türk mûsikîsi meftunluğundan ben niye kendimi alamıyorum?” sorusunu sorarak neden böyle bir tercihte bulunarak Türk mûsikîsini her zaman değerli gördüğünü ifade etmeye çalışmıştır. “Klasik Türk mûsikîsi pek güzel, pek değerlidir. Türk bestekârlarının dehasına takdîrkârız. Lakin ne yapalım ki bu şarklı ve tek sesli mûsikî bizim duygularımıza tercüman olmak kabiliyetini kaybetmiştir. Biz şimdi yeni bir medeniyet âlemine katıldık. Her şeyi oradan iktibas etmekteyiz. Medeniyet bir küll-dür. Bütün medeni milletler aynı müşterek ve mükemmel mûsikîyi kullanıyorlar. Bizde Batı (Avrupa) medeniyetinin bir üyesi sıfatıyla o mûsikîyi almaya mecburuz” kolay bir muhakeme tarzı olarak değerlendirdiği bu cümlelerle Türk mûsikîsi ve Batı (Avrupa) mûsikîsi arasında bir kıyaslamaya girmekte ve böyle düşünmenin aslında daha kolay olacağını belirtmekte. Fakat ardından esas ortaya koymaya çalıştığı “Neden Türk mûsikîsi?” sorusunun cevabını vermekte. “Fakat boşuna zahmet, zira biz kendi kendimize neler söylersek söyleyelim realiteyi kıl kadar kımıldatamayız. Ben onun kaya gibi yerinde durmakta olduğunu görüyorum. Realite nedir? Batı (Avrupa) mûsikîsinin bir bestekâra temin ettiği klasik, romantik veya modern, polifonik veya monodik, muhakkak veya muhayyel ne kadar vasıtalar ve imkânlar var ise hepsinin en az on misli evet on misli Türk mûsikîsinin içerisinde yatıyor. İşte bu hakikat mütemadiyen gözüme çarptığı içindir ki gönlümü de aklımı da Türk mûsikîsine bağlılıktan kurtaramıyorum.”²⁹¹ der. Öztuna, Arel için şu ifadeleri kullanır: “Arel, kültür bakımından Türk, fakat metod bakımından en koyu şekilde ve tam manasıyla Batılı idi. Batı teknik, metod ve esprit critique’i, bütün davranışlarına hâkimdi. Eserlerini böyle bir zihniyetle ele aldı. Millî kültüre böyle bir görüşle baktı. Zira millî kültürün gerilemesine çok üzülüyordu. Millî kültür unsurlarımızı çok beğeniyordu, onlara hayrandı. Millî mûsikîmizin esas bakımından ve aslen, bütün sanatlarımızdan üstün olduğu fikrindeydi. Öyle midir, değil midir, elbette tartışılabilir. Ancak Yahya Kemâl gibi büyük bir dâhinin de aynı fikirde olduğunu, millî mûsikîmizin en yüce sanatımız olduğunu birçok kere söylediğini ve en az bir defa yazdığını hatırlıyorum. Demek Arel bu görüşünde, yalnız değildi. Ancak mûsikîmizin bugünkü

²⁹¹ Sadettin Arel, “Niçin Türk mûsikîsine taraftarım?”, **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:11, Ocak 1949, s.3

hâlini, eski deyimle “hâl-i perişanını” savunmuyordu, mazideki dehâsını savunuyordu ve istikbalde edinebileceği imkânlarla muhayyilesi büyülenmişti.”²⁹²

Yusuf Akçura, Türk Derneği, Türk Yurdu, hâsılı bütün Türkçülük cereyanının Necip Asım'ın eserlerinden ortaya çıktığını yazmıştır. Millilik düşüncesini dile uygulayanların başında Necip Asım gelir.²⁹³ Atatürk'ün 1933 yılı Onuncu Yıl Nutkundaki Türk kültürü ve güzel sanatlarla ilgili sözlerini anmakta, hatırlatmakta, olaylar zincirini anlama bakımından önemli bir yeri vardır. Atatürk bu nutkunda "Millî kültürümüzü muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız". "Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin tarihî bir vasfı da, Güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fikrî zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirlerle başlayarak inkişaf ettirmek millî ülkümüzdür."²⁹⁴ demiştir. Dünya'daki toplumlarda meydana gelen milli değerlere dönüş ve değişim Türk toplumunda, özellikle Erken Cumhuriyet Dönemi kadrolarında etkili olmuştur. Bu dönüşüm ve değişimin Cumhuriyet kurulmadan önceki savunucularından Necip Asım da bu yönde fikirlerini ortaya koyarak geleceği görmüştür. Necip Asım; “Ney sazının İbrani olduğunu görmüş idik. Diğer saydığımız saz isimlerinden erganun ile ud istisna edilirse ötekilerin bütün birer Farsça isim oldukları görülüyor. O halde İran Selçukluları mûsikîyi İran'dan almış ve Konyalılar da oradan getirmiştir mi diyelim?” diyerek konuyu milli mûsikîye getiriyor. Devamla: "Lisanınızı bir Türk'ten öğrenin" diye Arapların önüne, yaptığı lûgat kitabını atıveren hâkim Farabi'nin Tıp ve lûgatte olduğu gibi mûsikîde de önder olduğunu nazarı dikkate almamalı mı? Almalı amma şu mûsikîde İran'ın pek büyük tesiri olacağını unutmamalı. Yalnız Farabi'den başlayarak zamanımıza kadar bu mûsikîyi geliştirmeye ve yaşatmaya Türklerin çalıştığını kabul etmeli. Şu bahsi İmam Farabi'nin mûsikî kitabı pek ziyade aydınlatılabilir.”²⁹⁵ Necip Asım, Ziya Gökalp'ten önce Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadrolarının fikrîsel temellerine kaynak olabilecek nitelikte fikirler ortaya koymaktaydı. Necip Asım,

²⁹² Öztuna, **a.g.e.**, s.71

²⁹³ Arslan, **a.g.e.**, s.51

²⁹⁴ Dinçer, **a.g.m.**, s.79

²⁹⁵ Arslan, **a.g.e.**, s.69

incesaz mûsikîsinin milli olmadığını çünkü bestelerin Arap vezinleri ile yazılan güfteler ile yapıldığını belirtir. Milli kültür, mûsikî tartışmalarında sözün dönüp dolaşıp geldiği nokta divan edebiyatıdır. Aslında Necip Asım ve Gökâlp gibi Türkologlar buna karşıdır. Mûsikîyi de divan edebiyatının bir mahsulü olarak gördükleri için eleştiriyorlardı.²⁹⁶ Kendilerine göre bir Milli Mûsikînin oluşturulması çalışmalarında kurucu kadrolar için bir yöntem belirleyemeye çalışıyorlar, fakat bu yöntem bir süre sonra onların istedikleri yönde ilerlemiyordu.

Necip Asım ve Ziya Gökâlp'in, milli mûsikînin, halk arasında yaşayan iptidai mûsikînin Batı (Avrupa) tekniğine göre işlenmesi şeklindeki düşünceleriyle Cumhuriyetin Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarının ve onun getirdiği değişim ve dönüşümlerin arası biraz- belki oldukça da denebilir- açık görünüyor. Çünkü onlar tamamen Batı tarzı bir müziğin olduğu gibi alınması taraftarı değillerdir. Kurucu kadroların yönetimde etkili olan bir kısmı devrimleri Atatürk ve Ziya Gökâlp'in tahayyülü dışında yönlendirmeye başlıyorlar. Buda doğal olarak Atatürk'ün ve Ziya Gökâlp'in "Milli Mûsikî" düşüncesi ile çelişkiye düşüyor. Nitekim Halk mûsikîsinin bile yasaklanması bu çelişkinin açık göstergesidir. Üzülerek söylemek gerekirse fikirlerin kaynağından uzaklaştıkça hedefinden sapıldığı görülmektedir. Bu durumu Tura'da ifade etmektedir, "Türk mûsikîsine Arap, Acem, Bizans artığı sayıp da onun yerine Batı (Avrupa) mûsikîni koymak ve Batı tekniğini yerleştirmek isteyenlerin düştüğü çelişki bize çok garip gelmektedir" diyor. Ata yadigârı bir sanata yabancı sahip olmak ve onun yerine büsbütün başka bir yabancıyı almak istemek nasıl bir mantık ya da nasıl bir mantıksızlık tır? diyerek devam ediyor.²⁹⁷

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan program broşürlerinde bu çelişki açıkça görülmektedir. (Fotoğraf 9)²⁹⁸ Programların birinci bölümünde Batı (Avrupa) mûsikîsi ikinci bölümünde Türk mûsikîsi eserlerinin yer alması ortaya konulan politikanın başarısızlığını gözler önüne sermektedir.

Tura, milli özü işleyeceğiz deyip sanat mûsikîsini tamamen bir kenara atıp halk mûsikîsinden olabildiğince faydalananları da eleştirir. Türküleri kendi malları gibi kendi

²⁹⁶ Arslan, **a.g.e.**, s.76

²⁹⁷ Tura, **a.g.e.**, s.45

²⁹⁸ B.C.A-490-1-0-0.984-813-2-73

adlarına ortaya sürdüklerini ve asli tavır ve üsluplarını yansıtamadıklarını belirtir. Vurgulamamız gereken husus ata yadigârı mûsikîyi tamamen atmayı, Necip Asım'da göremiyoruz. Tura, bunların tüm vebalini Gökâlp ve bu fikirlerin savunucularına yüklese de olay başka etkenlerle çığırından çıkmıştır, denebilir. Geçen yüzyılda bu tartışmaya katılmayan entelektüel yok gibidir. Alafranga- alaturka çatışmasının şiddetlendiğı 1920'lerden sonra türkülerin armonize edilmesi hakkında farklı mûlahazalarla tenkitler yapılmıştır. Rauf Yekta türkülerin armonize edilmesini Ziya Gökâlp'in fikirlerinin gereğı değil de sanki başka bir gerekçeye dayandırıyor gibidir. Der ki; "Garp eserleri şeklinde, mesela bir sonat yazamayacaklarını bildikleri için bizim Türk mûsikîsinin halk şarkılarına musallat olmayı daha kolay buldular ve güya bildikleri, anladıkları bir mûsikîymiş gibi o şarkıları akıllarınca armonize etmek tecrübesine kıyam ettiler."²⁹⁹

Milli mûsikî oluşturulmasında en temel eleştiri olan "Farabi'nin Arap, Bizans, Acem kırması bir mûsikî oluşturduğu" teorisi üzerine kuran, Ziya Gökâlp ve Necip Asım'a da karşı çıkan milli mûsikî savunucuları vardır. Farabi'nin mûsikîyi Arap, Bizans ve İranlılardan aldığına dair iddialara Arel ve Kiesewetter aksi yönde görüş belirtmişlerdir. H. Sadettin Arel, Kiesewetter'den naklen onun dediklerini şöyle kaydediyor: "Farabi, kendisinden evvelki Arap mûsikîcilerinin yanlışlarını düzeltmek ve Yunanlıların nazariyatını Araplar arasına sokmak istedi. Eserlerinde Yunan nazariyatçılarının fikirleri, hatta çok defa aynen sözleri görülmektedir. Onun tarif ettiği mûsikî sistemi Yunanlıların kabul etmiş oldukları "Systema Perfectum"dur. Arapların kullandıkları mûsikî sistemi ise ondan başkadır. Farabi'nin Yunanlılardan aldığı sistem kendisinin ölümünden sonra da kök salamadı. Vakıa, müellifler Farabi'ye hürmetle "Şeyh" unvanını vererek onun kitaplarından ilk bilgiler ve tarifler hususunda istifade ettiler; fakat mûsikînin ameli tarafında yine eski bildikleri yolu takip etmekten geri kalmadılar. Bu itibarla Farabi'ye Yunan müellifleri veya şarihleri arasında yer vermek mümkündür, lakin Arap mûsikîsinin gözü ile bakmak doğru olmaz."³⁰⁰ Arel bu yapmış olduğu alıntı ile Farabi'ye sahip çıkmaya çalışan bir izlenim veriyor. Fakat daha sonra kendisi de bir özeleştiride bulunuyor. Arel şöyle söylüyor: "Bizim mûsikî, ömründe bir

²⁹⁹ Arslan, **a.g.e.**, s.79

³⁰⁰ Etem Ruhi Üngör, "Farabi'nin Mûsikî Yönü" **Uluslararası İbn Türk, Harezmi, Farabi, Beyrûni, ve İbn Sina Sempozyumu Bildirileri 9-12 Eylül 1985**, Ankara,1990, s.62

kerecik Farabi ayarında bir dâhinin alakasına nail ve duçar olmakla az kalsın başını derde sokuyormuş. Fakat bereket versin ki, Farabi'nin Yunanistan'dan getirmek istediği aşı tutmadı, yoksa yalnız biz değil, bizim mûsikî ile geçinmekte olan bunca milletlerle beraber hepimiz mûsikî cihetinden öksüz kalacaktık"³⁰¹ diyor. Yani Milli mûsikî oluşturmaya çalışırken Farabi'ye ortaya koyduğu Türk mûsikîsi adındaki mûsikînin Arap, Bizans, Acem mûsikîsi olduğu eleştirisinde bulunanların tarafına geçmiş oluyor.

Bazı kimseler Türk mûsikîsi denilen sanatın milli mûsikîmiz olmadığı kanaatindedirler. Bu kanaate sahip olanların hepsi Türk mûsikîsinin yabancı bir millettten bize geçtiği noktasında birleşmekle beraber hangi millettten geçtiği hususunda ittifak edememişlerdir. Mûsikîmizi kimisi İranlılara, kimisi Araplara, kimisi Yunanlılara, kimisi de Bizanslılara mâl ediyor. Türk mûsikîsinin pratiğini yeteri kadar incelemeden, sadece yazılı kaynaklara dayanarak yazan Avustralyalı Kiesewetter, Belçikalı Fetis, Fransız A. G. Villoteau, İngiliz Hatherly vb. on dokuzuncu yüzyıl şarkiyatçılarının fikirleri, ülkemiz aydınlarının bu yargıları üzerinde etkili olmuştur. Farabi'nin eski Yunan yazarlarından yaralandığını söyledikleri cümlelerin devamını ve detaylarına bakıldığında "Türk mûsikîsini Farabi Yunan'dan almıştır", sözünü ispatlayacak bir ifade bulmak zorlaşıyor. Şarkiyatçıların başvurdukları temel kaynaklar, şarkta dokuz ve on dördüncü yüzyıllar arasında yazılan eserleridir. Bu dönem Türk, İran, Arap bu fikirlerinin henüz ayırt edici yerel kimliklerini kazanamadıkları bir dönemdir. Yani o dönem yerel "ulusal" üsluplar henüz oluşmamıştır ve bütün İslam dünyasında geçerli olan bir mûsikî vardır.³⁰²

Atatürk'ün, kurduğu Cumhuriyet'in en önemli atılımlarından biri de kendi dinamiğine uygun mûsikî oluşturulması yönündeki girişimleridir. Bu girişimleri bu zamana kadar "Milli Mûsikî" kavramı ile ifade etmeye çalıştık. İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Celal Esad ile yaptığı mülakattan bir kesiti dile getiriyor: "Sanatta milliyet problemini kurcalarken bir aralık geçmişle bugünün canlı münasebetini aydınlatıverdi. "Bizim geleneklerimizle izdivaç etmeyen bir eser, milli bir eser olamaz."³⁰³ İşte burada

³⁰¹ Üngör, **a.g.e.**, s.64

³⁰² Arslan, **a.g.e.**, s.35

³⁰³ Arslan, Öner, **Türk Dünyası**, s.5

kullanılan ifade tamda sentez fikri ile ortaya çıkarılacak olan Milli Mûsikîyi anlatmaktadır. Atatürk, bir milletin ilerlemesindeki en belirleyici ölçünün mûsikîde ki yenileşmenin benimsenmesi olduğunu söylüyordu. Mûsikî devrimini gerçekleştireceği düşünülen gençler aranıyor, yurt dışında eğitimini tamamlayanlar ya da tamamlamak üzere olanlar yurda çağrılıyor, yurt içinde bu alanda yetenekleri belirlenenler ilerlemeleri için Avrupa'ya gönderiliyordu.³⁰⁴ Milli Mûsikî için çok yoğun bir çalışma yürütülüyor, inkıpların amacına ulaşması ve devrimlerin başarılı olması için tüm gayret sarf ediliyordu.

Tek parti dönemi sentez mûsikî politikalarına getirilen eleştirilerin temelinde, söz konusu bestecilerin sundukları eserlerinin henüz bu yeni mûsikîye alışkın olmayan toplumu yakalayabilecek, etkileyebilecek ve günlük hayatının doğal bir parçası olabilecek niteliklerden uzak olduğu daha çok zamanın Avrupa'sında gündemde olan akımların etkilerini taşıdıkları düşüncesi yatmaktadır. Düşünceyi Oransay şu şekilde dile getirmektedir: "Kendilerine bunca umut bağlanmış gençler, devrimi kavrayacak, yürütüşünü tasarlayıp örgütleyecek ve başarıya ulaştıracak anlayış ve hazırlıkta yetişmemişlerdi. Yeni Türk toplumunun yaşama sevincini yansıtabilecek ve pekiştirecek, dar değil, en geniş anlamıyla çok sesli bir ulusal (Milli) mûsikî yaratmaları beklenirken Fildişi kulelerinde ilerici sanat yapmaya yeltenmişlerdi."³⁰⁵ Büyük çabalarla oluşturulan inkıplar istenilen amaca ulaşmakta sıkıntı yaşamaktaydı. Kurucu kadro, sentez fikri ile milli mûsikîyi yaratmak isterken bambaşka bir yöne doğru gitmekte idi.

Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarının en önemli fikrîsel bakış açısı "Doğululuk, Batılılıktan daha önemlisi çağdaşlıktır." vurgusunun Atatürk tarafından sürekli yapılmasıdır. Milli Mûsikî oluşturulma gayretleri sentez fikrinin de etkisi ile planlananın dışında bir hal almaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz karmaşanın oluşmasında aşağıda açıklamaya çalışacağımız atılan bu adımların etkisi çok büyüktür. Mûsikîde çağdaşlığın ilk adımları Cumhuriyetin ilk yıllarında atılmış. 1924 yılında Meclis'ten geçen bir "Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu" vardır. Ama Atatürk bu kanunu yeterli bulmamıştır. Sayın Cevat Memduh Altar'ın söylediğine göre

³⁰⁴ Ateş, a.g.m.,s.61

³⁰⁵ Akkaş, a.g.e., s.150

Atatürk'ün Batılı anlamda, çağdaş anlamda bir evrime ulaşma yolunda gerekli denemeler yapılmadan hazırlanan bir kanunun uygulanmasında sakınca gördüğü muhakkak. Atatürk, kanun yapılmadan bir deney döneminin geçmesi ve kanunun sonradan hazırlanması gerektiği kanısındaydı. Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu bu nedenden hemen yürürlüğe konmuyor. Atatürk'ün 1934, Meclis'i açış söylevinde üzerine basarak vurguladığı sözlere dayanarak ve yine Atatürk'ün direktifi üzerine Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen, 1934-1935 ders yılında Türk mûsikîşinaslarından ve diğer ilgililerden oluşan bir kongre topladı. Kongreye Cemal Reşit Rey, Cevdet Memduh Alnar, Cezmi Erinç, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Nurullah Şevket Taşkıran ve Ulvi Cemal Erkin katıldılar. Bu sekiz mûsikîşinasın imzasıyla "Türkiye Devlet Mûsikî ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri" adını taşıyan bir rapor hazırlandı. Milli Eğitim Bakanlığı mûsikî alanında Genel bir devrim söz konusu olunca, ileri gelen Türk mûsikîşinaslarının yanı sıra yabancı uzmanların düşüncelerine de başvuruyordu. Türkiye'de mûsikî inkılabı yönünde ilk rapor veren kişi ünlü müzisyen Lico Amar'dır.³⁰⁶ Amar bu raporunda kısaca modern mûsikî öğretilmesi için radyonun ve konservatuarların öneminden bahseder. Yabancı müzisyenler başlığı altında bir başka önemli isim ise ünlü opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert'tir.³⁰⁷ Almanya'dan istenilen ve Propaganda Nezareti'nin verdiği üç namzet isimden başka, bunlardan daha kuvvetli olan bir ismi, o zamanki Avrupa talebe müfettişi Bay Cevat Dursunoğlu Vekâlete teklif etti ve Hindemith'in beyanatına istinaden, bu zatın hem tiyatro hem de mûsikî teşkilâtımız için çok istifadeli olduğunu bildirdi. Dünya çapında Tiyatro ve Opera adamı Carl Ebert'in Türkiye'ye gelmesi ve Türkiye'de uzun süre kalabilmesi, Türk Tiyatro ve Operası'nın doğup gelişmesi açısından ne büyük bir olaydı. Başlangıçta Cari Ebert, Paul Hindemith gibi kısa aralıklarla Türkiye'ye gelip gidecek, gerekli inceleme ve

³⁰⁶ Lico Amar (1891-1959), kemancı. 1915'te 24 yaşında Berlin Filarmoni Orkestrası başkemancısı oldu, 1923'te Amar Dörtlüsü'nü kurdu. Dörtlünün viyolacısı Paul Hindemith'tir. 1933'te Naziler iktidara gelince önce Paris'e, 1934'te Türkiye'ye sığındı. 1935'ten 1957'ye kadar Ankara, Devlet Konservatuvarında keman profesörü ve yaylı çalgılar bölümü başkanı olarak görev yaptı. Ankara ve İstanbul, Devlet Senfoni Orkestralarının başkemancılarından Gülden Turalı ve Oktay Dalayse'lin öğretmenidir.

³⁰⁷ Cari Ebert (1887-1980), Alman asıllı tiyatro ve opera rejisörü. 1931-33 yılları arasında Berlin Şehir Operası müdürü ve rejisörü. İngiltere'de Blyndbourne Mozart Festivali kurucusu. 1920'de Frankfurt, 1925'te Berlin Tiyatro Okulları'nı kurmuştu. Türk Devlet Opera ve Tiyatrosu'nun da kurucusudur. 1960'tan sonra Amerika'ya yerleşti. Metropolitan Operası'nda konuk rejisör olarak özellikle Mozart operalarını sahneye koydu.

araştırmalarını yaptıktan sonra raporunu yazacak, bazı yabancı uzmanları salık verdikten sonra kendi uluslararası kariyerine kaldığı yerden devam edecekti. Ebert'in MEB'le ilk sözleşmesi on günlüktür ve 27 Şubat 1936 tarihli. Bu on günlük gezisinden sonra Türkiye'de bulunduğu süre içinde yaptığı incelemelerle bu yoldaki önerilerini MEB'e bir raporla bildirmesi için üç aylık bir sözleşme daha imzalanır. 1934'te 4 ay, 1938'de, bütçe darlığı nedeniyle ancak iki ay getirilen Ebert, 1939'dan sonra Ankara'da devamlı kalır. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkması Ebert'in olmasa da Türk tiyatro ve operasının çok işine yaramıştır. Amerika'da çeşitli angajmanları olan Ebert, savaş patlayınca bu angajmanları yerine getirememiş ve MEB'le 1939 Ekim'inden 1940 Mayıs sonuna kadar sürecek olan yeni bir sözleşme imzalamıştı. Haziran 1940'ta imzalanan bir sözleşmeyle de çalışma süresi iki yıl daha uzatılmıştır.³⁰⁸ İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde Türkiye'den ayrılan yabancı uzmanların ilki Carl Ebert olmuştur.³⁰⁹

Türkiye'ye gelen yabancı müzisyen ve bestekârların hem mûsikî reformunun gidişatı açısından hem de tanınmışlıkları açısından en önemlileri ise Paul Hindemith³¹⁰ ve Bela Bartok'tur. (Bela Bartok, (1881-1945) Macar besteci, folklor araştırmacısı ve piyanist.)³¹¹ bu yabancı müzisyen ve bestekârların mûsikî alanında

³⁰⁸ Ali, a.g.e., s.73

³⁰⁹ Ali, a.g.e., s.75

³¹⁰ Paul Hindemith (1895-1963), Alman besteci. Atatürk'ün, öteki devrimlerinin yanı sıra, müzik devrimini gerçekleştirmek amacıyla 1934 yılında oluşturduğu **1. Müzik Kurultayı**'nın ardından Ankara,Devlet Konservatuari'nı kurmak üzere Ankara'ya davet edilerek **1935-1938** yılları arasında aralıklı olarak çalışan (Cevad Memduh Altar'ın da birlikte çalıştığı, raporlarını ve mektuplarını Türkçeye çevirdiği ve yakın dostluk kurduğu) Alman uzman ve besteci **Paul Hindemith**'dir. Bkz; Cevat Memduh Altar, "Paul Hindemith", <http://cevadmemduhaltar.com/paul-hindemith.html> Erişim Tarihi: 18.12.2018, Ulu Önder Ata'nın, müzik sanatımızda yenilenip tazelenme konusunda Türkiye'ye davet etmiş oldukları, dünyaca tanınmış ünlü kompozitör **Paul Hindemith** (1895-1963), aynı konuyla ilgilendirilmiş olarak memleketimize davet edilip bazı hizmetlerle görevlendirilmiş bulunan uzmanların her bakımdan en başında gelmektedir. İlk olarak Mayıs 1935'te Ankara'ya gelen, gerekli temasları yaptıktan sonra konuya dikkatle eğilen Hindemith, 1938 yılına kadar Ankara'ya periyodik olarak gelip, başlatılan işlerin kontrol ve denetimini titizlikle yürütmüş ve daha sonraki yıllarda da sadece yazışmalarla yetinmiştir. Hindemith uzun süre Türkiye'de oluşturulan müzik alt yapısı için çalışmalar yapmış, Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının hayata geçirilmesini sağlamış aydınlardan olmuştur. Bkz; Cevat Memduh Altar, "Müzikte neden çok seslilik?" <http://cevadmemduhaltar.com/muzikte-neden-cokseslilik.html> Erişim Tarihi: 18.12.2018

³¹¹ Akkaş, a.g.e., s.139

ortaya koydukları raporlar ve yaptıkları çalışmalar mûsikî tartışmalarına yön verebilecek niteliktedir.

Hindemith, dönemin yöneticileri tarafından mûsikî alanındaki genel sorunların temel çözümü olarak görülen "okullaşma" da önemli adımların atılmasını gerçekleştirmiştir. Özsoy Operası'nın yarattığı etki ile 25 Haziran 1934 tarihli, 2541 sayılı kanunla açılması öngörülen "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi"nin ortaya koyduğu modeli, yukarıda da belirtildiği üzere destekledi ve bu modele ilişkin yapısal önerilerde bulundu. Hindemith öncelikle dönemin yöneticileri tarafından "okullaşma" konusunda ana hedef olarak görülen konservatuar yapısının oluşturulması işine girişmiştir.³¹² 1935 yılında "Paul Hindemith Raporu" uyarınca kurulan Batı (Avrupa) mûsikîsi konservatuarı ilk mezunlarını 1944 yılında vermeye başlamıştır.³¹³

Hindemith'in o günün yöneticilerine sunduğu raporda, çarpıcı olarak nitelendirilebilecek bazı eleştiri ve önerileri de bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Gökalp'in oluşturulmak istenen yeni müzik anlayışındaki kaynak arayışına yönelik düşüncelerine paralel bir biçimde, "halk mûsikîsinden yola çıkarak sanat mûsikîsine ulaşmalısınız" değerlendirmesidir. Bu değerlendirmeye ek olarak Hindemith, geleneksel Türk mûsikîsi ile ilgili görüşleri ise şöyle dile getirmektedir: "Yapacağını yapmış, uzun yıllar boyunca bütün teknik olanaklarla kullanmış ve geleceği noktaya kadar gelmişti. Artımsal içeriği değiştirilemez. İnce yapısı ile Ezgi kalıplarına dönüşmüş, çok sayıda anlatıma imkân tanıyan bir tekdüzeliğe düşmüş ve çok sesliliğe cevap veremez duruma gelmiştir. Küçük aralıklı (koma) yapısı da çok sesli de uygun değildir."³¹⁴ Yabancı kültürle yetişmiş olan bu kadro ile millî bir mûsikî kültürü oluşturulmaya çalışılmaktadır. Arap, Bizans, Acem müziği kalıplarından kurtulmaya çalışırken Millî Mûsikî olarak nitelendirilmek istenen başka bir mûsikî türü ortaya çıkmaktadır.

Türkiye'yi bu dönemde ziyaret eden bir başka besteci ise Joseph Marx'tır.³¹⁵ Marx'a göre müzik yasalarla desteklenmeli ve korunmalıdır. Çok sesli müziğin ise

³¹² Akkaş, **a.g.e.**, s.141

³¹³ Ayangil, **a.g.e.**, s.646

³¹⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.142

³¹⁵ Joseph Marx (1882-1964), Avusturyalı besteci. Necil Kazım Akses'in hocası.

ulusal müziğin temel özelliklerine herhangi bir zarar vermeden yaratılması gerektiğini iddia ederek Türk mûsikîsinin Batı ile herhangi bir ilişkiye girmemiş olmasını bir avantaj olarak değerlendirmiş ve bu sayede Türk mûsikîsinin "Saflığını" koruduğunu var saymıştır.³¹⁶ Joseph Marx'a göre iyi milli mûsikî ile meşgul olmanın müteaddit faydaları vardır: Güzelliği anlamaya ruhu sevk eder ve bu süratle milletin ruhuna asil ve kıymetli vecdi sevmek terbiyesini verir. Milli şuuru yükseltir. Layıkıyla inkişaf ettikçe memleket içinde birçok kimselere, (mesela bestekârlara, orkestra üyelerine, mûsikî öğretmenlere, mûnekkitlere, salon mucirlerine, bilet satanlara, nota kopyalayıcılarına, nota hakkaklarına ilh.) maişet temin ederek mühim iktisadi menfaatlere yol açabilir. Dışarıda da bütün ehemmiyetli sanat muvaffakiyetleri gibi hususi bir itibar sağlar. Türk mûsikîsi asırlarca yabancı sanatın tesirinden azade olarak inkişaf etmiştir. O sayede bilhassa üslubunun halisiyeti mahfuz kalmıştır.³¹⁷

Joseph Marx Milli Mûsikî konusunda şunları da söylemektedir: "Türk mûsikîsinin teknik vasıtaları, Türk mûsikî parçalarının şekil ve kalıpları ile Batı (Avrupa) mûsikîsininkiler arasında akrabalık vardır. Bu akrabalıklardan istifade edilerek milli Türk mûsikîsi Batı'ya doğru, Batı (Avrupa) mûsikîsi Doğu'ya doğru birer adım atarlarsa yakınlık kolayca elde edilir ve o takdirde milli mûsikînin seciyesi hiç bozulmadan iki mûsikî arasında şimdikinden daha sıkı bir münasebet meydana gelir. Burada amaç Batı (Avrupa) mûsikîsi ile Türk mûsikîsini birbirine karıştırmak değildir. Sanatta böyle bir şey yapmak uygun olmaz. Sanat ağaç gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir, büyütülür ve sahibi tarafından ihtimam ve takayyüd altında bulundurulur. Lakin ağacı her istenilen taraf eğip bükemeyiz. Zorla bükme istersen kırılır, ölür. Tıpkı bunun gibi sanat da keyfe göre şu veya bu tarafa döndürülemez. Eğer Türk mûsikîsini dilediğimiz tarafa eğip bükme teşebbüsünde bulunursak onu öldürmüş oluruz. Türk mûsikîsini gerek milli kaynaklardan, gerek Avrupa kaynaklarından kuvvet alarak kendi kendine büyütmelidir".³¹⁸

³¹⁶ Akkaş, a.g.e., s.140

³¹⁷ Joseph Marx, "Tarihi vesikalar" İstanbul, Belediye Konservatuvarı hakkında Prof.Dr. Joseph Marx'ın raporu, **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:11 (Ocak 1949), s.17

³¹⁸ Joseph Marx, "Ecnebilerin Türk Mûsikîsi hakkındaki görüşlerinden, Prof. Dr. Joseph Marx'ın fikirleri, **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:13 (Mart 1949), s.17

1929-1936 yılları arası her şeye rağmen Türk halk mûsikîsi açısından çok verimli bir dönem olarak kabul edilmemektedir. Kişisel çabalar Bela Bartok gelene kadar devam etmiştir. Bartok ülkeye geldiğinde, bine yakın nota, iki yüz civarı plak ve toplam yüz civarı kitap-makale ile karşı karşıya kalmıştır. Halk mûsikîsi çalışmalarına geç başlamış ülkelerden biri olan Türkiye'ye Bela Bartok'un gelmesi halk mûsikîsi açısından bir dönüm noktasıdır. Bartok'un önemli bir özelliği de ülkede başlattığı saha çalışmalarıdır.³¹⁹ Bu çalışmalarda Bartok'un ilham aldığı kişi Herder'dir.³²⁰ Bartok'un Türkiye'ye gelmek istediğini Ankara Üniversitesi Profesörlerinden Laszlo Rasonyi'ye yazdığı bir mektuptan dolayı öğreniyoruz. Bartok'un bu arzusu üzerine Rasonyi de, Onun Türk halk mûsikîsi üzerinde araştırmalar yapmak istediğini, halk şarkılarını plağa alabileceğini duyurmuştur. Bunun haber alınması üzerine İstanbul Konservatuvarı, A. A. Saygun, Ankara Halkevi ve Ankara Halkevi Başkanı Ferit Celal Güven'in ilgisi ve çabalarıyla Bartok ülkeye getirilmiştir (Fotoğraf 10).³²¹ Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadrolarının "Milli Mûsikî" oluşturma hayalleri doğrultusunda umutlarını bağladıkları ikinci yabancı müzisyen Bela Bartok, Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak 1936 yılında Türkiye'ye gelmiştir. Birçok yazara göre, Bartok'un Türkiye ziyaret ile birlikte halk mûsikîsi üzerine olan çalışmalar hem pratikte hem de teoride hızlanmıştır. Ankara Halkevi, Türkmen göçerleri arasında derleme çalışması yapmak amacıyla Bela Bartok için Adana'ya bir derleme gezisi düzenlemiş ve Bartok bu gezi sonucu yaklaşık doksan adet türkü derlemiştir.³²² Bartok, halk mûsikîmiz üzerinde, A. Adnan Saygun'un yardımlarıyla epey araştırma yapmıştır. Bartok, "Bir Halk Müziği Arşivi Kurulması Konusunda Öneriler" adıyla verdiği raporda "Böyle bir arşivin kurulmasının Türk mûsikîsi bakımından olduğu kadar, uluslararası görüş açısından da önemle beklenen bir gelişme olacağını" vurguluyor ve arşivin amaçlarını sıralıyor:

- 1- Köylü mûsikîsini yerinde, yani doğrudan köylerde, plak veya ses şeridine almak ve bunları saklamak (muhafaza etmek).
- 2- Alınan parçaları olabildiğince tam olarak notaya geçirmek.

³¹⁹ Uluskan, a.g.e., s.376

³²⁰ Okan Murat Öztürk, "Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü", **Cumhuriyet'in Müzik Politikaları**, Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.57

³²¹ Uluskan, a.g.e., s.377

³²² Akkaş, a.g.e., s.115

- 3- Bu toplanan örnekleri sistemli bir biçimde düzene koymak.
- 4- Düzene konmuş örnekleri yayınlamak."

Bartok, yukarıdaki önerilerinin büyük bir bölümünü gerçekleştirdi. Kendi araştırma ve incelemeleri, Adnan Saygun'un konu üzerindeki geniş çalışmalarıyla birlikte Macaristan'da İngilizce olarak yayımlandı. Arşivleme ve tarama çalışmalarından birkaç kuşak Türk bestecisi epey yararlandı, ama her geçen yıl Ankara Devlet Konservatuarında kurulan "Halk Müziği Arşivi" biraz daha küflendi, tozlandı ve unutuldu gitti.³²³

Milli mûsikî tartışmalarında milli değerlerin oluşumuna katkısı olan bazı sembol isimlerin mûsikî hakkında tavır ve görüşleri de önemlidir. Bu kişilerden bizim için en başta gelen isim milli şairimiz Mehmet Akif Ersoy'dur. Mehmet Akif Ersoy mûsikî, ney sazını istediği kadar öğrenemese de bir mûsikî muhibbi olduğu açıktır. Kaynaklar, mûsikî çalıştığı sıralarda elini dizine vurarak usul geçtiğini, sevdiği güzel şarkıları, ilahileri mırıldandığını, iyi okuyanlardan da dinlemekten çok hoşlandığını yazarlar. Akif'in vatanseverliği ve milli değerlere olan bağlılığı konusunda şüphe edilecek bir durum kesinlikle yoktur. Fakat mûsikî konusunda kendi söylediği ya da başkaları tarafından aktarılan bazı olayları bilmemiz de fayda vardır. Neden Türk mûsikîsi konusunda tereddüt yaşar bir durum söz konusudur. Burada vurgulamak istediğimiz bir ayrıntı var ki o da Akif'in Mısır'da iken prenses Emine Abbas Halim'e yazdığı bir mektupta (16 Kanuni Sani 1936) "Son zamanlarda hanende mûsikîsinden adeta iğrenir oldum..." ifadeleridir. Bununla neyi kastettiğini, o kadarcık metinden çıkarmak mümkün değildir. Mektubun ilgili cümlelerini Mehmet Akif kitabına "İki Mûsikî" başlığı altındaki metni alan Mithat Cemal devam eden paragrafta, "Akif son senelerinde, alafranga mûsikînin alaturkadan ne kadar üstün olduğunu büsbütün görüyordu ve yine hayatının son iki-üç senesinde de ses mûsikîsinden ziyade alet mûsikîsini sevdi. Bu mûsikîdeki tekâmülü idi." cümlelerine ekler. Akif ülkede mûsikînin yozlaştığını, aslını kaybettiğini, milli zevkin kaybolduğunu ve eski şaheserlerin artık çıkmadığını vurguluyor. Milli şairimiz Mehmet Akif Ersoy'un mûsikî konusundaki bu tereddütlü yaklaşımı çeşitli yazarlar tarafından tartışılmıştır. Milli Mûsikî tartışmaları içerisinde

³²³ Ali, a.g.e., s.70-71

Mehmet Akif Ersoy'un mûsikî konusunda söylemiş olduğu şeyler bizim için önem arz etmektedir. Mehmet Akif Ersoy Prenses Emine Abbas Halim'e yazdığı mektupta "Paris'te iken dünyanın en büyük sanatkârlarını dinlediniz; ne mutlu size!" dediği cümleler pek tabii ki Avrupa tekniğini takdirden ibaret görülmelidir. Bu ifadeler, kendi mûsikîsi hakkında zihnen bir tereddüt yaşadığını gösterir mi tartışılır. Beşir Ayvazoğlu' da bu konuya değindi ve kısaca Mithat Cemal'in "Alafranga mûsikînin alaturkadan ne kadar üstün olduğunu büsbütün görüyordu." görüşüne katılmadığını belirtmektedir. Yine Akif'in "Sanatkâr" şiirinden yola çıkarak, Abdullah Şengül bir makalesinde Akif'in "Türk mûsikîsinin ye's ve hüznü mûsikîsi olduğu kanaatini taşıdığı" sonucunu çıkarıyor.³²⁴ Meclis, Mehmet Akif Ersoy'un yazmış olduğu şiiri milli marşın güftesi olarak kabul ettikten sonra beste için bir yarışma açılmış, buna yirmi iki kişi iştirak etmiştir. Eserlerden birini seçmek üzere meclis dışında kurulan bir komisyon bunlardan dördünü ayırarak Maarif Vekâlet'ine vermiştir. Seçilen dört eserden birincisi Ali Rıfat Bey'in, dördüncüsü de [Osman] Zeki Bey'in eseriymiş ve Ali Rıfat Bey'in bestesi" Maarif Vekâleti tarafından kabul edilmişti. Bu beste sekiz ay süreyle milli marşımız olarak seslendirilmiştir. Sekiz ay sonra Ali Rıfat Bey'in kardeşi olan Semih Rıfat Bey, Maarif Vekâletinden ayrılmış, onun yerine Necati Bey gelmişti. Bu sırada Zeki Bey İstanbul'dan Ankara'ya gelerek yerleşmişti. Rivayete göre Zeki Bey kendi bestesinin milli marş olması için Lâtife Hanım'ın aracılığını rica etmiş ve o da Necati Bey nezdinde iltimas ederek bu suretle Ali Rıfat Bey'in marşı menolunmuş ve dördüncü sırada olan Zeki Bey 'in bestesi onun yerine geçmiştir.³²⁵

Milli mûsikî tartışmalarına katılan başka yazar ve aydın düşünürler de vardır. Vahit Lütfi Salcı (1883-1950), Batılılaşma (Avrupalılaşma) dönemi mûsikî tartışmalarında yer almış son dönem Osmanlı aydınlarından biridir. Folklorun bütünü ile kayıt altına alınması ve korunması gerektiğini savunur bunu yaparken de çok önemli ölçüler koyar. Bu mevzuda kendisi de elinden geleni yapmıştır. Mûsikî hakkındaki fikirlerine gelince, bu hususta Batılılaşma (Avrupalılaşma) yanlısı sair aydınlardan farklı düşündüğünü söylemek zor. Osmanlı'dan tevarüs edilen Türk klasik mûsikîsi uyusuktur, çağa ayak uyduramaz. Acun'a dinletilecek niteliği yoktur,

³²⁴ Arslan, **Müzikte Batılılaşma (Avrupalılaşma)** s.82-86

³²⁵ Süleyman Tarman, **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara,2013, s.43

tamamen kaldırılmalıdır. Piyasacılara, piyasanın istediği tarzda müzikler yapmaya karşı, caz mûsikîsini baş belası olarak görür. Halk mûsikîsinde çok seslilik mevzuunda nota örnekleri ile yazı yazan ilk isim olduğu açıktır. Bu hususta Salcı, çok sesli nota örnekleri vererek bir adım öne geçmiş oluyor. Türk klasik mûsikîsinin kökeni konusunda da Gökâlp'in "Arap, İran, Bizans kırmızı mariz mûsikî" tanımlamasına iştirak ettiği açıktır.³²⁶ Salcı, Alevi-Bektaşî folklor ve mûsikîsinin en eski ve etkili isimlerindendir.³²⁷ Vahit Lütfü de Divan edebiyatını eleştirmektedir. "aruz Türk'e ait olmadığı gibi o güfteler ile yapılan besteler de Türk'e ait olamaz" fikrini o da savunmaktadır. Vahit Lütfi Salcı tanımlaması ile Osmanlı Mûsikîsi "İstanbul zümre Mûsikîsi"dir.³²⁸ Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki, türkülerin armonize edilerek yeni bir milli mûsikî ortaya çıkarma fikrine Vahit Lütfi Salcı da destek verir. Hatta alevi Bektaşî mûsikîsinde çok sesliliğin yüzyıllardır zaten var olduğunu ortaya koyarak bir adım öne çıkacaktır.³²⁹

İsmail fenni Ertuğrul Bey'de (1855-1946) milli mûsikî ve doğu Batı (Avrupa) mûsikîsi tartışmalarına katılmıştır. Ona göre Osmanlı Mûsikîsi milli mûsikîdir. "Mûsikî bir ilimdir ancak ameliyesi nazariyesine göre galip olduğu için bir fendir. Armoni ise bu fennin, aralarında münasebet bulunan sesleri bir takım gruplarda birleştiren bir bölümdür. Şu halde tarifimiz bizim mûsikîmiz ile Avrupa mûsikîsine de şâmindir. Burada belirtmek isterim ki milli mûsikîmiz yüzyıllardan beri haiz olduğu ilmi yahut fenni mahiyetini hiçbir vakit kaybetmeyecektir." Bu mûsikîsi, armoni olmadığı için monoton yani hem-ses bir tarzdadır diyenlere karşı "bu sebeple mûsikîmiz monoton olması lazım gelmez, çünkü nescinde [Doku] yüzden fazla ve hepsi de güzel, latif olmak şartıyla makam vardır." şeklinde cevap verir. Zaman gelecek bir gün yerli mûsikî ortadan kalkacak, propagandasına karşı, kulaklarımızın alıştığı mûsikînin asla terk edilmeyeceğini söyler. Mûsikîmizle dinimiz arasında bağ kuran sadece fenni Bey'dir. O, mûsikîmizin dinimiz ile kuvvetli bir bağlantısının olduğunu belirtir ve "yüksek Mûsikî karakteri taşıyan Mevlevî'yi, tekbiri, hatta Kur'an'ın sevgi ile vecd ile dinleriz. Bunları okuyanların mûsikîye vukufu ne kadar ziyade ise o nispette fazla bir şevk, bir halâvet

³²⁶ Arslan, **a.g.e.**, s.111

³²⁷ Arslan, **a.g.e.**, s.95

³²⁸ Arslan, **a.g.e.**, s.102-105

³²⁹ Arslan, **a.g.e.**, s.109

duyarız." der. İsmail fenni Bey, eski şaheser besteleri halkın anlayacağı, zevk alacak biçimde sadeleştirilebileceğini söylemektedir. Bu dönemde bilindiği gibi bir kesim o bestelerin tamamen terk edilmesi gerektiğini savunuyordu.³³⁰ Adnan Saygun tarafından hazırlanan halkevleri mûsikî faaliyetleri ile ilgili geçen rapordaki ifadelerle Milli Mûsikî tartışmalarını ele aldığımız bu başlığa son noktayı koymak istiyoruz. Adnan Saygun 1949 yılında hazırladığı raporda şöyle söylüyor: "Halkevlerindeki mûsikî çalışmaları arasında bizim eski sanat mûsikîmizin bir yeri bulunmadığı görülür. Gerçekten on sekizinci asırda tekâmül seviyesine ulaştıktan sonra, "hacimleşme hamlesi" diyebileceğimiz "çok seslilik hamlesinin" tesiriyle önce duraklayan ve sonra soysuzlaşan eski tek sesli satıh sanatımıza halkevlerinde yer verildiği takdirde, gelişmenin köstekleneceği düşüncesi, bu mûsikînin halkevleri çalışmaları dışında bırakılmasını intaç etmiştir. Düşüncenin doğruluğuna şüphe olmamakla beraber sakat ve zayıf tarafları vardır. Doğrudur; zira yüzyıldan beri daima daha kötü ve daha değersiz beste örnekleri vermekten başka bir şey yapmamış olan bir mûsikîyi halkevleri çalışmaları arasına ithal etmekle yeni hamlenin hızı kırılmış ve mûsikî terbiyesinde bir bocalamaya sebebiyet verilmiş olurdu. Yanlıştır, zira bilhassa on dokuzuncu yüzyıla ve nihayet bunun ilk yarısına kadar hakiki şehkarlar vermiş bulunan bir Türk sanatını halkevlerinin kapısından içeri sokmamakla kendi değerlerimize ve varlığımıza ihanet etmiş oluyoruz. Bu itibarla orta yolu bulmak en akıllıca hareket olur."³³¹ Gördüğümüz üzere Saygun, klasik Türk mûsikîsinin halkevlerinden uzaklaştırılmasını eleştirmekte ve bunu yanlış görmektedir. Adnan Saygun Türk mûsikîsini inkâr etmenin çocukça bir hareket olduğunu aynı raporda belirtmektedir: "... Bu münasebetle işaret edelim ki, yaşadığımız devrin bize telkin ettiği yollardan yürümeye çalışırken eski mûsikî abidelerimizi inkâr etmek büyük bir hata değil, sadece çocukça bir hareket olur. Her sanat hamlesi her devirde ve her yerde halk sanatından olduğu kadar, kendinden evvelki sanattan da kuvvet almıştır. Mazi inkâr olunmaz ve temelsiz bina olmaz."³³²

³³⁰ Arslan, **a.g.e.**, s.90-92

³³¹ Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.7

³³² Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.7

Saygun, aynı raporda bu sorunun nasıl aşılabacağını da belirtmiştir. Bu raporda yazılanlar Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî inkılabının durumunu koyma açısından önemlidir. "...Maksat Türk mûsikîsinin inhitat devrine ait kötü mahsulleri kaldırmak ve yerlerine bir taraftan yine klasik Türk mûsikîsinin nefiselerini, diğer taraftan halkın sanat terbiyesi yolunda büyük bir titizlikle meydana getirilmiş eserleri koymak ve ayrıca, modern Türk mûsikîsinin halk tarafından dinlenmesi, sevilmesi yollarını araştırmaktır."³³³ Eski mûsikî olarak nitelenen Türk mûsikîsine bir sırt dönüş döneminden sonra Adnan Saygun gibi birisinin bu sözleri söylemesi inkılapların yanlış uygulandığının ve bunun farkına varıldığının da bir işaretidir. Adnan Saygun açık bir şekilde "... ve eski mûsikîmizi sevdirmek, fakat bugünkü ses sanatına zevkleri imale etmek gerekir"³³⁴ sözleri ile sentez politikasının çözüm yolu olduğunu ifade etmektedir. Türk mûsikîsine toptan bir inkâr ve sırt dönmenin yanlış bir politika olduğunu bu raporda ortaya koyan Saygun Batıcıların Mustafa Kemal Atatürk'ün sözlerini yanlış bir politikaya alet ederek yasaklamalara gitmelerine de karşı çıkmaktadır.

Ancak Saygun'un ile ilgili bazı aktarımlarda Türk mûsikîsi konusunda çelişkili söylemleri olduğunu görmekteyiz. Bir dönem Batı mûsikîsi modern, ileri bir sanat, Türk mûsikîsi de ilkel ve tek ses olarak gündeme getirilir. Bu konudaki tartışmalar ülkede düzenlenen bazı konferanslara kadar uzanır. Örneğin, Dokuz Eylül Üniversitesi'nin düzenlediği I. Ulusal Müzik Sempozyumuna katılan Adnan Saygun, bir ara "ilkokullara Türk mûsikîsi derslerinin konma aşamasına gelinmiş olmasını" ağır bir dille eleştirmiş ve bu durumu "irticanın sarıksız olarak geri dönmesi" şeklinde yorumlamıştır. Bu son derece tartışmalı yaklaşımı Cinuçen Tanrıkorur "çok acı ve düşündürücü" bulduğunu yazmaktadır.³³⁵

2.8. Atatürk ve Mûsikî

Atatürk mûsikîyi Türk İnkılabının en önemli unsurlarından biri olarak görmüştür. Nitekim O'na göre, inkılâp hareketinde en çabuk ve en önde götürülmesi

³³³ Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.8

³³⁴ Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.8

³³⁵ Uluskan, **a.g.e.**, s.354

gerekli olan sanat dalı mûsikîdir. Bir milletin mûsikîdeki değişikliği algılayıp kavrayabilmesi, inkılâbın toplumda yarattığı değişimin başarısına bir ölçü teşkil eder. Bu anlamıyla mûsikî de kat edilen mesafe ve ulaşılan nokta, bir milletin gelişmişlik seviyesini gösterir.³³⁶

Büyük önder Atatürk'ün mûsikî sevgisini Batı (Avrupa) mûsikîsi, klasik Türk mûsikîsi veya halk mûsikîsi şeklinde bir tasnife tabi tutmak doğru değildir. Çünkü o sanatta da üstün bir seviye yakalamak düşüncesiyle mûsikîmizin gelişmesi ve dünyaca dinlenen bir mûsikîsi olmasını arzuluyordu. Özellikle devrim ve inkılaplarında bunu çok rahat görmekteyiz. "Meb'us olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, hatta Reisicumhur olabilirsiniz; fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları seviniz" diyen, sanata ve sanatçıya büyük değer veren Atatürk 14 Ekim 1925 tarihinde İzmir Kız Öğretmen Okulunda, mûsikî hakkındaki fikirlerini aşağıdaki sözleriyle açıklığa kavuşturmuştur: "Hayatta mûsikî lâzım mıdır? "Hayatta mûsikî lâzım değildir. Çünkü hayat mûsikîdir. Mûsikî ile alâkası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzubahis olan hayat, insan hayatı ise, mûsikî behemehâl vardır. Mûsikîsiz hayat zaten mevcut olamaz. Mûsikî hayatın neş'esi, ruhu, süruru ve her şeyidir." Atatürk, Türk milletini diğer sanatlarda olduğu gibi, mûsikî alanında da en ileri seviyeye getirmek için çalışmıştır.³³⁷

Atatürk'ün Isparta Mebusu Kemal Turan Ünal'a mûsikî hakkında yazdırdığı görüşleri şöyledir: "Kemalist rejimin temeli, Türk'e en iyi ve en ileriye sağlamak olduğuna göre, mûsikîde de tek sestten çok sesi, geri bir metottan ileri ve modern tekniğe geçmek bir zorunluluktur. Modern mûsikîmiz, mümtaz bir sınıfın değil, bütün milletin malı olacağından halkın ruhuna girmemiş olan seslerin yeni eserlerde yer alamayacağı şüphesizdir. Alacağımız Garp tekniği, her millet için birdir. Ancak onun kalıplarına girecek sesler milletlere göre ayrılmaktadır."³³⁸ Atatürk mûsikî konusunda Kazım Özalp'a "Bizler Alaturka müziğe alışmışız, ama yeni nesil alafranga müziğe çalışmalıdırlar." Faliş Rıfkı Atay'a "Çocuklarımızın ve gelecek nesillerin mûsikîsi, Garp medeniyetinin Mûsikîsidir.", Enver Ziya Karal a "Alaturka milli müzik değildir, olamaz

³³⁶ Evcin, **a.g.e.**, s.526

³³⁷ Dinçer, **a.g.m.**,s.73

³³⁸ Yüksel, **a.g.e.**, s.715

(Fotoğraf 11). Bizler ölünceye kadar alaturka müzikten hoşlanacağız; fakat esas müzik Batı müziğidir. Milletimiz için bu müziği normal görmeliyiz." demiştir. Batı mûsikîsi deyince Atatürk, yalnız tekniği değil, mûsikînin dayandığı ve onunla beraber yürüyen örgütleri, konservatuarı ve operayı da düşünmektedir.³³⁹

Atatürk'ün çağdaş mûsikî yolundaki ilk çalışması, Sultan II. Mahmud döneminde (1808-1839) teşkil edilen Muzika-i Hümayunun Saray Orkestrası'nı 1924'te İstanbul'dan Ankara'ya getirterek, "Riyâset-i Cumhur Mûsikî Hey'eti" adıyla bugünkü "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası"nı kurdurmak olmuştur.³⁴⁰

Atatürk'ün mûsikîye olan ilgisinde etkilendiği bazı düşünür, fikir adamları, yazarlar vardır. Bunlardan birisi olan Montesquieu'nün onda özel bir yeri vardır. Şöyle ki, Montesquieu "Kanunların Ruhu" adlı eserinin bir yerinde, "Müzikte yapılacak en küçük bir değişikliğin Devletin yapısında da değişiklik yapılmasını gerektirdiğini" söylemektedir ki Atatürk bunu 1934 yılında Mecliste yaptığı aşağıda vermiş olduğumuz konuşma sırasında dile getirmiştir. Yapmış olduğu bu meclis açılış konuşmasında, güzel sanatlar bahsinde mûsikî konusuna da değinmiş ve milletvekillerine bunu "Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir" şeklinde ifade etmiştir. Hatta bununla da kalmamış, çevresindekilere sık sık Montesquieu'den bahsederek onun bu sözlerini tasdiklediğini anlatmıştır. O, bir anlamda kendisinin mûsikîye gösterdiği ihtimamın açıklamasını yapmaya çalışmıştır.³⁴¹

Bir asker ve bir devlet başkanı olarak Mustafa Kemal Atatürk'ün mûsikî sanatına olan ilgisi gençlik yıllarına dayanmaktadır. Atatürk daha Sofya'da Ataşemiliter³⁴² iken, oradaki bir operada Carmen'i izleme fırsatı bulmuş ve bunun yarattığı etki ve hayranlık ile de yanındaki arkadaşı Şakir Zümre'ye "..Biz Bulgarları çoban bilirdik. Bak, biz farkına varmadan, onlar nasıl ilerlemişler, balesi Bulgar, şefleri Bulgar... Biz, bu uygarlık düzeyine ulaşamazsak, bize yaşam hakkı yok." demiştir. Kısacası Bulgarların sanatta gelmiş oldukları nokta onu çok etkilemiş ve bu alanda

³³⁹ Yüksel, **a.g.e.**, s.714

³⁴⁰ Evcin, **a.g.e.**, s.530

³⁴¹ Uluskan, **a.g.e.**, s.300

³⁴² Bir ulusun yabancı ülkelerdeki elçiliklerinde görevli askeri uzman.

harekete geçilmesinde ateşleyici rol oynamıştır.³⁴³ Atatürk, müzik ile ilgili farklı ülkeleri incelemekte ve bir değişim ve dönüşümün Türk mûsikîsinde de yaşanması gerektiğini düşünmektedir. Bu değişimi ortaya koyduğu fikirlerin doğru değerlendirilmesi mûsikî açısından önemlidir. Çünkü Atatürk'ün Türk mûsikîsine karşıt bir politika oluşturmaya çalıştığı izlenimi yanlıştır. “Sentez” fikrini sürekli vurgulaması Türk mûsikîsinin geleneksel yapısında var olan bazı sorunların aşılaraq gelenek ve tekniğin birleşiminden yeni bir mûsikî yani “Milli bir Mûsikî” ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu düşüncenin başarıya ulaşip ulaşmadığı, mûsikî politikalarının doğru uygulanıp uygulanmadığı tartışılabilir. Ama başlangıçta ortaya atılan mûsikî politikası kesinlikle Türk mûsikîsi karşıtlığı üzerine kurgulanmış değildir.

Atatürk Türk mûsikîsinde, Türk ruhunun dinamizmini ve yumuşaklığını aksettirilmesini istemiştir. Atatürk, uyuşukluktan, karamsarlıktan hoşlanmayan bir kimse idi ve bu hali Türk mûsikîsinde görmek istememiştir.³⁴⁴ Atatürk hem Türk hem de Batı (Avrupa) mûsikîsini yüksek medeniyetlerin ürünü olarak telakki etmiştir. Bunun için çağdaş mûsikîye giden yolun geleneksel Türk mûsikîsinden geçmesi gerektiğine inanmıştır. Esas mesele Türk mûsikîsinin Batı (Avrupa)'da saygıyla dinlenecek bir şekle sokulmasıdır. Bunun için millî, ince duyguları, düşünceleri anlatan deyişleri, söyleyişleri toplamak ve onları en son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektiğine, Türk mûsikîsinin ancak bu şekilde gelişip, evrensel mûsikî olarak nitelendirdikleri Batı (Avrupa) mûsikîsi içerisinde yer bulabileceğine işaret etmiştir.³⁴⁵

Atatürk'ün hususi hayatında Türk mûsikîsinin ayrı bir yeri her zaman vardı.³⁴⁶ Atatürk'ün özel hayatında Türk mûsikîsini sevdiği ve dinlediği de söz götürmeyecek kadar açıktır.³⁴⁷ Özellikle halk türkûleri onu çok etkilemiştir. Sağlığında sık sık mûsikî meclisleri tertip etmiş, Hafız Kemal, Safiye Ayla, Dr. Şükrü Şenozan, Neyzen Burhaneddin Ökte, Mesut Cemil, Osman Pehlivan gibi döneminin pek çok ünlü sanatçısı onun meclislerinde bulunmuştur. Türk mûsikîsi ile ilgili geniş bilgi dağarcığı ve repertuarı vardı. Mûsikîye vakıf, şarkıları güzel okuyor, hatta pek çok mûsikî

³⁴³ Uluskan, **a.g.e.**, s.299

³⁴⁴ Dinçer, **a.g.m.**,s.76

³⁴⁵ Evcin, **a.g.e.**, s.528

³⁴⁶ Ateş, **a.g.m.**,s.62

³⁴⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.175

kaidelerini birçok amatör sanatkârdan daha iyi biliyordu. Pek çok şarkıyı kimseye ihtiyaç duymadan güzel okur, hatta sesi ile taksimler yapardı.³⁴⁸

Mustafa Kemal Atatürk'ün çocukluğunda doğduğu diyarda öğrendiği Rumeli türküleri olmuştur. Onları üslupları içinde söylüyordu. Kurmay çıkmak için Harbiye'ye devam ettiği günlerde boş zamanlarında Bolahenk Nuri Bey'den Türk mûsikîsi dersleri alıyordu. Başını dinlemek için gittiği bir mekânda taş plaklardan Klasik Türk mûsikîsine ait parçalar dinliyor. Meclislerinde Türk mûsikîsini söyletiyordu.³⁴⁹

Atatürk'ün Riyaset-i Cumhur Makamına geçtiği tarihten ölümüne kadar mahiyetinde bulunmuş olan serhanende şef tenor Hafız Yaşar Okur Ata'nın mûsikî sevgisini şöyle anlatıyor: " ... Akşamları saat 20.00'den sonra 14 kişilik fasıl heyeti sarayda Atatürk'ün huzuruna gelir, yemeğin sonuna kadar oradan ayrılmazlardı. Atatürk, Klasik Türk Mûsikî 'sini çok severdi ne zaman fasıl tertibini emir buyursalar derhal sevdikleri ve söylenmesini istedikleri şarkıları gösteren bir liste tertip edip, yüksek huzuruna sunardım, bunlar arasından hangi eserin okunmasını emir buyurlarsa onu okurduk. En çok sevdiği makamlar Rast, Mahur, Hüzam, Segâh, Hüseyni, Bestenigar' dır. En çok sevdiği ve okuttuğu şarkılarda şunlardı:

- Kaçma mecburundan ey ahuyi vahşi - Haşim Bey - Bestenigar Makamı
- Gayriden bulmaz teselli sevdiğim - Kazazser Mustafa İzzet - Bestenigar Makamı
- Ey gonca dehenhar-ı elem canıma geçti - Dede Efendi - Mahur Makamı
- Cana rakibi handan edersin - Asım Bey - Uşşak Makamı
- Hab-ı gahı yare girdim arz için ahvalimi - Asım Bey - Rast Makamı
- Bade-i vuslat içilsin kase-i fağfurdan - Faize Hanım - Suz-i Dil Makamı
- Sevdiğim cemalin çünkü göremem - Mahmud Celaleddin Paşa - Hüseyni Makamı
- Leb-i renginine bir gül konsun - Ahmet Rasim - Rast Makamı
- Zümre-i huban içinde pek beğendim ben seni - Rıza Efendi - Rast Makamı
- Seyl-i liteşten emin olmaz yapılmış haneler - Hacı Arif Bey - Rast Makamı

³⁴⁸ Ateş, **a.g.m.**,s.64

³⁴⁹ Atasoy, **a.g.m.**,s.652

- Nihansın dideden ey mest-i nazım - Asım Bey - Rast Makamı
- Bir kere içen çeşme-i pür hûn-u fenadan - Şevki Bey - Uşşak Makamı
- Ruhum, emelim, kalb-i nizarım zedelendi - Şevki Bey - Uşşak Makamı
- Meyhane mi bu bezm-i tarabhane-i cem mi? - H. Arif Bey - Uşşak Makamı

Yukarıda zikredilen eserler onun meclislerinde en çok çalınan ve beğendiği eserlerden bazılarıdır. Bu listeyi daha da çoğaltmak mümkündür. Burada önemli olan şudur: Atatürk'ün huzurunda icra edilen ve onun beğenerek, zevkle dinlediği bu eserler bugün Türk mûsikîsinin klasikleri arasına girmiş ciddi ve seviyeli eserlerdir. Bu ve benzeri eserlerin icrasında Atatürk bizzat fasıla iştirak eder, eliyle tempo tutarak takip ederdi.³⁵⁰ Fakat tüm bunlara rağmen kendi âleminde iken dinlediği mûsikî zevkinden vaz geçiyor, hayranı olduğu Batı (Avrupa) mûsikîsini “ulusu adına” tercih ediyor. Atatürk Osmanlı Mûsikîsinden aldığı zevki sadece sofrasında, âleminde dile getiriyor, bu mûsikîyi, sevdiğini ve dinlediğini hiçbir zaman toplum önünde söylemiyor.³⁵¹ Aynı ikilik II. Mahmud zamanında da görülmektedir. Sultan II. Mahmud sarayında Osmanlı fasıl mûsikîsi dinliyor, bu mûsikînin üstadlarına büyük yakınlık gösteriyordu.³⁵²

Klasik Türk mûsikîsine ait yukarıdaki eserleri dinleyen bir Atatürk'te klasik Türk mûsikîsinin günün ihtiyaçlarını karşılamadığı geçmişe özellikle de bir an önce terk edilmek istenen Osmanlı kültürüne ait olduğu yönünde bir görüşün hâkim olmasının nedenlerini iyi tetkik etmek gerek. Şu sözlerle bu görüşünü dile getirmiştir: “Osmanlı Mûsikîsi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir mûsikî lâzımdır ve bu mûsikî özünü halk mûsikîsinden alan çok sesli bir mûsikî olacaktır. İtiyâd (alışkanlık) dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı mûsikînizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o mûsikînin itiyâdı yoktur.”³⁵³ Bu sözlerin sarf edilmesine neden olan mûsikî alanındaki gelişmeler ya da sıkıntılar nelerdir?

³⁵⁰ Ateş, **a.g.m.**, s.64

³⁵¹ Aksoy, **a.g.e.**, s.175

³⁵² Aksoy, **a.g.e.**, s.177

³⁵³ Küçükakaplan, **a.g.e.**, s.98

1934 yılı Atatürk'ün mûsikî konusundaki düşüncülerinin gittikçe yoğunlaştığı bir dönem olmuştur. Bu dönemdeki meydana gelen gelişmeler mûsikî konusunda Atatürk'e yöneltilen bilinçsiz eleştirileri anlama açısından aydınlatıcı olacaktır. Ülkede modern ve bilimsel yöntemlerle "millî müziği" işlemek, yükseltmek ve saymak, sahne temsilinde etkin unsurlar yaratmak ve müzik eğitimcileri yetiştirerek çağdaş müzik, zevk ve eğitimini genelleştirmek üzere 1935 yılında "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi" açılmıştır.³⁵⁴

Çağdaş mûsikîyi yurda sokmak amacıyla Ankara'da "Mûsikî Muallim Mektebi"nin açılışı takip etmiştir. Bu okulda hem Türk mûsikîsi hem de Batı (Avrupa) mûsikîsi eğitimi yapılmıştır. Atatürk'ün direktifleri ve Bakan Yusuf Hikmet Bayur'un çalışmaları ile 1936'da açılan "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi" yurtda bilimsel esaslarla millî mûsikîyi işlemek, yükseltmek ve mûsikînin yanı sıra sahne sanatlarının diğer dalların da bilgili elemanlar ve öğretmenler yetiştirmek amacıyla eğitim hayatına başlamıştır.³⁵⁵

1936 yılında kendi isteği üzerine Halkevleri tarafından yurdumuza davet edilen Macar Besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok, bir halk müziği arşivi kurulmasının, Türk mûsikîsi bakımından olduğu kadar, uluslararası alanda da önemli beklenen bir gelişme olacağını belirtmiş ve önerilerinin büyük bölümünü gerçekleştirmiştir. Kendi araştırma ve incelemeleri, Saygun'un konu üzerindeki geniş çalışmaları ile birlikte Macaristan'da yayınlanmıştır.³⁵⁶

Bu noktada Atatürk'ün yapmak istediği Batı'nın mûsikî-bilgi ve tekniğinden yararlanarak Türk müzik hayatında ve kültüründe millî özü koruyup geliştirecek, çağdaş uygarlığın temellerine dayanan bir müzik anlayışının oluşmasıdır.³⁵⁷

Mustafa Kemal Atatürk, "Bir milletin kültür ve sanat hareketlerinin ve seviyesinin millî geleneklerine bağlı olarak medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız..." sözüne uygun olarak mûsikî de

³⁵⁴ Yüksel, **a.g.e.**, s.716

³⁵⁵ Evcin, **a.g.e.**, s.530

³⁵⁶ Yüksel, **a.g.e.**, s.716

³⁵⁷ Ateş, **a.g.m.**,s.62

gelişmenin ilerlemenin hem geleneksel Türk sanat mûsikîsinin hem de geleneksel Türk halk mûsikîsinin birlikte ele alınması ile mümkün olabileceğini çeşitli ifadelerinde de belirtmeye çalışmıştır. Bunlardan birincisi, geleneksel Türk halk mûsikîsi ve geleneksel Türk sanat mûsikîsinin çok seslendirilmesi çabalarının devlet tarafından destekleneceğini söylemiştir. İkincisi, parti dönemi hükümetinin kadrosu ve Batıcı siyasi elit ve bürokrasisi tarafından 1934 yılında geleneksel Türk sanat mûsikîsi ve Türk halk mûsikîsinin radyoda yayınlanmasına ilişkin yasağın kaldırılması talimatını vererek Türk mûsikî kültürü içinde yer alan müzikler arasında herhangi bir ayırım yapmadan gelişmeyi ve ilerlemeyi öngörmesidir.³⁵⁸

Atatürk için Türk insanının hissiyatı, duyguları, neşesi ve hüznü çok önemli idi. O, mûsikî ile bu duyguların dile geleceğini biliyor, gerçek mûsikînin Anadolu halkında olduğunu sürekli ifade ediyordu. 1927 yılında huzurunda Türk halk mûsikîsinden örnekler vererek bağlama çalan delikanlının icrası bittikten sonra bağlamayı eline alarak: "Genç arkadaşına teşekkür ederim. Bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklere bağlı kalarak medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız. Bunu bu vesile ile söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette yetiştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir."³⁵⁹

30 Kasım 1929'da Vossische Zeitung gazetesi muhabiri Emil Ludwig'e verdiği demeçte Atatürk'ün altını çizdiği nokta budur: "Montesquieu'nün bir milletin mûsikîcilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz" sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, mûsikîciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz." Bu röportajda dikkat çekici olan Atatürk'ün geleneksel müziğin kökenine dair yaklaşımıdır. "bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki mûsikîmiz Anadolu halkında işitilebilir".³⁶⁰ Söz konusu yaklaşım Atatürk'ün içinde yetiştiği Tanzîmât modernleşmesi sonrasındaki kültürel atmosferden ne denli

³⁵⁸ Akkaş, **a.g.e.**, s.155

³⁵⁹ Ateş, **a.g.m.**, s.63

³⁶⁰ **Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri**, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1989, s. 128

etkilendiğinin göstergesidir.³⁶¹ Ayrıca Ludwig'e Atatürk'ün gerçek Türk mûsikîsinin Anadolu halkında işitilebileceğini söylediğini, Batı müziğinin bu hale gelişi için dört yüz sene kadar gerektiği, Türkiye Cumhuriyeti'nin ise bu kadar zamanı beklemeye vakti olmadığını, bu nedenle de Batı (Avrupa) mûsikîsinin alınmakta olduğunu söylediğini aktarmıştır.³⁶²

Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'te TBMM'nin dördüncü dönem dördüncü toplantı yılını açarken söyledikleri mûsikîye bakış açısını görme bakımından önemlidir. Söylevlerinde yer alan bu konuşmadaki sözler Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikalarının omurgasını oluşturacaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ün TBMM'de yaptığı konuşmada şu sözleri sarf etmiştir: "Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır, ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi ve kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye çalışılan mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (bravo sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu şekilde Türk Ulusal Mûsikîsi yükselebilir ve evrensel mûsikî içinde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim."³⁶³

Atatürk ve Cumhuriyet kadroları tarafından mûsikî, ilerlemenin göstergelerinden biri olarak algılanmaktadır. Türk ezgilerinin yabancı bestekârların elinde büyük bestelere dönüşmesi, Türk medeniyeti açısından hiçbir şekilde yeterli görülemez. Onun Türk mûsikîsi için düşündükleri çok daha kapsamlıdır. Onun hayali, eşsiz Türk ezgilerini, oryantalist yaklaşımın aksine, genel doğu mûsikîsi kategorisinin dışında, Türkiye Cumhuriyeti'nin yetiştireceği büyük Türk bestekârlarının eserlerinde dinlemektir.³⁶⁴

³⁶¹ Işıктаş, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:IV, s.1122

³⁶² Yüksel, **a.g.e.**, s.714

³⁶³ Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılıni Açarken <http://www.atam.gov.tr/ataturkun-soylev-ve-demecleri/turkiye-buyuk-millet-meclisinin-dorduncu-donem-dorduncu-toplanma-yilini-acarken>

³⁶⁴ Yüksel, **a.g.e.**, s.713

Cumhuriyet Türkiye'sinin mûsikî kültürünün halk mûsikîsinden kaynaklanması gerektiğini düşünen Atatürk, Birinci Dünya Savaşı yıllarında mûsikî eğitimi amacıyla İstanbul'da kurulan Dârülelhan'da görev yapan Türk mûsikîsi bilgini Rauf Yekta Bey'in öncülüğünde Türk halk mûsikîsi araştırmalarını ve Dârülelhan'ın genç mûsikî hocalarından Cemâl Reşit (Rey) Bey'in halk türkülerini çok sesli hâle getirme denemelerini teşvik etmiştir. Daha sonra orkestra eserlerini Paris'te sergileme fırsatı bulan bu sanatçılar Türk mûsikîsinin çağdaşlaşması yolunda önemli rol oynamışlardır.³⁶⁵

Toplumsal ilerleme ve mûsikî arasındaki ilişki devrimci bir liderin dikkatinden kaçacak bir realite değildir. Sofya'da seyrettiği operadan etkilenmesi ve onu daha önce aşağılanan, köylü olarak görülen Bulgar toplumunun medenilik seviyesinin bir yansıması olarak görmesi gençlik döneminden itibaren bu konuyla ilgilendiğine işaret eder. Bu nedenle mûsikî de olduğu gibi operada da ulusal bir kimlik ortaya konulması gerektiğini düşünür.³⁶⁶ Türkiye'de ilk ciddi ve düzenli opera çalışmaları Atatürk'ün istek ve desteği ile Cumhuriyet döneminde başladığını daha önceki başlıklarda da belirttik. Tamamen öz kaynaklara dayanan bir operanın kurulması Atatürk'ün güzel sanatlar alanındaki en büyük isteklerinden birini teşkil etmiştir.³⁶⁷

Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni kurduktan sonra klasik Batı mûsikîsi çok daha geniş kitlelere yayıldı ve devletin kurduğu orkestralar, opera ve baleler, konservatuarlar kabiliyetli müzisyenlerin teşviki sayesinde mûsikî hayatındaki profesyonellik önemli ölçüde artırılabilirdi.³⁶⁸

1936'da Ankara'da açılan "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi" içinde ilk baştan itibaren programa alınan "Bale Bölümü" arzu edilen gelişmeyi 1948'de Devlet Konservatuarı içinde "Devlet Bale Okulu'nun açılması ile gösterebilmiştir. Türk Hükûmeti 1947'de İngiliz Kraliyet Balesi'nin kurucusu ve çağdaş balenin en önemli isimlerinden biri olan "Dame Ninette de Valois"i görüşlerinden yararlanmak üzere Türkiye'ye davet etmiştir. Söz konusu sanatçının görüş ve önerileri doğrultusunda

³⁶⁵ Evcin, **a.g.e.**, s.531

³⁶⁶ Ayas, **Mûsikî İnkılabının**, s.96

³⁶⁷ Evcin, **a.g.e.**, s.532

³⁶⁸ Kosal, **a.g.e.**, s.587

Türkiye’de bale sanatının temeli atılmıştır. Devlet Konservatuvarı mezunları ileriki yıllarda “Türk Devlet Tiyatrosu” ve “Devlet Opera ve Balesi”nin açılışında önemli bir etkiye sahip olmuşlardır. Bu gelişim çizgisi içinde Türkiye’de ilk bale gösterileri bale öğretmenleri Travis Kemp ve eşi Molly Lake’in gözetiminde 1960’da sahnelenmiştir.³⁶⁹

Atatürk’ün şahsen alaturka mûsikîye ilgi duymakla beraber Türkiye’ye klasik Batı (Avrupa) mûsikîsine yönlendirmesi bilhassa kayda değer. Osmanlı Devleti’nin son yüz yılında klasik Batı (Avrupa) mûsikîsi çok renkli bir tablo oluşturmaya rağmen halka inememişti.³⁷⁰ Cemal Reşit Rey’in 1925 güz ve 1934 yazına ilişkin anıları Cumhuriyet Gazetesinin 11 Kasım 1963 günlü sayısında yayınlanır. Rey, Atatürk’ün 22 Eylül 1925 günü Mudanya’ya geçerken bindiği gemide sofra küğü olarak dinletmeye çalıştığı Cesar Franck’ın Piyanolu Beşlisini dinlemeyerek yanındakilerle sohbet dalmasını, “Klasik Batı Müziği’ne karşı alâkasının fazla olmadığını anladım” diyerek anar.³⁷¹ Fakat Atatürk özellikle opera üzerinde titizlikle durmaktadır. Bunun en güzel delili, 1930 yılında Atatürk’ün desteğiyle bir opera derneğinin kurulmasıdır. İlk özgün Türk operası, o yıl Türkiye’ye gelen İran Şah’ı Rıza Pehlevi’nin ziyareti üzerine bizzat Atatürk’ün isteğiyle Ahmet Adnan Saygun tarafından yazılmıştır. Librettosu, o dönem Cumhurbaşkanlığı Sanat Danışmanı olan Münir Hayri Egeli tarafından yazılan bu operanın adı Özsoy olup Türk ve İran halkı arasındaki tarihi bağı konu almaktadır (Fotoğraf 12).³⁷² Mûsikîyi yaymak ve dinlenir kılmak için düşünülen bir çözüm de opera olarak görülmektedir.³⁷³

Türkçe ilk Opera 1840 yılında oynandıktan dört sene sonra ilk Türkçe librettoyu şairi Azam Abdülhak Hamit Bey’in babası Hayrullah Efendi yazdı. 1868’de Güllü Agop Gedikpaşa Tiyatrosu’nda Télémaque operasyonu Türkçe sahneye koydu bir sene sonra aynı yerde Fuzuli’nin Leyla ve Mecnun’u üzerine Mustafa Fazıl Efendi’nin bestelediği ilk Türk operası sahnelendi.³⁷⁴ Örneğin, Dikran Çuhacıyan’ın Arif’in Hilesi, Kemani Haydar Bey’in Pembe Kız, Çengi gibi operetleri... 1910-1923

³⁶⁹ Evcin, **a.g.e.**, s.533

³⁷⁰ Kosal, **a.g.e.**, s.587

³⁷¹ Mutlu, **a.g.e.** s.10

³⁷² Akkaş, **a.g.e.**, s.104

³⁷³ Özdemir, **a.g.e.**, s.189

³⁷⁴ Kosal, **a.g.e.**, s.577

arasında etkinlik gösteren Milli Osmanlı Operet Kumpanyası, Çuhacıyan'ın opera ve operetlerini sergilemiştir. İstanbul'da 1920'li yıllara kadar, pek çok operet sahnelenmiş, operet ve müzikli oyunlar için pek çok tiyatro açılmıştır.³⁷⁵ Cumhuriyet dönemindeki Batı mûsikîsine geçişin izlerini bu etkinliklerde görmek mümkündür.

Operayı Türkiye'ye, Cumhuriyet'e, bu topraklara, topluma ilk tanıtan, getiren, empoze eden Mustafa Kemal Atatürk değildir. Geçmişten gelen nasıl ki bir Türk mûsikî mirası vardır, Batı (Avrupa) mûsikîsi, ya da yaşantısı, sanatı ile ilgili Cumhuriyet dönemine aktarılan bir kültür mirası vardır. Opera, Osmanlı son döneminde Batılı yaşam biçiminin rağbet gösterdiği müzikal formlardan biridir. Ama Cumhuriyet dönemine gelindiğinde onun politik bir mesaj verme ve ideolojik anlamda kullanılma kapasitesi de keşfedilmiştir. Beethoven'den Wagner'e kadar birçok büyük bestecide çoğu zaman üstü kapalı, ya bir masal ya da fantastik bir olay çerçevesinde işlenen mesajlar kitleyi eğitmede Cumhuriyet kadroları için kültürel araçlardan biri olarak görülmektedir. 1934'te İran Şahı Rıza Han'ın Türkiye ziyareti sırasında konusu bizzat Atatürk tarafından belirlenen Özsoy operasının eski Türk ve İran dostluğunu mitolojik olaylara dayalı olarak anlatması ve temsili için seçilen siyasi konjonktürü göz önünde tutmak gerekmektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet'in mûsikî görüşünü Türkçülüğe indirgemek de mümkün değildir. Mûsikî inkılabı Türkçülüğü gölgede bırakacak biçimde Batıcı politikalara yönelerek halk mûsikîsini dışlayabilmiş, bazen de geri adım atıp Osmanlı mûsikîsiyle uzlaşmalar arayarak, Türkçü sentezi daha esnek hale getirecek çözümler üzerinde çalışmıştır. Bu iniş çıkışlarda geleneğin direnci de etkilidir.³⁷⁶

On dokuzuncu yüzyıl da Osmanlı modernleşmecilerinin Batı (Avrupa) mûsikîsine yükledikleri simgesel anlam Cumhuriyet döneminde daha ileri götürülerek simgeselliğin de ötesinde yeni toplum ve devletin kültür politikalarının rotasını

³⁷⁵ Evin İlyasoğlu, "Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği", Cumhuriyetin Sesleri, İstanbul, 1989, s.70

³⁷⁶ Ayas, a.g.e., s.96

belirlemiştir. Başka bir ifadeyle Cumhuriyet dönemi mûsikî politikasının belirlenmesinde Osmanlı son yüzyılının entelektüel mirası belirleyici olmuştur.³⁷⁷

Atatürk'ün 1934 yılı Meclis'i açış konuşmasından sonraki gün gazetelerde şöyle bir haber çıkar: "Dâhiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretleri'nin alaturka mûsikî hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren Radyo programlarından alaturka mûsikînin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş mûsikî parçalarımızın, Garp tekniğini bilen sanatkârlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir." Böyle bir karara Gazi'nin nutkunda belirttiği "Bugün, acuna dinletmeye yeltenilen bizim müziğimiz değildir. Onun için yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir" cümlelerinin, biraz işgüzarca davranılarak yanlış anlanması sonucu varıldığı genel kanaati oluşturmaktadır.³⁷⁸ Burada Bülent Aksoy'dan bir itiraz gelmektedir. Aksoy: "Cumhuriyet'in ilk elli yılında eski mûsikînin başına gelenlerin sorumluluğunu Şükrü Kaya, Vedat Nedim Tör gibi kimselere yüklemekten vaz geçmek gerekir. Dönemin öteki kararları gibi mûsikî alanındaki kararlar da Atatürk'ün kişiliğinden ve uygulamalarından soyutlanamaz. Çünkü Atatürk'ün on beş yıllık Cumhurbaşkanlığı süresince siyasi iktidar içinde rakipsiz oluşu dışında, kişisel katkısı büyüktür." demektedir.³⁷⁹

Atatürk/mûsikî ilişkisi üzerine yazan ve konuşan insanların her birinin Atatürk'ü bir tarafa çekmesinin ve ileri sürdükleri görüşlerin kendi içinde tutarsızlıklarla malul olmasının arkasında ki sebep büyük ölçüde bu olsa gerek. Çünkü her şey açık ve ortada: 1925 İzmir konuşması, 1928 Sarayburnu konuşması, 1930'da Alman gazeteciye verdiği mülakat ve Nihayet 1934 TBMM konuşması Mustafa Kemal'in gittikçe kesinleşen ve keskinleşen düşüncelerini yansıtmaktadır.³⁸⁰

³⁷⁷ Bilen Işıktaş, "Mûsikî İnkilâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak" **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt IV, Sayı:1, 2016, s.1123

³⁷⁸ Ali, **a.g.e.**, s.112

³⁷⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.178

³⁸⁰ Tokel, **a.g.e.**, s.628

Kuruluşuna öncülük ettiği konservatuar ilk mezunlarını 1940 yılında verdiğinde, Atatürk artık hayatta değildir. Başlattığı mûsikî İnkılabı tam olarak hedefine ulaşmış mıdır? Bu hala tartışılmaktadır. Ancak temelini attığı konservatuarlardan yetişen çok değerli Türk bestecilerinin, Türk ezgilerini içeren çok sayıdaki eserleri, onun hayalini kurduğu gibi ülkemizde ve pek çok ülkenin önemli konser salonlarında yerel orkestralarla birlikte başarıyla yorumlanmaktadır.³⁸¹

2.10. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ HALKEVLERİ ve MÛSİKÎ

2.10.1. Halkevlerinin Kuruluşu ve Amacı

Türkiye’de halk eğitimi düşüncesi oldukça eskilere dayanır. Anadolu’nun henüz Türkleşmeye başladığı on üçüncü yüzyıldan itibaren ortaya çıkan tekkeleri, zaviyeleri ve ahî örgütlerini, kendine has diğer özellikleri yanı sıra, aynı zamanda birer halk eğitimi kurumları gibi görebiliriz. On beşinci yüzyılda Fatih Sultan Mehmet’in kendi adına bir cami yaptırdığı ve caminin yanına bir sübyan mektebi kurduğu bilinmektedir. Bu mektep halkçılık ve hayır işleme amacıyla kurulmuştur. Ayrıca dinî ve skolastik bir eğitim kurumu olan medreseler hem parasız olmaları hem de yedirme ve giydirmeye avantajları bakımından halkçı kurumlardır. Medreseler bu özelliklerini on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettirmişlerdir. Fakat yüzyılın ortalarından itibaren çağın gelişmelerine ayak uyduramayan bu kurumlar, eski önemini kaybetmiş; medreselerin yanına modern usullerle eğitim veren yeni mektepler açılmıştır. Bununla beraber eğitimdeki mevcut boşluk giderilememiş ve 1865’te bir çıraklık eğitim merkezi olarak Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye kurulmuştur. Bu cemiyetin bünyesinde 1873’te halk eğitimi tarihinde önemli bir adım sayılan Darüşşafaka-yı İslâmiye açılmıştır. Darüşşafaka-yı İslâmiye, kimsesiz Müslüman çocuklarına mahsus bir şefkat yuvası olarak bugüne kadar yaşamıştır.³⁸²

Tarihi süreçte bakıldığında Meşrutiyet döneminde olsun, ondan sonraki dönemde olsun birçok dernekler, parasız eğitim veren okullar, kurslar Cumhuriyet

³⁸¹ Yüksel, a.g.e., s.718

³⁸² Mustafa Özsarı, “Halkevleri” <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>, Erişim Tarihi:12.02.2019

dönemine kadar halk eğitim faaliyetlerinin alt yapısının oluşmasına sebep olmuştur. Halk eğitimi her dönemde devletin en önemli eğitim politikaları arasında yer almış. Cumhuriyet döneminde de bu farklı kurumlar vasıtasıyla devam ettirilmiştir. Bunlardan en önemlilerinden birisi olan ve Cumhuriyetin kurucu kadrosu tarafından organize edilen “Halkevleri” de aynı amaca yönelik olarak oluşturulan devlet kurumlarıdır.

Cumhuriyetin ilânından sonra kültürel alanda bir dizi inkılaplar yapılmıştır. Bu inkılapların hayata geçirilebilmesi, halka ulaştırılabilmesi için bazı kurumlara ihtiyaç duyulmuştur. Halkevleri de bu kurumlardan bir tanesidir. Halkevleri, Batı medeniyetinin kültür ve sanat seviyesine ulaşmayı hedefleyen yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin yaygın eğitim kurumlarıdır. Halkevlerine ihtiyaç duyulmasının çeşitli nedenleri vardı. Bunlardan birincisi II. Meşrutiyet’ten beri önem kazanmış olan milliyetçilik hareketinin yanına bir yenisinin eklenmesiydi. Yeni devleti oluşturan ilkelerden birisi de halkçılıktı. Dolayısıyla bünyesinde milliyetçilik ile halkçılığı birlikte barındıracak ve halka iletecek yeni kurumlar gerekiyordu. İkincisi ise yetişkin eğitime duyulan ihtiyaçtı. Okul çağı dışındaki yetişkinleri eğiterek, devrimleri ve ideolojiyi benimsemelerini sağlamak, yeni devletin ihtiyaç duyduğu ideal vatandaşları yetiştirmek hedefleniyordu. Halkevlerine ihtiyaç duyulmasının üçüncü nedeni ise devrimlerin halka yeterince ulaşamadığının, halk ile devlet ve halk ile aydınlar arasında kopukluk olduğunun fark edilmesiydi. Özellikle Serbest Cumhuriyet Fırka deneyimi bu kopukluğu iyice gün yüzüne çıkarmıştı. Bu duruma son vermek, halk ile devlet arasında köprü vazifesi oluşturmak ve halk arasındaki sınıfsal farklılıkları ortadan kaldırmak için de Halkevlerinin kurulmasına karar verilmişti.³⁸³

Bu bakımdan inkılâbın halka mal edilmesi, derinleştirilmesi ve halkın eğitilmesi için herkesin rahatlıkla çalışmalarına katılabileceği yaygın bir teşkilâta ihtiyaç vardı. 1929’da halka yeni harflerle okuma-yazma öğretmek amacıyla bir yaygın eğitim kurumu olarak Millet Mektepleri açılmıştı. Fakat, bu kurumlardan pedagojik alanda istenilen verim alınamamış olmalı ki Millet Mekteplerinden daha geniş ve daha kompleks bir kurum olan halkevleri kurulmuştur. Halkevlerini açma görevi Reşit Galip’e verilmiştir. Reşit Galip bir komisyon oluşturdu ve bu komisyonun çalışmaları

³⁸³ Elif Aktaş, Yavuz Özdemir, “Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri”, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 15, Sayı: 2, Yıl: 2011, s.188

sonucunda ilk Halkevleri 14 Şubat 1932 tarihinde on dört merkezde (Ankara, Afyon, Aydın, Bursa, Bolu, Denizli, Çanakkale, Diyarbakır, Eskişehir, Eminönü, İzmir, Konya, Malatya ve Samsun) törenlerle açılmıştır.³⁸⁴

Avrupa'da 1789 Fransız İhtilali sonrasında yayılan milliyetçilik hareketleri yirminci yüzyılın başında Osmanlı İmparatorluğu'nu da ciddi anlamda etkilemiş, diğer akımlarla birlikte Türkçülük hareketleri de ortaya çıkmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan milliyetçiliğine gösterdiği tepkiyle Avrupa milliyetçiliğinin ortaya koyduğu fikirler, Türkçülüğün büyümesini teşvik eden nedenlerdendir. Türk Ocakları, dağılma sürecinde Osmanlı'nın çöküşünü durdurmak için ortaya çıkan akımlardan olan Türkçülüğün bir uzantısı olarak biçimlenmiştir. 1912 yılında kurulmuştur. Türk Yurdu Türk Ocağının başlıca yayın kuruluşu olmuştur. Ocağın kuruluşunda Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi, Ziya Gökalp, Mehmet Emin Yurdakul, Fuat Köprülü, Ahmet Ağaoğlu, Halide Edip, Celal Sahir Erozan gibi dönemin düşünce ve kültür yaşamında tanınmış kişiler büyük rol oynamıştır. İşgal yıllarında önemli şubeleri kapatılan ocaklar işgalden sonra tekrar faaliyete geçmiştir. Cumhuriyet döneminde Türk Ocakları Atatürk'ün de desteği ile gelişip güçlenmiştir. 1925 yılında ocaklar C.H.P ile bütünleşmiştir. 1927 yılında yapılan tüzük değişikliği ile ocaklar üzerindeki C.H.P denetimi daha da artmıştır. Bazı yöneticilerinin 1930 yılında yapılan belediye seçimlerinde Serbest Cumhuriyet Fırkası adaylarını desteklemesi Türk Ocakları'nın kapanmasını hızlandırmıştır. Bu gelişmeler üzerine Atatürk Türk Ocaklarını kapatmayı amaçlamıştır. Türk Ocaklarının Turancılık faaliyetlerine girişmesi ve Sovyet elçisinin bu konudaki şikayetleri de Türk Ocakları'nın kapatılmasında etkili olmuştur. 10 Nisan 1931'de toplanan olağanüstü kongre ile Türk Ocakları, CHP'ye katılım kararı almıştır.³⁸⁵

Halkevleri açma düşüncesinin gelişmesinde Türk Ocakları önemli bir yere sahiptir. Fakat halkevleri model olarak 1862 yılında Prag'da kurulan Çek Sokollarına benzemektedir. Özellikle gençlik arasında ulusal bilinci yayma aracı olarak Sokollar önemlidir. Siyasetin dışında olarak tanımlanan bu kurumlar Çek milliyetçiliğinin

³⁸⁴ Aktaş, Özdemir, **a.g.m.**,s.188

³⁸⁵ Savaş Sertel, "Bingöl Halkevi ve Faaliyetleri (1936-1951)"**Tarih ve Gelecek Dergisi**, Yıl: 2, Cilt. 2, Sayı: 1, Nisan, 2016, s.51

gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Cumhuriyet hükümeti Avrupa'ya eğitim almak üzere gönderdiği öğrencilerin benzer örgütler üzerine gözlemlerinden yararlanır. Vildan Aşir Savaşır'ın Çek Sokolları üzerine olan gözlemlerinin radyoda yayınlanması ile birlikte, Mustafa Kemal, Savaşır'la bir görüşme yapar ve Türkiye'de benzer bir örgütün kurulması için bir komite oluşturur. Bu komite CHP'nin 1931 Kongresi'ne bir önerge sunar ve kongrede bu önerge kabul edilir. 19 Şubat 1932 yılında Halkevleri resmi olarak açılır.³⁸⁶ Milli kültürün halk kaynağından sürekli beslenmesi ve yöneticilerle halk arasında kan dolaşımını sağlamak için toplam 478 adet Halkevi, 4322 adet Halkodası açılmıştır. Bu sayede ülkede kültürel bütünlük ve milli kimlik bilincinin gelişmesi hızlanmıştır.³⁸⁷ 1930-1932 yılları arasında ocaklarda gerçekleştirilen konferans, film gösterimi gibi çalışmalar, bir bakıma, halkevlerini açma düşüncesinin zeminini hazırlamıştır. Halkevleri açma düşüncesine dair basında tespit edebildiğimiz ilk haber, halkevleri açılmadan yaklaşık bir sene önce, 2 Ocak 1931'de çıkmıştır. Atatürk 1 Ocak 1931'de İstanbul'da gazetecilere halkevlerinin kurulacağını söyler. 2 Ocak 1931 tarihli Milliyet gazetesinde halkevlerinin açılacağı ve konunun C.H.F kongresinde görüşüleceği belirtilir. Yine Atatürk'ün 1931 yılı Şubat'ında geniş çaplı bir yurt gezisine çıktığı ve bu gezide halkın inkılâba bakışını değerlendirdiği bilinmektedir. Atatürk'ün gezi programında yer alan Aydın ziyareti Türk Ocaklarının sonunu getirmiştir. Buna karşılık halkevlerinin kuruluş sürecini hızlandırması bakımından üzerinde durulması gereken bir gezidir. Gazi, Aydın gezisinin 3 Şubat 1931 Salı günkü programında Aydın Türk Ocağını da ziyaret eder ve Türk Ocağı mensuplarıyla bir sohbet toplantısı düzenler. Söz konusu toplantıda Ocaklıların inkılâba karşı görev ve sorumluluklarını yeniden hatırlatan Atatürk, vasıtasızlıktan köylere gidip halk ile temas edemediklerinden şikayetçi olan bir ocaklıya verdiği cevapta, şeyh ve müritlerin köye giderken otomobil masrafını düşünmediklerini, bir mefkûreye bağlananların gayeleri uğrunda her türlü zahmet ve fedakârlıktan zevk alacaklarını ilâve eder. Esasen, Atatürk, Aydın seyahatinde Türk Ocakları çalışmalarından pek de memnun olmadığını dolaylı bir şekilde ifade etmiştir. Gerek 1 Ocak 1931'de gazetecilere halkevlerine dair beyanat vermesi gerekse yurt gezisinde Türk Ocaklarında yapılan çalışmalardan memnuniyetsizliğini belirtmesi, Atatürk'ün

³⁸⁶ Balkılıç, **a.g.e.**, s.53

³⁸⁷ Ali Osman Gündüz, "Atatürk ve Türk Müzik Devrimi", **Anıtkabir Dergisi**, Yıl: 11, Sayı: 41, Mart, 2011, s.28

1931 yılı başlarında Türk Ocaklarını feshedip halkevlerini kurmayı plânladığını ortaya koymaktadır.³⁸⁸

Halkevlerinin kuruluşunda Türk Ocakları'nın kapatılmasının yanı sıra 1929 dünya ekonomik bunalımının Türkiye'deki etkileri, başarısız S.C.F (Serbest Cumhuriyet Fırkası) deneyimi ve bunun ortaya çıkardığı olumsuz siyasi atmosfer, halk eğitimi fikri gibi faktörler de etkili olmuştur. Bu dönemde Türkiye'nin ekonomide devletçiliğe yönelmesi halk eğitimi işinin devlet eliyle yapılması düşüncesini etkili kılmıştır.³⁸⁹

Halkevleri Türk Anayasası'ndaki altı ilkedен biri olan "Halkçılık" ilkesini somutlaştırmıştır. Halkevlerinin amacı ilk olarak Anadolu'da millî kültürü inşa etmek olmuştur. İkinci olarak ise uygarlığın temelleri ve Cumhuriyet rejiminin milliyetçi, laik fikirlerini aşlamayı öğretmek, aydın kesim ve halk arasında köprü kurmaktır. Halkevleri, özünde kitleleri Cumhuriyet düşüncesine alıştırmak olan yeni rejimin temsilcileri olarak, toplum hayatına girmişlerdir. Yani Halkevleri, Cumhuriyet'in aydınlanma aşkından doğan; toplumsallaşma, uluslaşma sürecinde demokratik ve halkçı bir kapı olarak görev yapmışlardır.³⁹⁰

Halkevleri, Cumhuriyet döneminde ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında, Cumhuriyetin getirdiği değerlerin geniş halk kitlelerine ulaşmasında son derece önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Halkevleri daha sonra kurulan odalar sayesinde Anadolu'nun kent, kasaba hatta köylerine kadar çağdaş bilimin ışığı sızabilmiş, yurdun her köşesinde çıkan halkevi dergileri de bu ışığın taşıyıcıları olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi kültür, sanat politikalarının izleri dönemin resmi yayın organlarında da belirgin bir biçimde görülür. Şubat 1933 – Ağustos 1950 tarihleri arasında yayınlanan Ülkü dergisinin amacı, Halkevlerinin ve Cumhuriyet'in ideolojisini yaymak olmuştur. Ülkü dergisi, gerek 1930'lu yıllardaki Türkiye'nin tek partili siyasal yaşamını gerek Cumhuriyet ideolojisini ve reformlarını benimsemiş, alanlarında öne

³⁸⁸ Mustafa Özşarı, "Halkevleri" <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>, Erişim Tarihi:12.02.2019

³⁸⁹ Savaş Sertel, "Bingöl Halkevi Ve Faaliyetleri(1936-1951)"**Tarih ve Gelecek Dergisi**, Yıl: 2 (Nisan 2016), Cilt. 2, Sayı: 1, s.51

³⁹⁰ Durmuş Yılmaz, Nadire Emel (Süntar) Akhan, "İlk Dönem Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri"Konya Halkevi Örneği", **Karadeniz Araştırmaları**, Bahar 2011, Sayı 29, s.61

çıkan kişilerin görüşlerini yansıtmaları açısından önemli bir kaynak niteliğindedir.³⁹¹ 19 Şubat 1932'de kurulan Halkevlerinin 1950 yılında 478'e, halkodalarının sayısı ise 4322'ye ulaşmıştır. Demokrat Parti iktidara geldikten sonra, 8 Ağustos 1951 tarihli ve 5830 sayılı yasa ile etkinlikleri durdurulan Halkevlerine yönelik en büyük eleştiri, bunların CHP'nin yan kuruluşları olarak çalışmaları ve söz konusu partiyle organik bir bağlantı içerisinde bulunmaları idi.³⁹²

Halkevleri, Kemalist Devrim'in en yaygın kitle örgütüdür. Burada halkın sınıfsız bir kaynaşma içinde olması amaçlandığı dile getirilmiştir. Başka bir tanımda Halkevlerinin sosyal sınıflar arasında karşılıklı dayanışma kurarak, toplumun tabakaları arasında ortak bir ruha ve karaktere sahip olunmasını amaçlandığı belirtilmiştir. Halkevleri kar amacı gütmeyen halk menfaatini amaçlayan kuruluşlardır. Buralarda verilen hizmetler ücretsiz ve halkın istifadesine açıktı. Bundan dolayı halkevi faaliyetlerine partili olan veya olmayan herkes katılabiliyordu. Halkevlerine üyelikte partili-partisiz ayrımı yapılmamış, 18 yaşını dolduran herkes halkevlerine üye olabiliyordu.³⁹³

Erken Cumhuriyet Dönemi folklor çalışmaları büyük oranda halkevleri tarafından gerçekleştiriliyordu.³⁹⁴ Bulundukları bölgelere ait folklor çalışmalarını ve türkülerini toplayan Halkevleri, bunları çıkardıkları dergilerde yayınlıyorlardı. Ancak çoğunlukla bu yayınlarda türkülerin sözlerine yer verilmiş, ancak yalnız birkaçının notası basılabiliyordu. Yapılan çalışmalar sonucu 1936 yılına kadar yaklaşık bin adet halk şarkısı toplanmıştır.³⁹⁵ Halkevi dergilerinde, derlemelerden başka müzikle ilgili Birçok konuya ilişkin makalelere de yer verilmiştir. Bu makalelerde Türkiye'de müzikînin nasıl oluşturulacağına ilişkin önerilere de sıklıkla yer ayrılmıştır. Kimi zaman

³⁹¹ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.74

³⁹² Zeki Arıkan, "Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi", **Atatürk Yolu Dergisi Dizini**, Cilt IV, Sayı 23, 1999, s.261

³⁹³ Savaş Sertel, "Bingöl Halkevi ve Faaliyetleri(1936-1951)", **Tarih ve Gelecek Dergisi**, Yıl: 2 (Nisan 2016), Cilt:2, Sayı:1, s.53

³⁹⁴ Balkılıç, **a.g.e.**, s.55

³⁹⁵ Akkaş, **a.g.e.**, s.115

da, bazı halkevlerini yaptıkları mûsikî etkinliklerine ilişkin eleştiri ve yorum yazıları da yayımlanmıştır.³⁹⁶

Bu folklor çalışmalarının yayınlandığı Halkevi'nin en önemli yayınlarından birisi olan Çorumlu Dergisi 15 Nisan 1938 tarihli Yıl:1 Sayı:1 nüshasında Abidin Varal "Halkevleri kuruluşunda maksat ve gaye" başlıklı bir yazı yayınlamıştır. Bu yazı Halkevlerinin Genel maksat ve gayesini açıklama bakımından önemlidir:

"İnsanların başlı başlarına ve yalnızca yaşayamadıkları ve daima toplu bir halde yaşadıkları malumdur. Bunun sebebi ise insanların birbirlerinin noksanlarını tamamlamak, biri diğerine yardım etmek suretile hayvanlara karşı kendi mevcudiyetlerini ancak müdafaa edebilmeleridir. O halde demek oluyor ki insanların birbirlerine muaveneti suretile kurtulan cemiyetleri halinde yaşamaları zarurettir.

Bu cemiyetler dal, budak sala sala birer hükümet şeklini almıştır. Ancak bu cemiyetlerin ve efradının çoğalmasi muavenet şekillerini de çoğaltmış ve öyle meseleler meydana gelmiştir ki bu müteakbil muaveneti temin edecek olan hükümetlerin idarî usulleri ihtiyaca kâfi gelmemeye başlamıştır.

Bunu tatmin için çareler düşünülmüş ve evvelâ halkın hükümetten ayrı millî birer teşkilâta mazhar olması icap edeceği anlaşılarak bunun muhtelif şubeleri için muhtelif millî teşekküller ortaya çıkmıştır. Kızılay, çocukları esirgeme kurumu gibi cemiyetleri bu meyanda sayabiliriz. Ancak bu teşekküllerden başka her vatandaşın serbestçe derdini dönebileceği ve buna deva arayacağı bir yerde lâzımdı. Sonra vatandaşların her biri türlü ihtiyaçtan da müstağni bir halde değildi.

Vatandaş vardır ki kendi varlığından ve benliğinden haberi yoktur. Vatandaş vardır ki yaşadığı memleketi ve etraf ve civarını bilmez, kendisinin hükümete karşı olan vazifesini ve hükümetten neler beklemesi icap edeceğini anlamaz. Hastadır, hastalığını bilmez; ilâç deva aramaz.

Hulâsa, birçok dertler vardır ki bunları saymak uzun sürer. İşte bu bütün dertlere derman olacak bir yer, bir teşekkül lâzımdır. Bunu anlayan ve canla başla bu

³⁹⁶ Akkaş, a.g.e., s.115

teşekküle bağlanan Türk gençliği onun en iyi ve en mütakâmil şeklini Büyük Rehber Atatürk'ün ilhamile ve onun partisinin sakafı altında halkevlerini teşkil etmekle elde etmiştir.

Halkevleri için en mütakâmil şekildir dedik. Fakat bu ibare halk evlerinin tamamıyla tekâmül eylediği manasını ifade edemez. Halk evleri teşkilâtı daha bir nüve halindedir. İnkişaf edecek, ilerleyecek ve mesut semereler verecektir. Halkevlerinden alınan ufak tefek neticeler bile daha şimdiden göğsümüzü kabartacak büyük ve ümitlerin fevkindedir. Bunun sebebi ise bu vadide çalışan ve kalpleri vatan ve inkılâp aşkile çarpan Türk gençlerinin yorulmak bilmez faaliyetleridir.

Halkevleri o çeşit müesseselerdir ki vatandaşların bin bir derdine deva olacaktır, bin Bir hastalığı şifayâp edecektir. Hükümetin elinin uzanamadığı dertlere, yaralara el koyacak, onları tedavi edecek, o yaraların, o dertlerin bir daha meydana gelememesi için tedbirler alacaktır.

Halkevleri o çeşit müesseselerdir ki ona her vatandaş, serbestlikle dertlerini dökebilecek, anlamadığını, bilemediğini öğrenmek için ondan yardım isteyebilecek ve orda kendisinin de bir mevkii, bir faaliyet yeri olduğunu bilerek kendi faaliyetini bile, hiç olmazsa diğer vatandaşlar için bir örnek olabileceğini düşünerek sırf inkılâp ve milliyet aşkı ve prensipleri ile hareket edecektir.

Görülüyor ki Halkevlerinin vazifeleri büyük ve çok çeşitlidir. Halkevleri her şeye muktedir olabilir, bunda hiç tereddüt yoktur. Ancak halkevlerinin kapıları ihtiras, menfaat, intikam ve siyaset hislerine ve inkılâp ve rejim aleyhindeki sözlere kapalıdır.

Halkevlerinde millete, vatana, inkılaba, rejime faydası olan her şey mevzuubahis olabilir. Halkevlerinde Türk milletin medeniyetinin tekâmülü için düşünebilecek bütün münakaşalar yer bulabilir. Halkevlerinin millete, vatana, rejime, vatandaşa zararı olacak şeylere yeri yoktur. Halkevleri bu muzır, fesat telkinleri söyleyen diller ve dinleyen kulaklar-eğer varsa- koparmak için elden gelen her şeyi yapacak unsurlar yetiştirmek için canla, başla çalışacaktır ve bunun için en birinci ilhamı, en birinci kuvveti Atatürk'ün gençlere olan hitabesinden alacaktır." (Abidin Varal)

Türkiye Genelinde açılan halkevlerinde Dil Tarih Edebiyat, Ar, Gösterit, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kurslar, Kitap Saray ve Yayın, Köycüler, Müze ve Sergi olmak üzere dokuz farklı şubede eğitim vermektedir. Tezimize konu “Müzik”, “Ar Kolu” şubesinin alt kollarından birisidir.

Güzel sanatlar şubesi, Mûsikî, resim heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir arada toplamak, genç yetenekleri korumak, halk için genel müzik akşamları düzenlemek, halkın mûsikî zevkini arttırmak ve yükseltmek, mümkün olan yerlerde güzel sanatlar kursu açmak, halkın millî marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek, millî bayramlarda bu marş ve türkülerin milletçe bir ağızdan söylenmesini temin etmek, köylerde ve aşiretlerde söylenen millî türkülerin nota ve sözleriyle millî oyunların ahenk ve tarzını tespit etmek Halkevi Güzel Sanatlar Şubesinin görevleri arasındadır. Bu şube, çalışmalarını resim, mûsikî, mimarî, heykeltıraşlık ve diğer Türk süsleme sanatları üzerinde yoğunlaştırmıştır. Bir yandan temsil şubelerinin verdiği temsillerin dekor, süsleme ve kostüm işleriyle uğraşılırken, öte yandan resim atölyeleri, korolar, bandolar, konserler, halk sazları toplulukları kurulmuştur. Sergilerle hem Türk inkılabının ruhunu aksettirecek etkinliklerde bulunulmuş hem de halkın sanat zevki yükseltilmiş, bedii ihtiyacı karşılanmaya çalışılmıştır. Dil ve Edebiyat Şubesinde olduğu gibi bu şubenin de en önemli vazifesi genç yetenekleri korumak ve yetiştirmek olmuştur. Profesyonel sanatçılar eşliğinde kurslar açılmış ve kursiyerlerin eserler ile çevredeki amatör sanatçıların çalışmaları halkevlerinde açılan sergiler ve yarışmalar vasıtasıyla halka duyurulmuş, halkın sanatla ve sanatçıyla ilgilenmesi sağlanmıştır. Yine CHP’nin 1938-1943 yılları arasında düzenli olarak memleketin Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Abidin Dino gibi tanınmış ressamlarını ülkenin değişik yörelerine gönderdiğini, o yörenin güzelliklerini tablolara döktürdüğünü biliyoruz. Yapılan resimler, başta Ankara Halkevi olmak üzere, değişik halkevlerinde sergilenmiş, böylece sanat vasıtasıyla memleket sevgisi ve sanat zevki geliştirilmeye çalışılmıştır.

Halkevlerinin açılmasında arka planda yer alan pek çok neden vardır. Bu nedenler siyasal ve kültürel olmak üzere iki grupta toplanabilir: ³⁹⁷

Halkevlerinin açılmasında ki siyasal sebepler:

Cumhuriyetin ilânından halkevlerinin kurulduğu tarihe kadar geçen yaklaşık 10 yıllık sürede yeni Türkiye'nin bütünlüğünü tehlikeye atan veya Cumhuriyet rejimini kökten değiştirmeyi amaçlayan birtakım siyasî hareketler meydana gelmişti. Doğu vilayetlerinde başlayan Şeyh Sait İsyanı, Menemen'de Derviş Mehmet ve bir kısım arkadaşının başlattığı Menemen olayı ve yedek subay Kubilay öğretmenin şehit edilmesi, gibi tehlikeli teşebbüsler, yeni rejimi tehdit eden ve devleti dinî esaslara dayandırmayı amaçlayan başlıca siyasî hareketlerdi. Ayrıca Atatürk'ün teşvikiyle siyasi hayatı başlayan Serbest Cumhuriyet Fırkası (Kuruluşu: 12 Ağustos 1930, kendisini feshetmesi 17 Kasım 1930) kısa zamanda ülke genelinde teşkilatlanma hazırlıklarını tamamlamış ve iktidara aday bir siyasî parti konumuna gelmişti. Serbest Cumhuriyet Fırkasının halk tarafından ilgiyle karşılanması ve yeni rejime muhalif unsurların bu partinin çatısı altında toplanması Atatürk ve diğer Cumhuriyet Halk Fırkası yöneticileri tarafından endişeyle takip ediliyordu. Diğer bir ifadeyle yapılacak ilk seçimde CHF iktidarı sona erebilir; yeni Türkiye SCF vasıtasıyla sonu belli olmayan sıkıntılı bir siyasi durum ortaya çıkabilirdi. Bunlara ilâveten Cumhuriyet Halk Fırkasının bir kültür kolu olmakla beraber zaman zaman siyasî çalışmalar da yürüten Türk Ocakları, bazı açılardan CHF ile ters düşüyordu. Bazı Türk Ocağı şubeleri ve üyelerinin SCF'ye geçmeleri, bazı şubelerde ise doğrudan Halk Fırkası aleyhine siyasi çalışmalar yapılması CHF yöneticilerinde Türk Ocakları hakkında olumsuz bir düşüncenin oluşmasına sebep olmuştur. Hatta Türk Ocağı teşkilâtının bulunduğu yerlerde partinin teşkilât kuramaz hâle geldiğini belirten CHF müfettişleri, raporlarında "Türk Ocakları bu gidişlerinde bırakılacak olursa, çok daha kötü sonuçlar doğabileceğini" söylemeye başlamışlardı". Devletin ve partinin geleceğini tehdit eden bu tür olumsuz gelişmeler Atatürk ve CHF idarecilerini yeni ve radikal tedbirler almaya sevk etmiştir.

³⁹⁷ Mustafa Özsarı, "Halkevleri" <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>, Erişim Tarihi:12.02.2019

Halkevlerinin açılmasında ki kültürel sebepler:

Cumhuriyetin ilânından sonra kültürel alanda bir dizi inkılaplar hayata geçirildi. Ancak yukarıda kısaca değindiğimiz siyasî gelişmeler, yapılan inkılapların halk tarafından tam olarak benimsenmediğini göstermektedir. Bu bakımdan inkılâbın halka mal edilmesi, derinleştirilmesi ve halkın eğitilmesi için herkesin rahatlıkla çalışmalarına katılabileceği yaygın bir teşkilâta ihtiyaç duyuluyordu. 1929'da halka yeni harflerle okuma-yazma öğretmek maksadıyla bir yaygın eğitim kurumu olarak Millet Mektepleri açılmıştı. Fakat, bu kurumlardan pedagojik alanda istenilen verim alınamamış olmalı ki Millet Mekteplerinden daha geniş ve daha kompleks bir kurum olan halkevleri kurulmuştur.³⁹⁸

2.10.2. Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri

Türkiye Cumhuriyeti'ni kültürle temellendiren ve 1930 sonrası Türk milletine yeni hedefini gösteren Atatürk, öncelikle her şeyi halkı için halk adına yapmıştır. Dolayısıyla halkı eğitmek ve onun kültür seviyesini yükseltmek temel hedef olmuştur. Bunun için halk adına çeşitli çalışmalar yürütmek, yani halkı eğitmeye yönelik yayınlar yapmak ve Halkevlerinin tüm şubelerini bu işe seferber etmek gibi faaliyetler bu hareketin özünü, ilk basamağını teşkil etmiştir.³⁹⁹

Mustafa Kemal cehalete karşı açılan savaşın yalnızca okullarda olmayacağını; ilköğretimin yanı sıra yetişkinlerin eğitilmesi için halk eğitimine de gereksinim duyulduğunu, buna bağlı olarak halk eğitim sistemleri oluşturulmaya başlanacağını altını o yıllarda önemle çizmiştir. Mustafa Kemal tarafından hayata geçirilen eğitim alanındaki yeniliklerin önemli bir ayağını "Halkevleri" oluşturmuştur. Bu önemli yaygın eğitim kurumları, dokuz farklı alanda çalışan kolu ile inkılâpları halka anlatmaya çalışmıştır. Halkevleri, dil ve yazı devrimi ile Mustafa Kemal'in deyişiyle, temeli "kültür" olan Cumhuriyet ideolojisinin ete kemiğe bürünmesi ve kurumlaşması ülküsünün bilinçlere işlenmesini sağlamıştır. Halkevlerinde gerçekleştirilen mûsikî etkinliklerinin

³⁹⁸ Mustafa Özsarı, "Halkevleri" <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>, Erişim Tarihi:12.02.2019

³⁹⁹ Uluskan, a.g.e., s.8

temelini halka, yeni mûsikî anlayışının benimsetilmesi ile alışkanlıklarının ve davranışların kazandırılması oluşturmuştur.⁴⁰⁰

Halkevleri, hayata geçirdikleri dokuz şubesinde temel hedefini “eğitim” olarak belirlemiştir. Halkevlerin dokuz şubesi şunlardır: “Dil, Edebiyat, Tarih Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, İhtimai Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi, Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, Köycülük Şubesi, Müze ve sergi Şubesi”. Halkevleri, bulundukları çevre halkını dil ve edebiyat, güzel sanatlar alanında eğitmeyi, temsil şubesiyle fikirleri, sporla bedeni, sosyal yardımla duyguları eğitmeyi, kütüphane ve yayın şubesiyle eğitilen beyinleri beslemeyi, köycülük şubesiyle köylüyü eğitmeyi, tarih ve müze koluyla da geçmişi öğretmeyi hedefliyorlardı. Halkevinin eğitim alanında halkı doğrudan eğiten şubesi ise Halk Dershaneleri ve Kurslar Şubesi olmuştur. Halkevlerinin eğitim alanındaki en önemli faaliyetini açtığı kurslar oluşturmuştur. Halkevlerinin “Halk Dershaneleri ve Kurs” kolu, millet mekteplerinden sonra okuma çağını geçirmiş bireyleri yeni Türk insanı hâline getirmek, halkevlerinin en önemli görevi olmuştur. Burada öğretmenler fahri olarak ücret almadan çalışmıştır. Bu kol, halkevi binasının yanı sıra cezaevleri ve kahvehanelerle, köylerde de kurslar düzenlemiş, dersler vermiştir. Türkçe okuyup yazma, fizik-kimya, meslek ve sanat, güzel sanatlar, yabancı dil ve orta dereceli okulların öğrencilerine bütünleme kursları bu kurslardan bazılarıdır. Öyle ki kırk farklı alanda kurs açılmış, kurslara on binlerce kişi katılmıştır.⁴⁰¹

Halkevlerinde verilen Batı enstrümanlarından oluşan kurslar, çalınan müzikler ve konserlerde görmüş olduğumuz repertuarın tüm sorumluluğunu Cumhuriyet dönemine yüklemek yanlış olur. Osmanlı İmparatorluğunda meydana gelen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketleri Cumhuriyet döneminde oluşan Batı hayranlığının temellerini oluşturur niteliktedir. Mûsikî alanında meydana gelen Batılılaşma (Avrupalılaşma) hareketi de bunlardan etkilenmiştir. Osmanlı ile başlayan Batılılaşma (Avrupalılaşma) Cumhuriyetle zirveye ulaşmıştır. Gerçekleştirilen devrimler bir gecede ortaya çıkmamış geçmişten gelen bir mirasın üzerine

⁴⁰⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.115

⁴⁰¹ Durmuş Yılmaz, Nadire Emel (Süntar) Akhan, “İlk Dönem Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri “Konya Halkevi Örneği”, **Karadeniz Araştırmaları**, Bahar 2011, Sayı 29, s.63

kurulmuştur. Her alanda Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) uygulamaları açısından son noktayı Cumhuriyet yönetimi koymuş ve devrimler uygulanmaya başlanmıştır.

Mûsikî devrimi ile aslında kültürel manada toplumca Batılı (Avrupalı) olmak hedeflenmiştir. Halkevleri ve Halkodaları da bu yapılanmanın memleketin en ücra kösesine kadar giydirilmesi amacına hizmet etmişlerdir.

2.10.3. Halkevinde Mûsikî Faaliyetleri

Tek Parti döneminde halkın mûsikî eğitiminde okullar kadar önemli bir başka kurum da halkevleridir. Halkevlerinin tek parti dönemi mûsikî politikaları ile halk arasında bir köprü görevini yerine getireceği düşünülmüştür. Halkevleri, halk şarkılarını Batı (Avrupa) mûsikîsi ve sentezci mûsikî anlayışı formuna uygun olarak geliştirmek ve halka öğretmekle yükümlü olarak görülmüştür.

Mûzik eğitiminin verildiği Halkevleri Güzel Sanatlar Şubeleri; müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir araya toplamak ve genç yeteneklerin gelişmesine yardım etmek amacını gütmüştür. Güzel sanatların eğitici ve yaratıcı işlevini çok iyi kavramış bulunan halkevlerinin gösterdiği büyük çabalarla halkın ilgisi oldukça ileri bir düzeye ulaşmış, birçok sanatçı buradan yetişmiştir.⁴⁰²

Halkın güzel sanatlara olan ilgisinin artmasını ve Batılı tarzda mûsikîye ve diğer sanat dallarına aşina olmasını sağlamak, asıllarına sadık kalarak halk türkülerini ve danslarını derlemek, kurslar açarak genç yetenekleri teşvik etmek Güzel Sanatlar Şubesi'ne düşen görevlerden sadece bir kaçıydı. 1940 tarihli Halkevleri talimatnamesine göre şubenin amacı “mûzik, resim, heykel, mimarî, tezyinî sanatlar ve saire de profesyonel veya amatör unsurları bir araya toplar, genç kabiliyetleri korur ve bunların yetişmesine çalışır” şeklinde ifade edilmiştir. Şube çalışmaları mûsikî, millî

⁴⁰² Zeki Arıkan, “Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi”, **Atatürk Yolu Dergisi Dizini**, Cilt IV, Sayı 23, 1999, s.277

rakslar, resim ve fotoğrafçılığı teşvik olmak üzere dört başlık altında toplanmaktadır.⁴⁰³

Batı tekniğini işleyerek kompozitörler için gerekli malzemeleri toplayıp saklamak, yeniden oluşan Türk mûsikîsinin yanında kulakları çok sesli mûsikîye alıştırmak ve bunun için Batı (Avrupa) mûsikîsi eserlerini bol bol halka dinletmek yapılan çalışmalardır. Halk arasında köy ve oymaklar da söylenen halk türkülerini asıllarına sadık kalarak toplamak şubenin diğer bir görevidir. Millî marşları ve mahalli şarkıları halka öğretip, özel günlerde hep bir ağızdan söylemelerini sağlamak ve imkân olan yerlerde mûsikî kursları açmak da bu çalışmalar dâhilindedir.⁴⁰⁴

Kemal Onsun tarafından Yıl:4 Sayı: 31 Tarih: 1 İkinci Teşrin 941 tarihli Halkevi yayını olan Çorumlu Dergisinde “Mûsikîmizde İnkılap Nasıl Olmalı?” başlıklı bir yazı da Halkevlerindeki mûsikîye bakış açısı ortaya konulmuştur.⁴⁰⁵ Giriş kısmında; Mûsikîmizde inkılap yapılmasını isteyenlerin iki gruba ayrıldığı, bunlardan birisinin Batı(garp) Mûsikîsini olduğu gibi almak isteyenler, diğeri ise Türk mûsikîsini ıslah etmek taraftarı olanlar şeklinde bir ayırım yapılmıştır. Bu yazıda dikkat çeken bir başka nokta ise Türk mûsikîsinin Arap ve Acem mûsikîsi olarak görülmesi ve bunun eleştirilmesidir. Kemal Onsun, yazıda şunlar aktarmıştır:

“Evvel emirde Türk mûsikîsi diye nazarı dikkate alınarak tenkitlerin tevcih edildiği mûsikî kolumuz halk mûsikîsinden ziyade peşrev mûsikîsi denen kısımdır. Biliyoruz ki bu peşrev mûsikîsi Arap ve Acem mûsikîsinin tesiri altında fazlaca kalmış ve hatta iddia olunduğuna göre bu iki milletin mûsikîsinden karıştırılarak alınmıştır. Bu kola karşı yapılan itirazlar: 1- Bu mûsikî monotondur. 2- Bu mûsikî kıvrak değildir.”

Şeklinde bir eleştiri söz konusudur. Peşrev mûsikîsi ve sıkıcı olarak görülen Türk mûsikîsi teknik açıdan da eleştirilmektedir. Yazının devamında:

⁴⁰³ Aktaş, Özdemir, **a.g.m.**,s.191

⁴⁰⁴ **C.H.P. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, Ankara,1940, s.10**

⁴⁰⁵ Kemal Onsun, “Mûsikîmizde İnkılap Nasıl Olmalı?” **Çorumlu Dergisi**, Yıl:4 Sayı: 31 Tarih: 1 İkinci Teşrin 941, s.28

“Hakikaten birinci itirazı doğuran noksanlıkların başında usulün bozukluğu gelir. Türk mûsikîsinde kullanılan usullere göre her şarkı behemehâl aruz vezninde yazılmış şiirlerin notaya tatbik edilmesiyle meydana gelir. Şarkı yapılacak güfteler muayyen vezinde yazılır ve bu vezinler de muayyen usullere tatbik edilerek heceler o usulün, icabına göre kıymetlendirilirler. Her hangi bir usulde yazılan iki şarkı tetkik edildiğinde görülür ki bir mısraın faraza üçüncü, beşinci hecesi ne kadar müddet uzatılarak kıymetlendirilmiş ise diğer mısraın aynı heceleri de o miktar kıymet almıştır. Şu vaziyet dolayısıyla sanatkar birçok kaidelerle mukayyed bulunuyor demektir. Bunun neticesi de aynı usulde bir kaç şarkı üst üste dinlendiği zaman bir usanç tevliid eder.”⁴⁰⁶

Türk mûsikîsinin halk müziği ile kıyaslaması yapılıyor ve Türk mûsikîsine olan soğuk bakış açısı açıkça ifade ediliyor. Fakat burada dikkat etmemiz gereken husus şudur. Türk mûsikîsine topyekûn bir karşı çıkış yoktur (Fotoğraf 13). Halk müziği tercih edilmekte ve bunu da şu şekilde ifade etmektedirler:

“Bazı gençlerimizin Türk mûsikîsini bırakarak doğrudan doğruya Garp Mûsikîsini almamızı iddia ettiklerini esefle görüyoruz. Bir milletin kültürü deyince onda nasıl lisanın, tarihin ve edebiyatın mevcudiyetini anlarsak bunların içinde mûsikînin de mevcut olduğunu kabul etmek zaruretiindeyiz. Bir millet kendi duygularını ancak kendi mûsikîsi ile aksettirir. Onun üzerinde cebretmeğe, şu veya bu şekilde ondan vaz geçirmeğe imkân yoktur.”⁴⁰⁷

Yerli/milli mûsikî kastedilmekte ve Arap ve acemden gelme olarak gördüğü Türk mûsikîsinin bir bölümünü eleştirmektedir. Bu bakış açısı halkevlerindeki mûsikî eğitime de yansımaktadır.

“Bunu canlı olarak kendi mûsikîmizin ufak farklarında tespit edebiliriz. Halk mûsikîsi örneklerinden Karadeniz, Orta Anadolu ve Şarki Anadolu türkülerini birer birer tetkik edecek olursak aralarında ne kadar farklar olduğunu göreceğiz. Bu, bir milletin içindeki sadece coğrafi farkların tevliid ettiği duyuş ayrılığıdır. Nerede kaldı ki bir Türk milletin mûsikîsini atıp yerine Garp Mûsikîsini almak. Hem sorarım Garp

⁴⁰⁶ Onsun, a.g.y., s.28

⁴⁰⁷ Onsun, a.g.y., s.29

Mûsikîsi deyince ne anlaşılıyor, bütün bir garp âleminin tek mûsikîsi yoktur ki... Macar'ın, Rumen'in, İngilizlerin hep millî mûsikîleri bir birinden ayrı ve başka başka şeylerdir. Acaba bize Garp Mûsikîsini almayı tavsiye edenler bunlardan hangisini almamızı icap ettiğini de söyleyecekler mi? Şüphesiz ki ne böyle bir tavsiye mümkün ve ne de bunlardan birisinin olduğu gibi kabulü..."⁴⁰⁸

Ne Arap-Acem olarak gördüğü peşrevler mûsikîsini istiyor, ne de Batı (Avrupa) mûsikîsini istiyor. İkisinin sentezinden bir mûsikî çıkarmak hedefleniyor. Cumhuriyet politikalarının özünü teşkil eden sentez anlayışını burada açıkça görmekteyiz. Mustafa Kemal Atatürk'te bu anlayış üzerinden hareket etmiş, "Milli Mûsikî" kavramının oluşumu bu tez üzerine kurulmuştur.

"Bunlar bize millî bir mûsikîmiz olduğunu ve dışarılardan bir şey istemeğe ihtiyacımız olmadığını ispat eden en kuvvetli delillerdir. Biz kendi melodilerimizi bağrımıza basacağız. Yalnız bizim mûsikîmizin istediği şey ıslahattır. Usullerimizi ıslah etmek ve bu günün ihtiyaçlarını karşılayacak şekle sokmaktır. Müzik daima edebiyatla yürümek ısrarındadır. Nasıl ki bu gün edebiyatımızdan aruzu söküp atmış ve millî varlığımız olan heceyi kullanmağa başlamışız ve hatta bazı müzik yenilik taraftarları bütün bütün vezni, kafiyei bırakarak serbest şekilde şiir yazmayı tecrübe ediyorlar. İşte mûsikîmiz de edebiyattaki bu cereyanlara muvazi olarak yürümek ve onun tempolarına adımlarını uydurmak mecburiyetindedir. Bugün değerli mûsikî üstadlarımız vardır. Bunların himmetiyle yepyeni bir usul manzumesi meydana çıkarılacak olursa artık makam cephesindeki noksanlar da kendiliğinden bertaraf edilmiş olacak ve o zaman Garp Mûsikîsi olduğu için zevkle dinlenen veya önünde hoplanan o bar havaları yerini bizim millî raks havalarımıza, millî oda müziğimize terk edecektir. Bu ıslahatı yaparken diğer taraftan Türk Klasik Mûsikîsi hiç bir veçhile ihmal edilmemelidir. Onlar bu günün mûsikîsi olarak tekrarlanmaktan ve aksettirilmekten ziyade Türk-klasiği olarak kalması yine millî mûsikî varlığımız için bir zarurettir."⁴⁰⁹

Görüldüğü üzere amaç her alanda olduğu gibi milli unsurların sentezinden meydana gelmiş bir Milli Mûsikî oluşturulmaya çalışılıyor. Burada görülüyor ki

⁴⁰⁸ Onsun, a.g.y., s.29

⁴⁰⁹ Onsun, a.g.y., s.30

Batılılaşma (Avrupalılaşma) şeklen başarılı olmuştur. Fiili olarak Batı ile yerli/milli değerler arasında kalınmış gibi bir durum ortaya çıkıyor. Burdur Halkevinin müzik çalışmaları hakkında CHP Yüksek Genel Sekreterliğine sunduğu raporda bahsettiğimiz arada kalmışlığa örnek olacak niteliktedir. Bu belgede halkevi çalışmaları iki gruba ayrılmıştır. Alafranga ve alaturka olarak gruplandırılan müzik çalışmaları halkevlerinde yaşanan çelişkili durumu ve kafa karışıklığını ortaya koymaktadır (Fotoğraf 14).

Çorum Halkevi'nin arşiv belgelerinde geçen raporları, program davetiyeleri, konferansları ve yazışmalarına bakıldığında mûsikî alanında günün şartlarında ciddi etkinlikler gerçekleştirmiştir. Sadece Batı (Avrupa) mûsikîsi değil Türk mûsikîsi eserleri de çeşitli programlarda icra edilmiştir. Peşrevler, saz semaileri, Türk büyüklerini andıracak tarzda programlar gerçekleştirmek tam anlamı ile Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) da uygulamaya konulamadığı görülmektedir. Bazı program davetiyeleri gözden geçirildiğinde bu açıkça görülmektedir. Sahada uygulamada sıkıntıların yaşandığı aşağıda belgesini verdiğimiz İskilip Halkevinin talepleri arasında geçen bir maddede halk türkülerinin daha çok tutulduğunu belirtmesi, halkında Batı müziği ile yerli müzikler arasında tercih yaptığını göstermektedir. Ama Batılılaşma (Avrupalılaşma) adına yapılan bu devrim ve değişimlerin tam anlamıyla Anadolu insanı ile bütünleşmeyi sağlayamadığını da göstermektedir. Kemal Tahir'in "Anadolu'nun süzgecinden geçmeyen hiçbir şeyin başarılı olma şansı yoktur" mealindeki görüşü bu durumu çok iyi açıklamaktadır. Tamamen hayal ürünü bir Anadolu kurgusu üzerinde, Anadolu'yu tanımaksızın, peşin hükümlerle ortaya konulan politikaların, neredeyse tüm süreç boyunca, halk müziği derlemelerinin "ruhunu" teşkil ettiği görülür. Tamamı masa başında uydurulmuş politik tez ve mitlerin, sahada, hemencecik ve kolayca karşılıklarının bulunacağı varsayılmıştır.⁴¹⁰ Batılılaşma (Avrupalılaşma) girişimlerinin başlamasından önceki geleneğin sürdürülmesi sağlanamamış, Batı ve Anadolu mûsikî kültürünün birleştirilmesi ile yeni bir sentez ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çorum Halkevi mûsikî eğitiminde de görülen budur (Fotoğraf 15).

⁴¹⁰ Öztürk, a.g.e., s.57

Çorumlu Dergisinde 15 Ağustos 1938 tarihli Yıl:1 Sayı:5 numaralı nüshasında Çorum Halkevi Şubesinin bir aylık çalışması ile ilgili verilen bilgilerde Ar Şubesinin Keman, Piyano dersi alan talebelerine muntazaman derslerini vermeğe devam ettiği ayrıca çocuk esirgeme kurumu menfaatine verilen “garden parti” ve nişan-nikah törenlerinde programa dâhil parçaların egzersizleri ile meşgul oldukları yazmaktadır.

1 Ağustos 1940 Yıl:3 Sayı:25 numaralı Çorumlu dergisinde Halkevleri Mûsikî çalışmaları ile ilgili Cumhuriyet Halk Partisinin Halkevleri mûsikî çalışmalarına yeni bir hız vermeye karar verdiği ve ilk olarak koroların ele alınacağı, koro ve ses faaliyetini esaslı bir surette başlamak için bir repertuar oluşturulması gerektiği, bu repertuarın oluşturulmasında bir jüri vasıtasıyla seçip telif ücretleri ödendikten sonra eserin tüm baskı, çoğaltma, plaklara ve filme alma haklarının Cumhuriyet Halk Partisine ait olacağı yazmaktadır. Aynı sayılı dergide Halkevi Çalışma Raporunda dershaneye devam eden otuz öğrenciye muntazam metotlar dâhilinde keman ve mandolin dersleri verildiği anlatılmaktadır. Çorum Halkevi kurslarındaki müzik öğrencilerine ait aşağıda yer alan fotoğrafta bunu göstermektedir. 1940 yılında çekilen bu fotoğrafta çello çalan öğrenciler vardır. (Fotoğraf 16)

Bazı çalışma raporlarında milli oyunların bir aydan fazla eğitim verilerek yeni nesillere öğretildiği de yazılmıştır. Aşağıda vermiş olduğumuz çeşitli belge içeriklerine bakıldığında verilen eğitim olsun, imkânlar dâhilinde gönderilen enstrümanlar olsun Batı ağırlıklı olmuş fakat halkevi çalışmalarına bakıldığında Anadolu’da yer alan öz kültürün derleme çalışmaları da ihmal edilmemiştir. Bu repertuarlar ve verilen kurslar, konferanslar olaya ne kadar ciddi bir yaklaşımın olduğunu ortaya koymaktadır.

Fotoğraf 90’da yer alan bilgiler Çorum Halkevinin kültür ve sanat faaliyetlerini ne kadar ciddiye aldıklarını ortaya koymaktadır. 1937 yılında her türlü meslek dalından sekiz yüz üyesinin ve tüm şubelerde dönemin tanınmış şahıslarının sorumlular arasında yer aldığı görülmektedir.

1935 tarihli Fotoğraf 91 ve Fotoğraf 92 belgelerinde yer alan konser içeriğine bakıldığında Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) mûsikîyi hangi boyutlara taşıdığı açıkça görülmektedir.

Fotoğraf 93'te de yer alan 1935 yılı çalışma raporunda konserler verildiği, çocuklar için müzikli eğlenciler yapıldığı, bandonun artık törenleri şereflendirecek bir hale geldiği, keman ve piyano derslerinin devam ettiği, halkevi salonunda müzik öğretmeni tarafından verilen solo konser, halka milli marşların hep bir ağızdan söylattirildiği, müzik ile ilgili konferanslar verildiği, kız ve erkeklerden oluşan bir koronun konser verdiği, halk türküleri notalarının tespiti çalışmalarının başlatıldığı gibi bilgiler ışığında Çorum Halkevinin gerçekleştirmiş olduğu müzik faaliyetleri özetlenmektedir (Fotoğraf 17).

1936 yılında verilen konserde yarı yarıya Batı müziği ve Türk mûsikîsi icrasının yapıldığı Fotoğraf 94'de görülmektedir. Peşrevler Arap-Acem müziği olarak görülüyor ve eleştiriliyor. Fakat 1936 yılında Peşrev ve Arap-Acem Mûsikîsi denilen müzik tarzında eserler repertuarlarda yer alıyor.

Çorum Halkevinde sadece mûsikî icrası değil aynı zamanda halkı bilgilendirmek için konferanslarda tertip edilmiştir. Aşağıda yer alan belgede ortaokul müzik öğretmeni Hüseyin Ozan'ın mûsikî hakkında vermiş olduğu konferans Fotoğraf 95'de bunu göstermektedir.

Fotoğraf 96 ve 97 numaraları belgelerde 1936 yılındaki birinci ve ikinci altı aylığa ait raporda verilen konserler ve bando ile ilgili çeşitli bilgiler verilmektedir.

Fotoğraf 98 belge bir yılbaşı programının içeriğini göstermektedir. Burada da dikkat çeken Batı ile Yerli Türk Müziklerinin aynı program içerisine olması.

1937 yılı birinci altı ayı raporunda haftada iki gün olarak açılan keman ve piyano kurslarına 27 öğrencinin katıldığı, dokuz parçalı bando takımının her gün öğleden sonra halkevi önünde konser verdiği, bandonun öğrendikleri şarkı adedinin yetmiş beşi bulduğu, bu devrede beş konser verdiği yazılı bulunmaktadır (Fotoğraf 18). Ayrıca mûsikî öğrencileri için dokuz keman ve bir adet mandolin satın alındığı Fotoğraf 18'de yazmaktadır.

Çorum Halkevi tarafından çeşitli programlar ya da önemli günler sebebiyle programlar düzenlediği ve bu programlarda mûsikî etkinliklerinin yapıldığı davetiye, ya da program afişlerinde geçmektedir (Fotoğraf 19).

1937 yılında Çorum Halkevi tarafından yazılan raporda, ar şubesinin keman dersi alan öğrenciler tarafından ikinci çalışma devresinde sekiz konser verdiği, bando takımının çalışmalarına devam ettiği, köy gezilerine bandonun da katıldığı, halka radyo ile garp müziği ile birlikte milli müziklerinde müzik duygusunun arttırılması için dinletildiği, bazı programlarda müzik eğlencelerinin yapıldığı ve bandonun zengin fakir ayrımı yapmadan düğünlerde bir saat bulunduğu yazılmıştır (Fotoğraf 20).

30 Mart 1940 tarihinde halkevlerinin yıl dönümlerinin kutlanmalarında Türk mûsikîsi büyüklerinin zamanlarını yaşatabilecek olan müzik bestelerinin talep edildiği bir tezkere yazılmış (Fotoğraf 21) ve bu tezkereye cevap olarak CHP Genel Sekreterliğinden yazılan cevapta Halkevlerinin muhtelif mûsikî ihtiyaçlarını karşılayacak plak ve notaların gönderileceği belirtilmiştir. (Fotoğraf 22-23)

11 Aralık 1941 tarihinde CHP Genel Sekreterliğinden talep edilen bir yazıda Çorum Halkevinin bir mûsikî öğretmeni ihtiyacı olduğu ve bu ihtiyacın giderilmesi için gereken tahsisatın ayrılması gerektiği yazılmaktadır. (Fotoğraf 24)

6 Eylül 1947 tarihinde Çorum Halkevi Güzel Sanatlar Şubesi Başkanı Sadi Leblebici tarafından CHP Genel Sekreterliği Yüce Katı'na yazılan bir yazı ile talep edilen enstrümanların 12 Eylül 1947 tarihinde Çorum Halkevine gönderildiği ve gerekli işlemlerin yapılması gönderilen enstrüman listesi belgelerde yazmaktadır. (Fotoğraf 25-26) 1 adet büyük keman, 1 adet ¼ çocuk kemanı, 4 adet mandolin metodu, 10 düzine mandolin teli, 5 adet yay kılı, 2 adet keman, 3 adet mandolin, 6 adet keman metodu, 4 takım keman teli, 1 adet keman metodu, 13 adet garp müziğine ait, 15 adet Türk mûsikîsine ait keman metodu, 5 takım saz teli, 2 takım mandolin teli, 3 adet keman tarağı toplamda 300 TL'lik malzeme gönderilmiştir. (Fotoğraf 25)

İki belgede (Fotoğraf 27-28) 26 Haziran 1948 tarihli CHP İskilip Kazası Halkevi İdare Heyeti Reisi Muharrem Balasaygun- Kaymakam/Başkan imzasıyla 6 Mayıs 1948 tarihinde CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamı tarafından yazılan bir buyruğa

cevap olarak 10 kişilik bir bando ile mûsikî çalışması yapıldığı, yaylı ve mızraplı sazlarının olmadığı ve çalışmalarda milli hava ve marşların çalındığı yazmaktadır. Ayrıca bando üyelerinin çaldığı enstrümanlar 2 adet klarnet, 4 adet kornet, 1 adet bariton, 1 adet tenor, 2 adet trombon, 1 adet alto, 2 adet basso, 1 adet davul, 1 adet trampet yazılıdır. Bunlardan 1 tanesi donanma bandosundan terhis olarak ayrılmış kadrolu bando öğretmeni, diğerleri yardım kolundan ücret almaktadır. Müzik türü olarak da yerli saz ve halk türküsü korolarının uygun olacağı belirtilmektedir. Bu madde göstermektedir ki Batı tarzı mûsikînin uyumsuzluğu konusunda bir sıkıntı yaşanmaktadır.

Sungurlu Halkevi İdare Kurulu Başkanlığı tarafından 6 Mayıs 1948 tarihinde CHP Genel Sekreterliği Yüksek Makamının yazmış olduğu buyruğa cevap olarak 24 Mayıs 1948 tarihinde yazılan belgede Sungurlu'da müzik faaliyetleri açısından durumun pek iç açıcı olmadığı, on parça bando sazı, bir cümbüş, bir keman, farklı meslek dallarından bando üyeleri olduğu, müzik çalışmalarına ayrılan paranın ancak bozulan sazların tamirine yettiği, çalışmalara katılanlara tahsisat olmadığı ve parasızlıktan dolayı çalışma yapılamadığı, öğretmen olmadığı belirtilmektedir. (Fotoğraf 29-30)

Burdur Halkevinden gönderilen bu belgede imkânsızlıklar nedeni ile piyeslerin müziksiz oynatılacağı belirtilmektedir. Tezimizin çeşitli başlıklarında belirttiğimiz gibi inkılapların kurgulandığı, düşünüldüğü ilk zamanlarda ortaya konulan sentez fikri sonucu ortaya çıkacak olan yeni/milli/yerli mûsikî projesinin pek başarıya ulaştığını söyleyemeyiz. Bu belgelerde bunu açıkça ortaya koymaktadır (Fotoğraf 31).

Burdur Halkevi tarafından CHP Genel Sekreterliğine gönderilen 1948 tarihli bu belge de de görmekteyiz ki öğretmen yokluğu nedeniyle halkevinin müzik kolunun faaliyeti görülmemektedir (Fotoğraf 32).

Cumhuriyet arşivlerinden ulaştığımız bu belgeler ile anlaşılmaktadır ki, Halkevleri mûsikî eğitimi ve halka ulaştırılması konusunda faaliyetler yürütmektedir. Fakat hayal edildiği kadarda mûsikî inkılabı amacına ulaşamamış durumdadır.

2.10.4. Halkevlerinin Kapatılması

Türkiye genelinde faydalı çalışmalar yapmasına rağmen, Tek Parti dönemi kuruluşu olan halkevlerinin durumu II. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte sarsılmaya başlamıştır. 7 Ocak 1946'da Demokrat Partinin faaliyete başlaması, halkevi çalışmalarında önemli bir gerilemeye yol açmıştır. Çünkü daha önce C.H.P saflarında ve halkevlerinde çalışan birçok bilim ve siyaset adamı, Demokrat Partiye geçmiştir. Her ne kadar C.H.P yöneticileri, halkevlerinin siyaset dışı bir kurum olduğunu söyleseler de bu kurumların daha çok C.H.P ve CHP'ye yakın teşekküllerin toplantılarına sahne olması ve belli bir partinin yan kuruluşu görüntüsünden kurtulamaması yüzünden halk, zamanla halkevlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. CHP'nin 17 Kasım 1947'de toplanan 7. Büyük Kurultayı'nda halkevleri meselesi ele alınmış, Prof. Fahrettin Kerim Gökay başkanlığında bir komisyon kurulmuş, ancak bu kurultayda halkevlerinin bağımsız bir kurum haline getirilmesi yolunda bir adım atılamamıştır.⁴¹¹

Öte yandan bilindiği gibi halkevleri ilk açıldığında, faaliyetlerine Türk Ocakları binalarında başlamıştı. 10 Mayıs 1949'da yeniden açılan Türk Ocakları kendi binalarına halkevlerinin kanun dışı yollarla el koyduğunu ileri sürerek bu binaları geri ister. Bu arada halkevi bütçeleri de sorun olmuş, önceleri belediye ve özel idare bütçelerinden sorunsuz bir şekilde ayrılan ödenekler, 1946'dan sonra belediye meclislerinde büyük tartışmalardan sonra alınabilmektedir. 14 Mayıs 1950'de Demokrat Partinin ezici bir çoğunlukla iktidara gelmesiyle, halkevlerinin durumu tamamen sarsılmış, Demokrat Parti ödenek yokluğu gerekçesiyle 18 Haziran 1950'de ilk olarak Londra Halkevi'nin faaliyetlerini durdurmuştur. Bu tarihten sonra kamuoyunda halkevleriyle ilgili tartışmalar daha da artmıştır. Nitekim Demokrat Parti milletvekilleri tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulan "Halkevlerinin ve Bazı Halk Partisi Gayri Menkullerinin Hazineye İadesi Hakkındaki Kanun Lâyihası" 9 Ağustos 1951 tarihinde açık oylamaya sunulmuş ve lâyiha, mecliste bulunan 365 milletvekilinden 362'sinin olumlu oyuyla geçmiştir. Yasa 11 Ağustos 1951 tarihli Resmî Gazetede yayımlanarak yürürlüğe girmiştir. Bu yasa sonucunda halkevleri binalarına ve

⁴¹¹ C.H.P. Yedinci Büyük Kurultay Tutanağı, 1948

binalardaki mallara resmen el konulduğu ve bunlar hazineye iade edildiği için halkevleri de fiilen çalışamaz hale gelmiş, başka deyişle kapanmıştır. Burada halkevlerinin kuruluşunun yasayla değil de talimatnameyle yapılmış olmasının kapanmayı kolaylaştıran bir etken olduğunu belirtelim. Halkevlerinin kapanmasına yol açan önemli etkenlerden birisi de o devirdeki parti çekişmeleri, daha açık bir ifadeyle C.H.P yetkililerinin bu kurumlari partinin bir yan kuruluşu gibi görerek elden çıkarmak istememeleri veya bağımsız bir kuruluş haline getirmede isteksiz davranmış olmalarıdır.⁴¹²



⁴¹² Mustafa zsari, "Halkevleri" <http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm>, Erişim Tarihi:12.02.2019

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MÛSİKÎ VE YASAKLAR

Yasak kelimesi Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “Bir işin yapılmasına karşı olan yasal veya yasa dışı engel, sıfat olarak ise yapılmaması istenmiş olan, yok, memnu, haram”¹ olarak geçmektedir. Dünya tarihinde çok farklı alanlarda yasaklar uygulanmıştır. Kanunen uygulanan yasaklar dışında, toplumsal düzenin meydana getirdiği yasaklar da vardır. Reşad Ekrem Koçu’nun Osmanlı Tarihinde Yasaklar isimli eserinde ecnebilere cariye satma, tütün, kahve, içki, geceleri ezanla yatsı arası sokağa çıkma yasağı ve evlerde ışık açma, kadınların kayıklara erkeklerle binme, Arnavutluk’ta hamam tellağı olma, kiliselerde çan çalma yasağı tarzında dikkat çeken yasaklar buna örnek olabilir.

Sanatın yegâne görevi mensubu olduğu ülke insanlarına doğru bir istikamet gösterip emin adımlarla nihai hedefe varmalarını sağlamaktır. Franz Kafka: “Özgürlük ve kurtuluş özleminin yöneldiği meçhul, karanlık dünyanın simgesi müziktir.”² der. Ülkede gelişen siyasi ortamların sonucunda meydana gelen gelişmeler özgürlükleri koruma altına aldıkça toplum psikolojisi gelişir, toplumun ruh sağlığı korunur. Meydan Larousse’ta Sanat “bir duygunun, bir tasarının veya bir güzelliğin ifadesinde kullanılan metotların tümü olup, bu metotların sonucunda ulaşılan yaratıcılık sanat ürününü oluşturur.”³ şeklinde bir tanım yapılmaktadır. Mûsikînin tüm sanat dalları içerisinde, insan ruhuna en etkili sanat olduğu iddia edilmektedir.⁴ Mûsikînin tarihsel gelişimi çeşitli faktörler tarafından etkilenmekte ve bu faktörler sanatın gelişimine yön vermektedir. Daha çok siyasal anlamda toplumda yaşanan gelişmeler mûsikînin genel yapısının, toplumdaki yerinin şekillenmesinde etkili olmaktadır.

¹ TDK Güncel Sözlük, Erişim:

<http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com.gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5caf163ee19014.96173596>, (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 05.02.2019

² Franz Kafka, **Dönüşüm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.28

³ **Meydan Larousse** / Meydan Gazetecilik ve Yayıncılık, İstanbul, 1972, c. 10, s. 907.

⁴ Nesrin Biber Öz, “İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi” **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt: XIV, Sayı: 1, 2001, s.102

Mûsikî yasaklarının izlerini eski Yunanlılara kadar götürebiliriz. Eski Yunan filozofları mûsikînin insan ruhunda çok şaşırtıcı, inanılmaz etkiler yarattığını gözlemişlerdi. Nitekim Eflatun, “Devlet” adlı eserinde insanlarda çılgınca duygular uyandıran makamları, kuracakları devlette yasaklayacaklarını söyler.⁵ Ayrıca Gevrekzâde Eflâtun'dan bir nakil yapmaktadır: "Eflâtun (Allah ona rahmet etsin) dedi ki: "Biliniz ki filozoflar (hikmet sahipleri) müziği oyun ve eğlence için değil, kişiye fayda vermek, ruhî lezzetler sağlamak, insanın psikolojisini rahatlatmak, kum mizaçları nemlendirmek (sıkıntıyı gidermek), fizyolojiyi dengelemek ve kanın akışını düzenlemek için ortaya koymuşlardır. Bu ilmi inkâr edenler ise müziği sadece meyhanelerde ve sokaklarda dinleyip ilkelerini, anlamlarını ve ortaya konuş sebebini kavramadan bu ilmin (mûsikînin) sadece oyun ve eğlence için olduğunu zannederek kanunen suç saymışlardır."⁶ Eflatun, sanatı ve onun bir dalı olan müziği, ahlâkî değerlerin topluca yansıtılması açısından önemli bir araç olarak görmektedir. Bunun ise ancak kaliteli müziklerin kullanılmasıyla başarılabileceğine inanmaktadır. Eflâtun'a göre “Eğitimin amacı, bireyde bulunan yetenekleri geliştirmekten ibarettir.” Bu da başlangıçta müzik ve jimnastikle olur. Bunlar bir yandan erdemi, diğer yandan cesareti yaratırlar. Eflâtun'un devlet nazariyesinde "site"nin muhafızları olan "hakim ve askerler" in beden terbiyesinde müzik, çok önemli bir yer tutmaktadır. Eflâtun'a göre yalnız atletizm ve beden eğitimi kişiyi tek yönlü yapar. Asıl sorunu çözecek olan müziktir. Ruh, müzik yardımıyla uyum ve ritmi, hatta doğruluğa eğilimi öğrenmiş olur. "Uyumlu bir yapısı olan haksız davranabilir mi? Müzik eğitiminin bu denli güçlü olması bundan değil mi, Glaukon? Ritim ve uyumu, ruhun gizli köşelerine sızdıran hareketlere letafet veren ruhu nezih yapan müzik değil midir? Müzik insanın kişiliğine biçim verir, dolayısıyla uygun politik ve toplumsal kararların alınmasında da rol oynar. Müzik sadece duygu ve his inceliği getirmez. Aynı zamanda sağlığı korur ve hastalığı iyi eder. Müzik ve ölçü (ritim) ruha ve bedene incelik ve sağlık verir. Ancak müzik de atletizm gibi aşırı giderse tehlike yaratır.” Eflatun, yeni ve kendisine göre yozlaşmış müziklerin toplumu ve dolayısıyla devleti etkileyeceğine inanmaktadır. “Yeni müzik tarzlarının ortaya çıkması tüm zenginliklerimizi tehlikeye atan kaçınılacak bir şeydir. Zira müzikler temel politik ve toplumsal sistem bozulmadıkça asla bozulmazlar.” diyor.

⁵ Bülent Aksoy, **Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.238

⁶ Ahmet Hakkı Turabi, **Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risalesi**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005, s.133

Eflatun'a göre müzik insanların eline bırakılmayacak kadar politik bir öneme sahiptir. Bu önemi, Devlet adlı eserinde “Bekçilerimizin nöbet tutacakları yer işte burasıdır: müzik alanı” sözleriyle vurgulamıştır. Aristo'nun da genel olarak iyi müziğin ahlaki değeri ve bu müziğin eğitimdeki yeri üzerinde durmuştur: “Müziği, iyiliği teşvik edici ve karakteri etkileme özelliği ile ilişkilendirmeyi tercih etmemiz gerekmez mi?” şeklindeki sorusu onun müziğe temel olarak hangi misyonu yüklediğini göstermektedir. İlkçağ filozoflarından Eflatun ve Aristo müziğe, topluma ve bireye sağladığı fayda ve zarar açısından bakmıştır. Toplumda bozulmalara neden olan müziği zararlı görmüşler, yozlaşmış müziğin devleti bile etkileyeceğini söylemişlerdir.

Mûsikî yasakları sadece Osmanlı Devletinde ya da Türkiye Cumhuriyeti Devletinde uygulanan bir durum değildir. 1930'lu yıllarda Naziler, yalnızca Yahudi sanatçıları ve şefleri değil, aynı zamanda Yahudilerin yazdığı herhangi bir müziği ya da Nazilerin dünya görüşü ile uyuşmadığı düşünülen müzikleri dışarıda bırakarak, yasaklayarak Alman müziğinin dönüşümünü denediler. Almanya'da 31 Mart 1939'da müzikal kültür eserlerini korumak için çıkarılan yönetmelik sonrasında mûsikî eserlerini istenmeyen ve zararlı olarak ilan etti. Bu eserlerin yayınlanması, dağıtılması veya gerçekleştirilmesi Almanya'da yasaklandı.⁷

Viyana Yüksek Mûsikî Mektebi Rektörü Joseph Marx, İstanbul Belediye Konservatuarını ıslah maksadıyla 1931 yılında yazmış olduğu raporda ilginç bir teklif sunmuştur. 1932 yılında İstanbul'a geldiğinde Eminönü Halkevinde bir konferans vererek Türk mûsikîsine dair fikirlerini uzun uzun izah etmiştir. Bu teklif, “ciddi mûsikî ile uğraşan bir teşekkülün vergilerinin biraz indirilmesinin belediyece dikkate alınması gerektiği. Bunun Avrupa'nın bütün şehirlerinde yapıldığı, hafif mûsikî eğlence yerlerinin vergilerinin yükseltilerek ciddi mûsikî ile uğraşan müesseselerin teşvik edildiğini” belirtmektedir.⁸ Burada bir yasaklama yoktur, fakat “hafif mûsikî” olarak nitelendirilen mûsikî türüne karşı Avrupa'da bir yaptırım uygulandığı, Türkiye'de de uygulanmasının yerinde olacağı teklif etmektedir. Ayrıca “Sinemalarda ve kötü modern dans mûsikîsi çaldıran diğer eğlence yerlerinde ileride ruhsat verilirken

⁷ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 13

⁸ Joseph Marx, “Tarihi vesikalar” İstanbul, Belediye Konservatuarı hakkında Prof.Dr. Joseph Marx'ın raporu, **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:11 (Ocak 1949), s.23

ihtiyatlı davranmak uygun olacaktır. Bunlar öyle yerlerdir ki bir milletin zevki, yüksek sanat duygusu, elhasıl manevi inkişafı oralarda eğlence büsbütün ruhsuz şekilleriyle ve adi tahayyüllerle pek ağır bir surette ihlal edilir.” Bu cümleler göstermekteki Batılı bir bakış açısı ile raporunu hazırlayan Joseph Marx’ta olayın vahametini farkındadır.⁹

Osmanlı toplumunda ve devamında Osmanlı’nın kültürel mirası üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nde yasaklamalara neden olan ve tetikleyen en önemli siyasi etken dünyada meydana gelen gelişmelerinde etkisiyle “Batılılaşma (Avrupalılaşma)” olmuştur. On sekizinci yüzyılda etkili olmaya başlayan Batılılaşma (Avrupalılaşma), 1839 Tanzîmât Fermanı ile kapsamını genişletmiştir. Rönesans’tan sonra Avrupa’da etkili olmaya başlayan düşünce akımları Osmanlı toplumunda da görülmeye başlamıştır.¹⁰ Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve toplumsal değişim-dönüşüm, yenileşme birçok toplum düzenini etkilemiş, iyi niyetle başlanan birçok devrim, inkılap hesaplanamayan sonuçlara neden olmuştur. Her dönemde meydana gelen yasak uygulamaları da bu hesaplanamayan sonuçlarla ortaya çıkmıştır.

Yasaklar toplumlarda devlet yapısındaki ve toplumsal düzendeki değişim sonucunda sisteme müdahale gerektiren durumlar da ortaya çıkmıştır. Osmanlı ilmiyesinde özellikle III. Selim’den sonra değişim yoğun bir şekilde görülmektedir. Bu değişim en başta medreseleri etkilemiştir. Medreselerdeki değişim doğal olarak kültür ve sanatın bir unsuru olan mûsikîyi etkilemiştir. İltimasın artması ve rüşvetin yayılması gibi durumlar, liyakatsiz kişilerin müderris, kadı ya da daha farklı görevlere gelmelerine imkân sağlamıştır.¹¹

Devlet adamları, bürokratlar eğitim sisteminin süzgecinden geçerek yetişmektedirler. Toplum düzenindeki devrimler, devrimlere kaynaklık eden fikirler, siyasal olaylar gibi tüm bu akla gelen unsurlar yasakları uygulayan yöneticilerin yetişmesinde başat bir rol oynamaktadır. Ayrıca yasakların geçmişten gelen tarihsel arka planı da siyasal dönemlerin toplumlarda meydana getirdikleri değişimin anlaşılmasında önemlidir. Bu da bize göstermektedir ki mûsikî yasaklarının uygulanışı her millette ve dönemde görülmektedir. Her toplumda meydana gelen siyasi ya da

⁹ Marx, **a.g.m.**,s.23

¹⁰ Çetinkaya, **a.g.e.**, s.66

¹¹ Erhan Özden, **Osmanlı Maarifinde Mûsikî**, Türk Tarih kurumu Yayınları, Ankara,2015, s.22

sosyolojik olaylar birçok toplumsal unsuru etkilediği gibi mûsikîyi de etkilemiştir. Bu etkileşim neticesinde idare tarafından yasaklama, engelleme ya da tamamen izlerini ortadan kaldırma gibi yaptırımlar görülmüştür.

Devlet müdahalesi ile mûsikî yasaklarına ilk maruz kalan kurumun Dârülelhan olmuştur. Dârülelhan, Osmanlı'nın son dönemi ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nde başlangıcında mevcut olan bir kurum olduğu için iki döneminde kültürünü yansıtmaları bakımından önem arz etmektedir. Geçmişin mirasını, mûsikî kültürünü aktaran bir kurum olarak görülmesi gereken bu okul yeni kurulan Türkiye'nin de mûsikî alanında oluşturduğu sistemin temelini oluşturan bir niteliğe sahiptir. Dârülelhan'ı kuranlar da kapatanlar da, ilginç bir şekilde aynı İttihatçı kadro içinden çıkmış ve benzer dünya görüşlerine sahip insanlardı. Her iki dönemde de resmi ideoloji büyük ölçüde Abdullah Cevdet ve Ahmet Rıza'nın pozitivizmi ile Ziya Gökalp'in Türkçülüğünün bir sentezine dayanıyordu. Öyleyse neden bu kadar zıt görünen uygulamalara girişildi? Yoksa bu uygulamalar aslında çok da birbirine zıt değil miydi? On yıl önce, hem de bir ölüm kalım savaşı içindeyken, Türk mûsikîsi için modern konservatuar açanlar, on yıl sonra neden Türk mûsikîsini bütün resmi kurumlardan kovmaya karar verecek kadar ileri gittiler? Türk devleti kurulurken toplumlar arası ilişkilerde bir siyasal rol değişimi yaşanmaktaydı. Yeni devletin varlığını güvence altına alacak bu değişim, Türklerin dünyadaki yerinin yeniden tanımlanmasını gerektiriyordu. Yönetici elite göre, yeni koşullar altında, genç Türkiye Cumhuriyeti'ni ayakta tutmanın tek yolu, Batı'yla yeni çatışma alanları yaratacak her tür emperyalist veya anti-emperyalist açılımdan uzak durmaktır. Bunun içinde Osmanlı İmparatorluğu'nu ve şark dünyasını temsil eden her şeyle araya mesafe kondu, mesafe konmakla kalmadı, yeni Türkiye'yi daha önce ait olduğu dünyadan koparacak adımlar atıldı. Meşruiyetini emperyalistlere karşı başarılı bir "Kurtuluş Savaşı'na borçlu olan yönetici kadro, her alanda Batı'yı model alan bir siyaset benimsedi.¹² Bu siyasetin neticesinde bir yol haritası ortaya çıktı ve bu yolun sonu yasaklara çıkıyordu.

II. Osman'dan itibaren bir takım sancılı dönemler yaşanmış, bu dönemlerin etkileriyle mûsikîde de sonuçları yasaklara kadar varan değişim ve dönüşüm

¹² Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki Mûsikî**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, 84-85

yaşanmıştır. Alt yapısı Osmanlı'da oluşan yasaklar, Cumhuriyet döneminde uygulamaya konulacaktır. Temelleri en az iki yüz yıllık bir geçmişe sahip olan yenileşme ve değişim hareketlerinin sonucunda bazı yaptırımlar gerekmekte idi. Bu yaptırımların sadece Cumhuriyet döneminde ortaya çıktığını söylemek haksızlık olacaktır. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi olarak nitelendirdiğimiz dönemde aslında Türk mûsikîsinin mevcut durumunu beğenmeyen yönetim Türk mûsikîsini kurtarmaya yönelik bir takım çabalara girişmiştir. Yerli/Milli Mûsikî olarak niteledikleri mûsikîyi ortaya çıkarabilmek içinde bazı radikal kararlar almıştır. Bu radikal kararlar bazı yasakları beraberinde getirmiştir.

Osmanlı Padişahlarının zevk ve tercihlerinin her zaman mûsikî lehine tecelli etmediği bilinmektedir. Osmanoğulları'nın tahtına da zaman zaman mûsikîden hoşlanmayan veya mûsikîyi dini sebeplerle hiç hoş görmeyen padişahlar oturmuştur. Bu mûsikî sevmez padişahlardan biri 1754-1757 yılları arasında hüküm sürmüş olan III. Osman'dır. III. Osman tahta geçer geçmez Enderun'da bulunan yetişmiş müzisyenlerin tümünü saraydan çıkartmış, saray içoğlanlarının bir asırdan fazladır mûsikî meşk edegeldiği Enderun Meşkhanesini de süresiz olarak tatil etmiştir.¹³ III. Osman'ın halefi olan sultan III. Mustafa'nın on yedi yıl sürmüş olan saltanatı (1757-1774) süresince de sarayda ister icra ister öğretim biçiminde olsun kayda değer bir mûsikî faaliyeti olduğu söylenemez. Ne var ki, sarayın neredeyse bir çeyrek asır sürmüş olan bu olumsuz tutumu yine de Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinin yok olmasına ya da mevcut meşk zincirlerinin kopmasına yol açmamıştır.¹⁴ Osmanlıdaki ilk mûsikî yasağının bu padişahlar döneminden başladığını söyleyebiliriz. Hatta ulaşabildiğimiz en erken devlet müdahalesi ile ilk yasağın bu olduğunu söyleyebiliriz.

3.1. Mûsikî Yasağının Siyasi Temelleri

Osmanlı İmparatorluğu'nda on altıncı yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreç, imparatorluğun yıkılışını hazırlamıştır. Daha Kanuni Sultan Süleyman döneminde baş gösteren isyanlar, doğuda ve Batıda uzun süre devam eden savaşlar, Kanuni Sultan Süleyman ile Genç Osman arasındaki dönemde beş sultanın sefere gitmemeleri,

¹³ Cem Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.21

¹⁴ Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s.50

devletin büyümesiyle yönetimin zayıflaması sonucu iç savaşa neden olan isyanların halk tabakasını olumsuz etkilemesi, çocuk hükümdarların valide sultanlarla saray erkânı elinde oyuncak olmaları, asker ve esnafın devalüasyonlara isyan etmesi, sadrazamların çok sık değiştirilmesi (IV. Mehmet döneminde on dokuz sadrazam değişmiştir), padişahların da sık sık tahttan indirilmesi, hatta öldürülmesi vb. sebepler, genel anlamda olumsuz anlamda etkiliyor, bozulmalara neden oluyordu. Siyasi gelişmelerdeki olumsuzluklar doğal olarak mûsikîye de siyasal zeminin el verdiği ölçüde etkide bulunuyordu. Siyasal yapının mûsikî üzerindeki etkileri görmek için padişahların, yöneticilerin, idarecilerin yakınlarındaki insanların mûsikîye bakış açılarını dikkate almak gerekir. Yönetime yakın birçok kişinin sanatla ilgisi bir şekilde vardır. Ya şairdir, ya mûsikîşinas, ya da ressamdır. Bunlardan bazıları kendi bulunduğu alan dışındaki sanatlar hakkında kimi zaman olumlu kimi zamanda olumsuz tavırlar sergilemişlerdir. Şairlerin bazılarının mûsikîye olumsuz tavır takındığı gözlenir. Taşlıcalı Yahya burada verebileceğimiz bir örnektir. Taşlıcalı, bazı şiirlerinde mûsikîyi methederken kimisinde, büyük ihtimalle şehzade Mustafa'nın katledilmesinde sonraki ruh haliyle, “şeytan işi” diyecek kadar eleştirmiştir.¹⁵

Büyük mûsikîşinas Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevi'nin zamanında Kahire kentinin âlim ve kadıları, devlete ve yönetime zararlı olduğu gerekçesiyle mûsikîyi tamamen yasaklama kararı alırlar. Mısır Sultanı'nın rızası alınır. Ferman yayınlanmak üzere iken, bunu haber alan Safiyüddîn, Sultan'ın huzuruna çıkarak bu masum ve hoş sanatın yasaklanmasıyla halkının neler yitireceğini izaha çalışır. Ancak Sultan'ın kararı kesindir. Safiyüddîn, Sultan'ın kararına karşı çıkmamakla birlikte, ondan ferman yayınlanmadan önce kendisine mûsikînin mucizevi gücünü kanıtlayabilmesi için son bir fırsat vermesini diler. Sultan'a şöyle seslenir: “Emredin, bir deveyi kırk gün aç, susuz bırakıp sonra huzurunuzda getirsinler; devenin bir yanına su koysunlar, diğer yanına da, izninizle bestesi bana ait olan bir şarkıyı okuyayım. Eğer hayvan mûsikînin zevkine kapılıp susuzluğunu unutursa, mûsikînin düşmanları bile bu sanatın güzelliğini ve gücünü kabul etmek zorunda kalmazlar mı? Tersine gerçekleşirse, mûsikîyi kendisine layık görülen akıbete terk etmekte bir sakınca görmem.” Sultan bu sınava razı olur. Güvenilir adamlarını kırk gün aç susuz bırakmaları için devenin başına nöbetçi olarak koyar. Bu sürenin bitiminde deve huzura çıkarılır. Avlunun bir

¹⁵ M. Hakan Alvan, Türkan Alvan, **Saz ve Söz Meclisi**, Şule Yayınları, İstanbul, 2016, s.383

yanındaki havuz da suyla doldurulur. Deve bunu görür görmez hizmetkârların elinden kurtulup havuza doğru koşar. Tam o anda da Safiyüddîn o mükemmel eserlerinden birini okumaya başlar. Suyun başına yaklaşmış bulunan deve bu sihirli nağmeleri duyunca durur ve kulak verir. Safiyüddîn bir an şarkıyı kesince deve suyu içmeye başlar, şarkı yeniden başlayınca başını kaldırıp kulak kesilir. Bu birkaç kez tekrarlanınca orada bulunanlar şaşkınlık içinde kalırlar. Bu durumu balkondan izlemekte olan Sultan da Safiyüddîn mûsikîye hayranlığını gizleyemez; mûsikîyi yasaklamaktan caydığı gibi, tebaasının mûsikî ile daha yoğun bir biçimde meşgul olması için emirler verir.¹⁶

Her türlü yasağın arka planında siyasi gelişmelerin olduğu gerçeği tarihsel süreçte hiçbir toplum tarihinde inkâr edilemez bir gerçektir. Siyasal gelişmeler, sarayın sanat üzerindeki hamiliği sanata yön veren bir nitelik arz etmiştir. Bu gerçek Türkiye Cumhuriyeti ve devraldığı mirasın kaynağı olan Osmanlı Devletinde de yaşanmıştır. “Ali Ufkî” (Albert Bobowski), 1670 yılında padişah IV. Mehmet zamanında Enderun’da izlediği bir eğlenceyi şu şekilde aktarmaktadır: “Her Salı Padişah’ın tıraş günüdür. Oda müzisyenleri de bu esnada huzurda çalarlar. Bazen de padişah kadınlarını çağırır. O zaman müzisyenlerin başlarına bir örtü örtülür ve baş eğik çalıp söylemek zorunda bırakılırlardı. Eğer biri başını kaldırıp etrafa bakmaya teşebbüs ederse, haremağalarından enselerine hemen yumruk gelirdi. Zira haremağalarından ikisi müzisyenlerin yanında yukarıda bahsettiğimiz kadınlara bakmalarını engellemek için yumruklarını kaldırmış hazır beklerlerdi.”¹⁷

Kadızeliler sorununun en şiddetli, siyasi etkisinin de en fazla hissedildiği IV. Mehmet döneminde çok uzun süre padişah imamlığı ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan İbrahim efendi sahip olduğu sosyal ve siyasi statü gereği yaptığı besteleri kendi adıyla yazmaya cesaret edememiştir. Mûsikî eserlerine kendi imzasını atmaktan ve dolayısıyla mûsikîyle uğraştığının herkesçe bilinmesinden çekinmiştir. Hafiflikle ya da padişah imamlığına uygun olmayan işlerle uğraşmak gibi muhtemel suçlamalarla karşı karşıya kalmamak için bestelediği eserleri takma isimler altında

¹⁶ Cem Behar, **Mûsikîden Müziğe**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.163

¹⁷ Cem Behar, **Ali Ufkî ve Mezmurlar**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990, s.46, Ali Ufkî Bey, **Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam**, Çev: Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013, s.51

yayan mûsikîşinaslar olmuştur.¹⁸ Bestekârlar bazen siyasal, sosyal vb. nedenlerle güfteye müdahale etmek zorunda kalabilirler. Ebubekir Ağa'nın, güftesi Sultan IV. Murat tarafından yazılmış bestesinin başına bu tür bir olay gelmiştir. A. Avni Konuk, Hanende adlı güfte mecmuasında bu eseri mecmuada yayınlamak istedi. Ancak, devrin padişahı Sultan II. Abdülhamid'in öfkesini üzerine çekmemek için güfteye Sultan IV. Murat'ın mahlasını değiştirmiştir. Zira güfte içinde geçen "Muradî" lafzı IV. Murat'ı çağrıştırdığı için; eserin II. Abdülhamid Han'ı devirmek isteyenleri destekler mahiyette olduğu düşünülebilirdi. A. Avni Konuk sürgün cezası almak istemiyordu. Güfteye geçen "Ey Muradî dinleriz biz her seher bülbülleri" bölümünü "Ey Meramî her zaman biz dinleriz bülbülleri" şeklinde değiştirmiştir.¹⁹

Erken Cumhuriyet Döneminde meydana gelen siyasal gelişmelerde bu dönemde uygulanan mûsikî yasaklarında etkili olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra uzun yıllar yeni bir basın yasağı çıkartılmamış ve 1909 Kanunu, Meşrutiyet döneminde yapılan çeşitli değişikliklerle yürürlükte kalmıştır. Basınla ilgili en önemli karar, sadece sıkıyönetim ve sansürün kaldırılmasını öngören, 7 Ekim 1923 tarihli TBMM Bakanlar Kurulu Kararnamesidir. 1925-1930 döneminde ise Şeyh Said İsyanının çıkmasında muhalefet basınının rolü olduğu gerekçesiyle 4 Mart 1925'de Takrir-i Sükûn Kanunu'nun uygulamaya konması, İstiklal Mahkemeleri'nin kurulması, İzmir Suikastı davaları ve Menemen Ayaklanması gibi olağanüstü olaylar, iktidarın basına karşı tutumunun sertleşmesine neden olmuştur.²⁰ 1930 yılına kadar kimse CHP'nin karşısında muhalefet etmeye cesaret edemezdi. Tâki demokrasinin gereği olan çok partili hayata geçişin gerçekleşmesini isteyen Mustafa Kemal Atatürk'ün Fethi Okyar'ı bu konuda ikna edene kadar. İşte bu şartlar altında Türkiye'de ikinci çok partili hayat denemesi Serbest Cumhuriyet Fırkası ile gerçekleşti. Aynen 1924'de olduğu gibi parti, büyük hayallerle siyaset sahnesinde yer aldı. Ancak muhalefetin tahmin edilenden daha çabuk güçlenmesi ve sempati toplaması sonucunda, üç aylık bir deneme sürecinden sonra siyaset sahnesinden silindi.²¹ 1930'da yaşanan bu

¹⁸ Cem Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği 18.yüzyıl'da Osmanlı/Türk Mûsikîsi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr'ı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s.185

¹⁹ Alvan, **a.g.e.**, s.403

²⁰ Sinem Özdemir, "Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası", **Cumhuriyet'in Müzik Politikaları**, Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.169

²¹ Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara,2010, s.9

muhafelet denemesi, yönetime, öncelikli olarak Cumhuriyet'in gereklerinin halka tam olarak anlatılamadığını, halkın mevcut siyasi durumdan pek memnun kalmadığını ve devletin topluma hâlâ istenen ölçüde yaklaşamadığını ortaya koydu. Bu durum siyasi boyutu zayıflayan ve yara alan halkçılığın kültürel cihetinin ön plana çıkarılması sonucunu doğurdu. Diğer taraftan ise 1930 yılının sonuna kadar ülkede muhafelet inanılmaz bir direnç gördü. Yani adı Cumhuriyet olan ülkede, Cumhuriyet'in ve demokrasinin temel prensiplerini yerine getirmekte pek istekli davranılmadı. Bu geçişin Atatürk başta olmak üzere birkaç kişinin isteği ve çabasıyla olamayacağı anlaşılınca da bu mücadeleye ara verilmek zorunda kalındı. Geçen zaman içerisinde yaşanan ayaklanmalar, irtica söylemleri, kurulan İstiklâl Mahkemeleri ve yapılan yargılamalardan sonra da Türkiye'de demokrasi uzunca bir süre yürürlükten kalktı ve tek partili Cumhuriyet dönemi yoluna, halk için halk adına kurulan Cumhuriyet Halk Partisi ile devam etti. Ülkedeki siyasi problemlerin biraz olsun çözülmesi, 1931'den itibaren idarenin ilgisini farklı alanlara yani sosyal, iktisadi ve kültürel faaliyetlere yöneltmesine sebep oldu. Atatürk, siyasi alanda sağlanan bu geçici sükût döneminde, hiç zaman kaybetmeden yoluna bu kez de kültür ve sanat alanındaki çalışmalarıyla devam etti.²²

Özellikle Cumhuriyet'in ilk elli yılında Türkiye'de, geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsine karşı belli başlı iki kültürel tavır dikkat çeker. Bu kültürel tavır mûsikî alanında meydana gelen yasakların arka planında ki başlıca nedenlerden en önemlilerinden birisidir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk elli yılında bazı siyasi ve estetik yargılar müzik dünyasına devlet eliyle dayatılmak istendi. Osmanlı/Türk mûsikî geleneği bir yapıt, eğitim ve uygulama sistemi olarak, siyasal tercihlerden kaynaklanan bazı darbelerle karşı karşıya bırakıldı. Başka bir sanat dalı için düşünülmemiş olan bir baskı ve sindirme politikası, "mûsikî inkılabı" adı altında bu alanda uygulanmaya çalışıldı. Yüzyıllardır yerleşik oturmuş bir mûsikî ve kültür geleneğinin varlığına rağmen, mûsikî dünyasına cebren bambaşka bir istikamet verilmek istendi. Bunun içinde neredeyse bir "resmi ideoloji" görünümünü kazanan özel bir kültür ve mûsikî politikası uygulandı. Mûsikî eğitimine çok farklı bir yön verildi. Ayrıca herkesin bildiği bir takım yasaklayıcı ve sıkı idari önlemler alındı. Devletin zaten kıt olan kaynakları da sistematik olarak bu tercihler doğrultusunda kullanıldı. Mûsikî

²² Uluskan, a.g.e., s.10

dünyasına doğrudan giren politikada böylece ulusal bir mûsikî politikası haline getirildi. Türkiye’de mûsikînin 1920’li ve 1930’lu yılların etkilerinden bugün dahi tamamen sıyrılmış olduğu söylenemez.²³ Amaç, Türk mûsikîsini, yaşayan bir sanat olmaktan çıkartıp, bir müze metai hâline döndürmektir.²⁴

Bunu yapabilmek içinde çeşitli art niyetli kişiler bazı uygulamalar ile toplum gözünde Türk mûsikîsinin itibarını zayıflatmaya çalışmışlardır. Radyoda günün en hareketli, günlük güneşlik saatlerinde Türk mûsikîsinde hüznü ve ağır parçalar yayınlatarak, mûsikîmizin hep böyle olduğu intibainı verdirmeye çalışmışlardır. Kasıtlı bir şekilde yapılan bu uygulamalar siyasileri, yöneticileri etkilemiş ve bu yönlendirmenin neticesinde yasakları desteklemişler, hayata geçirilmesini sağlamışlardır. Sarayburnu konseri tertibinde Atatürk için bir konser düzenlemesi yapmışlardır. Özene - bezene hazırladıkları fraklı - smokinli bir orkestrayı sahneye çıkarmışlardır. Bunlara programda, Atatürk’ün tümen kumandanı olduğu zamanlarda hoşlandığı ve dinlemeye yatkın olduğu J. Strauss’un eserlerini çaldırmışlardır. Daha sonra sahneye Eyüp Mûsikî Cemiyeti çıkartılmıştır. Son dakika haber verilen, kılık kıyafetlerine dahi doğru dürüst çekidüzen veremeyen, açık havada akortları tutmayan sazlarıyla kötü bir imaj oluşturulması sağlamışlardır. Mustafa Kemal Atatürk’ün orkestra ile kıyaslama yapmasına meydan verdiren bu senaryo karşısında, çok sevdiği Türk mûsikîsinin o akşamki görünüşü üzerine “dinletilmeye layık müzik bir değildir.” sözüne ettirmişlerdir. Sözler sadece o topluluk ile bağlantılı olmasına rağmen, Batıcılar bunu her zaman bütün Türk mûsikîsinin şahsında kullanıp durmuşlardır.²⁵

Siyasî iktidarın önemli siması olan İçişleri Bakanı Şükrü Kaya Türkiye Büyük Millet Meclisinde mûsikî yayınlarını tenkit ederek şunları söylemiştir: "Şarkılar kahvelerden çıkıp radyolara, plâklara intikal ettikten sonra, devletin bu konuda vazifesinin daha büyük olması lâzım gelmiştir. Bizim bazı alaturka şarkılar dinlemek için kulakların çok nasırlaşmış olması lâzımdır". Kısacası, hükümet yetkilileri de dâhil, o günlerde radyoların mûsikî yayınlarını tenkit etmeyen yoktur. Bu tenkitlerin

²³ Behar, **a.g.e.**, s.8

²⁴ Tura, **a.g.e.**, s.41

²⁵ M. Cahit Atasoy, " Cumhuriyet Döneminde Türk Mûsikîsi" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014, s.652

böylesine sert bir biçimde yoğunlaşmasının sebeplerinden biri, mûsikî yayınlarının 1930'lardan başlayarak hızla bozulmaya ve yozlaşmaya başlamasıdır. Bir başka sebep olarak da, diğer üst yapı devrimlerinin yerleşmesine karışıklık, mûsikî devriminin tam olarak yaygınlaşmaması gösterilebilir. Üçüncü bir sebep olarak da, radyo şirketinin sözleşme süresi dolmadan, hükümetin radyoyu devletleştirmek istemesidir. İşte bu gibi farklı sebeplere dayanan görüşlerin tartışmaları, 1934 yılı Kasım ayında Türk mûsikîsinin radyolardan kaldırılması ile geçici de olsa son buluyor.²⁶

Siyasi alt yapının etkisi neticesinde yasağı destekleyenler kadar karşısında duran siyasiler de olmuştur. Osman Şevki Uludağ ve Münir Nurettin Selçuk, Dârülelhan Türk mûsikîsi şubesinin kapatılmasına ve resmi kurumlarda öğretiminin yasaklanmasına gerek yazıları gerekse TBMM'deki konuşmalarıyla şiddetle karşı çıkmıştır. Osman Şevki Uludağ'ın Türk mûsikîsi yasaklarına karşı duruşunda yetişme tarzının da etkisi vardır. Kendi dilinden yetiştirdiği ortamı şu şekilde anlatmaktadır: "Mûsikîye istidadım vardı, severdim. Babam beni bazı geceler tekkeye götürürdü. O vakit şeyh, ezan okumağı benden isterdi. Okuyuşum beğenilirdi ve gördüğüm teşvikler bende mûsikî arzularını kamçılıyordu." Bu tartışmaların hedefinde Maarif Vekili Hasan Ali Yücel vardır. Hasan Ali Yücel, Türkiye'de Tanzîmât'tan 1950'li yıllara kadar, çağdaş düşünce tarihinde, normu reele bağlayan köprüleri kurmasıyla çağdaşlarından ayrılır. Bu yönüyle Hasan Ali Yücel, eleştirilerin hedef olmuştur.²⁷

TBMM'de Dr. Osman Şevki Uludağ'ın Millî Eğitim Bakanı ve kendisi de Osman Şevki Bey gibi Türk mûsikîsinde besteci olan Hasan Ali Yücel'i o dönem için çok şiddetli eleştirmesine, itirazına ve talebine rağmen, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Türk mûsikîsi bölümü açılmadı. Arel'de Ankara'ya giderek, Devlet Konservatuvarı'nda Türk mûsikîsi bölümünü açtırmak istemiş, başarılı olamamıştı. Başarılı olamamasının nedeni, Millî Eğitim Bakanlığı ve bakan Hasan Ali Yücel'in direnmesidir ki o sırada

²⁶ Bedia Mûkerrem Dinçer, "Atatürk ve Türk Mûsikîsi", **Sosyoloji Konferansları Dergisi**, İstanbul, 1981, s.79

²⁷ Ahmet Güner Sayar, **Hasan Ali Yücel'in Tasavvufi Dünyası ve Mevleviliği**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2017, s.232

Cumhurbaşkanı olan İnönü'nün Batı (Avrupa) mûsikîsini sevmesi ve Türk mûsikîsini sevmemesi Hasan Ali Yücel'i de etkilemekte idi.²⁸

İnönü döneminde geleneksel müziğe olan yaklaşımda ki tutarsızlıklardan birisi Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in 1940 yılında konservatuar kanunu ile ilgili yapılan görüşmelerde söylediği "Dışarıda çiftetelli çalmasıdır diye karar verecek insanlar değiliz; isteyen radyosuna açar opera dinler, Mısırlı bularak herhangi bir Peşrevi dinleyebilir." sözlerinde görülebilir. Bu yaklaşımın örneği ise Dârüelhan'da 1926 yılında faaliyetlerine son verilen doğu müziği bölümünün, 1943 yılında Türk mûsikîsi bölümü adıyla yeniden kurulmasıdır.²⁹ Hasan Ali Yücel Mevlevî yaşam tarzı ile yetişmiş birisidir. Cumhuriyet döneminde, ilk kez, Konya'da 1953 senesinde yeniden yapılmaya başlanan sema ayinleri ve sonrasında, Mevlana'ya ilişkin yazılar kaleme almıştır. Söz konusu ayinlerin başka mecralara sevk edilmesi için kullanılması ihtimali karşısında, pek haklı olarak, kendi konumunu şu sözlerle dile getirmiştir: "Benim büyük Mevlana'ya saygı ve bağlılığım, hazretten tek kelime söylemeye çekinenlerin çoğunlukta bulunduğu zamanlarda, naçiz neşriyatımla ve bütün hayatımla sabit olduğu için, cesaretle ifade edebilirim." Yücel'in Mevlana'ya duyduğu hayranlık ve ruhi bağlılığın ifadesini yazılarında ve şiirlerinde bulmak mümkündür.³⁰

Yasakların bazı dönemlerdeki siyasi nedenleri toplumsal baskı haline de dönüşmektedir. Kişilerin siyasi etiketleri sanat tercihlerinin belirlenmesi noktasında etkili olmuştur. Bu noktada aklımıza hemen, bir terör olayında hayatını kaybeden merhum Onat Kutlar'ın şu sözleri geliyor: "Ben, hayatım boyunca hep sol düşünce içinde yer alan bir adam oldum. Fakat Klasik Türk mûsikîsini aşk derecesinde seviyordum. Bu aşk beni bir gün Niyazi Sayın'dan ney dersleri almaya, hemşerim Necdet Yaşar ile Türk mûsikîsi ses sistemi ve kendine özgü perdeleri üzerine sohbet etmeye kadar götürdü. Fakat şu benim dramıma bakınız ki, içinde bulunduğum sol çevrelerden de, karşısında olduğum sağ kesimlerden de bunu saklamak durumundaydım. Neden mi? İçinde bulunduğum siyasi ortam, bunu hiç hoş karşılamayacak bir kültürel anlayışa sahipken; öteki taraf da bana komünist Rusya'nın

²⁸ Yılmaz Öztuna, **Saadettin Arel**, Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1986, s.85

²⁹ Salih Akkaş, **Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları**, Çağ Yayınları, İstanbul, 2015, s.156

³⁰ Sayar, **a.g.e.**, s.132

kültür ajanı gözüyle bakıyordu! Anlaşılan, Türkiye, resmi ve sivil kademelerin hemen tamamında, aynı kendine has tezadı yaşıyordu.”³¹

Türkiye’de radyonun yayın hayatına başlamasından sonra bazı dönemlerde radyoda yapılan mûsikî yayını için hazır repertuarların verildiği, bu repertuarların dışındaki mûsikî çeşitlerinin yayınlanmadığı bilinmektedir. Hem siyasi nedenlerle bir dönem halkın dinlemesi engellenen hem içerik olarak “sakıncalı” görülerek söylenmesi yasaklı şarkılar listemiz vardır. İlk şarkımız “Bu İmtidad-ı Cevreki Bahtın Şitabı var” eseridir. Bu eserin yasaklanış hikâyesinde iki ayrı anlatım aktarılmaktadır. Rivayetlerin içeriği aynı aktaranlar farklıdır. Bu parçada geçen bir cümlemin İttihat ve Terakki’nin önde gelen isimlerinden Dr. Nazım’ın idam sehpasında söylediği son söz olduğu, bu nedenle yasaklandığı yazılırken; bir başka rivayette ise idam edilenin İzmir Suikastı davasındaki birinci sanık olan Ziya Hurşit Bey olduğu nakledilmektedir. Eser, 1927’den sonra radyolarda okunmadı. Söylenen odur ki eserin radyoda yayınlanması yasaklandı. Parça 1953 yılından sonra radyoda yayınlanmaya başladı. Tekrar çalınması, söylenmesinin arkasındaki ismin dönemin Başbakanı Adnan Menderes olduğu rivayet edilmektedir. Çünkü Menderes, idam edilen Dr. Nazım’la aynı ailenin damadı idi. Bu içeriği aynı, şahısları farklı rivayetler söylentiden ibaret kalmadı, köşe yazılarına dahi girdi. Bir başka eser hakkında Alaeddin Yavaşca şunları aktarmaktadır. “Nâ-Muradım Tali’im Avâredir” bestelenmeden önce şiir halinde iken eserin şairi V. Murad olduğu için, eser II. Abdülhamid tarafından yasaklanır. Hacı Faik Bey tarafından bestelenip, beste sahibi de terk-i diyar eyledikten yıllar sonra, bu defa şarkı da yasaklanır. Akıllara “neden?” sorusu gelmektedir. Ama bu konu ile ilgili herhangi bir rivayet yoktur. Bu sebeple sadece şarkının bir süre yasaklandığını aktarmakla yetiniyoruz. Yasaklı eserler listesine Nazım Hikmet şiirleriyle giriyor.³² Bu şiirlerden birisi Tanburi Cemil için yazdığı şiirdir. Türk mûsikîsinin bir devi için yazılmış bu kadar güzel bir şiir, acaba niçin -en azından mûsikî çevrelerinde- yıllar yılı bilinmezlerin arasında yer aldı? Nazım Hikmet sıkı bir komünist olduğu için, genellikle milli değerlere sahip çıkmada öncelikli olan ve bunun için Cemil’e sahip çıkması gereken milliyetçi-sağcı çevreler tarafından mı görmezlikten gelindi? Yoksa kendilerine ait hissettikleri bir şairin, reddetmek durumunda bulundukları eski ve

³¹ Mehmet Güntekin, **Nevzad Atılg’ın Tanıklığında**, 21.Asır Yayınevi, İstanbul, 2012, s.82

³² Çağhan Sarı, "Yasaklar Tarihimizden Birkaç Nota", **Ayarsız Dergisi**, Ankara, 2016, s.44.

köhne bir kültürün son temsilcilerinden biri için yazdığı bu mısralara bir anlam veremeyen kraldan çok kralcı solcu çevrelerce mi itibar görmedi? Belki de her ikisi. Sebep ne olursa olsun, resmiyetin isteği de bu yönde idi zaten. Öyle olmasa, hiç İstanbul Radyosu'nun en büyük stüdyosuna Mesud Cemil adını verirken, aynı Mesud Cemil'in Nazım Hikmet'ten bestelediği iki şiiri repertuardan çıkarıp icrasını yasaklarlar mıydı?³³ Cumhuriyet döneminde mûsikî alanındaki değişim sadece güfte ve beste ile sınırlı kalmamıştır. Öyle ki, bu dönemde siyasi sakıncalar görüldüğü için bazen bir makamın adının değiştirildiği dahi olmuştur. Örneğin saltanatın ilga edilmesinden sonra en sevilen mûsikî makamlarından birisi olan “Sultaniyegâh” makamındaki “sultan” kelimesi kaldırılmış ve yerine “millî” kelimesi getirilmiştir, yani “Milliyegâh” olmuştur. İlginç olan ise 1940 yılına kadar plak etiketlerinde ve nota kapaklarında “Sultaniyegâh” yerine “Milliyegâh” kavramı kullanılmıştır. Ancak adı değiştirilen makam sonraki yıllarda tekrar “Sultaniyegâh” haline dönüştürülmüştür. Bununla birlikte Sultaniyegâh'a benzeyen, “Sultanîrâk” ve “Sultanisegâh” gibi makamların da adlarının değiştirilip değiştirilmediği hakkında elimizde herhangi bir bilgi yoktur.³⁴

Muhsin Ertuğrul'un yönetmen koltuğuna geçtiği, senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı “Mineli Kuş” filmi için Mesut Cemil Bey iki beste yapar. Nazım Hikmet'e ait olan “Martılar Âh Eder” ile “Kanatları Gümüş Yavru Bir Kuş” film için hazırlanır. Film görülen lüzum üzerine yarıda kalır. Nazım, hüküm almış bir komünisttir neticede. Birkaç yıl sonra Münir Nurettin Selçuk besteleri taş plaklara okur. “Arkasından da komünist propagandası yapılıyor.” Gerekçesi ile yasaklama gelir. Bu iki şarkının akıbeti ile ilgili en kapsamlı köşe yazılarının başta geleni 18 Şubat 2001 tarihinde Hürriyet gazetesinde yayınlanmış Murat Bardakçı'nın yazısıdır:³⁵

“Bu yazı, Türk Edebiyatı'nın ve Türk mûsikîsinin üç büyük isminin 1930'lu senelerde beraberce yarattıkları ama bugün neredeyse unutulmuş olan bazı eserlerinin pek bilinmeyen öyküsüdür: Sözlerini Nazım Hikmet'in yazdığı, Mesud Cemil'in bestelediği ve Münir Nureddin'in orkestra refakatiyle okuduğu üç şarkının öyküsü... Burada Nazım Hikmet tartışmasına girecek değilim. Sadece Nazım'la ilgili

³³ Mehmet Güntekin, “İstanbul'da Mûsikî Hayatı – Necdet Yaşar'ın Hatıraları”, **İstanbul, Araştırmaları Dergisi**, Sayı:4, İstanbul, 1994, s.151

³⁴ Uluskan, **a.g.e.**, s.375

³⁵ Sarı, **a.g.m.**,s.44.

olan ve bugün artık pek hatırlanmayan bir müzik macerasını anlatacak, sözlerini Nazım'ın yazdığı ama şimdilerde neredeyse unutulmuş olan bazı şarkıların yasaklanmaya kadar uzanan ve pek bilinmeyen hazin öykülerini nakledeceğim.”³⁶

“Martının Kanat Sesi” isimli şarkının sözleri Nazım Hikmet tarafından yazıldığı için yasaklamaya uğramasını Murat Bardakçı bu yazıda anlatmaktadır. Ayrıca aynı konuda daha “Tarih’in Arka Odası” isimli Hürriyet Gazetesinde yazdığı “Mineli Kuş’un kanat sesi, Mesud Cemil ve Nazım...” isimli yazısında da bahsetmektedir.

“Modern Türk sinemasının ve Türk tiyatrosunun kurucusu kabul edilen Muhsin Ertuğrul, 1930’ların sonuna doğru yeni bir film çekiyordu: “Mineli Kuş” adında müzikli bir film. Senaryoyu o günlerde de tartışılan ama bir hayli meşhur olan bir isim, Nazım Hikmet yazmış ve film için iki de güfte, yani şarkı sözü kaleme almıştı. “Martılar âh eder, çırpırlar kanat” ve “Kanatları gümüş yavru bir kuş” sözleriyle başlayan güfteleri o zamanın önde gelen bir müzisyeni besteledi: Mesud Cemil... Türk Müzik tarihinin en tanınmış isimlerinden biri olan Tanburî Cemil Bey’in oğluydu, radyoculuğu Türkiye’ye getirenlerdendi, bizzat kurduğu İstanbul Radyosu’nun müdür vekili, spikeri, tanburisi, yani her şeyiydi ve hepsinden de öte dört dörtlük bir müzisyendi.” (Fotoğraf 33-34) Mesud Cemil, Nazım’ın şiirlerine alışılmadık fakat son derece hoş melodiler giydirdi, ama çekimler devam ettiği sırada, 1938’in meşhur Harp okulu olayları yaşandı. Nazım tutuklandı, bir savaş gemisinde kurulan askeri mahkemeye çıkartıldı, “komünistlikten” yirmi sekiz seneye mahkûm edildi ve bütün bunların arasında olan “Mineli Kuş’a da oldu ve çekimler birdenbire duruverdi.”³⁷

Aynı konuda Hürriyet Gazetesi eki olan Show Dergisi’nde yazmış olduğu yazısında da Murat Bardakçı bu konuyu şöyle aktarmaktadır: “Birkaç askerî öğrenci, sınıflarından alınıp doğru cezaevine götürüldüler... ”İstanbul’daki şairin peşine takıldıkları, komünist oldukları” söylendi... Sonra, şairi de onların yanına kapattılar... Derken mahkemeler başladı, ” 1938 Harp Okulu Tevkifatı” yahut ”Yavuz Davası” denen günler yaşandı... Duruşmalar Yavuz Zırhlısında yapıldı, hemen hepsi mahkûm

³⁶ Murat Bardakçı, “Murat Bardakçı: İşte, Nazım Hikmet’in sansürlenmiş şarkıları” 18 Şubat 2001 tarihli **Hürriyet Gazetesi** Köşe Yazısı, Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-iste-nazim-hikmet-in-sansurlenen-sarkilari-39227167>

³⁷ Murat Bardakçı, “Murat Bardakçı: İşte, Nazım Hikmet’in sansürlenmiş şarkıları” 18 Şubat 2001 tarihli **Hürriyet Gazetesi** Köşe Yazısı, Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-iste-nazim-hikmet-in-sansurlenen-sarkilari-39227167>

oldu ve 28 sene yedi Nazım... Kitapları toplatıldı, yakın çevresindekiler tarassuda (Gözetlemeye) alındı ve dışarıdaki işleri tasfiye edildi şairin... Senaryosunu yazdığı filmin, "Mineli Kuş'un çekilmesi bile durduruldu... Filimden, sadece iki şarkı kaldı geriye... Birkaç sene sonra Münir Nureddin orkestra refakatinde taş plağa okuyacak, tavrın ve gırtlak nağmelerinin zirvesini çizecekti icrasıyla..."³⁸

Bardakçı'nın Tarih'in Arka Odasında bahsettiğine göre aradan geçen kırk senelik bir zaman diliminden sonra şarkıların yasaklanması ve Komünist şarkısı olarak ilan ettiğini ve yasaklandığını aktarmaktadır:

"Aradan kırk seneye yakın zaman geçti ve 12 Mart günlerine geldi Türkiye... "Muhbir vatandaş" modasının çıktığı günlere... Ve o zamana kadar herkesin çalıp okuduğu "Mineli Kuş'un müziği, işte o günlerde rafa kaldırıldı birden... TRT'de aklı evvelin biri çıkmış, "Bunlar, komünist şarkılarıdır!" demişti büyüklerine... "Şiirini komünist Nazım yazmış, arkadaşı Mesud da oturup bestelemiştir..."³⁹

Bardakçı bu şarkılar üzerindeki yasağın kaldırılmasına vesile olmuştur. 1990 yılında yazmış olduğu bir yazı ile yasaklanan Nazım Hikmet şarkıları özgürlüklerine kavuşturulmuştur.

"İşgüzar böyle de dedi ve şarkılar yasaklandı! Radyolara "Bundan sonra okunmayacaklar" diye şifahi bir talimat verildi ve "Martılar ah eder" ile "Kanatları gümüş yavru bir kuş'u seslendirmeye yirmi küsur sene boyunca kimseler cesaret edemedi. Yasak ancak 1990'ların ortalarında, benim işi Hürriyet'te yazmam üzerine kaldırıldı, ama her iki şarkı da artık unutulmuştu! Bugün bile okunmuyorlar ve "gümüş yavru kuş'un kanatları hâlâ kırık." Güfteleri Nazım'a ait olan iki şarkının hazin öyküleri, işte böyle... Bir de bugün "Nazım" dendiği zaman mangalda kül bırakmayan bazı zevatın onun şiirlerini makaslayıp sansür etmeleri hadisesi var ki, daha da beter... Nazım tartışması devam ederse, bu sansür hikâyesini de anlatırım."⁴⁰

³⁸ Murat Bardakçı, "Mineli Kuş'un kanat sesi, Mesud Cemil ve Nazım..." Tarih'in Arka Odası, **Hürriyet Gazetesi Show Dergisi**, 1990

³⁹ Murat Bardakçı, ""Mineli Kuş'un kanat sesi, Mesud Cemil ve Nazım..." Tarih'in Arka Odası, **Hürriyet Gazetesi Show Dergisi**, 1990

⁴⁰ Murat Bardakçı, "Murat Bardakçı: İşte, Nazım Hikmet'in sansürlenmiş şarkıları" 18 Şubat 2001 tarihli **Hürriyet Gazetesi** Köşe Yazısı, Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-iste-nazim-hikmet-in-sansurlenen-sarkilari-39227167>

Ayrıca Murat Bardakçı, Cem Özer tarafından yapılan bir programda yasaklı olan Nazım'ın şarkısının gündeme getirilişini de şöyle aktarmaktadır:

"İşte, Mesud Bey'le Nazım'ın yarattığı ve kafesinin kapısını geçen hafta Cem Özer'in programındaki küpeli delikanlının açtığı "Mineli Kuş"un 60 yıllık macerasından birkaç enstantane... TRT antenlerinde uçup uçamadığı ise, hâlâ meçhul... Mesud Bey'in iki şarkısı daha var bende... Bugüne kadar hiç okunmamış iki şarkısı... "Göz bakar konuşmadan, söyler kalpten geçeni" diye başlayan bir başka Nihaventle bir de Sultaniyegâh: "Bir haber yok, bilmiyorlar neredesin" ... "Âh eden martılar" da hele bir kanat çırpırsın, günün birinde sıra herhalde onlara da gelecek..."⁴¹

Bardakçı'nın aktardığına göre güftesi "Cici Berber" filmi için Nazım Hikmet tarafından yazılan ve Mesud Cemil tarafından bestelenen "Göz Bakar Konuşmadan"⁴² isimli şarkı 70 yıl boyunca hiçbir yerde icra edilmemiş idi.

27 Mayıs İhtilali'nden sonra iki şarkı radyolarda yayınlanmamaktadır. Yassı Adayı anımsattığı gerekçesi ile resmen yasaklanan "Ada Sahillerinde Bekliyorum" ve Başbakan Adnan Menderes'in en sevdiği şarkı olmasından ötürü bir süre radyoda yayınlanmayan "Nihansın Dideden" şarkılarıdır. Tanıklar "Nihansın Dideden" şarkısı ile ilgili olarak yasaklamadan ziyade bunun bir uygulama olduğu üzerinde ısrarla durular. Taha Akyol'un Aydın Menderes'le röportajında eser hakkında ilk kez konuşması üzerine sansür kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Kıbrıs'a Türkiye'nin müdahalesi geciktikçe Rum radyoları "Bekledim de Gelmedin" parçasını yayınlamaktadır. Psikolojik savaşın denendiği yıllardır ve nitekim çok geçmeden Kıbrıs sorunu sıcak savaşa dönüşür. Türk askeri, Türk soydaşlarının yaşam hakkını savunmak ve korumak için adaya çıkar. O sıralarda da 1 Mayıs 1964'te TRT 'de yasaklı şarkılar listesi artıyor idi. Bestekârı ermeni olduğu için Sezen Aksu'nun "Gel Gel Sarışınım", Orhan Gencebay'ın "Batsın Bu Dünya" şarkısı insanların ruh halini bozduğu, İbrahim Tatlıses'in "Güneş Doğmayacak Üstüme" ve Musa Eroğlu'nun "Yolun Sonu Görünüyor" türkülerinin intiharı özendirdiği, Aylin Aslım'ın "Gül dünya"

⁴¹ Murat Bardakçı, ""Mineli Kuş"un kanat sesi, Mesud Cemil ve Nazım..." Tarih'in Arka Odası, **Hürriyet Gazetesi Show Dergisi**, 1990

⁴² Mesud Cemil'in hiç bilinmeyen ve hiç çalınmamış bir şarkısı: "Göz bakar konuşmadan, söyler kalpten geçeni.". Sözler Nazım Hikmet'in ve "Cici Berber" filmi için bestelenmiş bu şarkının notası ekler bölümünde verilmiştir. (Fotoğraf 88)

şarkısının toplumu tahrik ettiği, Leman Sam'ın "Anladım" şarkısı Türk kadınıni ahlaksız gösterdiği gerekçesi ile yasaklanmışlardır. İntihar teşvik ettiği gerekçesi ile Musa Eroğlu'nun "Yolun Sonu Görünüyor" ve Murat Kekilli'den "Bu Akşam Ölürüm" türkü ve şarkıları yasaklı şarkılar listesine alınmıştı. Daha eskilere gidersek; "Aman Ormancı" şarkısı devlet memuruna hakaret ettiği gerekçesi ile yasaklanır. İnsana hakareten ötürü 1978 Eurovision Türkiye ön elemesinde yer alan "İnsanız Biz" şarkısı da hayvanla ilişkilendirilerek TRT tarafından yasaklılar listesine eklenir. Türkiye'yi temsil edecek olan şarkıyı seçmek için yapılan oylamada bu şarkı halkın karşısına çıkarıldı. Şarkı oylamada ikinci oldu ve bunun sonucunda elendikten sonra yasaklandı. Şenay'ın "Hayat Bayram Olsa" şarkısı, "Arkadaş", "Şarkıyla Türküsü" komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle yasaklanırken 1990'larda Bulutsuzluk Özlemi'nin "Güney'e Giderken" şarkısı da aynı nedenle TRT tarafından sansürlenmiştir. Müstehcen içerikler içerdiği gerekçesi ile kuruldun geçemeyen şarkılar da bir hayli çoktur.⁴³ Görüldüğü gibi siyasi sebeplerle yasaklamalar müzik alanında gerek güftelerinde görülen sakıncalar nedeniyle, gerek mûsikî eserinin sahibi hakkındaki bazı durumlar nedeniyle yasaklanmış, engellenmiş, sansüre uğramıştır.

3.2. Mûsikî Yasağının Sosyolojik Temelleri

Sokrates, sosyolojik bir tanımlama niteliğinde "Müzik kurallarındaki değişiklik toplumu yöneten kuralların değişmesine bağlıdır" der. Romantizm, bu görüşü doğru çıkarmaktadır. Bastille'in düşmesi, 14 Temmuz 1789 günü 1787 yılında başlayan sürecin sonucu olarak Fransız İhtilali olarak bilinen toplumsal olay gerçekleşir. Dünya tarihinde bir dönüm noktası olduğu gibi, müzik tarihinde de yeni bir çağın başlangıcı sayılabilir.⁴⁴ Dünya da toplumsal etkileri büyük birçok olay yaşanmakta idi. Bu olaylar doğal olarak mûsikîyi de etkilemekte idi. Hristiyan dünyasında Katolik-Protestan ayrımına yol açan Alman din yenileyicisi Martin Luther, (1433-1516) mûsikîşinastı; aynı zamanda flüt ve lavta çalardı. Dine getirdiği yeni görüşlerde, kilise törenlerinin mûsikîsini de gözetti. Luther gibi Calvin de, mûsikînin yığınlara olan sürükleyici etkisini tanıyan kişilerden idi.⁴⁵ Dünyada meydana gelen sosyolojik olaylar diğer toplumları

⁴³ Sarı, a.g.m.,s.44.

⁴⁴ Mimaroğlu, a.g.e., s.79

⁴⁵ Mimaroğlu, a.g.e., s.27

nasıl etkilediyse, Türk toplumunda da önemli gelişmelere neden olmuş ve bunun neticesinde bazı uygulamalar ortaya çıkmıştır.

Mûsikînin dönüşüm ve gelişiminde sosyolojik nedenlerin dikkatle incelenmesi gerekmektedir. Türk mûsikîsinin Cumhuriyet dönemindeki yaşadığı süreci sosyolojik olarak anlayabilmek için Ziya Gökalp ve dönemin aydınlarının fikir yapısını iyi anlamak lazım. Sosyolojik nedenlerin oluşumunda fikirlerin ve aydın kesimin yeri önemlidir. Fikirlerin toplumdaki etkileri neticesinde toplumsal olaylar meydana gelmektedir. Meydana gelen bu toplumsal olaylar da doğal olarak kültür ve sanat gibi toplumsal değerler üzerinde değişim ve dönüşümlere neden olmaktadır. Mûsikî de sosyolojik nedenlerden dolayı Osmanlı'dan beri değişim ve dönüşüm sürecini yaşamış, Erken Cumhuriyet Döneminde uygulamaya konulan inkılap ve devrimlerde bu dönüşümün sonucunda ortaya çıkmıştır. Yasaklarda bu sürecin uygulama boyutunda devlet müdahalesi olarak görülebilir. Erken Cumhuriyet Dönemi inkılaplarının özellikle konumuz olan mûsikî inkılabının gerçekleştirilmesinde dünya da meydana gelen gelişmeler ve bu gelişmelerden etkilenecek yerli/milli bir sistem oluşturmaya çalışan aydınların öneminden çeşitli vesileler ile daha önce bahsettik. Hem dünyadaki gelişmelerden etkilenen hem de yerli/milli bir sistem oluşturulmasında iskelet yapıyı oluşturan, fikir babası Ziya Gökalp ve aydınların sosyolojik olayları izah noktasında beslendiği fikir kaynakları bize mûsikî yasaklarının sosyolojik nedenlerini anlamamızda yardımcı olacaktır.

Ziya Gökalp Osmanlı'nın yaşadığı son yüzyıldaki buhranlı dönemin düşünürü ve siyaset adamıdır. Onun bu ikili yönü tüm yazılarına sinmiştir. Sosyoloji bir bilim olarak algılaması, etkilendiği Batılı yazarların düşüncelerinde tercih ettiği noktalar, onları yorumlayış tarzı hep siyasi yönelimleriyle bağlantılıdır. Yaptığı sosyolojik analizlerin hemen hepsinde siyasal ihtiyaçların izleri görülür.⁴⁶

Erol Güngör "Türkiye'de Sosyal Bilimler" isimli makalesinde Türkiye'ye Sosyolojinin girişini ve gelişimini ele alıyor. Bu yazıda Gökalp'in sosyolojiye katkısı ve sosyoloji anlayışını da irdeliyor. Güngör, "Türkiye'de pozitif düşüncenin Durkheim

⁴⁶ Yücel Karadaş, "Ziya Gökalp'in Düşüncesinde Köşe Taşları" **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı: 6, s.79

sosyolojisi ile yani Ziya Gökalp'le girdiğini söyleyebiliriz.” diyor.⁴⁷ Gökalp'in İctimai felsefesinin temel taşı, Durkheim içtimaiyatı ve bilhassa değer yargıları ve gerçeklik yargıları hakkındaki fikirleri teşkil etmiştir.⁴⁸ Niyazi Berkes, Modern Türkiye'de Felsefenin Kısa Tarihi (1959) adlı yazısında, Ziya Gökalp hakkında önemli değerlendirmelerde bulunmuştur. Ziya Gökalp söz konusu dönemde idealist-pozitivist bir tavır sergilemiş ve tutunan tek kişi olmuştur. Osmanlı Devletinin çöküşü nedeniyle ulusçuluk fikrini temellendirmesiyle asıl etkisi gerçekleşmiştir. Berkes'in bildirdiğine göre Gökalp kendi düşüncesini “toplumsal idealizm” olarak tanımlamıştır. Gökalp'in toplumsal idealizmi, Türk ulusçuluğunun kurumsal bir temel sağlama amacıyla İslam ve Batı felsefe geleneklerinin uzlaştırılması çabasının bir sonucudur. Cumhuriyet döneminde hâkim olan sentezcilik düşüncesi bu düşünce ile örtüşmektedir.⁴⁹ Bu düşünce, yasakların çeşitli yollarla oluşmasını sağlamıştır. “Türk mûsikîsi ömrünü tamamlamıştır. Artık onu tabuta koyup hürmetkâr bir cenaze alayı ile müzeye nakletmeliyiz”⁵⁰ düşüncesinin hâkim olduğu Cumhuriyet döneminde yasakların alt yapısını bu bakış açısı belirlemiştir. Sosyolojik yasakların ya da baskıların altında da bu fikir yatmaktadır.

Tıpkı edebiyatımızdaki gibi halk mûsikîsi, Anadolu sazları ve sözleri ile yani türküler ile yaşayıp gidiyordu. Nasıl divan edebiyatı ve sonrakiler yüksek zümre edebiyatının birer merhalesi ise divan mûsikîsi ve diğerleri de öyledir. Bu bizim mûsikî merhalelerimizdir. Mûsikînin hiçbir tarzı, önlenmesini gerektirecek kadar zararlı olamaz. Zaman hükmünü verir.⁵¹ İlmiyede ve devlet kadrosunda görevli olan bazı mûsikîşinaslar mûsikî ile uğraşmalarına rağmen toplumda meydana gelen sosyolojik baskıdan dolayı mûsikî ile uğraştıklarını açıkça söylemekten çekinmişlerdir. Şeyhülislam Esad Efendinin Atrabu'l Asar isimli eserinde yer alan bazı mûsikîşinasların bilgilerinde bu açıkça belirtilmektedir. Sultan IV. Mehmet

⁴⁷ Cafer Vayni, “Erol Güngör'e Göre Ziya Gökalp...” **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.123

⁴⁸ Ayhan Bıçak, “Ziya Gökalp'in Felsefe Anlayışı” **Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı)**, Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.74

⁴⁹ Bıçak, **a.g.m.**, s.74

⁵⁰ Sadettin Arel, “Niçin Türk mûsikîsine taraftarım?”, **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:11, Ocak 1949, s.3

⁵¹ Refik Halid Karay, “Edib Gözüyle Mûsikî Edebiyatımızdaki gibi” **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:2 (Nisan 1948), s.9

zamanından (1648-1657) Sultan II. Ahmet devrine kadar şöhret kazanmış ilmiye sınıfından olan ve Rumeli Kazaskerliğine kadar yükselmiş olan Abdalbaki Arif efendi mûsikînin ameli kısımlarını hocalarından, nazari kısmını da kitaplardan öğrenmiş fakat ilmiye mesleğinde bulunmasından dolayı mûsikî ile iştigalini gizlemiştir.⁵² Nitekim tezkirede bu müteredit molla ve kadıların bir kısmının ya mûsikîşinaslıklarını ve besteledikleri mûsikî eserlerini saklayıp yaymamayı uygun gördüklerini veya ilmiye hiyerarşisinde yükseldikleri zaman mûsikîden tamamen feragat etmeyi tercih ettiklerini okuyoruz. Ne var ki, mûsikî konusundaki bu müteredit ulemanın sayısının pek yüksek olmadığını ve dönemin egemen görüşünü temsil etmemektedir. On sekizinci yüzyıl başlarının Osmanlı toplumu ve özellikle İstanbul bu konuda pratik ve pragmatik bir konsensüse ulaşmış ve sorunu tartışma konusu olmaktan çoktan çıkarmıştır.⁵³

Mûsikîşinasların mûsikî ile olan irtibatlarını gizleme gereği duymalarındaki en önemli etken toplumdaki sosyolojik nedenlerdir. Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinde bestecinin adı eserin varlık nedenidir. Halk müziğini bir kenara bırakırsak şehir mûsikîsinin gerek dinî gerek din dışı repertuarında sahibi bilinmeyen eserler hep bir istisna, eserin künyesinde bir eksiklik olarak görülmüştür. Her eserin başında mutlaka bir besteci vardır. "Pseudegraphia" kavramı mûsikî tarihimizde bu durumu ifade etmektedir. Çünkü sosyolojik nedenlerden dolayı insanlar mûsikî ile olan yakınlıklarını saklamışlar, eserlere kendi adlarını yazmaktan çekinenler olmuştur. Bu sebeple eser sahipleri kendi adları yerine başka isimler yazarak kimliklerini gizlemek zorunda kalmışlardır. Pseudepigrapha (aynı zamanda "pseudegraf" ya da "pseudepigraf" diye nitelendirilen), iddia edilen yazarın gerçek yazarı olmayan metinler ya da gerçek yazarın geçmişteki bir figüre atfettiği bir eserdir.⁵⁴ Pseudepigrافي, eserlerin yazarlarının isimlerine ya da otantik eserlere yapılan yanlış atıfları kapsar. Dolayısıyla, yaygın olarak kabul edilmiş bir esere o eseri yazmayan bir yazarın atıf yapılması, tamamen otantik bir metni pseudefigrafik yapabilir. Toplumsal baskı nedeniyle mûsikî eserlerine isimlerini vermekten çekinen ve farklı isimler

⁵² "Türk Bestekarlarının Terceme-i Halleri", **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:9 (Kasım 948), s.21

⁵³ Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s.55

⁵⁴ Bauckham, Richard; "Sahte Apostolik Mektuplar", **İncil Kitapları Dergisi**, Vo. 107, No. 3, Eylül 1988, s. 469

vererek eserlerini sanat dünyasına kazandıran kişileri ifade etme anlamında bu kavram kullanılmıştır. Osmanlı/Türk Mûsikî geleneğinde bunun örnekleri vardır. On sekiz ve dokuzuncu yüzyıllarda bestelenmiş birçok eserin başına Farabi, İbn-i Sina, Sultan Veled, Abdulkadir Merâgî, Gulam Şâdî gibi efsanevi müzisyenlerin adı konulmuştur. Bu bestecilere atfedilen eserler ise çoğunlukla-müzikoloji literatüründeki adıyla- daha sonraki dönemlerde bestelenmiş veya oluşturulmuş birer pseudographia yani hayali bir besteciye sonradan atfedilmiş birer eserdir. On altıncı yüzyılda yaşamış olan Gazi Giray Han'a atfedilen saz eserlerinin büyük çoğunluğu da böyledir. Bu pseudographia'ların birçoğunun İsmail Hakkı Bey (1866-1927) tarafından bestelendiği bilinmektedir. Mûsikîmizin Farabi'den bu yana kesintisiz, devamlı, izlenebilir ve teşhis edilebilir bir çizgi izlediği iddiası abartılı bir kültürel milliyetçilikten kaynaklanan ideolojik temelli bir yanılsamadan başka bir şey değildir.⁵⁵ Ebu'l-Ferec el-İsfahani'nin (897-967) Kitabü'l Egâni'sinde, Şeyhülislam Ebu İshakzade Mehmet Esad Efendi de Atrabu'l Asar adlı kitaplarında yüzlerce müzisyenin biyografisi ve eserleri hakkında bilgiler vermişlerdir. Bu kitaplar içerisinde yer alan mûsikî eserlerinin bugün birçoğu ortada yoktur.⁵⁶ Yazılan bu mûsikîşinaslar tezkirelerinde molla ve kadıların bir kısmının ya mûsikîşinaslıklarını ve besteledikleri mûsikî eserlerini saklayıp yaymamayı uygun gördüklerini veya ilmiye hiyerarşisinde yükseldikleri zaman mûsikîden tamamen feragat etmeyi tercih ettiklerini yazmışlardır. Bu toplumsal baskının ve sosyolojik nedenlerin ürünü bir durumdur. Eğer bu kişiler yine de mûsikî icra etmeye ve eser bestelemeye devam ediyorlarsa, bu eserleri ortaya çıkarmamayı veya başka bir isim altında yaymayı uygun gördükleri Şeyhülislam Es'ad efendi tarafından zaman zaman dile getiriliyor. Mûsikîşinas mollaların ilmiye hiyerarşisinde yükseldikçe bu tür tereddütlerinin artmış olabileceği ihtimal dâhilindedir. Es'ad efendi yeri geldiğinde bu ikircikli durumlara işaret etmekten geri durmaz.⁵⁷

Mûsikîde yasakların sosyolojik nedenlerinden birisi de toplumsal din algısı ve sonucunda oluşan baskıdır. Mûsikî sanatının haramlığı helalliği tartışmaları her dönemde tartışıl gelmiştir. Bazı kişiler bu sanatla uğraşanları hor görmüşler, hafife

⁵⁵ Cem Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s.15

⁵⁶ Behar, **Aşk Olmayınca**, s.143

⁵⁷ Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s.55

almışlardır. Mûsikî sanatını haram sayarak toplumda bilinen, tanınan mûsikî ile uğraşan bazı kişilerin toplumsal baskıdan kaynaklanan çekinceleri ortaya çıkmıştır. Bu çekinceler nedeni ile mûsikî ile uğraşsalar bile ya kendilerini gizlemişler ya da yapmış oldukları eserlere isimlerini yazmaktan çekinenler olmuştur. Dini sebeplerin mûsikîye olumsuz etkilerinin olduğu en bilinen dönem Kadızadelilerin olduğu dönemdir. Kadızadeliler gâilesinin en şiddetli dini ve siyasi etkisinin de en fazla hissedildiği IV. Mehmet döneminde çok uzun süre padişah imamlığı ve Rumeli kazaskeri payesini taşıyan İbrahim Efendi'nin durumu iyi bir örnektir. Sahip olduğu sosyal statüsü yaptığı besteleri kendi adıyla yazmaya izin vermediğini düşünmüş olan İbrahim Efendi mûsikî eserlerine kendi imzasını atmaktan ve dolayısıyla mûsikîyle uğraştığının herkesçe bilinmesinden çekiniyordu.⁵⁸ Ulema sınıfının bazı üyelerinin de özellikle on yedinci yüzyıl mûsikîye karşı kimi zaman utangaç, kimi zamanda kuşkulu yaklaşımları bulunmuştur. On yedinci yüzyıl zarfında mûsikîyi, zikri ve semayı mekruh birer bidat olarak gören selefi eğilimli, siyasi iktidara yakınlığıyla zaman zaman büyük güç kazanmış Kadızadeliler akımının yasaklarda etkisi olduğu varsayılabilir. Mûsikî, sema ve tasavvuf hakkında ki sonuçsuz ve sonsuz fıkıh tartışmaları da ulemaya mensup bazı bestecileri ya mûsikîden tamamen vazgeçmeye veya hala eser bestelemeye devam ediyorlarsa (ve özellikle bunlar din dışı eserlerse) bu eserleri ve/veya kendi adlarını gizlemeye itmiş olabilir.⁵⁹ Bu durum da nedenleri farklı şekilde oluşmuş olsa da yukarıda anlattığımız pseudographia kavramıyla ifade edilmiştir.

Mûsikî tartışmaları basın haricinde Yeşilay, İçki Aleyhtarı Gençler Cemiyeti gibi farklı kurumlara da yansımış ve ilginç tartışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. 7 Mayıs 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde Yeşil Hilal Cemiyeti (Yeşilay) ikinci başkanı Dr. İbrahim Zati bey "İnce Saz Kalkmalı mı?" Başlıklı yazısında Yeşil Hilal Cemiyeti'nin içkiyi teşvik eder gördüğü ince saza karşı açtığı şiddetli mücadeleden bahsederken, bu mûsikînin etrafa mütemadiyen melankoli ve bedbinlik saçtığı, eski bir devrin enkazı olduğu, içkisiz dinlenmediğini ve kaldırılması gerektiğini belirtmiştir.⁶⁰ Böyle bir ortamda zaman zaman Türk mûsikîsi üstatlarının da bu tarz tartışmalara girdiği görülmüştür. Örneğin Türk mûsikîsinin üstatlarından Rauf Yekta

⁵⁸ Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s.184

⁵⁹ Behar, **a.g.e.**, s.183

⁶⁰ Özdemir, **a.g.e.**, s.172

Bey, alaturka mûsikîde neşeli parçaların olduğunu ve yasaklamanın milli mûsikîyi ortadan kaldırmakla eş değerde olacağını açıklamıştır. Bu tartışmalar 1934 yılı süresince devam etmiş ve bilindiği gibi en son 1934 Kasım ayında Türk Sanat mûsikîsinin yasaklanması ile farklı bir boyut kazanmıştır.⁶¹

Aslında yasak uygulamaları ile istenen şey milli özelliği pek bozmadan Avrupa tekniklerini alarak ortaya bir mûsikî çıkartmak idi. Mahmud Ragıp Gazimihal'de bunu şöyle ifade etmiştir: "Esasen mevcut halk şarkılarını hiç bozmadan mümkün mertebe armoniyen bir kisveye büründürmek ve bu sayede köylerin, dağların, saf, bakir sade seslerini münevver zümrelere şehirler halkına sevdirmek."⁶²

1940'lı yılların ikinci yarısı çok partili hayata geçişle birlikte yeni bir politik sisteme geçilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Demokrat Parti'nin yürüttüğü politikalar ekseninde ele alınabilecek bu değişimin en önemli ayaklarından biri, 1950'lerde yoğun olarak yaşanan göç olmuştur. Bu yıllarda ekonomik dengelerin değişmesi ile birlikte farklı bir eğlence anlayışının ortaya çıktığı görülür. Sahip oldukları maddi imkânlar sayesinde kentin önemli eğlence mekânlarında sıkça görülmeye başlanan ve buralarda kendi kültürel değerlerinden izler arayan kırsal kökenli bu yeni kesim ile beraber İstanbul; adeta modernleşme pratiğinin, kültürel dönüşüm ve bunlara bağlı olarak gelişen piyasa tarzının beşiği olmuştur. Göç ile birlikte gerek fiziki gerek kültürel çevrenin değişmesi elbette uzun bir süre kent yaşamına uyum sağlama konusunda zorluk çekilmesine ve bir yabancılaşma sürecinin başlamasına neden olmuştur.⁶³ Bu durum arabeskin hem müzik hem de kültürel faktörlerin ürünü olduğunu ve toplumda oluşan müzik ihtiyacını karşılamak üzere geliştiğini göstermektedir. Daha önce vurguladığımız gibi arabesk müziğin yaygınlık kazanmasında etkili olan faktörlerden biri sinema olmuştur. 1940'larda köylüsüyle şehirlisiyle Türklerin sinema ve müzik deneyimlerinin önemli bir parçasını oluşturmuş olan Mısır filmlerinin ve Mısır radyosunun popülaritesini ölçmek için Türkiye'de resmi girişimlerde bulunuldu. 1936

⁶¹ Uluskan, **a.g.e.**, s.360

⁶² Mahmut Ragıp Gazimihal, **Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz**, Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 2006, s.11

⁶³ Uğur Küçükkaplan, **Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s.126

ile 1948 yılları arasındaki on iki yıl içinde Türkiye’de yüz otuz Mısır filmi gösterilmişti. 1948’de hem Türkiye’ye film ithali hem de Arapça olan Mısır film müziklerinin çalınması İsmet İnönü döneminde Matbuat Umum müdürlüğü tarafından yasaklandı. Bunun sonucunda Türkiye’de Mısır filmlerini Türkçeye çevirip taklit eden ikinci bir endüstri oluştu.⁶⁴ Türkiye’de ilk hikâyeli uzun filmin çekildiği 1917 yılından İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı 1939’da kadar toplamda yirmi sekiz film çekilirken, 1940’lardan başlayarak bu sayının hızla arttığı görülür. Öyle ki 1940-1960 arası dönemde yapılan film sayısı altı yüz otuz iki ye kadar çıkmıştır. Bu artışta 1930’lu yıllarda Türkiye’de büyük ilgi gören Arap filmlerinin önemli payı vardır. Dönemin ünlü şarkıcılarının başrolde oynadığı bu filmlere Türk halkının gösterdiği ilgi hem daha çok film çekilmesini hem de bu tarz filmlerin Türk Sineması’nda da ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla arabesk müziğin yayılması için özellikle 1970’lerin başından itibaren Türk sinemasının son derece önemli bir kitle iletişim aracı olduğu söylenebilir.⁶⁵ Bu durumun temel nedeni ise sosyolojik temelleri de olan yasaklardır. Varlığıyla arabesk müzik, sembolleriyle Türk toplumunun her alanını kaplamış bir reform hareketi olan Cumhuriyet devrim ve inkılaplarının başarısızlığını sergilemektedir. Arabesk, devlet projelerinde, kültürel ve ekonomik katılımdan dışlanmış bir çevrenin, güçlü merkezi reform geleneğine tepkisi olarak görülmüştür. Atatürkçü merkez sol için Arabesk, Türkiye’yi modern ve Avrupalı bir topluma dönüştürecek tek güç olan devlet reformunun değerlerine karşı çıkan refleksin sonucudur. Bu tepki tek taraflı kalmamıştır. Devlette bu tepkiye karşılık vermiş ve yasaklamalara gitmiştir. Türkiye’de sosyologlar arabeskin, ideolojisi sağlam olan ancak yanlış uygulanmış, ağır aksak işleyen bir reform sürecine karşı gelişmiş, kaçınılmaz ama arzu edilmeyen tepkinin sonucu olduğunu ileri sürmüşlerdir. Berkes, Mardin ve diğerlerinin işaret ettiği gibi, bu reform sürecinde insanlar, Osmanlı kültür mirasından yoksun bırakılmışlardır. Ancak mahrum bırakılan bu mirasın yerini tutabilecek düzeyde hiçbir şey de ortaya konulamamıştır.⁶⁶

⁶⁴ Martin Stokes, **Türkiyede Arabesk Olayı**, Çeviren: Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.137-140

⁶⁵ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.140

⁶⁶ Stokes, **a.g.e.**, s.17-23

Yasakların oluşmasında birçok neden gibi sosyolojik nedenlerde etkili olmuştur. Çeşitli toplumsal olayların getirdiği sonuç ilişkisi üzerinden olaya baktığımızda, arabesk mûsikînin doğması ve daha sonradan yasaklanması sosyolojik kaygılar nedeniyle olmuştur. Türkiye’de arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar. Arabeskin tüm kötü etkilerini, dinleyici kitlesi olarak tanımladığı insanlara yüklemiştir: Yani 1950’lerden itibaren kırsal kesimden gelip, Türkiye’nin Batısındaki büyük şehirlerin çevresindeki gecekondu bölgelerine yerleşmiş göçmen kitlesine. Eski düzenden yenisine geçişten kaynaklanan, tarihsel olarak belirli bir sosyal, demografik dengesizlik durumuyla arabeskin ilişkisi vurgulanmaktadır. Bu dengesizlik durumu, üretim sürecinden dışlanmış, sorunlarını yabancılaştırmanın ve kaderciliğin dili olan arabesk diliyle ifade eden bir kitlenin oluşum koşullarını yaratmıştır.⁶⁷ Bu ifade şekli arabesk şarkının sözlerine yansımış devlet tarafından yasaklandığı dönemler olmuştur. Hatta devlet kendisi güftesini hazırlayarak şarkının sözlerine bile müdahale etmiş, Hakkı Bulut’a arabesk bir şarkı yaptırmıştır. Bu şarkının bu şekilde yaptırılmasının nedeni de sosyolojiktir. Toplumsal bozulmaların önüne geçmeyi amaçlayan devlet böyle bir yola başvurmuştur.

3.3. Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) Mûsikî yasaklarının oluşmasındaki etkisi

Batı ülkelerini taklit ederek o ülkelerin seviyesine çıkılabileceği düşüncesi Tanzîmât ideolojisiyle toplum bilincine yerleşmiş, Mehterhane ve Enderun gibi kültürel mirası devam ettiren eğitim kurumlarına gerek görülmüyordu. Batı modeli bir bando okulu olan Muzika-i Hümayun, II. Mahmud ve sonraki inkılapçı padişahlara yeterli geliyor idi. Bando ayrıca, operetle el ele müzik devriminin gerçekleştirilmesinde masraflı orkestralardan önce devreye sokulması gereken hem cazip, hem kolay ilk aşamaydı. Ancak, 1908 Meşrutiyet’inden sonra ortaya çıkan devlet konservatuarı ihtiyacı, 1914’ün Maarif Nezareti’ne Dârülbîdâyi adlı ilk tiyatro ve müzik okulunun kurulmasına neden oldu. Bu kurumun tiyatro bölümü müdürlüğüne Reşad Rıdvan, mûsikî bölümü müdürlüğüne de bestekâr Ali Rifat Bey (Çağatay) görevlendirildi. Bir süre çalışmalarına devam eden bu okul baş gösteren malî sıkıntılar yüzünden 14 Mart 1916 tarihinde Şark mûsikî bölümü de kapandı. Bu bölüm her ne kadar pek kısa bir

⁶⁷ Stokes, a.g.e., s.147

süre çalışma imkânı bulmuşsa da Dârûlbedâyi'î, kuruluş amacıyla ve programıyla Türk mûsikî tarihinin önemli kuruluşlarının başında zikretmek gerekir. Çabaların böylece yarım kalmasına rağmen bu konudaki çalışmalar devam etti. Nihayet Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'nin kurduğu Mûsikî Encümeni tarafından hazırlanan tâlimatnâme gereğince erkeklere ve kadınlara ayrı ayrı eğitim vermek üzere "Dârü'l-elhân" adıyla bir mûsikî okulunun açılmasına karar verildi.⁶⁸ Müzik bölümünün başına getirilen Berlin Kraliyet Akademisi mezunu bestekâr Musa Süreyya Beyde, 1926 yılında Bakanlığa Zeki Üngör ile birlikte sunduğu raporda "bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Şark mûsikîsinin bu kurumdan çıkarılarak adının İstanbul Konservatuvarına çevrilmesini" talep ederek, başında bulunduğu bir devlet kurumundan Türk mûsikîsinin öğretimini kendi raporuyla kaldırttı. Yediği darbelerin çoğu, ya taklit ettikleri, tam olarak tanımadıkları Batı kültürünün yahut devrimciliğin cazbesiyle dengesini kaybeden, ünlü mûsikîşinaslardan birisinin oğlu olan Giriftzen Asım Bey'in oğlu Musa Süreyya gibi, kendi müntesiplerinden gelen Türk mûsikîsi, bir devlet konservatuvarında öğretilme itibarına, yeniden 1975 yılında aradan yarım yüzyıl geçtikten ve tabii birçok alanda olduğu gibi çok şey kaybolduktan sonra kavuşabilecekti.⁶⁹

Atatürk, mûsikî inkılabını gerçekleştirebilmek için halkın bu müziği tanınmasının şart olduğunu, bunun için de halkın her fırsatta bu müziği dinlemesinin gerekli olduğunu vurgulamıştır. Bu amaçla, sinema salonlarında orkestraların yer alması, radyolardan da bu melodilerin halka aktarılması gibi faaliyetler gerçekleştirilmiştir. Halkın ilk anda bu müziği tercih etmeyeceği düşünülerek, oldukça radikal bir adım atılarak radyolardan "alaturka mûsikî" yayını kaldırılmıştır. Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde Falih Rıfkı imzası ile olay okuyucuya şöyle aktarılmıştır: "Radyolar alaturka mûsikî fasıllarını kestiler. Gazi'nin Nutkunda Türk mûsikîsinin yolu, tam ve açık çizilmiştir. Bizim bir halk mûsikîmiz vardır. Sesleri bu kaynaktan, metodu Garp medeniyeti mektebinden alacağız. Nasıl bu medeniyetin mûsikîleri arasında bir Rus, bir Alman, bir İtalyan, Fransız sesi varsa, bir de Türk sesi olacaktır. İlk zamanlar bir

⁶⁸ Nuri Özcan, "Darü'l Elhan, Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk resmi mûsikî mektebi", **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.8, s.518

⁶⁹ Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s.31

öğreniş, bir deneyiş, taktik devrinden geçeceğiz. Garp hocalarından istifade edeceğiz. O ses, Garp medeniyeti mûsikîsinin bilgisini kavramış olan Türk Sanatkârının yüreğinden kopacaktır."⁷⁰

Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) mûsikî yasaklarına neden olan etkilerini görebilmek için arka planda yapılmak istenenleri iyi tahlil etmek gerekmektedir. Bu bizi yasakların fikirsel ve bir noktaya kadar mantıksal arka planına götürecektir. Mustafa Kemal'in Yeni Türkiye'si devletin emniyetini güvence altına almak için, Batı'yı tedirgin edebilecek her türlü emperyalist ve anti-emperyalist iddiadan (mesela Osmanlı'nın varisi veya sömürge konumundaki Şark milletlerinin sözcüsü olmak) ve bunu ima edecek her türlü sembolik ifade tarzından uzaklaşmak, toplumlar arası ilişkiler içindeki aidiyetini yeniden tanımlamak zorunda kalmıştır. Türkiye'yi yönetenler emperyalistlerin saldırısından kurtulmanın tek yolunun Batılı olmak veya Batılıymış gibi yapmak olduğuna inanmıştır. Bir yönüyle bu politikanın işe yaramadığı da söylenemez. Her şeyden önce bu tercih sayesinde Türkiye, Milli Mücadele sonrasında nihayet bir barış ortamı yakalayarak uzun yıllardır süren yıpratıcı savaşların yaralarını onarma fırsatı bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki çalkantılardan nispeten az etkilenmesi de bu sayededir. Ancak bunun bedeli ağır olmuştur. Bu siyaset yüzündendir ki Türkiye yakın çevresindeki çok geniş bir coğrafyadan ve kendi zengin geçmişinden madden ve manen uzaklaşmıştır. 1971 yılında devletin konser salonunda İtri konseri düzenlendi diye Kültür Bakanı Halman gericilikle suçlanıp istifaya zorlanmıştır.⁷¹

Bu konserle ilgili gelişmelerin arka planındaki nedenlerden birisini aktarmak istiyorum. "Harika Çocuklar Yasası" adlı bir yasa çıkartılmıştır. Bu yasa Cumhuriyet döneminde gerçekleşen bir gelişmedir. Bu yasanın yasaklar ile ilgisi nedir? Diye soracak olursak. Bu yasa kapsamında yurt dışına gönderilen iki kişi vardır. "İdil Biret ve Suna Kan" 1948 yılında "Harika Çocuklar Yasası" olarak bilinen 5245 sayılı "İdil Biret ve Suna Kan'ın yabancı memleketlere mûsikî tahsiline gönderilmesine dair kanun" kapsamında mûsikî tahsili için Paris Konservatuarına gönderilmişlerdir. Bu

⁷⁰ Dilek Yiğit Yüksel, " Dünya Klasik Müzik Literatüründe ve Atatürk'ün Müzik Devrimine Türk Ezgilerinin Yeri" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.717

⁷¹ Ayas, **a.g.e.**, s.110

kanun 1956 yılında genişletilerek "6660 sayılı Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun" halini almıştır. Bu kanundan yararlananlar ise; Gülsin Onay, Verda Erman, İsmail Aşan, Hüseyin Sermet, Fuat Kent, Selman Ada, Ateş Pars'tır.⁷² 1971 yılında Türkiye'nin ilk Kültür Bakanı Talat Halman, devlet konser salonunda bir "İtri konseri" düzenlemesine başta bu yasalar kapsamında yurtdışına mûsikî eğitimi için gönderilen, devlet sanatçısı Suna Kan olmak üzere Batı mûsikîcileri ayaklanmış ve devlet konser salonunda Türk mûsikîsi çalınamaz diye karşı çıkmışlardı. Suna kan, "Eğer bu konser yapılırsa devlet sanatçılığı unvanımı iade ederim" demiştir.⁷³ Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) meydana getirdiği gelişmeler ve kültürel ortam açısından Cumhuriyet dönemi Türk mûsikîsi yasaklarına ve yasaklanmasını isteyenlere bu olay örnektir.

Cumhuriyet öncesi müziklere yüklenen olumsuz değerler manzumesi, son derece zengin olan bu dört asırlık mûsikî birikimine bilimsel olarak eğilmek isteyenleri yukarıdaki bakış açısına sahip zihniyet uzun süre engelledi ve Türkiye'de bu müzik evrenini bir tarih ve bilim nesnesi olarak görebilecek akademik bir bakışın gelişmesine önemli ölçüde set çekti. Birkaç müzikolog ve mûsikî tarihçisi kuşağı kısır polemiklere kurban edildi.⁷⁴

Türk toplumundan bazı sembollerin içerisinde olacağı Batı (Avrupa) mûsikîsi tarzı esere en azından Türk insanının yakınlık göstermesi daha farklı olacaktır. Mesela ilk Türk oratoryosu olan Yunus Emre: Solo koro ve orkestra için oratoryonun, Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmesi fikri, Hasan Ali Yücel'e aittir. Bu bağlamda M. Rauf İnan'ı zikredecek olursak: "Yunus Emre oratoryosu, ne bir Mersiye, ne bir methiye, ne alaturka ne alafranga, yalnız ve yalnız Yunus'un ölümsüz şahsına içli, Türk ruhunun, hayat memat dediğimiz muamma karşısındaki arama cehdidir." gerçekten de, Yücel, Bakanlığı sırasında Ahmet Adnan Saygun'un bir oratoryo yapmasını sağladı. Bu hem ilk Türk oratoryosu idi hem de Yunus Emre ilahilerini esas

⁷² Esra Dalkıran, "Cumhuriyet'e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları" ed.: Zeki Nacakçı, Alaattin Canbay, **Müzik Kültürü**, Pagem Akademi Yayınları, Ankara, 2015, s.184

⁷³ Yılmaz Karakoyunlu, " Cumhuriyet'in Türk Müziği Politikası" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014, s.661

⁷⁴ Behar, a.g.e., s.8

almıştı.⁷⁵ Yukarıda verdiğimiz bilgi Cumhuriyet dönemi sentez politikasına da iyi bir örnektir.

Halil Bedii Yönetken, alaturka mûsikîyi Türklerin bulduğunu ve geliştirdiğini söylemektedir. Bu müzik hasta veya yabancı değildir, tek sesli yapısı nedeniyle eskimiştir.⁷⁶ Alaturka mûsikî, duygularına tercüman olduğu toplumun mûsikîsidir. Hasan Ferit Alnar, Türk mûsikîsinin bütün geri kalmışlığına rağmen bu mûsikîyi "hasta", "ölü" olarak görmemek gerektiğini, alaturka mûsikînin müzikte vücut bulan teknik gelişmeler doğrultusunda geliştirileceğini söyler. Radyo dergisine yazan Nişbay bu müziğin kabul edilebilir bazı örneklerinin kıymetlendirmesi ve hatta bu örneklerden dinlenilmesi gerektiğini söyler. Mahmud Ragıp Gazimihal, Türklerin gerçek müziğinin hiçbir toplumsal gruba ya da organizasyona ait olmayan, tam tersine "tüm ulusa ait olan halk müziği" olduğunu belirtir.⁷⁷

Tarih boyunca Dünya üzerinde oluşan ve gelişen kültürler birbirlerini nasıl etkilemişlerse, müziğinde paralel biçimde bu etkileşimden payını aldığı söylenebilir. Avrupalı sanatçılar aradıkları insancıl idealleri doğu ülkelerinde bulmuşlardır. Japon müzikolog ve besteci Tochira Mayozumi'nin bu konudaki yargısı şöyledir: "Katkısız bir Batı kültürü yoktur. Doğadan alınan öğelerle zenginleşen bir sentez vardır. Türkler bu senteze çok şey katmışlardır." Klasik Osmanlı mûsikîsi Türk'ün kendi öz kültürüdür. Bizans ve Arap müziğinin etkisi altında kalmamıştır, tersine Türklerle bir şekilde karşılaşan diğer toplulukların müziklerini etkilemiştir.⁷⁸ Bazı Batılı müzisyenler eserlerinde Türk mûsikîsine yer vermişlerdir. Mozart, Beethoven gibi besteciler Türk mûsikîsinden esinlenip eserlerinde ondan motifler, melodiler almışlardır. Rus bestecileri bizim Kazan ve Kırım dolaylarındaki mûsikîmizi adeta yağmalamışlardır. Mesela Stravinsky'nin Petruşka bale süitinin üç muvmanının (kısmının) girişinde Türk mûsikîsi vardır.⁷⁹

⁷⁵ Sayar, **a.g.e.**, s.192

⁷⁶ Akkaş, **a.g.e.**, s.151

⁷⁷ Akkaş, **a.g.e.**, s.151

⁷⁸ Akkaş, **a.g.e.**, s.152

⁷⁹ Atasoy, **a.g.m.**, s.649

Etnomüzikolog Prof. Dr. Feza Tansuğ'a göre, "Beethoven, Atina Harabeleri" adlı sahne mûsikîsinin üçüncü bölümde yer alan "Derviş Korosu"nu yazarken, on yedinci yüzyıl da seslendirilip notaya alınan Dügâh Mevlevî ayininden esinlenmiştir. Beethoven, Atina Harabelerinin Türk Marşı bölümünde Mehter mûsikîsini, derviş korosunda ise Mevlevî mûsikîsini kullanmıştır.⁸⁰ Besteci hayatı boyunca hiç izleme olanağı bulunmadığı halde, Fransız Tüccar ve Seyyah Jean Antoinedu Loir'ın İstanbul'da dinleyip 1654 yılında Paris'te yayımladığı Mevlevî ayini notasından yararlanmıştır. Bu durum, Batılı bestecilerin Türk mûsikîsi hakkında genelde varsayılandan çok daha fazla bilgi sahibi olduklarını göstermektedir. Derviş Korosu, uluslararası sanat müziği alanında varlığını sürdüren Mevlevî müziği etkilerinin ilk örneğidir. Aynı zamanda Beethoven, bestelerinde Mevlevî mûsikîsini ilk kullanan besteci olarak kabul edilmelidir.⁸¹

Ayrıca konusu Türklerle ilgili olan yüz den fazla opera, operet ve bale eserinin yazıldığı bilinmektedir. Örneğin Rossini'nin "İtalya'da bir Türk" II. Mehmet operaları. Bizet'in "Cemile" adlı eseri.

Beethoven'ın Türk mûsikîsine olan ilgisi, bestelemiş olduğu bir kaç Türk Marşı'nın ötesinde, en büyük ve bilinen eseri olan 9. Senfoninin son bölümünde, Mehter mûsikîsinin özelliklerini yansıtan bir "Türk mûsikîsi"nin yer almasıyla somutlaşmıştır. Beethoven'ın bu eseri, 1785 yılında Friedrich von Schiller tarafından yazılan şiir kullanılarak, 1985 yılında AB'nin resmi marşı olarak kabul edilmiştir.⁸² Bu kapsamda örnek olarak ele alacak olursak; etkilerini taşıyan başlıca eserlerde şöyle özetlenebilir: Wolfgang Amadeus Mozart'ın keman için "Türk Konçertosu", la majör piyano sanatının "alla Turca" olarak bilinen rondo bölümü, "Saraydan Kız Kaçırma" ve "Zaide" operaları, Ludwig van Beethoven'ın op.113 Atina Harabelerinde ki "Dervişler Korosu" ve "Türk Marşı", Carl Maria von Weber'in "Oberon" operası, Johannes Brahms'ın "Yeniçeri Stili Uvertür" olarak tanımladığı op.80 "Akademik Tören Uvertürü", Michael Haydn'ın "Türk Suiti", Jean-Philippe Rameau'nun "Gönlü Yüce Türk" bölümünü içeren "Gönlü Yüce Doğulular" adlı opera balesi gibi eserlere

⁸⁰ Yüksel, **a.g.e.**, s.712

⁸¹ Yüksel, **a.g.e.**, s.712

⁸² Yüksel, **a.g.e.**, s.712

baktığımızda sadece Türk mûsikîsinin Batı'dan etkilenmediği, Türk mûsikîsinin de Batı (Avrupa) mûsikîsini etkilediği görülmektedir.⁸³ Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) meydana getirdiği gelişmeler ve kültürel ortam açısından Cumhuriyet dönemi Türk mûsikîsi yasaklarına ve yasaklanmasını isteyenlere bu olay örnektir.

3.4. Tanzîmât Döneminde, Öncesi ve Sonrası Osmanlı Döneminde Mûsikî ve Yasaklar

Yüzyılların birikimi sonucunda meydana gelen Türk mûsikîsi yasakları, ister Osmanlı döneminde olsun ister Cumhuriyet döneminde, ancak geçmişle kültürel bağlarımızı kopararak taklitlerle Batı'ya eklemelenmemizi sağlamaya yönelik çabalar olarak değerlendirilebilir. Ziya Gökalp'te milli zevkenden uzak düşen milletlerin sanat sahasında yapacağı şeylerin taklitlerden ibaret olacağını belirtmiştir. Batı'ya karşı oluşan bu teveccüh ve çabalar toplumda kendiliğinden oluşmamaktadır. Fikirsal bir temelinin ve bu fikirsal temelleri hem ortaya çıkaran hem de uygulama aşamasında fail konumunda bireylere ihtiyaç vardır. Bu bireyler yaptıkları ilmi tartışmalarla, gazete yazılarıyla, kitapları ve konferans/toplantılarıyla toplumu değişim ve dönüşümlere hazır hale getirir. Değişim ve dönüşümün bilinçli bir şekilde yapıldığı zamanlarda vardır, bir süreç olarak gelişmelerin olduğu süreç doğrultusunda kendiliğinden, spontane bir şekilde olduğu zamanlar da vardır. Yasakların oluşumunda fikirsal temelleri oluşturan fail olarak nitelediğimiz ve birey tabiri ile ifade ettiğimiz aydın/münevver kesimin katkısı büyüktür. Burada şunu da belirtmeliyiz; konumuz olan mûsikî ve yasakların içerik ve nitelikleri her zaman fikirsal temellere dayanmayacaktır. İşlemeye çalıştığımız konu içerisinde ele alacağımız bazı yasakların ne ideolojik temelleri ne de fikirsal bir alt yapısı olacaktır. Bu yasaklar bazen mantık dışı, bazen sadece o günün şartları doğrultusunda meydana gelen bir gelişme nedeniyle, bazen siyasi nedenlerden, bazen geçmişten gelen kültür mirasının aktarılmasında olduğu gibi yeni toplumda da devam etmiş, bazen müziksel altyapı nedeniyle, vs. birçok nedenlerle oluşacaktır.

Her değişiklik, eski ya da eski olduğuna inanılan bir başka düşünüş ya da davranış biçimini yıpratmıştır. Böylece, ilkin dar bir alanda uygulanması öngörülen

⁸³ Yüksel, **a.g.e.**, s.712

yenilikler gelenekleri, görenekleri sarsar hale gelmiştir. On dokuzuncu yüzyıl başlarında eski kültür ve yaşayış çökmemiş, ama çözülmüştü. Bu durum sanatta da kendini göstermiş, divan şiiri on sekizinci yüzyılın sonlarında Şeyh Galip’le son büyük temsilcisini çıkarmıştı. Klasik Osmanlı mimarisi ölmüş, mimarlığa taklitçilik ve zevksizlik hâkim olmuştu. Bu dönemde mûsikî, kendi köklü geleneği içinde yaşayan, canlı tek sanat dalıydı. Mûsikî işte bu genel çöküşe bir çare olarak düşünülen yenilik hareketlerinin kurbanı oldu. Bu yüzdendir ki, Tanzîmâtla başlayıp zamanımıza kadar uzanan süreç boyunca kayıplar hanesinde en ağır basanı Türk mûsikîsi olmuştur.⁸⁴

1550’lerin sonrasında Osmanlı şehirlerinin ve öncelik ve özellikle İstanbul’un mûsikî yaşamında son derece önemli bir eşiğin aşıldığını görüyoruz. On altıncı yüzyılın sonlarına doğru, İstanbul’un fethedilmesinden neredeyse yüz elli yıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı İmparatorluk sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık olunmuştur. Bugünkü mûsikî geleneğinin yazılı ve sesli izlerini ancak on yedinci yüzyıl başlarından itibaren sürmek mümkündür.⁸⁵ Bugünkü klasik Türk mûsikîsinin esasını teşkil eden İstanbul merkezli Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinin başlangıcını ve oluşum dönemini on altıncı yüzyılın sonlarından ve hatta on yedinci yüzyıl başlarından daha öncesine götürmek, izini daha eskilere doğru sürmek mümkün değildir. Dolayısıyla, İstanbul merkezli Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneği ile daha önceki mûsikî gelenekleri (İslâm öncesi Orta Asya, İslâm Ortaçağı ve Ortadoğu’su, hatta Sümer, Hitit vs.) arasında kesintisiz bir devamlılık aramak, yani daha eskilere giden bir gelenek icat etmeye çalışmak gerçekçi değildir. On beşinci yüzyılda ve on altıncı yüzyılın büyük bir bölümünde bestelenmiş herhangi bir eserin de orijinal veya orijinaline yakın bir şekliyle bugüne ulaşmış olması olanak dışıdır.⁸⁶ On altıncı yüzyıldan itibaren özellikle sözlü mûsikî eserlerinde yepyeni formlar ortaya çıkmıştır. İzlerine on beşinci yüzyılda yazılmış Lâdikli Mehmet Çelebi, Seydî, Hızır b. Abdullah Yusuf b. Nizamedin, ya da Mü’min-i Şirvani’nin müzik teorisi kitaplarında rastlanan nevbet-i mürettebe formu on yedinci yüzyılda artık ortadan tamamen kalkmıştır. “Kavl, Gazel, terane, fûrudeşt” gibi gerek Abdulkadir Merâgî’nin (Ö.1435) gerekse Lâdikli Mehmet Çelebi’nin (Ö.1495) kitaplarında sözünü ettiği ve hepsi de

⁸⁴ Aksoy, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, s.1216

⁸⁵ Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin**, s.13

⁸⁶ Behar, **Şeyhülislam’ın Müziği**, s.70

nevbet-i mürettebenin birer kısmı olan beste formları yoktur artık. O zamanki yapıları bugüne göre biraz farklı da olsa, bugün de bildiğimiz Kâr, gazel, murabba, beste, nakış, semai, şarkı, peşrev, saz semaisi gibi eser formları o dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır.⁸⁷

Osmanlı'da mûsikînin de içinde bulunduğu ilim ve sanat dallarının, “Hami”si padişah idi. Padişahlar yönlendirici, koruyucu, destekleyici konumda idiler. Dolayısıyla, mûsikînin ve mûsikîşinasların gelişmesinde de, padişah koruyucu (hâmi) durumundaydı. Hami ve himaye kelimeleri Arapça olup aynı kökten türemişlerdir. Hâmi kelimesi koruyucu, himaye kelimesi koruma, sahip çıkma anlamlarına gelmektedir. Bu konuda yazılmış olan ilk müstakil çalışma Halil İnalçık tarafından kaleme alınan “Şâir ve Patron” isimli eserdir. İnalçık bu eserde “Matbaanın geniş kitlelere okuma imkânı verdiği, böylece edebi ve ilmi eserlerin, yazarına geçimi için yeterince gelir kaynağı sağladığı dönem gelinceye kadar, bilgin ve sanatkâr, hükümdarın ve seçkin sınıfın desteğine muhtaç idi. “Sahib-i Mülk” hükümdar; bilgin ve sanatkârın en önde gelen veli-nimeti, hamisi idi” şeklinde hamiliği ifade etmektedir.

Turgay Anar, Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri isimli doktora tezinde benzer bir noktaya değinmiştir. “Edebiyat alanındaki himaye sisteminin ve niteliklerinin değişmesinde esaslı etkiyi matbaanın icadı yapmıştır. Matbaayla birlikte kitlelerin eline çabucak geçebilen kitaplar, bir piyasanın oluşmasına, edebiyatçıların bu piyasayla iş ilişkisine girerek kendilerinin patronu olmasına fırsat sağlamıştır. Yazarlığın gelir getiren bir meslek hâline gelmesi, yazarın göreceli bir özgürlüğe ve maddi rahata kavuşmasına imkân sağlamıştır. Jürgen Habermas’ın kültürel dolaşımın ticarileşmesiyle birlikte oluştuğunu söylediği geçirgen “kamusal topluluğun”, yeni bir toplumsal kategori olarak ortaya çıkmasını sağlayan gücün, sanatçıların hamilerinin yerini yazarın işvereni olan yayıncıların almasına ve onların da her türlü eseri pazarda dağıtmalarıyla ortaya çıktığını belirtmesi boşuna değildir.⁸⁸ İnalçık’ın dikkat çektiği diğer bir nokta ise: “Patrimonyal devlette yüksek kültür, yalnız Yüksek Saray Kültürü olarak var olmuştur. Hükümdar sarayı ve ekâbir sarayları, toplumda şeref ve itibarın,

⁸⁷ Behar, **a.g.e.**, s.14

⁸⁸ Turgay Anar, “**Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri**” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2011, s.34

servet ve becerinin tek kaynağı ve sığınağı idi. Bilgi ve sanatın koruyucusu olan hükümdarın, hakem sıfatını hakkıyla yerine getirebilmesi için kendisinin de ilim ve sanattan payı olması gerekirdi.” Halil İnalçık, sanatla ilgilenen ve yüksek sanat zevkine sahip olan hâmi-Sultan’ın, sanatçılar üzerinde bir etkiye sahip olduğunu, belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip patronun himayesi altında sanatkârın, ona göre eser vermeye özendiğini belirtmektedir.⁸⁹ Patronaj konusunda geniş çaplı bir içeriğe sahip diğer bir eser Selman Benlioğlu tarafından kaleme alınmıştır. “Saray ve Musiki” adlı eserinde Benlioğlu, Himaye kelimesini sanat alanında kullanıldığında “imkân sahibinin sanat üreticisini desteklemesi” şeklinde tanımlamıştır. Benlioğlu, bizde “hami-himaye” kavramları ile ifade edilen koruma, esirgeme uygulamasının Batı (Avrupa) dillerindeki karşılığı “patronage” ve türevleri olan hamiliğin karşılığı ise “patron” kelimesi ile ifade edildiğini belirtmiştir.⁹⁰ “Himaye” kavramının anlamı destekleme, koruma, kollama olarak ifade edilmektedir. Fakat patron kavramı “bir ürünü üretenden bedelinin ödenmesi karşılığında satın alan kişi” şeklinde tanımlanmıştır. Hâmilik ve Patronluk kavramlarının tanımlarında bir ayrıntı vardır. Ürünü bedeli karşılığında satın alan patron ortaya çıkan üründen memnun kalmadığı zamanlarda nasıl bir tavır almaktadır? İşte burada sanatı koruyan, kollayan padişah, patrona dönüşmektedir. Sanatçılar yanlarında bulundukları padişahla olan muhabbetlerinde yaptıkları bir hareket, bir söz sebebi ile oda hapsine uğrayabiliyor, sürgün edilebiliyor ve bu cezaların affı için mûsikîşinaslar besteler yapabiliyor, şairler ise güfteler yazabiliyordu. Ortaya çıkan eser bir patronaj sonucunda üretildiği için sebebinin içeriği değil sebep-sonuç ilişkisi patronajın sanatta, ilimde yapmış olduğu yönlendirmeyi ortaya koyuyor.⁹¹

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren kentlerin gelişmesi, kentsoylu sınıfın güçlenmesi gibi toplumsal, ekonomik, siyasi değişmelerle birlikte devlet ve kilise, sanatçılara verdiği desteğini devam ettirmiştir. Buna rağmen sanatçılar yeni bir dünyada yaşam sürmenin farklılığını erkenden fark ederek patronaj ilişkisine çok fazla girmeden kendi sanatlarını icra edebilecek maddi refaha ulaşmışlardır. Bu gelişmeler

⁸⁹ Halil İnalçık, **Şâir ve Patron**, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003, s.9-15

⁹⁰ Selman Benlioğlu, **Saray ve Musiki**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 18

⁹¹ Ubeydullah Sezikli, “Klasik Türk Mûsikîsi ve Patronaj” **Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu**, Amasya Üniversitesi, Amasya, 2017, s.131

yeni bir sanatkâr tipinin doğmasına yol açmıştır. Modern sanatın sanatkârları, salonlarda kendi sanatlarını ilgililere sunarak bağımsızlaşma yolunda önemli adımlar atmışlardır. Nispeten ekonomik özgürlüklerini ellerine geçiren sanatkârlar, himaye edilen ilişkisinin özgürlükleri açısından oluşturduğu sıkıntıları da zamanla aşmayı başarmıştır. Haminin istek ve beğenisine uygun sanat eseri üretme zorunluluğunu aşan sanatkâr, kendi estetiğine uygun eserler yaratmaya başlamıştır. Sanatçı ve patronu arasındaki bu gerilimli hâl, hamilik ve mesenlik sisteminde de değişikliklerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Himaye sistemini asla kabul etmeyen kişiler de vardı. Bunlardan biri olan Farabi, Darül Hikme'den kendine maaş bağlanmasını veya zengin bir kişinin himayesine girmeyi, kendi el emeğiyle geçinmeyi daha kutsal kabul ettiği ve bostan bekçiliği yaptığı için reddetmiştir.⁹²

Patronaja uğrayan mûsikîşinaslar her zaman sarayın ihsanına mazhar olamamışlardır. Mûsikîşinasların bazıları sarayın vermiş olduğu emir ya da talimata uymadıkları için ceza almış ve bunun sonucunda bazıları eserlerinde değişiklik yaparak kendisini affettirme yoluna gitmişlerdir. Bazıları yazılmış, icra edilmiş olan eserin değiştirilmesi yoluna bile gitmiştir. Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin "Mûsikî Naibi" diye anılan Mustafa Efendi hakkında anlattıklarına çok benzeyen bir rivayetini İbnü'l Emin şöyle aktarmaktadır. Olay Mustafa Efendi'den yaklaşık olarak iki asır sonra, yani On dokuzuncu yüzyılın ortalarında cereyan etmektedir. Kendisi de mûsikîşinas, besteci ve neyzen olan Sultan Abdülaziz, Saray'da mûsikî öğretene Nikogos Ağa'ya çok beğendiği bir şarkıyı Saray ahalisine ve müzisyenlerine meşk ettirme emrini verir. Şarkı o sıralarda henüz yetişmekte olan Faik Bey'in (sonraları Hacı Faik Bey [1830?-1891) yeni bestelediği bir şarkıdır. Bu eseri beğenmeyen Nikogos Ağa ise: "Böyle bozuk şarkı çocuklara talim edilmez." diyerek padişahın emrine karşı çıkar. Bu itaatsizliğin karşılığında da cezalandırılır ve saraydan uzaklaştırılır.⁹³

İsmail Hakkı Uzun Çarşılı, Es'ad Efendi'nin şeyhülislam olmadan önce ve şeyhülislamlığı sırasında mûsikîperver bir padişah olan I. Mahmud'un huzurunda bestelediği eserleri icra ettiğini ifade eder. Uzunçarşılı, Es'ad efendinin bir sene iki ay

⁹² Turgay Anar, "Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri" İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2011, s.35

⁹³ Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 158.

kadar şeyhülislamlık yaptıktan sonra padişah tarafından bu makamdan azledilmesine ve önce Sinop'ta sonra da Gelibolu'da ikamete memur edilmesine bu mûsikî icralarından birisinin neden olduğu yolundaki bir diğer rivayeti de aktarır, fakat bu rivayetin kaynağını ve ayrıntısını açıklamaz.⁹⁴

Mûziksever padişah I. Mahmud'un (saltanatı 1730-1754) musahibi, yani yakını, sohbet arkadaşı olan şair, hattat ve mûsikîşinas Ahmet Refî Efendi işlediği bir suçtan dolayı bir ara Edirne'ye sürgüne gönderilir. Edirne'de sürgündeyken İstanbul'un hasretiyle bir şarkı yazıp besteler ve Edirne'deki mûsikî heveslilerine meşk eder. Güftesinde bu sürgün hayatından şikayetçi olduğunu belirttiği bu şarkı sevilir, yayılır, zamanla İstanbul'da da söylenir hâle gelir ve sarayda duyulur. Şarkıyı pek beğenen Sultan Mahmud da bestecisinin Edirne'deki sürgün hayatına son vererek onu tekrar saraya aldırır ve yeniden kendine musahip yapar.⁹⁵

On dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar saray eğlencelerinde, şenlik, düğün ve bayramlarda çengi, köçek, tavşan vb. gibi oyunlar mutlaka yer alır, bu tür oyunlara şehir halkı da büyük ilgi gösterirdi. Söz konusu raksların zamanla geniş mûsikî repertuarı oluşmuştur. Bir görüşe göre bu oyun takımları II. Mahmud tarafından yasaklanmış, oyuncular da Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa'nın sarayına, Kahire'ye kaçmışlardır; bir başka görüşe göre ise, 1856 ya da 1857'de, yasayla ya da padişah iradesiyle yasaklanmıştır. Yasağın ahlaki kaygılardan ileri geldiğini tahmin etmek zor olmasa gerektir. Bununla birlikte, oyunlar ve oyun takımları yasakla birlikte hemen ortadan kalkmamıştır. Bir süre daha şehirde varlıklarını sürdürmüşlerdir. Abdülaziz zamanında eski tür saray eğlenceleri yeniden canlandırıldığından, köçek ve tavşan oyunları güçlü katımlarla yeniden saraya girmiştir. Bu dönem, eski raksların son parlak yılları olmuştur. II. Abdülhamid zamanında yeniden saray dışına çıkarılmıştır. Bundan sonra da, oyunların asıl figürleri unutulmaya başlamış, şehir folklorunun bu iki özgün kolu böylece tarihe karışmıştır. Raksların mûsikî repertuarları da

⁹⁴ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı", **Belleten**, c. XLI, Sayı: 161, Ocak 1977, s. 97; Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi-XVIII. Yüzyıl (IV. Cilt, II. Bölüm)*, Ankara, 1988, s. 477, Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s. 15.

⁹⁵ Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, s.138.

unutulmuştur. Günümüzde dinlediğimiz köçekçe ve tavşancalar çağdaş araştırmacılarımızın toplayabildiği birkaç takım eserden ibarettir.⁹⁶

Geleneksel Türk mûsikîsinden uzaklaşılmasının nedeni bir mûsikî türünü, daha öğrenmeden, resmi sanat durumuna getirmemizdir. Geçmişle köprülerin işin başında, bu kadar çabuk atılması Batı (Avrupa) mûsikîsi alanında yetişecek olan yeni Türk bestecisini köksüzlüğü seçmeye yöneltmiş, bu yetişme ortamı onun da zararına olmuştur. Böylece iki ayrı kültüre ait sanatların alışverişinden beklenebilecek zenginleşme imkânları tırpanlanmıştır.⁹⁷ Bu nedenle uzaklaşılın mûsikî kültüründe yasaklar zamanla ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Batı (Avrupa) mûsikîsinin sarayda yayılmaya çalışıldığı yıllarda, aynı saray içinde klasik Türk mûsikîsinin son büyük ustaları bulunuyordu. Çoğu III. Selim sarayının ortamında yetişmiş bestecilerle onların yetenekli şakirtlerinin olgunlaşmasıyla klasik üslup son parlak dönemini yaşıyordu. II. Mahmud klasik yolda başarılı bir şarkı bestecisiydi; ayrıca ney üfler, tanbur çalardı. Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Batı (Avrupa) mûsikîsi dinliyor, onu sevmeye çalışıyordu, ama diğer yandan, sarayda eskiden olduğu gibi devam eden fasılları dinlemekten de geri kalmıyordu. Bilhassa Dede Efendi'nin yapıtlarına çok kıymet vermekteydi. Ziyaret ettiği yerlere müezzinleri ve bandocuları yanında götürüyordu. Mûsikîdeki bu iki yanlılık o dönemin havasını, hem Şark'a hem Garba hem eskiye hem yeniye dönük iki cephesini çok iyi dile getirir. Biri, padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği mûsikî, diğeri ise öğrenilmesi, sevilmesi, "ulaşılması" gerekendi.⁹⁸ Bu ikilik Cumhuriyet dönemi dâhil bundan sonraki süreçte hiç bitmeyecektir.

Batılılaşma (Avrupalılılaşma) adımları, kaygıları mûsikî yasaklarının neredeyse iki yüz yıllık süreçte alt yapısını oluşturmuştur. Sarayda, toplumda, kurumlarda meydana gelen değişim domino etkisi yaratmış kültürde, sanatta, giyim kuşamda, mûsikîde, resimde her alanda bilinçli ya da bilinçsiz bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu değişim yaşanırken de mûsikî gibi bazı alanlarda yıkımlar, yasaklarda meydana gelmiştir. Muzika-i Hümayun ile Enderun'da yeni bir mûsikî (ve sanat) bölümü

⁹⁶ Aksoy, **a.g.e.**, s.1233

⁹⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1216

⁹⁸ Aksoy, **a.g.e.**, s.1217

açılmıştır. Bando, bu bölümün çekirdeği niteliğinde olmuştur. Bando, koro ve orkestraya doğru gelişmiştir. Bando orkestra iş birliği Cumhuriyet'ten sonraki mûsikî alanındaki düzenlemelere kadar devam etmiştir. Bu gelişmeler içerisinde hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemlerinde önemli bir Batı mûsikî yapıtı olan Opera, operet varlığını iki dönemde de sürdürmüştür. İlk opera dinleyen padişahın III. Selim olduğunu daha önce belirttik. Sarayda daimî bir opera topluluğundan söz edebilmek için de II. Abdülhamid dönemini beklemek gerekecektir.⁹⁹ II. Abdülhamid daha çok İtalyan operalarından hoşlanıyordu. Abdülhamid, Yıldız Tiyatro'sunu inşa ettirmiş ve sarayda kalıcı bir opera ve operet takımı kurdurmuştur.¹⁰⁰ Askeri Tıbbiyede haftada bir defa düzenli olarak mûsikî fasılları yapıldığı bilinmektedir. Fakat padişah II. Abdülhamid'in son devirlerinde, talebenin bu saf ve temiz eğlencesi de, Umum Mekatibi, Askeriye Nazırlığı ve Tophane Müşirliği tarafından yasak edilmiştir. Çünkü herkesin gözü önünde Hatap Kıraathanesi denilen odun yığının üzerinde güneşlenme bahanesiyle toplanan üç beş kişinin içtimайдan koskoca bir ihtilal cemiyeti doğduğu gibi, mûsikî talimi bahanesiyle toplanan talebe dahi başka şeyler görüşür hale gelmiştir. Bu nedenle bu sanat faaliyetinin devamı engellenmiş ve yasaklanmıştır.¹⁰¹

Sultan Abdülhamid zamanında yaşının ve şöhretinin doruğunda olan Hacı Arif Bey sarayda üçüncü kez hocalık vazifesine başlamıştı. Sultan Abdülhamid'i bebekliğinde kucağına alıp sevecek kadar harem-i hümayunla yakın olmuştu. II. Abdülhamid Han bir gün Hacı Arif Bey'in yeni bestelerini dinlemek istemişti. Hacı Arif Bey biraz rahatsız olduğu için mabeyinciye gelemeyeceğini bildirdi. O sırada Padişah'ın huzurunda bulunan bestekâr Miralay Rifat Bey "Efendim hasta numarası yapıyor aslında sağlığı pek yerinde" deyince II. Abdülhamid Han öfkelenerek Hacı Arif Bey'i tekrar çağırttı. Hacı Arif Bey mabeyinciye: "İsrar etmeyiniz. Ben onun bebekliğini bilirim. Hatta bir defasında üzerimi bile ıslatmıştı," diyerek emr-i şahaneyi hafife alır gibi davrandı. II. Abdülhamid Han, bu duruma çok sinirlendi ve Hacı Arif Bey'e 50 günlük oda hapsi verdi. Hacı Arif Bey birkaç gün sonra özgürlüğünü kazanmak amacıyla nihâvend makamında bestelediği meşhur halı yaktıran bestesini padişaha gönderdi. O şarkı Mehmet Sadı Bey'in konağında uğruna halı yakılan meşhur

⁹⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1217

¹⁰⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.103

¹⁰¹ Yıldızeli, **a.g.m.**, s.17

şarkıydı. Yalnız şarkının güftesindeki son mısraı Hacı Arif Bey affedilmesi ümidiyle değiştirdi. Eserin “Şivekârım sen dururken ben kime yalvarayım” mısraı “Padişahım sen dururken ben kime yalvarayım” şeklinde padişaha okundu. Sultan II. Abdülhamid bu latife karşısında yumuşadı ve Hacı Arif Bey'i affetti.¹⁰²

Bir diğer yasak ile ilgili olayı Osman Şevket Uludağ şöyle anlatmaktadır: “Mektepte hürriyet ilanından üç gün sonra ilk defa aleni ve muntazam bir mûsikî faslı yapılmıştır. Adlarını saydığım yüksek sınıf talebeleri muntazam surette terennüme başladıkları sırada mektebin müdürlüğünde bulunan Süvari Miralay Esad Bey (mütareke esnasında İstanbul polis müdürü ve Sadrazam İzzet Paşa'nın kardeşi), evvela Dâhiliye Müdürü Hacı Zahid'e talebenin susturulmasını emretmiş, fakat ondan: Haddin varsa bu işi sen yap! Cevabını alması üzerine solgun bir çehreyle bahçeye gelerek bu konsere mani olmak istemişti. Çünkü mektepte mûsikî fasılları yapmak yasak idi. Esat Bey'in ihtarı üzerine ortalıkta evvela bir sükût görülmüş idi. Baytar talebesinden Suphi Ethem, titreten solmuş çehresiyle ayağa kalkarak, aynen şöyle haykırdı:

- Bugün Osmanlılar afak-ı kenkere-i Asumanda tayaran ediyorlar.

Zavallı Suphi devam edemedi. Ortalık birdenbire karıştı, mektep müdürü uzaklaştı ve konser devam etti. Uzun müddet yasak edilen mektebin konserleri hürriyetten sonra ilk defa böyle başladı.”¹⁰³ Örgüt içinde Türk mûsikîsi bölümü ise sonradan kuruldu. Fasil heyeti ile müezzin ve sermüezzinler bu bölümün iki kolunu meydana getirdiler. Müezzinler tanınmış mûsikîşinaslar arasından seçildiklerinden, aynı zamanda fasıl heyetinde hanendelik ve serhanendelik ederlerdi. Fasil heyeti sonraları, “Fasl-ı Atik”, “Fasl-ı Cedid” diye ikiye ayrıldı. Fasl-ı Atik klasik fasıl tarzındaydı. Fasl-ı Cedid ise ney ile flütü, ud ile mandolini bir araya getiren acayip bir düzendeydi. Fasil, topluluğu bagetle yöneten bir şef, viyolonsel, keman, lavta, ud, mandolin, kitara, kastenyet, kanun, darbuka, flüt, ney, trombon, zil ve hanendelerden oluşuyordu. Takımın, Batı (Avrupa) mûsikîsinin “majörülle minörüne yakın makamlardaki” peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalalarının

¹⁰² Sezikli, a.g.e., s.135

¹⁰³ Yıldızeli, a.g.m.,s.20

armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuarı vardı. Bu durum geleneksel mûsikînin Batı sazlarına göre armonize edilmesi hevesinin, ne kadar acemice de olsa, ilk örneğidir.¹⁰⁴

Gelecekte eleştiri konusu olacak olan bazı uygulamaların geçmişte de yaşanmış olduğunu tarihsel bilgiler ortaya koymaktadır. Gelenekte meydana gelen bozulmalar neticesinde ortaya çıkan kültürel değişim öyle bir hal alacaktır ki sonraki dönemlerde öz kültüre dönüş için atılan adımlar tepkiyle karşılanacaktır. Çünkü artık hangisi bizim kültürümüz hangisi değil? Bunun ayrımını yapacak milli kültür neredeyse yok olma seviyesine gelmiştir. Batılılaşma (Avrupalılaşma) uygulamaları içerisinde mûsikî adına atılacak tüm adımlar Osmanlı padişahları tarafından atılmış iken kültürel mirası devralan Yeni Türkiye Cumhuriyeti kurucu kadroları yerli/milli mûsikî oluşturma adına Orta Asya mûsikîsine dönmek istemişler, fakat başarıya ulaşamamışlardır. Çünkü geçmişten gelen Batılılaşma süreci yerli/milli mûsikînin oluşturulmasına engel olmuş. Cumhuriyet döneminde de Türk mûsikîsine düşmanca tavır devam etmiştir. Osmanlı'dan miras kalan Türk mûsikîsini eleştiren ve Orta Asya geleneğinde var olan halk mûsikîsini tekrar Batı (Avrupa) teknikleri ile sentez ettikten sonra canlandırmaya çalışan, bunu yaparken de yasaklar uygulayan Cumhuriyet devrimleri ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Osmanlı döneminde Batı (Avrupa) kültüründen alınanlar Cumhuriyet dönemi devrimlerine temel teşkil edecek niteliktedir. Burada şu ayrımı da gözden kaçırmamalıyız. Cumhuriyet döneminde uygulanan yasaklar ile Tanzîmât dönemi öncesi ve sonrasında uygulanan yasaklar birbirinden farklı uygulamalardır. Tanzîmât dönemi öncesi ve sonrasında Cumhuriyet dönemine kadar gelen süreçte uygulamaya konulan fikişsel temelli yasaklarda devlet politikası olarak yerli/milli bir mûsikî oluşturma kaygısı yoktur. Fakat Cumhuriyet döneminde bu kaygı vardır. Ortak olan bir nokta vardır. O da Osmanlıda bu süreci başlatan padişahlarda, Cumhuriyet dönemi kurucusu Atatürk'te Türk mûsikîsini sevdiği halde devlet geleneği oluşturma adına duyguları ile hareket etmeyip akli ile hareket ederek gerekli adımların atılmasını sağlamışlardır.

¹⁰⁴ Aksoy, **a.g.e.**, s.1217

3.5. Mûsikî Eğitimi ve Mûsikî Yasakları

Beş asır boyunca Osmanlı eğitim sistemini oluşturan medreselerde ağırlıklı olarak din eğitimi verilmekte idi. Bu kurumlarda din eğitimi ile birlikte beşeri, ilimlerde okutulmaktaydı. İlk Osmanlı medresesi 1331'de İznik'te açılmıştır. Sultan Orhan Gazi döneminde eski manastır binası medrese olarak yeniden düzenlenmiştir. O yıllarda eğitim veren hocaların büyük çoğunluğu dönemin ilim merkezlerinden davet edilen âlimlerden oluşmakta idi. Zira yeni kurulan Osmanlı Devleti eğitim alanında henüz sistematik bir yapıya sahip değildi. Bursa, Edirne, Konya ve Erzurum gibi merkezi yerlerdeki medrese eğitimi halkın öğrenim ihtiyacını karşılayacak bir seviyeye ulaşmıştı. Ancak saray erkânı için farklı bir eğitim kurumu hâsıl olmuş, Sultan II. Murat (1421-1451) döneminde Edirne sarayındaki kurulan Enderun teşkilatı kısa bir süre sonra okul haline gelmiştir.¹⁰⁵ Bu başlık altında öncelikle Osmanlı Maarifi eğitim sistemi ve bu sistem içerisinde mûsikî ne kadar yer almıştır? Bu konuda bilgi vereceğiz. Bu bilgiyi vermemizin amacı Osmanlı maarif sistemi ile Cumhuriyet dönemi arasında bir kopukluk var mıdır? Yoksa birbirinin devamı niteliğinde bir sistem mi kurulmuştur? Bu bilgiler verildikten sonra eğitim sistemi içerisinde uygulanan bazı mûsikî yasakları ile ilgili inceleme yapacağız.

Osmanlı Devleti'nde mûsikînin resmi olarak ilk eğitimi Edirne sarayında başlamıştır. Bu eğitim zaman içerisinde Mehter, Muzika-i Hümayun ve Mevlevihaneler gibi değişik kurumlarda artarak devam ettiği görülmektedir.¹⁰⁶

Birçok Doğu halkının müziğinde olduğu gibi, Türk mûsikîsinin de öğretim metodu uzun yıllar hoca-talebe çalışması, yani defalarca tekrarlanan, hafızaya alınan eserlerin meşk yoluyla sonraki kuşaklara aktarılması şeklindeydi. Geleneksel müziğin özelliklerinden kaynaklanan bu husus müzikçilerin üstün "kulak"/müzik işitme yeteneğini ve ciddi meşk etmelerini gerektirirdi. Osmanlı dönemi Türkiye'sinde bu meşk, Mehterhane, Mevlevihane, Enderun ve özel meşkhanelerde yapılırdı.¹⁰⁷ Osmanlı dönemi mûsikînin gelişme safhaları, imparatorluğun siyasî ve iktisadî

¹⁰⁵ Özden, **Osmanlı Maarifinde**, s.3

¹⁰⁶ Özden, **a.g.e.**, s.5

¹⁰⁷ Kuloğlu, Gülmemed, **a.g.e.**, s.4

gelişme safhalarıyla her zaman paralellik göstermemiştir. Şayet eğitim/maarif hayatı içerisinde bir ilim yer alıyorsa devlet bu ilmi legal olarak görüyor demektir. Maarif hayatındaki müfredat toplumun diğer unsurlarına da yön vermektedir. Bu müfredatı meydana getiren devlet olduğu için maarif müfredatı siyasi bakış açısının da etkisinde kalmaktadır.¹⁰⁸

Saray mûsikîsi olarak görülen ve Enderun'da yetişen mûsikîşinasların yaptıkları mûsikî nitelik anlamında elit bir kesime hitap etmekteydi. Enderun'un mûsikînin gelişimindeki yeri çok önemlidir. Çünkü Saray Üniversitesi sayılan Enderunlar eğitim ve öğretimin zirvesi olan eğitim kurumları idi. Enderun II. Murad'ın Edirne'yi almasından hemen sonra 1363'te kurduğu, II. Murad, Fatih ve II. Bayezid'in geliştirip mükemmel bir saray üniversitesi haline getirdiği, saray okuludur.¹⁰⁹ Bütün bu eğitim kurumları ile mûsikîde kendine has üslup ve gelenekleri oluşturmuş olan Osmanlı İmparatorluğu'nda başkent İstanbul devrin önde gelen müzik icracı, kuramcı ve bestekârlarının toplandığı bir merkezi haline gelmiştir. Özellikle mûsikî alanında eserler verecek kadar, bu sanatın içerisinde olmuş olan devrin padişahları sayesinde müzik her dönemde gelişme göstermiş ve bu sayede İmparatorluğun da kültürel gelişimi sağlanarak eserler verilmeye devam edilmiştir.¹¹⁰

Enderun mûsikî mektebi, Osmanlı mûsikîcilerinin sadece yetiştiği değil, ders de verdikleri bir okuldur. Abdülkadir Merâî'nin oğlu, ud üstadı Abdülaziz ve torunu udi Mahmud Merâî, Sultan Selim'in Tebriz'den getirdiği ve o zamandan beri sarayda yevmiyeli çalışan Azerbaycanlı mûsikîciler, Kanuni Sultan Süleyman döneminde de Enderun'da bulunan ve "cemaat-i mutriban" denilen saray mûsikî heyetinin ses üstadı (guyende) ve çalgıcıları idi. Bunların arasında "cemaat-i mutriban"ın baş sazendesi Hasan Can, şehzade II. Selim'in mühürdarı, kemançe üstadı, şair Durak Çelebi

¹⁰⁸ Cinuçen Tanrıkorur, "Osmanlı Müziği'nin Tarihsel Akışı", İnternet Sitesi:

<http://www.osmanlimedeniyeti.com/Bilgi/Osmanli%C4%B1%20M%C3%BCzi%C4%9Fi%20ni n%20Tarihsel%20Ak%C4%B1%C5%9F%C4%B1#Bozulma+ve+%C7%F6k%FC%FE%FC>

¹⁰⁹ Erhan Özden, "Osmanlı Maarifinde Mûsikî" **Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu**, Amasya Üniversitesi, Amasya 2017, s.430

¹¹⁰ Ünüshan Kuloğlu, Süreyya Gülmemed, "Müzik Osmanlı Müzik Kültürü", **Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi**, s.6

(Nihani) ve diğer nüfuzlu üstatlar Enderun'da hocalık yaptı ve birçok talebe yetiştirdi.¹¹¹

Osmanlı'da özellikle Tanzîmât'tan sonra açılmış olan okullar modern eğitimin yapıldığı ilk yerler olmaları bakımından önemlidir. Köklü bir medrese eğitiminin hâkim olduğu ülkede talebelerin yeni okullar, muallimler ve yeni müfredata hemen uyum sağlamaları mümkün olmayacaktır. Bu nedenle maarif yetkilileri işe sıbyan mekteplerinin modernize edilmesinden başlamışlardır. Okulların teşkilat yapısı, sıbyan mektebi, rüştiye, idadi, dârülmaârif, dârülfünun ve askeri mektepler olarak belirlenmiştir. Ayrıca bu okullara bağlı olarak inas (kız) okulları ve iptidaî (hazırlık) gibi mekteplerde kurulmuştur.¹¹² 1899'a gelindiğinde İstanbul'da 19 askerî okul, 3 dârülfünûn-ı şahane, 7 mülkiye okulu, 8 meslek okulu, 284 ibtidaiye, toplamda 30 idadiye ve rüşdiye ile 28 özel okul bulunuyordu.¹¹³ Sıbyan mekteplerinin resmi müfredatı içinde gınâ ya da mûsikî dersi yer almamaktadır. İlk mekteplerin bir nevi hazırlık şubesi sayılan sıbyan mekteplerinde ilâhi ve benzer formlardaki basit ezgilerin öğretildiği görülmektedir.¹¹⁴

Son dönem Osmanlı toplumunun mûsikî eğitiminde, Batı'dan özellikle Fransızcadan tercüme edilen temel Batı (Avrupa) mûsikîsi kitapları kullanılmıştır. Bu kitaplar Cumhuriyetle birlikte yeni Türk devletinin mûsikî müfredatı için temel teşkil etmiştir. Bu kitaplardaki bazı terimleri mûsikî öğretmenleri bile anlamakta zorluk çekmektedir. Bu sebeple Rauf Yekta Harp Malulleri Mecmuasında müfredattaki bu kelimeleri açıklayan bir yazı dizisini kaleme almıştır.¹¹⁵

On dokuzuncu asrın sonlarına doğru diğer okullarda olduğu gibi rüşdiye mekteplerinin müfredatına yeni dersler eklenmiştir. Din derslerinin yanı sıra fen dersleri ve sosyal dersler müfredatı girmiştir. Bunlardan başka sanat ve spor dersleri

¹¹¹ Kuloğlu, Gülmemed, a.g.e. s.3

¹¹² Özden, **Rast Müzikoloji Dergisi**, C.II, s.93

¹¹³ Selçuk Alimdar, **Osmanlı'da Batı Müziği**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016, s.171

¹¹⁴ Erhan Özden, "Osmanlı Maarifinde Mûsikî-I", **Rast Müzikoloji Dergisi** C.II, Sa.1 Tokat 2014, s.94

¹¹⁵ Fazlı Arslan, **Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2016, s.8

de verilmeye başlanmıştır. Mûsikî, resim ve terbiyeyi bedeniye bunların başında gelmektedir.¹¹⁶

Osmanlı'da fakir ve kimsesiz çocukların öğrenim gördüğü rüştiye mekteplerine Dârüleytam adı verilmektedir. Bu okullar yatılı olup talebelerin her türlü ihtiyaçlarının karşılandığı eğitim kurumlarıdır. Bazı arşiv vesikalarında Darüleytamlarla ilgili önemli bir durum göze çarpmaktadır. O da bu okullarda uygulanan ders müfredatıdır. Dârüleytam ders müfredatlarında yoğun bir mûsikî programı uygulanmaktadır. Bu durum ne iptidaî (sıbyan mektepleri ve Tanzîmât sonrası açılan ilk mektepler) okullarda ne de rüştiye mekteplerinde görülmektedir.¹¹⁷ Yukarıda verdiğimiz bilgiler ışığında bakarsak Osmanlı maarifinde mûsikî eğitimi eğitimin her aşamasında az veya çok verilmeye çalışılmıştır. Mûsikî yasaklarının Cumhuriyet dönemine has bir uygulama olmadığını farklı başlıklar altında ifade ettik. Osmanlı maarifinde müfredat içerisinde yer alan mûsikî dersi repertuarında bazı şarkılar sakıncalı görülmüş ve bu şarkılar adaba mugayir şarkı olarak ifade edilmiştir. Doç. Dr. Erhan Özden tarafından hazırlanan Arşiv Belgeleriyle Dârüelhan isimli kitapta bu konuya belgelerle değinmiştir. Dârüelhan da verilmekte olan sözlü repertuar eğitimi şarkı, türkü, tavşanca, köçekçe ve klasik eserlerden oluşmakta idi. Klasik eserlerin bestelendiği sözler divan edebiyatına ait şiirlerden oluştukları için sorun teşkil etmiyorlardı. Ancak bazı aşk konulu ve müstehcen güfteye sahip tavşanca ve köçekçeler Osmanlı gibi İslami devlet anlayışıyla yönetilen bir ülkede kız ve erkeklerin bir arada okuyacağı türden eserler değillerdi. Bu nedenle İnas Dârüelhan'ın da erkek öğretmenlerin kızlara öğrettikleri edebe aykırı bazı eserler gazete köşelerine taşınmış ve Maarif Nezareti'nden Dârüelhan Mûsikî encümenine bir uyarı yazısı gönderilmiştir. Oldukça sert bir üslup kullanılan yazıda bu tür eserlerin yerine daha uygun şarkıların öğretilmesi gerektiği belirtilmektedir.¹¹⁸

Maârif Umûmiye Nezâreti Tedrisat Aliye Dâiresine Mahsus Müsvedde

Bazı Gayrı Münasip Şarkıların Tâdili Hakkında

¹¹⁶ Özden, a.g.m.,s.95

¹¹⁷ Özden, **Osmanlı Maarifinde Mûsikî**, s.93

¹¹⁸ Özden, **Arşiv Belgeleriyle**, s.216

Encümeni Mûsikî Riyaset Celilesine

Şu sırada Dârülelhan sınıfında bazı erbab-ı ihtisas tarafından gazetelere yazılan makalattan birinde "bî-edebâne güfteli" bazı küçek şarkılarının ve münâfl "ahlak mâzuretlerihâvi asarın kızlara meşk ettirildiği yolunda fikarat tesadüf edilmiş ve bu ifâdâtmaârif ve terbiye-i umûmiyenâmına cidden celbi dikkat görülmüş olduğundan muallimler tarafından son seneyi der-siye zarfında verilmiş beste ve güfteler içinde bu gibi açık aşkıyat ile mâlî ahlak-ı nisvana suret-i hâlel parçalar varsa bu babda acilen esaslı bir çare düşünülmesi ve tedrisatta dersi alanların hususiyet ve umumiyet.... göretâ'dil edilmesi lazım gelenleri be yâni ihtirâmat falaka-i acizanemle ?...kabulü temenniyatına kılınması bu babda.

9 Teşrîn-i Sânîânîl 335 (9 Kasım 1919) (Fotoğraf 35)

Osmanlı Arşivlerinde yer alan elimizdeki vesikaların içeriklerine baktığımız zaman eğitim sistemi içerisinde müfredatlarda yer alan "Muzır Mûsikî / şarkı" kavramına getirilen yasaklamaların dini değil siyasi gerekçelerle yapıldığı görülmektedir. Bu yasaklamaların o dönem yaşanan sansür politikası ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır.

Mûsikî yasaklarının oluşmasında, yani genel mûsikî politikasının oluşmasında hem Osmanlı hem de Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin maarif politikası önem arz etmektedir. Halil Bedi Yönetken Cumhuriyet dönemi mûsikî eğitim politikasına "Müfredat programının tedkikinde maalesef mûsikî-i millimizin büsbütün ihmal edilerek kâmilan garp mûsikîsi kavâ'id ve nazariyatına ehemmiyet verilmiş olduğu nazarı- dikkatimi celb etmiştir...." Şeklinde bir eleştiri getirmiştir.¹¹⁹ Devletin, müzik eğitimi konusunda gösterdiği anlayış 1950'ye kadar bütün gücüyle sürmüş, 1950-60 döneminde ise devlet, beğenisini ve desteğini, artık Devlet Konservatuvarı bünyesinden bağımsız olarak gelişen Devlet Opera ve Tiyatrosu'na kaydırmıştır. Bu dönemde devlet büyüklerinin opera ve tiyatro galalarına onur verdiklerini, sanatçıları sık sık köşke davet ettiklerini görürüz. 1960'lı yılların ilk yarısında, müzik eğitiminin

¹¹⁹ Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman, **Halil Bedî Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası**, Müzik Eğitimi Yayınları, s.31

önemi yeniden gündeme getirilmiştir. Bu kez konuya sahip çıkanlar, doğrudan doğruya müzisyenlerdir. Yani, Cumhuriyet döneminde yetişen, Yücel'in 1941 yılında sözünü ettiği Türk sanatçıları artık ülke mûsikî eğitimi üzerine düşünmeye başlamışlardır. Devletin aydın bürokratlarıyla diyalog kurabilen Türk mûsikîcileri, mûsikî eğitiminin yeniden gözden geçirilmesi, ülke düzeyine, ilk ve ortaöğretime daha etkin biçimde yayılması, yeni kurulan TRT Kurumu'nun yayın anlayışının eğitime yönelik olması gereği konularında toplantılar yapmışlar ve devletin ilgili makamlarına raporlar sunmuşlardır. 1960'tan günümüze kadar geçen yıllar içinde, sadece mûsikî eğitimi değil, genel olarak "eğitim" kavramı pek çok biçim değiştirmiş, yerli ve yabancı çeşitli yöntemler aktarma yoluyla sistemleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmaların tek amaca yönelik olması gerekmektedir. O da Atatürk'ün öngördüğü "çağdaş evrensel düzeye ulaşmak" tır.¹²⁰ Atatürk'ün yaşadığı süre içerisinde sentez politikası gereği Türk mûsikîsi ve Batı (Avrupa) mûsikîsi birlikte işlenmeye çalışılmış ve yerli/milli bir mûsikî ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Fakat Atatürk'ün ölümünden sonra işler bu mecradan çıkarak yerli/milli mûsikî politikasından uzaklaşmıştır. Atatürk'ten sonra gelen yöneticilerin tamamen Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikası izlemeleri daha sonraki zamanlarda Batı ile yapılan bazı anlaşmaları getirmiş, bu anlaşmalar neticesinde de eğitim politikasını Batılı devletler belirler hale gelmiştir. Bu anlaşmaların en dikkat çekici olan Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu adıyla bilinen, ya da diğer bir adıyla Türkiye-Amerika Birleşik Devletleri Kültürel Mübadele Komisyonudur. 1949 yılında Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri arasında imzalanan ikili anlaşma ve Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden geçen 13 Mart 1950 tarih ve 5596 sayılı kanun çerçevesinde bu komisyon çalışmalarına başlamıştır.¹²¹ İsmet İnönü'nün Amerika ile imzalamış olduğu bu anlaşma tamamıyla Amerika'ya teslim edilmiştir. Bu komisyon Türkiye'deki müfredatı belirlemekte olup bu müfredat içerisinde Türk mûsikîsinin yer almasını beklemek garip bir beklenti olur.

¹²⁰ Ali, **a.g.e.**, s.96

¹²¹ Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu Web Sitesi, Erişim: <https://fulbright.org.tr/hakkimizda> , (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 11.11.2018

3.6. Erken Cumhuriyet Dönemi Mûsikî Yasakları

Cumhuriyet dönemi mûsikîsinin temelleri açısından önemli iki kurum vardır. Bunlar Dârülbedâyi ve Dârülelhan okullarıdır. Bu iki okul Osmanlı kültür mirasının Cumhuriyet dönemine aktarılmasını sağlayan önemli kurumlardır. Osmanlı'da kurulan konservatuvar niteliğindeki ilk mûsikî okulu Dârülbedâyi'dir.¹²² Dârülbedâyi mûsikî bölümünün amacı, tenoru, sopranosu, baritonuyla bir tiyatro mûsikîsi ortaya çıkarmaktır. Türk mûsikîsi bölümünün amacı ise, klasik mûsikîmizi unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, gelecekte tiyatroya yarayabilecek yolda geliştirmek, klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, onları yaşatmak, mûsikî zevkini topluma yaymaktır. Görüldüğü gibi, Dârülbedâyi tiyatroyu, sahne mûsikîsini, Türk ve Batı (Avrupa) mûsikîlerini bir bütün olarak ele almak gibi çok ileri bir tutumu benimsemiştir.¹²³ Bu bölüm pek kısa bir süre çalışma imkânı bulmuş olmasına rağmen, Dârülbedâyi'yi kuruluş amacıyla, programıyla mûsikî tarihimizin en önemli kuruluşlarının başında anmak gerekir.¹²⁴ Dârülbedâyi'nin devamı niteliğinde Maarif Nezâreti, 1914 yılın da, İstanbul'da, "Dârülelhan" adıyla bir Devlet Konservatuvarı açmıştır.¹²⁵ Nağmeler evi anlamına gelen Dârülelhan Osmanlı'da kurulan ilk sistemli konservatuvardır. Dârülbedâyi 'de ki mûsikî şubelerinin kapatılmasının ardından kurulmasına karar verilen okulun ilk amaçlarından biri Klasik Türk mûsikîsi repertuarını notaya almak ve gerekli tahsisatları yapmaktır. Bu görev Dârülbedâyi 'de de düşünülmüş ancak yerine getirilememiştir. Ayrıca Batı (Avrupa) mûsikîsi ve Türk halk mûsikîsi sahasında da araştırma ve uygulamalı eğitim öngörülmüştür. Bir nevi konservatuvar eğitim modelinin benimsendiği bu okulda dönemin Batı (Avrupa) konservatuvarlarından ayrı olarak üç mûsikî türünde müfredat uygulandığını görmekteyiz. Halk mûsikîsi icra anlamında uygulanmasa da nazari olarak işlenmiştir. Ayrıca ilk türkî derleme çalışmaları yine bu okulun çatısı altında başlamıştır.¹²⁶ Zamanın belli başlı mûsikîşinasları İstanbul'un işgaline kadar burada Türk mûsikîsi dersleri verirler. İşgalden sonra bir süre öğretime ara vermek zorunda kalınır. 1923 'te

¹²² Erhan Özden, "Osmanlı'nın Mûsikî Okulları", **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt: I Sayı:2, 2013, s. 19

¹²³ Aksoy, **a.g.e.**, s.1235

¹²⁴ Aksoy, **a.g.e.**, s.1235

¹²⁵ Yalçın Tura, **Türk Mûsikîsinin Meseleleri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988, s.40

¹²⁶ Özden, **a.g.m.**,s. 19

yeniden açılan okulda bir de Batı (Avrupa) mûsikîsi bölümü kurulur. Ulusal mûsikî konservatuvar niteliğindeki, herkese açık bir devlet okulunda ilk kez mûsikî öğretimine geçilir. Dârüelhan Mecmuası adıyla bir dergiyle bazı plaklar yayımlanır. Klasik eserlerin notaya alınmasıyla Anadolu'da halk türkûleri derleme çalışmaları da ilk kez bu okulda başlamıştır. Dârülbedâyi gibi Dârüelhan da savaş koşullarından etkilenmiş olmasına rağmen Cumhuriyet'in üçüncü yılına kadar faaliyetini sürdürmüştür. Dârüelhan'la Türk ve Batı mûsikîlerinin ikinci kez bir konservatuvar, yani akademik bir çatı altında yan yana gelmesi imkânı elde edilmiştir. Bu kuruluş yaşatılsaydı, her iki mûsikînin, kendi dünyası içinde karşı karşıya bırakılması yolunda çok önemli bir adım atılmış olacaktı. Meşrutiyet döneminin uzlaşıcı ortamında elde edilen bu şans ne yazık ki yitirildi. 1926'da Türk mûsikîsi bölümü kaldırılan Dârüelhan doğrudan doğruya Batı (Avrupa) mûsikîsi konservatuvarı haline getirildi; sadece klasik eserleri tasnif ve tespit etmekle görevli bir kurul oluşturularak, Türk mûsikîsinin eğitimi-öğretimi resmen yasaklandı. 1826 yılında bir ilgayla başlayan mûsikî Tanzîmâtımız gibi mûsikî Cumhuriyetimiz de, tam bir yüzyıl sonra, yine bir yasaklamayla işe koyulmuş oluyordu.¹²⁷

Dârüelhan da Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklanması konusunda gerekli işlemleri yapmak üzere toplanan heyet, Batı müziğinin gerçek ustalarıdır. İlk iş olarak tek sesli müziğin (Türk mûsikîsinin ve tabii ki Halk Müziği'nin) yasaklanması ve çok sesli müziğin öğretilmesi önerilir.¹²⁸ İstanbul Belediyesi'ne ait olan "Dârüelhan"ın alaturka kısmı bir "icra heyeti" halini alacak, resmî şekilde alaturka öğretimi yapılmayacak, Dârüelhan'ın bünyesindeki bir komisyon da sadece ilmî çalışmalarda bulunacaktır. Kararı, 25 Ekim 1926 tarihinde o sırada İstanbul Valisi olan Muhittin Üstündağ açıklar. Haberi, gazeteler de "Alaturka mûsikîye elveda! Resmî müesseselerde alaturka mûsikî ilga edildi, artık bu mûsikîden tarih derslerinde bahis olunacaktır" gibi başlıklarla verirler. İlk "Alaturka Mûsikî yasağı", işte böyle konmuş ve yasak tam 50 sene boyunca, Süleyman Demirel'in meşhur "Milliyetçi Cephe" Hükümeti'nin İstanbul'da 1976'da bir Türk mûsikîsi Konservatuvarı açmasına kadar titizlikle uygulanmıştır. Burada dikkat etmemiz gereken ufak bir ayrıntı vardır. Alaturka mûsikî yasağının 1935 yılında başladığını, 1926 yılında başlayan yasağın

¹²⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.1235

¹²⁸ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.659

alaturka müziğin değil Türk mûsikîsinin yasaklanmasıdır. Bunu da Murat Bardakçı bir köşe yazısında şöyle ifade etmiştir: “Alaturka müziğin 1926'da yasaklanması diye bir şey söz konusu değildir, yasak 1935'te gelmiştir. 1926'da alınan ve 1976'ya kadar uygulanan karar ise, okullarda Türk mûsikîsi öğretimine getirilen yasaktır. Eğitimdeki bu yasaklama, o zamanın gazetelerinde "Alaturka mûsikîye elveda. Resmî müesseselerde alaturka mûsikî ilga edildi. Artık bu mûsikîden tarih derslerinde bahis olunacaktır" şeklinde yer almıştır. Türk mûsikîsi yasağı, Atatürk'ün 1934 Kasım'ında yaptığı Meclis'i açış konuşmasından sonra, 1935 Ocak ayında konmuş ve sekiz ay devam etmiştir.”¹²⁹

Türk Milleti için Cumhuriyet, yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar, Türk mûsikîsi için de yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cumhuriyet yönetiminin, Türk mûsikîsi alanında ilk icraatı, ne yazık ki, bu mûsikî çeşidini okullarda yasaklamak, resmen öğretimini engellemek şeklinde tezahür etmiştir.¹³⁰ Klasik Türk mûsikîsine getirilen yasaklar bu mûsikînin Cumhuriyet dönemi mûsikî politikaları içerisinde nasıl bir yere oturtulduğunu açıkça göstermektedir. Söz konusu yasakların, klasik Türk mûsikîsine, varlığını sürdürebilmesi açısından son derece ciddi zararlar verdiği şüphesizdir. Fakat burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta; Osmanlı kültürü içerisinde gördüğü destekle yüzlerce yıl varlığını sürdüren bu müzikal geleneğin, değişen, dönüşen düzenle birlikte tümüyle dışlanması ve bunun sonrasında başlayan süreçtir. Adeta hayat damarları kesilen klasik Türk mûsikîsinin daha sonraki nesillere aktarımının doğrudan devlet tarafından engellenmiş olması, bir anlamda onun sahipsiz kalmasına sebep olmuştur. Meşk sistemiyle varlığını sürdüren bu müziğin yasaklanması, geleneksel yapının sonraki nesillere aktarılmasını engellediği gibi, onu farklı mecralarda akarak kendi yolunu bulmak zorunda bırakmıştır.¹³¹

Erken Cumhuriyet Dönemindeki Türk mûsikîsinin durumu, o günkü ortamda görünürde ümitli olunabilecek hiçbir işaret ışığı yoktur. Bütün şartlar aleyhtedir. Okulsuzluk, resmi görüş tarafından reva görülen üvey evlât muamelesi ve hatta ilgisizliğin çok ötesinde, mûsikî üstatlarını topraklarından kopmaya, Amerika Birleşik

¹²⁹ Murat Bardakçı, “Ahmet Bey’in Yasağı” <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/601397-ahmet-beyin-yasagi>, Erişim Tarihi: 02.01.2019

¹³⁰ Tura, **a.g.e.**, s.40

¹³¹ Küçük Kaplan, **a.g.e.**, s.104

Devletleri, Irak gibi mecburi gurbetlere sevk etmeye kadar sebep olan apaçık bir karşı tavır, bu usta sanatkârları “Artık bu işin tadı kaçtı”¹³² sözlerle dile getirme noktasına kadar getirmiştir.¹³³

Cumhuriyet döneminde Türk mûsikîsinin yasaklanması denilince ilk akla gelen iki yasak vardır. 29 Aralık 1926’da Dârülelhan’dan Şark mûsikîsi şubesinin kapatılması yani ülke genelinde Türk mûsikîsi resmi talim ve tedrisatının kaldırılması ve Türkiye radyolarında Alaturka mûsikîsi yayınlarının yasaklanmasıdır.¹³⁴

Alaturka olarak ifade edilen müziğe getirilen ilk yasak 1926 yılında Maarif Vekili Mustafa Necati’nin daveti üzerine toplanan Sanayii Nefise Encümeni’nin kararıyla okullardan alaturka müzik öğreniminin kaldırılması olmuştur.¹³⁵ III. Osman döneminden beri devlet eli ile mûsikîye ilk müdahale bu karar ile gerçekleşmiştir. 1925 yılında Mustafa Kemal Atatürk, Ankara’da Cebecide yeni yaptırılmış olan binasına yerleşmiş bulunan “Mûsikî Muallim Mektebi”ni açmıştır. Bu okulun öğrenim süresi dört yıldır. Bunun üç yılı öğretime, son yılı uygulamalara ayrılmıştır. Bundan başka bir de hazırlık sınıfı vardı. Bu sınıfa ilkokulu bitirenler, aday olarak alınıyorlardı. Okul, parasız yatılıydı ve yetişenler mecburî hizmete tâbi tutuluyorlardı. Bu okulun mezunları, bütün Türk okullarında Batı usulünde müzik dersi veriyorlardı.¹³⁶

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması, 1926 yılında Dârülelhan’ın adının “İstanbul Belediye Konservatuvarı” olarak değiştirilmesi ve bu kurumda Türk mûsikîsi eğitimi verilmesinin yasaklanması, 1927 yılında çağdaşlaşmak gerekçesiyle tek sesli müzik eğitiminin hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanması ve radyoda 2 Kasım 1934 ila 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, yani 1 yıl 10 ay 4 gün boyunca Türk mûsikîsinin yasaklanmasıyla Cumhuriyet döneminde Türk mûsikîsi yasakları adım adım ilerleme göstermiştir.

Müzik alanında gerçekleştirilmek istenen yenilik ve değişim hareketinin, radyoya yönelik en çok ses getiren ve günümüze kadar uzanan çeşitli tartışmaların

¹³² Rauf Yekta, **Dede Efendi, Esâtiz-i Elhan III**, İstanbul 1924, s. 166.

¹³³ Güntekin, **Atlığ’ın Tanıklığında**, s.36

¹³⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.600

¹³⁵ Küçük Kaplan, **a.g.e.**, s.56

¹³⁶ Dinçer, **a.g.m.**, s.82

başlangıcını oluşturan uygulaması, devlet tarafından getirilen yasak çerçevesinde geleneksel Türk mûsikîsinin yayınlardan kaldırılmasıdır. Tek parti döneminin 1934 yılında geleneksel Türk mûsikîsinin radyolarda yayınlanmasının yasaklanması düşüncesi ve uygulaması Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma (Avrupalılaşma) politikalarına dayanmaktadır. Osmanlı Devleti'nde on dokuzuncu yüzyılla birlikte, müzikte Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) İlk ve en önemli işareti mehterhanenin kaldırılarak mehterhanenin yerine Muzika-i Hümayun'un kurulmasıdır. Zira Mehter mûsikîsinin yeni askeri eğitim anlayışı ile uyumlu olmadığı, eski askeri düzenleme değiştiğine göre askeri müziğinde değişmesi gerektiği dönemin ıslahatçıları tarafından düşünülmüştür. Osmanlı'da müzik kurumlarının en önemlilerinden biri olan mehterhanenin kapatılması, müzik geleneğine vurulan ciddi bir darbedir.¹³⁷ Bu darbe Cumhuriyet dönemi de dâhil Türk mûsikîsini etkileyecektir.

Kurucu kadronun bu yasakları getirmesinin temelinde yer alan fikir Gaspıralı İsmail Bey gibi fikir adamlarından gelmektedir. Gaspıralı İsmail eserlerinde "Türk Tatarlar, kendi mektep ve medreselerinde kendi dilleri ile Avrupa ilim ve muhalifini, hüner ve sanayiini öğrenmelidirler. Yalnız mektep ve medreselerle iktifa olunmayarak, kendi dillerinde kitaplar, risaleler, mecmualar ve gazeteler yazılıp neşrolunmalıdır. Hâsılı milli bir Türk-Tatar edebiyatı (geniş manası ile) vücuda gelmelidir." şeklinde ifadeler kullanmaktadır.¹³⁸ Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarına temel teşkil edecek nitelikte fikirlerdir bunlar.

Türkiye Maarif Tarihi yazarı Osman Ergin'e göre, 11 Ağustos 1928 gecesini (Prof. Dr. Herbert Melzig'in hazırlamış olduğu "Atatürk Dedi ki" adlı 1942 baskılı eserin 307 inci sahifesinde olayın 9-10 Ağustos 1928 gecesinde olduğu ifade edilmektedir) Sarayburnu gazinosunda Mısırlı muganniye Müniretül Mehdiye'nin bir konseri vardı. Müniretül Mehdiye programını bitirdikten sonra, başlarında Kemanî Mustafa'nın bulunduğu Eyüp Mûsikî Cemiyeti sahnede yerini aldı. Bu mûsikî topluluğunun sunduğu eserlerle ilgili hiçbir programı ve mûsikî notaları olmadığı gibi, kıyafet birliği de yoktu. Toplulukta tamamen laubalilik hâkimdi. Atatürk "Mademki programları yoktur, şu şarkıları çalsınlar" diye kendilerinin hazırladıkları bir listeyi, sahnede

¹³⁷ Akkaş, **a.g.e.**, s.117

¹³⁸ Necip Hablmitoğlu, **Gaspıralı İsmail**, Birharf Yayınları, İstanbul, 2006, s.50

bulunan mûsikî topluluğuna göndermişlerdi. Fakat Eyüp Mûsikî Cemiyeti Topluluğu'nun bu şarkılardan hiçbirini bilmediklerini öğrenince, Atatürk hiddet ve hayret içinde kalıyor.¹³⁹ "Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki mûsikî heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu mûsikî, bu basit mûsikî, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın mûsikîsi de işitildi. Bu ana kadar Şark mûsikîsi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen, şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fıtraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak, kabahatti. İşte, Türk Milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fıtratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin hatarnak olduğu tekrar ispat istemez kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir."¹⁴⁰

Gazetelerin bu açıklamayı yayınladığı günün akşamı, İstanbul radyosunda Türk mûsikîsini icra eden erkek ve kadın saz heyetinin alışılagelmiş parçalar çalmalarını ve ciddiyetsiz bir şekilde mikrofon başında gülmeleri ve konuşmalarını duyan Atatürk, "Biz garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim mûsikîmiz de dünya da hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır. Bu ne rezalettir" buyurmuşlardır.¹⁴¹

Atatürk'ün bu beyanatında mûsikînin yasak edilmesine dair bir tek cümle yoktur. Ancak gazetelerin bu beyanatı neşrettiği günün akşamı İstanbul radyosunda mûsikî faslını idare eden erkek ve kadın saz heyetinin alelade parçalar çalmalarını ve mikrofon başında laubali bir şekilde gülüşüp konuşmalarını işiten Atatürk; "Biz Garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi bizim mûsikîmizde dünya da hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır. Bu ne rezalettir, dağıtın şunları!" sözleri ağzından çıkmış, o sırada huzurda bulunan bazı kimseler; şark mûsikîsinin bunların çaldıkları

¹³⁹ Dinçer, **a.g.m.**,s.76

¹⁴⁰ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.99

¹⁴¹ Dinçer, **a.g.m.**,s.77

şeylerden ibaret olmadığını ve İtri'nin, Dede Efendi'nin bütün dünyaca takdir edilecek eserleri bulunduğunu, binaenaleyh bu mûsikînin bu şekilde bunların yüzünden yıkılmaması gereğini ileri sürmüşlerse de artık olan olmuş, Atatürk geri adım atmamıştır.¹⁴²

Yukarıda bahsi geçen olaylardan ve Atatürk'ün konuşmasından anlaşılacağı gibi, Atatürk, Türk mûsikîsine değil, o günlerde Türk mûsikîsini icra edenlerden, kıyafetleri de dâhil, notalarıyla, ciddî bir programla halkın karşısına çıkmamaları, laubali davranışları, hatta radyo mikrofondan işitilecek biçimde laubali davranışları, eserleri, seçimdeki dikkatsizlikleri Atatürk'ü ani karar vermeye götüren unsurlar arasında yer almaktaydı. Türk'ün ruhunu, karakterini ve özünü dile getiren Türk mûsikîsini, ciddî ve Türk vakarını üzerinde taşıyan medenî bir icra heyetini istemekteydi. Bunu da "Bizim mûsikîmiz de dünya da hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır" sözüyle ifade etmiştir.¹⁴³

Osman Ergin, Hafız Yaşar'ın ifadesine dayanarak bu olaydan sonra, Dâhiliye Vekilinin müdahalesiyle, Türk mûsikîsinin radyolardan kaldırıldığını ve Türkiye sathında yasak edildiğini yazıyorsa da, yasaklama bu olaydan sonra olmayıp, 1 Kasım 1934 tarihinde Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisindeki konuşmasından sonra olmuştur. "Atatürk'le Anılar" programında Cevat Memduh Altar'ın da televizyon konuşmasında belirttiği gibi, Sarayburnu'ndaki olay, Atatürk'ü, Türk mûsikîsi üzerinde düşündürmüştür.¹⁴⁴

Aktarılan bu hadisenin sonucunda Atatürk'ün yapmak istediği, daha ciddi, daha sanatlı ve muasır medeniyetler seviyesi olarak hedef gösterdiği bir mûsikînin oluşturulmasıdır.¹⁴⁵

Nevzat Atlığ yaşanan Sarayburnu olayına bir açıklama getirerek farklı bir bakış açısı ortaya koymaya çalışıyor: "Adına, "Türk mûsikîsi'nin yasaklı günleri" denilen sürecin ne olduğunun bilinmesi çok mühim. Mûsikîmizin radyolarda

¹⁴² Erdoğan Ateş, "Cumhuriyet'in İlk Dönemlerinde Türk Mûsikîsi ve Atatürk'ün Mûsikî Anlayışı" **SDÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:7, Yıl:2000, s.60

¹⁴³ Dinçer, **a.g.m.**,s.78

¹⁴⁴ Dinçer, **a.g.m.**,s.79

¹⁴⁵ Ateş, **a.g.m.**,s.61

yasaklanmasına sebep olarak gösterilen olay, genellikle karıştırılıyor. Radyolarda yasağın sebebi olarak, kısaca “Sarayburnu Hadisesi” denilen olay gösteriliyor. Fakat bu çok doğru değildir. Çünkü Sarayburnu hadisesinin yaşandığı tarih 1928’dir ve yasakların uygulanmaya başladığı tarih olan 1934 ile arasında altı yıl vardır. Radyodaki yasağın sebebi Sarayburnu hadisesi olamaz. Radyolardaki yasağın sebebinin, Atatürk’ün 1 Kasım 1934’teki Meclis’i açış nutkunda söylediği sözlerle bir ilgisi olabilir. Çünkü o nutkun ardından ilgili devlet kurumları Atatürk’ün sözlerini yorumlayıp harekete geçerek radyolarda Türk mûsikîsi’nin yayınına son vermişlerdir. Atatürk’ün yakın çevresindeki birtakım adamların bu gibi işgüzar davranışlarıyla o zamanlar, zarar gören unsur, dikkat edilirse, bir tek mûsikî de değildir. Eski kültürümüzle ilgili birçok unsur zaafa uğratılmıştır; bu, bahs-i diğer... İşte o dönemde Türk mûsikîsi bir süre radyolardan yayın yapamamıştır. Ama daha evvel, “asıl yasak” diyebileceğimiz bir yasak var ki, bu hep gözden kaçıyor. Dârüelhan, bilindiği gibi ilk kuruluşu itibarıyla, Türk mûsikîsi eğitimi ve öğretimi için düşünülmüş bir okuldur. Sonraki yıllarda Batı (Avrupa) mûsikîsi ve diğer bölümler eklenmiş ve kuruma yerleştirilmiş. Fakat buna rağmen 1927’de Batı (Avrupa) mûsikîsi ile ilgili bölüm muhafaza edilip, Türk mûsikîsi bölümü Dârüelhan’dan kaldırılmıştır. Asıl yasak budur”¹⁴⁶

Cumhuriyet’in ilanından sadece üç yıl sonra, 1926’da Osmanlı konservatuvarı Dârüelhan’ın “Alaturka mûsikî şubesi” nin kapatılması, o arada bu mûsikînin ilk ve orta dereceli okulların müfredatından çıkartılması bir rastlantı değildir. Çok radikal bir adımdı. Ama Osmanlılık alametlerinden arındırılmış bir Türklük ve Osmanlı dünyasını hatırlatan simgelerden kurtulmuş bir kültür yaratmaya yönelik bir uygulama açısından kendi içinde son derece tutarlı bir adımdı.¹⁴⁷

Yalçın Tura’nın sanata bakış açısı bu yasaklara bir tepki olacak niteliktedir. Sanata yapılacak herhangi baskının kesinlikle kabul edilemeyeceğini vurgulayan Tura şunları söylemektedir: “Sanata ve sanatkâra ancak, içinde serbestçe gelişebileceği “icra-yı faaliyet” edebileceği vasat, ortam hazırlanabilir; alâka gösterilebilir, teşvik sağlanabilir. Yön gösterilemez. Buna hiç kimsenin hakkı yoktur ve olamaz. Hiçbir şey

¹⁴⁶ Güntekin, **a.g.e.**, s.74

¹⁴⁷ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.183

de sanata ve sanatkâra müdahaleyi haklı gösteremez. Elbette sanatkâr da, cemiyetin her ferdi gibi, o cemiyetin kanunlarına ve nizamlarına bağlıdır ve onların çizdiği çerçeve içinde yaşar ve çalışır. Fakat sanatın dünyasında geçerli tek kanun ve nizam, sanatkârın hür iradesi ve sanatın kendine mahsus kanunlarıdır. Hatta o kanunlar bile, sanatkârın iradesine ve yaratıcı gücüne göre aşılabılır, değişebilir. Sanata ve sanatkâra, sanat dışı çevrelerden yapılabilecek herhangi bir müdahale, sanata ve sanatkâra çıkartılan ölüm fermanı demektir.”¹⁴⁸ Yasaklara ve baskıya hiçbir dönemde hiç kimse destekçi olmaz ve olmamalıdır.

Resmen eğitim ve öğretimin sağlayabileceği imkânlardan mahrum edilen bir sanat, ya unutulmak ve yok olmak, ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Türk mûsikîsi, bu durumda, yok olmamıştır; zira o, Türk Milletinin bağrından kopan duyguların, zihninde oluşan düşüncelerin ifade edildiği, ikinci bir dil olarak, bu milletin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır ve onunla birlikte yaşayacaktır. Fakat devlet desteğinden ve imkânlarından mahrum kaldıkça, güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, takatten düşerek, verimsizleşerek hatta yozlaşarak yaşayacaktır. Nitekim sözünü ettiğimiz olaydan, Türk mûsikîsi, eğitiminin, devletçe, yüksek seviyede, yeniden başlatıldığı tarihe kadar geçen yarım yüzyıl içinde olanlar, aynen, söylediğimiz şekilde cereyan etmiştir.¹⁴⁹ Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi kadrolarının değerlendirmelerinin müzikolojik olmaktan çok ideolojik olduğu söylenebilir.¹⁵⁰

Cumhuriyet dönemindeki yasakların altında yatan birçok sebep sıralanabilir. Fakat en önemlisi ülkenin kuruluş aşamasındaki savaş psikolojisinden toplumun ve devletin bir türlü kurtulamamasıdır. Yani devletleşme bir noktadan sonra yasakları getirecek ve bunun neticesinde kısıtlamalar dikkat çekecektir. Mustafa Kemal Atatürk'ün bazı açıklamaları da bunu desteklemektedir. Hasan Rıza Soyak hatıralarında anlatıyor. Mustafa Kemal, Fethi Bey'e "Seçimi kim kazandı?" deyince, "Hangi fırkanın kazandığını ben sana söyleyeyim. Kazanan idare fırkasıdır. Nahiye müdürü, kaymakam ve valiler kazandı." der. Durumun farkında ve bundan da ciddi

¹⁴⁸ Tura, **a.g.e.**, s.16

¹⁴⁹ Tura, **a.g.e.**, s.40

¹⁵⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.5

üzüntü duymaktadır. Yani bu memleketi bir güldüremedik, bir şey olmadı düşüncesindedir.¹⁵¹ Kurucu dönemden sonraki süreçte atılan adımlara bakıldığında mûsikî alanındaki yasaklar bizim konumuz olduğu için bu bakış açısı ile götürürsek, yasakçı zihniyetin oluşumuna etkisi var denilebilir. “Yasakçı zihniyet” tabirini kesinlikle siyasi ya da ideolojik bir bakış açısı ile değerlendirmiyoruz. İçeriğinde yasak kelimesi geçen her şey teknik olarak değerlendirilmiştir.

Türk mûsikîsinin yasaklanmasını, ötelenmesini aslında garip karşılamamak lazım. Çünkü Türklerin on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllara kadar devlet idaresine ötekiler kadar sınırlı ölçüde katıldığı, Türk adının “kaba köylü” anlamında kullanıldığı biliniyordu.¹⁵² Enderun’da yetiştirilen devşirme gençlerin yerini 18. Yüzyılda Anadolu halkından çıkan gençler alıyorlardı. Osmanlı siyaset anlayışında kaba-Türk denen zümre on sekizinci yüzyıldan itibaren kesinlikle devlet yönetimine sahip oluyordu. On sekizinci yüzyılın ünlü sadrazamları, vezirleri, komutanları daha çok Türk kökenlidir. İdaredeki bu Türkleşme sanat ve kültür alanına da yansımakta gecikmedi. Geleneksel bir toplumda her şeye rağmen yönetici sınıfın zevki ve talebi sanatçının ihmal edemeyeceği bir unsurdur. Yönetim ve kültür hayatında imparatorluğun Türk unsurunun egemen olmaya başlaması, ancak gelecek yüzyıllardaki Türk ulusçuluğu için maddi bir tabanın oluşması demektir.¹⁵³

Yüzyılların ihmaline uğramış Türk mûsikîsinin böyle sıkıntılı bir zaman diliminde toparlanma uğraşı verdiği- bugünden bakıldığında, bugüne parmak ısırtacak nice başarılı çalışmalarla taçlanmış- o yılların hemen ardından, Cumhuriyet’in kuruluşunun üçüncü yılında eğitiminin her düzeyde yasaklanması ve 1934 yılından itibaren ülkenin (devletin) temel kültürel tercihleri arasından “resmen dışlanması” ile nice ümitlerin ve çalışmaların heba olduğunu söylemek, hazin bir gerçekliği işaret etmekle eş değerlidir.¹⁵⁴

¹⁵¹ Aydın Menderes, Taha Akyol, **Demokrasiden Darbeye Babam Adnan Menderes**, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, s. 142

¹⁵² Ortaylı, **a.g.e.**, s.73

¹⁵³ Ortaylı, **a.g.e.**, s.82

¹⁵⁴ Ayangil, **a.g.e.**, s.646

“Alafranga” mûsikî Cumhuriyetle değil, Tanzimat’la, hatta ondan da biraz önce Türkiye’ye girmiştir. Cumhuriyet kurulduğunda, Batı (Avrupa) mûsikîsi yüz yıldır devletin resmî mûsikîsi olarak kabul edilmiş durumdaydı. Alafranganın ülkeye ne zaman, nasıl girdiğini bilmek Cumhuriyet yönetiminin Türk mûsikîsi öğretimini yasaklamasına karşı çıkmak kadar önemlidir. Bu gerçeği tanırsak, diğeri kendiliğinden kabul edilmiş olacaktır: Batı (Avrupa) mûsikîsi de ülkeye, bazen Cumhuriyet devrimleri arasında da sayılan “Mûsikî Devrimi” ile girmemiştir. Çünkü bu alanda başarılı işler yoktan var edilmiş şeyler değildir, olamazdı da. Cumhuriyet kurulmadan önce, bir senfoni orkestrası, sayısız bando-mızıka, sazının ustası icracılar, beğenilsin beğenilmesin beste çalışmaları-orkestra ve koro eserleri, operet, opera, bale, marş vb.- çeşitli mûsikî ve öğretim kurumlarına dağılmış eğitici ve öğreticiler, az çok bir dinleyici birikimi, kısacası, hiç küçümsemeyelim, yüzyıllık bir Batı (Avrupa) mûsikîsi tecrübesi vardı. Aslında bir ve aynı şey olan söz konusu iki olguyu içimize sindirmemiz, mûsikî tarihimize daha gerçekçi bir gözle eğilmemizi sağlayacaktır.¹⁵⁵

Yasağın temel nedeni Osmanlı geleneği ile kültürel bağların kesilmek istenmesidir. Osmanlı kültürünün yozlaştığı düşünülmektedir. Bu nedenle bu döneme dair olan her türlü şeyin silinmesi ve o eski yüksek, şanlı dönemlere dönülmesi gerektiğine dair vurgu yapılmaktadır. Bir başka deyişle yasak mûsikî reformunun üzerinde yükseldiği ideolojik paradigmalardan doğal bir uzantısı olarak görülebilir. Osmanlı döneminde derin bir uykuya yatan milli seciye uyandırılmalıdır. Bu dönemden kalan her türlü yabancı öge ortadan kaldırılmalıdır.¹⁵⁶

Cumhuriyet Gazetesinde Ahmet Ağaoğlu 8 Kasım 1934 tarihli “Milli Mûsikîyi Yaratmada İlham ve Heyecan Kaynağımız” başlıklı yazısında “elemli ve yeknesak” Şark mûsikîsi ile “canlı ve şetairetli” Garp Mûsikîsini; tarihi, kültürel, siyasi, ekonomik ve coğrafi sebeplerle bağlayarak birbirinden ayırır. Ona göre ortada iki mûsikî vardır ve milli mûsikîyi yaratmak için bir tarafı seçmemiz gerekir. Garp beşeriyeti içerisine sokulduğumuz için de, doğru olan Garp Mûsikîsini almaktır. Konuyla ilgili tüm yazarlar gibi Ağaoğlu da bu işin tarifini vermiş “Teknik itibarıyla Avrupalı, ruh ve mana itibarıyla Rus” olan yeni Rus mûsikîsinin yaratılış yöntemini benimsemek gerekliliğini

¹⁵⁵ Aksoy, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, s.1236

¹⁵⁶ Balkılıç, **a.g.e.**, s.90

vurgulamıştır.¹⁵⁷ Yasakların yöntemini anlama açısından bu tarif önemlidir. 8 Kasım 1934 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfasından "Çalgılı yerlerden de eski mûsikî kaldırılacak" başlığı ile duyurduğu haberde radyo programları ile ilgili bilgilendirmeler yapılmıştır (Fotoğraf 36).¹⁵⁸

Cumhuriyet dönemi, yasakları şehrin mûsikî hayatını etkilemeye yöneliktir. Osmanlı döneminde meydana gelen yasakların şehrin mûsikî hayatını aksatan veya sekteye uğratan bir etkisi kesinlikle olmamıştır.¹⁵⁹ Mûsikî geleneği Osmanlı'da şehrin toplumsal dokusuna iki padişahın iradesinin ve nefretinin yok edemeyeceği kadar sıkıca tutunmuş, dal budak salıp kökleşmiştir.¹⁶⁰

Türk mûsikîsi konusunun Cumhuriyet'ten maruz kaldığı muamele itiraf etmek gerekir ki büyük ölçüde Batı mûsikîcilerinden gelmekle beraber asıl ağır gelen ihanet Türk mûsikîsinin değerli bestekârları tarafından başlatılmıştır.¹⁶¹ Mûsikîmizin alçalmasında üstadların büyük kabahati vardır.¹⁶² Kıymetli bir Bestekâr olan Kemal Emin Bara, Türk mûsikîsine ağır hakaretlerde bulunmuş, hatta küfür edecek kadar ileri gitmişti. Mûsikî Muallimesi Refet Süreyya hanıma makaleler yazdırarak hakaretlerin derecesini artırmıştı. Refet Süreyya Hanım "Türk mûsikîsi mutfak paçavrasıdır. Bunu başına saranlara bırakınız helal olsun. Başı ağrımadan Türk mûsikîsi dinleyenlerin kafası balkabağından yapılmıştır." Ömrümdeki bütün iftiharları Dârüelhan da kazanmış ve yıllarca müdürlüğünü yapmış değerli bir bestekâr olan Musa Süreyya Bey Türk mûsikîsi için akla hayale gelmeyen sözlerle ve çok ağır bir üslupla hücum ediyordu. Çok değerli bir mûsikîşinas ve bestekâr olan Mildan Niyazi Ayomak hakaretlerini doruğa çıkarmıştı. "Midesi bulanmadan bu müziği dinleyen var mı" diyordu. Tek savunan kişi Rauf Yekta Bey'di ve Türk mûsikîsine hücum etmeyi medeniyetçilik savaşının vatanperveri sayanlar ise bu savaşı veren Rauf Yekta Bey'i "Yarım akıllı Neyzen başı" olarak aşağılıyorlardı.¹⁶³

¹⁵⁷ Özdemir, **a.g.e.**, s.178

¹⁵⁸ Özdemir, **a.g.e.**, s.179

¹⁵⁹ Behar, **a.g.e.**, s.22

¹⁶⁰ Behar, **a.g.e.**, s.22

¹⁶¹ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.660

¹⁶² Yıldızeli, **a.g.m.**,s.28

¹⁶³ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.660

Hakkı Süha Gezgin Türk mûsikîsine düşmanlık edenler ile ilgili şöyle bir serzenişte bulunmaktadır: “Dünya da bizden başka öz mûsikîsine hücum eden pusu kıran bir millet bulunduğunu hiç sanmıyorum. Bunu yalnız bizde gördük. Kimi anlamadığı, kimi frenklikten medet umduğu kimi de külah peşinde koştuğu için ona saldırdı durdu. Acı tecrübeler geçirdik bir zamanlar Türk mûsikîsi Türk toprakları üzerinde yasak edildi. Türk radyosundan Türk mûsikîsi kaldırıldı. Fakat sökmedi. Herkes radyosunun Ankara ile alakasını kesti. Mısır, Suriye, Irak, İran hatta Kırım ve Kazan istasyonlarını dinlemeye başladılar. Sokaklarımıza her pencereden bir başka Türk eserinin ses ve nağme çağlayanları halinde döküldüğünü işittik.” Bu sözlerinin ardından Türk mûsikîsine düşmanlık edenleri açıkça uyarıyor aslında tehdit ediyor. H. Süha Gezgin diyor ki; “Bu bir milli mukavemet idi. Alakalılar bunun manasını, manasındaki heybetli edayı anlamakta gecikmediler ve radyo tekrar Türk eserlerine kapılarını açtı... Bu yazılar onlara ikaz olsun diye yazıldı. Eğer yine ısrar ederlerse, milletin huzurunda yara deşilecek ve sorumlularının suratlarındaki maske yırtılacaktır.”¹⁶⁴

Türk mûsikîsinin eğitim kurumlarından yasaklanması dönemin mûsikî çevrelerinde çeşitli tepkilere neden olmuştur. Yasak konulduğu sırada Anadolu'da derleme gezisinde bulunan Rauf Yekta Bey “İki aydan beri devam eden tetkik seyahatinden avdet edince şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkit ve şikayet velvelesi içinde buldum; gazeteler, Türk mûsikîsi ilga edilemez! diye feryat ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin mûsikîsi resmi bir encümeni kararı ile nasıl ilga olunabilir?”¹⁶⁵ şeklinde itirazla dile getirir.¹⁶⁶

1937 yılında Antalya CHP İl Başkanlığına Giresun Saylavı tarafından gönderilen bu belgede modern müzik ve halk türkülerinden başka müziğin çalınmaması ile ilgilidir (Fotoğraf 37).

¹⁶⁴ Hakkı Süha Gezgin, “Mûsikîmizin baş belaları” **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:11, (Ocak 1949), s.8

¹⁶⁵ Akkaş, **a.g.e.**, s.118

¹⁶⁶ Murat Özyıldırım, **Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013, s.167

Türk mûsikîsine ilişkin yasaklamalar ve onu tedricen sistem dışına iten uygulamalar yaklaşık on yıldır Cumhuriyet kadrolarının gündemindeydi. Maarif Vekili Necati beyin 1926 Ağustos'unda topladığı ve üyeleri arasında Cemal Reşit Rey'in de bulunduğu Sanayi-i Nefise alınan bir kararla mekteplerden "Alaturka mûsikî tedrisatı kaldırılmış, Dârülelhan'da 1916'dan beri eğitim yapılan Türk mûsikîsi bölümü lağvedilmiştir. "Merhum Rauf Yekta Bey gözyaşları ile karşıladı bu kararı "isabetli" bulan Cemal Bey, inkılap ruhu ile daha "cüretkâr" kararların alınmasına ramak kaldığına da bu vesile ile şahit olur: "Encümen reisi Namık İsmail ile Çallı İbrahim Necati beye verdikleri dilekçede, ressamların eserlerini teşhir edilecek bir galeriden mahrum bulunulduğundan bahisle hükümetten bu iş için bir mahal isterler. İstenen mahal Sultan Ahmet Camii'dir, ancak cami de yukarıdan gelen ışığın az oluşu resimlerin en iyi şekilde teşhiri ne mani olduğundan, kubbelerde delikler açılması da istekler arasındadır. Necati Bey'in muvafakatini vermek üzere olduğu bir anda rahmetli Mimar Kemalettin Bey'in pür hiddet yerinden kalkarak söylediği sözlerden sonra vazgeçilir." sanat inkılaplarında isabetli kararların alınmasının ne kadar zor olduğunu o gün unutulmaz şekilde anladım " diyen Cemal Reşit Rey, 1934'te Türk mûsikîsinin radyoda yasaklanmasından da payını alanlar arasındadır. Üstadı dinleyelim: "Eski İstanbul Radyosunun Müdürü rahmetli İsmail İsa Bey bir gün ezilerek büzülerek bana geldi ve böyle bir kararın alındığını söyledikten sonra, bizim "Lüküs Hayat" ve "Deli Dolu" operetlerinden iki parçanın bundan böyle radyoda çalınmayacağını bildirdi. Filhakika bu plağı Vasfi Rıza doldurmuştu. Bir tanesinde gazel, diğerinde zurna taklidi bir taksim vardı. Alaturka Mûsikî yasağından bu şekilde zarar dîde olacağını hatır ve hayalinden geçiremezdim."¹⁶⁷

Gazel Osmanlı mûsikî geleneğinin çok dikkate değer mûsikî icra şekillerinden biridir. Hanende sanatını, yaratıcılığını ve makam bilgisini gazelde en iyi biçimde ortaya serer. Ne var ki, radyo Türk mûsikîsine bir çeki düzen verirken gazeli yasaklamış, öldürmüştür. Kimi radyo mûsikîşinaslarının radyo çağında iyi gazel okuyan mûsikîşinas kalmadığı için gazele yer verilmediği yolundaki gerekçesi inandırıcı olmaktan uzaktır. Gazelin radyolarda yasaklanmasının asıl sebebi, gazelin taksimden farklı olarak, dini mûsikînin etkisi altında olması, "hafız" tavrıyla okunması,

¹⁶⁷ Ayangil, a.g.e., s.638

gazel nağmelerinin dini mûsikî nağmelerini andırması, dolayısıyla “şark” dünyasını daha çok çağrıştırmasıydı. Radyoda eşsiz güzellikte gazeller okuyan Münir Nurettin Selçuk da 1940’lı 1950’li yıllarda, yani gazel üzerinde bir baskı olduğu yıllarda radyoda gazel okumamıştır.¹⁶⁸ Cumhuriyet’in ilk otuz yılının Türk Sanat Mûsikîsi aleminde en fazla şöhret kazanan bestekarlardan başta gelenler arasında Sadettin Kaynak, Selahaddin Pınar, Yesari Asım ve daha bir kaçı olmuşlardır.¹⁶⁹

Mûsikî Mecmuasının Nisan 1949 tarihli 14.sayısının da “Sahibini öldüren silah” başlıklı bir yazı çıkmıştır. Bu yazı Türk mûsikîsine olan düşmanlığı ortaya koyma, tepki gösterme açısından önemlidir: “Türk mûsikîsi Dergisinin 1 Mart 1949 tarihli ve 17 numaralı nüshasında “İleri Türk mûsikîsi Konservatuarını” kötülemek maksadıyla tertip edilmiş bir yazı yayınlanmıştır. “Ortada hiçbir sebep yokken içten doğma bir düşmanlıkla yapılan ve hakikatte Türk mûsikîsine bir suikast teşkil eden bu ani tecavüzün mûsikî sevenler arasında mukaddes bir galeyana yol açtığını büyük bir memnurlukla görüyoruz...”

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk mûsikîsi Devlet Konservatuarı’nın kurulduğu 1975 yılına kadar Türkiye’de hiçbir resmi kurumda bu müziğin eğitimi verilmemiştir.¹⁷⁰ 1975’de açılmış olan İstanbul Türk mûsikîsi Devlet Konservatuarı Arel ve talebelerinin eseri olmuştur. Batı (Avrupa) mûsikîsi mensupları onu kaç defa kapattırmaya çalışmışlardır.¹⁷¹ Bu süreçte Türk mûsikîsini hayatta tutmaya, yeniden canlandırmaya yönelik gayretler karşısında bu durumdan rahatsız olan kesimlerde boş durmamaktadır. Her fırsatta engeller çıkarılmaya çalışılmaktalar, rahatsızlıklarını açıkça dile getirmektedirler. Bu rahatsızlık durumu şikayet noktasına kadar varmaktadır.

1971 yılında Türkiye’nin ilk Kültür Bakanlığı Talat Halman, devlet konser salonunda bir "İltri konseri" düzenlemek istemişti. Başta devlet sanatçısı ve devlet hesabına Batı (Avrupa) mûsikîsi tahsil etmiş Suna Kan olmak üzere Batı mûsikîcileri ayaklanmış ve devlet konser salonunda Türk mûsikîsi çalınamaz diye karşı

¹⁶⁸ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.199

¹⁶⁹ Avni Anıl, **35. Sanat Yılında Avni Anıl**, Anadolu Basımevi, İstanbul, 1979, s.24

¹⁷⁰ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.104

¹⁷¹ Atasoy, **a.g.m.**, s.653

çıkılmışlardı. Suna Kan, "Eğer bu konser yapılırsa devlet sanatçılığı unvanımı iade ederim" diyordu. Önce cunta üzerinden müteessir olmayı denediler. Askerler bu talebe fazla kulak asmayınca devreye İsmet Paşa girdi. İsmet Paşa, başbakan Nihat Erim üzerindeki etkinliğini kullandı. Sonunda Nihat Erim, konseri önlemek için Kültür Bakanlığı'nı lağvetti ve bakan Talat Halman'ı yeniden Amerika'ya geri gönderdi. Türk ulusu, kendi devletini konser salonunda Yahya Kemal'in deyimi ile "Öz mûsikîmizin piri, dahi bestekâr" İtri'yi dinleyemedi. 1998 yılında Lizbon'da, Sony Paza'da Türk operası 200 kişilik kadrosu İtri'nin "Salat-ı Ümmiye"sini seslendirdi ve on beş bin yabancı dinleyici İtri ve Türk mûsikîsine sahip çıkan aydın zihinli Batı mûsikîcileri dakikalarca ayakta alkışladı.¹⁷²

Türk mûsikîsi tarihinin en önemli olaylarından birisi de, 24 Şubat 1977 günü Ankara'da yaşanmıştı. Devlet Korusu, Türk mûsikîsini, Cumhurbaşkanlığı Devlet Konser Salonu'nda ilk kez, başarılı bir konserle temsil etmişti. Nevzat Atlığ'ın ayrıntısına pek girmedeği ve kısaca "Tereyağından kıl çeker gibi kolay olmadığını" ifade ettiği kuruluş çalışmalarında, akla hayale gelmeyecek engellerden biri de, ülkedeki bazı çevrelerin devletin çeşitli kademeleri nezdinde başladıkları aleyhteki girişimlerdi. Devletin, bir klasik Türk mûsikîsi Korusu kurulmasına karar vermesine ilişkin haberler yayılınca, birtakım çevreler garip bir şekilde huzursuzluk belirtileri göstermeye başlamıştı. İş sanat çerçevesinden çıkarıp siyasi alana çekme, hatta bir tür "irtica" tehlikesiymiş gibi gösterme çabalarına tanık olunuyordu.¹⁷³

1975 yılında gerçekleşen bir diğer olay Erken Cumhuriyet Döneminde gerçekleşen yasakların ülkede meydana getirdiği etkiyi gözler önüne serme açısından önemlidir. Türk mûsikîsi sıkıntılı dönemler yaşamış, birçok güçlüklerle karşılaşmıştır. Bu güçlükleri Nevzat Atlığ anılarında anlatmaktadır. Öztuna, işte bu noktada, Nevzat Atlığ'ın ayrıntısına girmekten kaçındığı "güçlüklerin" neler olduğunu açıkça ortaya koymaktan çekinmiyor. Yaşanılanların, gerçekten de anlatıldığı gibi kolay ve tereyağından kıl çeker şekilde sonuca ulaşmamış olduğunu açıklığa kavuşturuyor: "Koro'nun ilk konserini Ankara'da Devlet Konser Salonu'nda vermesi, Batı (Avrupa) mûsikîsi mensuplarınca engellenmeye çalışıldı. Türk mûsikîsinin o salondan içeriye

¹⁷² Karakoyunlu, **a.g.m.**, s.661

¹⁷³ Güntekin, **a.g.e.**, s.88-90

giremeyeceği iddia edildi. Durum, Koro mensuplarına, verecekleri ilk konserin provasını bile yaptırmayacak kadar gerginleşip haddini aşınca, Kültür Bakanı Rıfık Danışman, bizzat provaya gelmek ve duruma yerinde nezaret etmek ihtiyacını duydu. Türk mûsikîsi mensupları, salonu fiilen işgal ederek provalarına başlayabildiler.” “Koro’nun yönetiminin ve Atlığ’ın makamının İstanbul Atatürk Kültür Merkezi’nde yerleşmesi ve konser salonunda ayda iki defa konser vermesinin kabulü de bu çeşit engeller aşıldıktan sonra mümkün olabildi. Türk mûsikîsini Devlet’e kabul ettirmek, bu suretle, büyük mücadelelerin sonunda gerçekleşti.”¹⁷⁴

Batı (Avrupa) mûsikîsi mensupları 24 Şubat 1977 tarihinde Türk mûsikîsi korosunun yapmış olduğu konser ile ilgili tepkiyi Veysel Arseven’in Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e yazmış olduğu aşağıdaki mektup ile ortaya koydular (Fotoğraf 38). Mustafa Kemal Atatürk döneminde mûsikî yasaklarını Atatürk’ün “beni yanlış anladılar” diye itiraf etmesine rağmen kraldan çok kralcı bir tavırla yasakları uygulamaya koyan bu gibi zihniyet, mûsikî devrimi olarak isimlendirilen uygulamaları sanki ihlal varmış gibi bir tavırla 1977 yılında bile hala savunabilmektedirler.

Aşağıda yer alan belge Türk mûsikîsi’nin Cumhurbaşkanlığı makamına şikayet edilmesinin belgesidir (Fotoğraf 38).¹⁷⁵ Belgede görmekteyiz ki Türk mûsikîsine yasakçı bir zihniyetle bakan kişiler hala vardır. Devletin Türk mûsikîsine bakış açısı bu şikayet dilekçesinde ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısı Türk mûsikîsinin günümüze kadar gelecek olan süreçte kaderini belirleyecek bir nitelik arz etmektedir. Ekteki belge (Fotoğraf 39) Cumhurbaşkanlığı makamının şikayete tarihi cevabıdır.¹⁷⁶ Bu cevapta görülmektedir ki artık Türk mûsikîsine devletin bakış açısı değişmiştir. Türk mûsikîsi Cumhuriyet için tehlike olarak görülmemektedir.

Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadrolarında bir kafa karışıklığı vardır. Halil Bedii Yönetken de alaturka müziği Türklerin icat ettiğini ve geliştirdiğini belirtir. Bu müzik hasta veya yabancı değildir, tek sesli karakteri yüzünden eskimiştir sadece. İlginçtir ki, bu dönemde hasta ve yabancı Osmanlı geleneksel mûsikîsi radyolarda halk mûsikîsine göre daha fazla yer bulmuştur. Dahası Hasan Ferit Alnar bile halk

¹⁷⁴ Güntekin, **a.g.e.**, s.87

¹⁷⁵ Güntekin, **a.g.e.**, s.88-89

¹⁷⁶ Güntekin, **a.g.e.**, 2012, s.89

mûsikîsi kadar Osmanlı geleneksel mûsikîsinin de çok sesli mûsikî için uygun bir kaynak olduğunu savunur. Bu müzik sadece geliştirilmelidir diye düşünmektedir. Bu görüşlere ek olarak, Hüseyin Sadettin Arel alaturkanın kökenlerinin Orta Asya'da olduğunu iddia eder. Osmanlı ve İslamiyet'ten önce mevcut olan halk müziği Türklerin milli mûsikîsiydi.¹⁷⁷ Gökalp'in tezlerine karşılık bu mûsikî Arap, Yunan ve Bizans mûsikîsini bir hayli etkilemiştir, dolayısıyla Türk'ün Yüksek seviyesine gayet uyumludur. Arel görüşlerinde Türk Tarih Tez'inin iddialarını kullanmıştır. Türk Tarih Tezini Osmanlı geleneksel mûsikîsi yararına uygulamaya çalışmıştır. Klasik Osmanlı mûsikîsi Türk'ün kendi öz ürünüdür, Bizans, Arap müziğinin etkisi altında kalmamıştır. Tam tersine, Türklerle bir şekilde karşılaşan diğer toplulukların mûsikîlerini etkilemiştir. Dolayısıyla Arel Kemalizm'in mûsikî konusunda belki de en tutarlı görünen tezine Gökalp'e karşı çıkmıştır.¹⁷⁸ Dönemin önemli şahsiyetleri arasında mûsikî politikaları konusunda ortak bir pozisyon olduğunu söylemek zordur.

Doğrusu Mustafa Kemal'in müzik ile ilgili söz ve demeçlerinde birbiriyle çelişen ifadeler varlığı da bir gerçek. Çünkü bir yandan "halka telkin edilecek ülküler halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalı" derken öte yandan "burada dinletilmeye yeltenilen mûsikî yüz ağartıcı olmaktan uzaktır" sözlerinin de yer aldığı ünlü Sarayburnu konuşmasında söyledikleri var. Bir taraftan "bizim hakiki mûsikîmiz Anadolu halkında işitilebilir" derken, öte yandan bir dönem jandarmaların köylerdeki sazları topladıklarını veya sakladıklarını görüyoruz. Daha sonra resmi ideolojinin bir tür mahalle temsilcisi niteliği kazanacak olan Âşık Veysel'in bile bir dönem sazının elinden alındığını ve hatta Ulus'ta zaptiyeler tarafından kırıldığını biliyoruz.¹⁷⁹ Ayrıca Deniz Baykal, 1930'larda muhtemelen ünlü Ankara Valisi Nevzat Tandoğan tarafından Âşık Veysel'in kıyafetlerinden dolayı Ankara'ya sokulmadığını söylemektedir.¹⁸⁰

Radyoda alaturka müzik yayınlarının 1936 yılında tekrar başlaması da müzik politikalarında ki kararsızlığa ve çelişkiye iyi bir örnektir. 1936 yılında Çankırı'da çıkan

¹⁷⁷ Aksoy, **a.g.e.**, s.201

¹⁷⁸ Balkılıç, **a.g.e.**, s.96

¹⁷⁹ Bayram Bilge Tokel, "Cumhuriyet Dönemi Devlet, Aydın, Müzik İlişkilerine Genel Bir Bakış" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Sayı: 57**, Ankara,2014 s.628

¹⁸⁰ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 12

Duygu Gazetesi Türk mûsikîsinin radyolarda yayınlanmasının serbest bırakıldığına önce seviniyorlar (Fotoğraf 99). Daha sonra Osman Pehlivan'ın haftada bir gece bağlama çalmasına izin verildiği anlaşıncaya hayal kırıklığı yaşıyorlar. Batı (Avrupa) mûsikîsinin halka dayatılması da eleştiriliyordu.¹⁸¹

Ahmet Talat Onay'ın aşağıda yayınladığımız yazısı, yasak kalkmış olmakla beraber yayınların yetersizliğini vurguladığı gibi, milletin öz mûsikîsinin yasaklanıp, sadece Batı (Avrupa) mûsikîsi dinletilmesine karşı, kendisinin ve Türk halkının hislerini yansıtmaktadır. Dönemin şartları içinde meseleyi eğip-bükmeden cesaretle ortaya koymuştur.¹⁸² A.Tal'at Onay'ın önemli bir yazısı:¹⁸³(EK-1)

Sonuç olarak Cumhuriyet döneminde klâsik Türk mûsikîsine sarılıp ona sahip çıkanlar Gökaltıpçı olmadılar. Dolayısıyla da Cumhuriyet'in ilk elli yılında müzik politikasının kilit noktalarını tutmuş olan bazı müfrit Gökaltıpçılar tarafından hem bu mûsikînin kendisinin hem de yandaşlarının bir bütün olarak "gerici" ya da "mürteci" olarak damgalanmalarına şaşımamak gerek.¹⁸⁴ Bir taraftan Osmanlı Geleneksel Müziği'ni retorik düzeyde reddederlerken, diğer taraftan kendi bestelerinde bu müziği kullanmakta bir sakınca görmezler. Ayrıca bu dönemin müzik reformlarının halk tarafından da benimsendiğini söylemek çok zordur.¹⁸⁵

Türk mûsikîsinde, dünyanın hiçbir milletinde bulunmayan, bu kadar zengin bir kültür hazinesinin kaybına şuurlu hiçbir Türk'ün gönlünün razı olacağına inanmak mümkün değildir. Ancak, Dârüelhan'da Türk mûsikîsi öğretiminin yasaklanmasından itibaren geçen elli yıl içinde, Üsküdar Mûsikî Cemiyeti, İstanbul Üniversitesi Mûsikî Cemiyeti vs. gibi cemiyetler, Rauf Yekta, Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi, Ekrem Karadeniz ve daha başkalarının ferdî gayretleri içinde kalan ve usta-çırak metodu ile

¹⁸¹ **Duygu Gazetesi**, "Ankara, İstanbul, Radyoları", Yıl:6, Sayı: 279, 25 Nisan 1936

¹⁸² Hakkı Duran, "Türk Müziğinin Yasak Yılları", Erişim:

<http://www.cansaati.org/topluluk/forum.posts.asp?TID=956>, Erişim Tarihi: 24.04.2017

¹⁸³ Bu yazı; Çankırı'da neşredilen haftalık Duygu'nun 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936 tarihli 279 ve 280. nüshalarında iki bölüm halinde yayınlanmıştır. Duygu imzası ile yayınlanmış olmakla beraber Kaleme alan başyazar Ahmet Tal'at ONAY'dır. Ara başlıklar tarafımdan konmuş, imlâda küçük değişiklikler yapılmıştır(pilak, pilan, elektirik, klâsik aynen bırakılmıştır). (Hakkı Duran)

¹⁸⁴ Behar, **Mûsikîden Müziğe**, s.276

¹⁸⁵ Balkılıç, **a.g.e.**, s.98

yapılan özel öğretim çalışmaları, İstanbul Belediye Konservatuvarındaki ve radyolardaki Türk mûsikîsiyle ilgili icra faaliyetleri dışında, tarihî Türk mûsikîsi, ya da sanat mûsikîsi dediğimiz işlenmiş, Türk mûsikîsine devlet eli maalesef uzanmamıştır. Bu mûsikî 1976 yılı Mart ayına kadar bir öğretim kuruluşuna kavuşamamıştır. Millî Eğitim Bakanı Sayın Ali Naili Erdem'in gayretleriyle, İstanbul'da Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Bu konservatuvarın gayesi, Atatürk'ün 1934 yılının 1 Kasım'ında Türkiye Büyük Millet Meclisinde Türk mûsikîsi ile ilgili olarak verdiği direktifi, Türk mûsikîsi için çizdiği yolu gerçekleştirmektir.¹⁸⁶

Devletin müzik konusuna Yakın zamandaki doğrudan müdahalesi, Tınaz Titiz'in Kültür Bakanı olduğu 1988 yılında rastlar. Yüzlerce müzisyen, bilim adamı ve sanatçının katıldığı birinci Müzik Kongresi, bir hafta sonra "Devlet arabeski (acısız arabesk)" ismiyle ortaya çıkan yeni bir türün icadı ile neticelenmişti. Evet, yaklaşık 70 yıl aradan sonra, milletin müzik zevk ve kültürüne yeni bir yön vermek ihtiyacını hisseden Devlet, çareyi "Devlet arabeski" yapmakta bulmuştu. Bu aynı zamanda 70 yıldır güdülen politikanın da iflası anlamına geliyordu bir bakıma. Amaç şuydu: O yıllarda iyice tırmanışa geçen arabesk müziğin yükselişi madem önlenemiyordu. En iyisi bu gidişe bir seviye kazandırarak hiç değilse arabeskin yapacağı tahribatı önlemek... Devlet tıpkı bir zamanlar "komünizm gelecekse de ben getiririm, size ne oluyor?" denildiği gibi, "Arabesk yapılacaksa da ben yaparım " demek istiyordu. Netice olarak devlet Hakkı Bulut'a, üstelik yüklü bir para karşılığında "Seven kıskanır" adlı "acısız arabesk" eseri yaptırdı. O güne kadar TRT'nin yalnızca yılbaşı geceleri - bir tür amorti kabilinden- arabeske göz yumduğu, diğer zamanlarda selam bile vermediği düşünülürse devletin nereden nereye geldiği daha iyi anlaşılır. Aslında bu ciddi kültür politikaları geliştirilmesi ve uygulanması gereken devlet ciddiyeti ile asla bağdaşmaz...¹⁸⁷

3.6.1. Türk mûsikîsinin Yasaklandığı Kurumlar

Müzik devriminin gerçekleşebilmesi için yabancı uzmanların hazırladıkları raporlar doğrultusunda kurumsal yapılanmanın arttığı görülmektedir. Bu noktada

¹⁸⁶ Güntekin, a.g.e., s.87

¹⁸⁷ Tokel, a.g.e., s.630

kurumsal gelişmelerde rol sahibi olan kuruluş hareketine de yasaklar açısından göz atmak gerekmektedir. Tevhid-i Tedrisat, kız ve erkek çocuklar için zorunlu ilköğretimin kararlı ve yaygın uygulanması (1924) ve öğretmenlik mesleğinin itibar kazanmasına öncülük eden maarif vekili Mustafa Necati Bey, 1933 üniversite reformunun kurgulanması ve sonuçlanması işlerini yürüten bakan Dr. Reşit Galip Bey, 1927'den itibaren Türkiye'de tiyatro sanatının kurumsallaşması ve gelişmesinin öncüsü Muhsin Ertuğrul, sanat kurumlarının ve 1946 üniversiteler kanununun öncülerinden Cevat Dursunoğlu, Köy Enstitülerinin proje sahibi ve örgütleyicisi İsmail Hakkı Tonguç, Devlet Opera ve Tiyatrosunun hazırlayıcısı ve "okullu" sahne sanatlarının ilk hocası Carl Ebert, Fikir ve Sanat Eserleri kanunun hazırlayıcısı Ernst Hirsch, 1938-1946 yılları arasında sekiz yıl Milli Eğitim Bakanlığı yapan, konservatuar ve köy enstitüleri kanununu ve 1946 yılında üniversite yasasını çıkaran Hasan Ali Yücel, kuruluş devrinin yüksek sanat ve kültür alanındaki sembol isimleri kurumsal anlamda müzik politikalarının bel kemiği niteliğinde isimler, kurumlar ve kanunlardır.¹⁸⁸ Bu saydığımız kurum kuruluş, kanun ve kişiler Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan Türk mûsikîsi inkılap ve devrimlerini gerçekleştirmişler, yasaklar bu sayede ortaya çıkmıştır. Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti (1924), Mûsikî Muallim Mektebi (1924), İstanbul Konservatuarı (1925), Ankara Devlet Konservatuarı (1936), Askeri Mızıka Okulu (1939), Köy Enstitüleri (1940), Ankara Devlet Opera ve Balesi (1948), TRT Çok Sesli Korusu (1970), Türk mûsikîsi Devlet Konservatuarı (1975), Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (1976), Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri (1989) Halkevleri (Ar Şubeleri), Dernek, Cemiyet ve vakıflar Cumhuriyet döneminde mûsikî alanında kurumsallaşmayı ve Erken Cumhuriyet politikalarının hayata geçirilmesini sağlayan kurumlardır. Bu kurumlardaki politikalar Türk mûsikîsinin iyi ya da kötü, yasaklanması ya da serbest bırakılması şeklinde kaderini belirlemiştir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra mûsikî reformu henüz dillendirilmemesine rağmen, bu konuda kurumsal anlamda yapılan ilk girişim, İstanbul'da bulunan Mûsikî Encümeni'nin 1923 yılında lağvedilmesidir.¹⁸⁹ Devletin kurumsal anlamda mûsikîye müdahalesi on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanmaktadır. Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) etkisi ile atılan adımlardan birisi 1826'da Yeni Çeri Ocağı'nın

¹⁸⁸ Dalkıran, **a.g.e.**, s.185

¹⁸⁹ Balkılıç, **a.g.e.**, s.79

ilgasıyla beraber Mehterhanenin de lağvedilmesi şeklinde ortaya çıkan uygulamadır. Mehterhane bilindiği gibi Osmanlı Mûsikîsinin eğitim öğretim kurumlarından birisi idi. Bu kurum kaldırılınca onun repertuarı da zaman içerisinde kaybolup gitmeye mahkûm oldu. Mehterhane Türk mûsikîsinin en önemli kurumlarından birisiydi. Mehter sadece savaş ve yürüyüş müzikleri çalan bir askeri müzik topluluğu değildi. Peşrev, saz semaisi gibi saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleri ve klasik parçalardan eğlendirici müziklere kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir enstrüman kadrosu olan açık hava orkestrası niteliğindeydi. Bundan dolayı da nevbet vurmanın dışında hemen her türlü törende şenlik ve düğünlerde genellikle yer alıyordu. Ayrıca tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan dünyanın en eski askeri mûsikî topluluklarından biriydi.¹⁹⁰

II. Sultan Mahmud. Han'ın 1826 inkılabından sonra klasik kaidelere göre yürütülen mehter mûsikîsi, mûsikî sahasından silindi. Bando, mehterhanenin yerini dolduramadı ise de kendi dalında yoluna devam ederek aydın çevrelerde mehter eserlerinin unutulmasına yardım etti. Esasen, padişah tarafından kanla gerçekleştirilen 1826 hareketinden sonra eski göreneği ihyaya kimse cesaret edemezdi. Bu tarihten aşağı yukarı bir asır sonra mehter repertuarı öylesine unutulmuştu ki halk mûsikîsi ve Türk mûsikîsini iki ayrı koldan tetkike kalkışan aydınlarımız ve mûsikîşinaslarımız mehter mûsikîsine misal olarak, yaşayan mûsikîden tek eser gösteremiyorlardı.¹⁹¹

Osmanlı'da meydana gelen yenilikçi oluşumlar kurumlar sayesinde beş asır boyunca devletin gelişim ve dönüşümünü sağlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ağırlık kazanan Batılılaşma (Avrupalılaşma) çabalarıyla birlikte, 1828 yılında II. Mahmud tarafından Muzika-i Hümayun'un kurulması, Osmanlı'da çok sesli müziğin devlet eliyle ilk kurumsallaşması olmuştur.¹⁹²

1911 yılında Celal Esad, mehteri yeniden canlandırmak için çalışmalara başlamıştır. I. Dünya Savaşı öncesinde baş gösteren Türkçülük hareketinin etkisiyle canlandırılması istenen mehterhanenin kuruluşu, o yıllarda ihtiyaç duyulan hamasi

¹⁹⁰ Akkaş, a.g.e., s.8

¹⁹¹ Haydar Sanal, "Mehter Mûsikîsi Halk Mûsikîsi Münasebetleri" **Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Dergisi**, Sayı:86, Yıl:8, Aralık 1969, s.152

¹⁹² Küçükkaplan, a.g.e., s.67

duyguların da katkısıyla, 1914'te gerçekleşti. Kapatılışından seksen sekiz yıl sonra mehterhanenin hatırlanmasındaki etmenler ne olursa olsun, bu olumlu bir girişimdi. Bu işe önyak olan kişi Celâl Esad Bey (Arseven), düşünceyi uygulama alanına koyup gerçekleştiren kişide o sırada Müze-i Askerî-i Osmanî müdürü olan Ahmet Muhtar Paşa'ydı. Mehterhane-i Hakanı adı altında kurulan takım için özel olarak yeniçeri elbiseleri diktirildi. Muallim İsmail Hakkı Bey, Ahmet Muhtar Paşa, Ali Rıza Bey (Şengel), Muallim Kâzım Bey (Uz) bu takım için güftelerinde Türklüğü işleyen yeni mehter havaları bestelediler. O zamanki mehter takımını dinlemiş olan yazarların anlattıklarına göre, eski üflemeli mehter sazları ile bunları çalacak sazendeler bulunamadığından, obua, trombon, klarnet gibi sazlar takıma alınmıştı. Önceleri, "Batı tonalitesine yakın makamlardaki" eserler "armonize edilerek" çalınıyormuş, daha sonra bu aksaklığa dikkati çekenlerin uyarıları doğrultusunda değişikliğe gidilerek, adı geçen Batı sazları yerine borular konulmuş, böylece aslına biraz daha uygun bir mehter takımı kurulmaya çalışılmıştır. Ama ne kadar olsa, eski mehterlerin yanında, şüphesiz, çok sönüktü. Mehterhanenin kaybedildiği gerçeği bu yenileme girişimi dolayısıyla iyice anlaşılmış olmalıydı artık. Ancak, bu bile fazla sürmedi. Savaş yılları boyunca askerî müzede halka tarihî mehter konserleri veren, büyük ilgi de gören takım, temelli bir hazırlıkla kurulmadığından, bir daha toparlanamadı. 1935'te Millî Müdafaa Vekâletince, bir kez daha kapatıldı.¹⁹³ Mahmud Ragıp Gazimihal, Celal Esad'ın, 1911'de mehteri yeniden canlandırmak amacıyla bir takım kurmaya çalıştığını, fakat tarihteki rolleri ne kuvvette olursa olsun "ölmüş müesseseleri restore edip yaşatmanın çok güç olduğunu" vurgulayarak, bu girişimlerin sonuçsuz kaldığını belirtmiştir.¹⁹⁴ Gazimihal, kurulan bu mehter takımının, giyimleri, kadro ve de çalış vaziyetlerinin aslına uygun olarak tertiplenemediğini, baştakilerin konuyu iyi araştırmadığını söylemektedir.¹⁹⁵

Tanzîmât pek çok alanda olduğu gibi eğitimi de etkilemiştir. Osmanlı'da özellikle on dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında başlayan reform hareketleri Tanzîmât'tan sonra hız kazanmıştır. Bu dönemde modern Batı dünyasının örnek aldığı çok çeşitli okullar ve cemiyetler kurulmaya başlamıştır. III. Selim ve öncesinde kurulan askeri

¹⁹³ Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1234

¹⁹⁴ Arslan, **a.g.e.**, s.8

¹⁹⁵ Akkaş, **a.g.e.**, s.118

mekteplerin başını çektiği modern yapıdaki okulların açılmasına devam edilmektedir. Sultan II. Mahmud ve II. Abdülhamid devirlerinde görülen gayretler sonucunda Osmanlı Maarif yapısı şekillenmeye başlamıştır. Özellikle II. Abdülhamid döneminde yapılan maarif çalışmaları günümüz eğitim sistemi ve kurumlar açısından bir temel oluşturmaktadır. Sultan Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinde de çeşitli yenilikçi hamleler yapılmıştır. Ancak Osmanlı maarifi kurumsal anlamda II. Abdülhamid zamanında istikrarı yakalamıştır.¹⁹⁶ II. Meşrutiyet öncesinde; Enderûn, Mevlevihane, Mehter ve Muzika-i Hümayun'a bağlı dersliklerde görülen sistemli mûsikî dersleri ancak II. Meşrutiyet sonrasında açılan cemiyet, mektep ve konservatuvarlarda verilebilmiştir. 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyetin ilan edilmesiyle birlikte Osmanlı Devleti'nin tüm toplum kesimleri hızlı bir örgütlenme sürecine girmişlerdir. II. Meşrutiyet öncesinde mûsikî cemiyeti kurulmamış olması; dernek ve cemiyet kurma yasağı olması yanında, kurulacak cemiyet ya da mektebin devam etmesini sağlayacak maddi olanakların sağlanamaması önemli rol oynamıştır.¹⁹⁷

Osmanlı İmparatorluğu'nda "Batı (Avrupa) Klasik Müziği'ni halka yayma anlamında kurumsal çabalar yirminci yüzyıl ile birlikte başlar. II. Meşrutiyet'ten sonra orta dereceli okullarda, meslek okullarında, yabancı okullarda veya özel okullarda öğretim tarzına göre Batı (Avrupa) mûsikîsi veya Osmanlı Mûsikîsi müfredatta yer almaktadır. II. Meşrutiyet sonrası döneme damgasını vuran gelişme, ilk resmi müzik okulu olan Dârülbîdâ'i'nin İstanbul Şehremaneti'nin girişimi ile 1914 yılında kurulmasıdır.¹⁹⁸

Kurumsal yasaklar içerisinde radyodaki yasaklardan daha çok Dârülelhan'da ki Türk mûsikîsi yasağını önemli görenler olmuştur. Bunlardan birisi de Nevzat Atlığ'dır. Atlığ, Dârülelhan'da ki yasağı, mûsikî eğitimine vurulan bir darbe olarak görmektedir ve şunları söylemektedir: "Bu yasakla Türk mûsikîsini bilen insan kaynağı artık yok olacaktır: "Yoksa Atatürk'ün yanlış yorumlanan ve maksadından saptırılan sözüyle radyo yayınlarından Türk mûsikîsinin bir müddet çıkarılması, aslında çok da önemli bir şey değildir bunun yanında... Radyo'dan kaldırılan, nihayetinde icra

¹⁹⁶ Özden, **Osmanlı Maarifinde Mûsikî**, s.5

¹⁹⁷ Nuri Güçtekin, "İlk Türk Mûsikî Cemiyeti: Dârül Mûsikî-İ Osmanî Cemiyeti (Mektebi) Ve Faaliyetleri (1908-1914) " **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt III, Sayı: 1 Yıl: 2015, s.42-58

¹⁹⁸ Balkılıç, **a.g.e.**, s.76

olmuştur. Asıl mühim nokta, Dârüelhan'ın İstanbul Belediye Konservatuari'na dönüşmesi ile Türk mûsikîsi eğitiminin kaldırılmasıdır. Çünkü bu icraat, tedrisatın yok edilmesi anlamını taşımaktadır. Yani, adam yetiştirememek! O gün Sarayburnu'ndaki hakikaten kötü durum kastedilerek sarf edilen “Kaldırın şunu” lâfından sonra birileri, ifrata gidip külliye yok etme çabasına girişseler de, o müddet zarfında Atatürk, Türk mûsikîsinden kopmuş veya ayrılmış değildir. Yine her akşamki meclislerinde Türk mûsikîsi, başköşeyi işgal etmektedir. Riyâset-i Cumhur İncesaz Heyeti ortadadır. Ya Atatürk mûsikîmizi sevmemiş olsaydı, o zaman ne olurdu? İşte asıl felaket bu olurdu. Gerçekten sevmiştir mûsikîmizi. İşte bu sevgiden dolayıdır ki, kısa bir süre sonra yanlışlık bizzat onun tarafından düzeltilmiştir. Yine bu sevgiden dolayı biz, aradan geçen bunca yıldan sonra bile, Türk mûsikîsi müntesipleri olarak rahatlıkla sırtımızı bu sevgiye yaslayabiliyoruz. Dikkatinizi çekerim, Atatürk, anma günlerinde hangi tür müzikle hatırlanıyor? Neyi dinlemiş, neyle yaşamışsa onunla pek tabii ki. Bunun yerine başka bir şey ikame edilebilmesi mümkün mü?”¹⁹⁹

1927 yılında uygarlaşmak gerekçesi ile tek sesli müzik öğrenimi özel ve devlet okullarında yasaklanır.²⁰⁰ Türk mûsikîsinin yasak uygulaması ile karşılaştığı kurumlara bir örnekte Gazi Eğitim Müzik Bölümünde meydana gelmiştir. Gazi Eğitim müzik bölümünün başına bir Alman Mûsikîci - pedagog Zuckmayer getirilmişti. Nida Tüfekçi'nin anlattığına göre “Asla talebelerinin öz mûsikîmizle ilgilenmesine izin vermiyordu. Çok katı ve acımasız bir insanmış, bir gün talebelerden birinin piyanonun başında yakalamış, seni bırakacağım demiş ve sonunda da bunu yapmış. Ankara Devlet konservatuarında eğitim aynı şekilde Türk mûsikîsinin zerre kadar yer almadığı bir tarzda yapılıyordu. Konservatuarın hocaları hep Batı (Avrupa) mûsikîsine angaje müzisyenlerdi.”²⁰¹

Kurumsal anlamda meydana gelen yasaklara son olarak Antalya Halkevinde yaşanan bir olayı örnek vermek istiyoruz. Cumhuriyet dönemi devrimlerinin hayata geçirilmesinde çok önemli bir yere sahip olan Antalya Halkevinde Nevzat Atlığ'ın yaşadığı, alaturka mûsikînin yasaklı yılları ile ilgili anısı şöyledir: “Hatay'da lokanta

¹⁹⁹ Güntekin, **a.g.e.**, s.76

²⁰⁰ Balkılıç, **a.g.e.**, s.80

²⁰¹ Atasoy, **a.g.m.**, s.651

işleten bir bey vardı; kendisi Türk mûsikîsi tarzında klarnet çalıyordu. Gömlek imal eden bir diğer bey de cümbüş... Bir de benden birkaç yaş büyük Nami Karslıoğlu... Nami, vaktiyle, İstanbul Kumkapı'daki bir mûsikî derneğinde çalışmış ve fasıl mûsikîsi öğrenmişti. Biz, bu dört mûsikî meraklısı bir araya geldik ve Antakya Halkevi'ne müracaat ederek bir oda istedik. Odayı verdiler. Büyük bir sevinç ve hevesle mûsikî çalışmaya başladık. Bu sıkı çalışma temposuna girişimizin üstünden bir ay geçmemişti ki, beni can evimden vuran bir olay yaşadım... Bir gün Halkevi müdürü beni yanına çağırdı ve duyunca kulaklarıma inanmadığım, çok kırıldığım şu sözleri söyledi: "Halkevlerinde alaturka yasaktır, artık burada çalışmanız mümkün değildir!" Yıl, 1941 idi, yani 16 yaşında bir gençtim... Bu muamele çok gücüme gitmişti. Şaşkın ve kırgın dört mûsikî sevdalısının, Antakya Halkevi'ni süklüm püklüm terk edip çıkışını hiç unutmadım; hep acıyla hatırladım."²⁰²

3.6.2. Radyo ve Gramofonlarda Mûsikî Yasağı

Osmanlı döneminde mûsikînin hayat bulması ve gelişmesi gerek saray gerekse halka ait kurum ya da alanlar sayesinde olmuştur. Osmanlı sarayında özellikle iki kurum olan Enderun ve Mehterhanenin mûsikînin gelişiminde etkin bir yere sahip olduğu tartışmasız bir konudur. Enderun II. Mahmud tarafından lağvedildiği 1833 tarihine kadar mûsikîyi hem bir sanat hem de bir bilim olarak sahiplenmiştir. Halka doğru gidildikçe ise bu resmi kurumların yerini "Mevlevihanelerin, ev/konakların ve kahvehanelerin" aldığı görülür. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise yukarıda sözü edilen kurum ve alanların yerini Darülelhan, mûsikî cemiyetleri, konservatuar, kültür merkezleri, konser salonları ve plak/kaset/cd endüstrisi almaktadır. Yirminci yüzyılın Türk mûsikîsi üzerinde en etkili kurumlarından birisi radyodur. Türkiye'de ilk resmi radyo yayınının başlaması 6 Mayıs 1927 yılındadır. Dünya üzerinde yapan ilk radyo yayını 1920 yılındadır. Mustafa Kemal Atatürk bir gün Orman Çiftliği'nde elindeki radyoyu karıştırırken tesadüfen Rus radyosunu yakalaması ve Sofya'da bulunduğu sırada edindiği Slav dillerine aşinalığı sayesinde bazı sözleri deşifre etmiş, bunun sonucunda radyoda yapılan propagandayı sezmiştir. Bu hadiseden sonra bizde de radyonun ivedilikle kurulması gündeme gelmiş ve radyo böylece yeni kurulan ulus devletinin resmi sesi olmak, asıl işlevinin yanı sıra, bu doğrultuda da yararlanılmak

²⁰² Güntekin, a.g.e., s.21

üzere yayın hayatına başlayacaktır.²⁰³ Atatürk inkılaplarının gerçekleştirilmesi veya diğer bir deyişle Türkiye'nin modernleşmesi kapsamında radyo konusunu incelediğimizde, radyonun Atatürk inkılaplarının önemli ölçüde gerçekleştirildiği bir dönemde yurda girmiş olduğunu görmekteyiz.²⁰⁴ Tek parti dönemi müzik anlayışının halkla buluşmasında kullanılan en etkili araçta hiç şüphesiz radyodur. Radyo sinyallerine dayalı telsiz telgraf iletişiminin eksikliği Mustafa Kemal Atatürk'ün Orman Çiftliği'nde ki deneyiminden çok önce, Kurtuluş Savaşı yıllarında daha hissedilmiştir. Savaşın hemen akabinde telsiz yayını denemeleri başlatılmıştır. 19 Mart 1923 tarihinde Rüştü Uzel başkanlığında bir öğrenci grubu ilk deneme yayını yapmayı başarır. 1926 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün teşvikiyle konu çok daha ciddi bir şekilde ele alınmıştır. 8 Eylül 1926 tarihinde yayınlar sistematik bir biçimde gerçekleştirilmiş ve Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nin kurulmasına karar verilmiştir. Yaklaşık 9 aylık bir hazırlık evresi sonrasında Sirkeci'deki Büyük Postane'nin üst katına kurulan stüdyodan ilk resmi yayınlar yapılmaya başlanmıştır. Sonraları stüdyo Beyoğlu'na taşınmakla beraber ilk İstanbul Radyosu'nun yayınları, Ankara Radyosu'nun kurulmasına değin etkinliğini sürdürmüştür.²⁰⁵ İlk İstanbul Radyosu kurulur kurulmaz, onun yayın politikasının hemen hemen aynısını biraz daha zayıf bir kadro ile benimsemiş olan bir radyo Ankara'ya da kurulmuştu. Bu radyo adeta İstanbul Radyosu'nun bir şubesi niteliğinde idi. Oysa yeni Ankara Radyosu bu şube konumundaki radyodan büyük ölçüde bağımsız olarak çok daha sistemli biçimde hususi bir radyoevi inşa edilmek kaydıyla yapılandırıldı ve Sıhhiye'deki binasında 28 Ekim 1938 tarihinde yayınına resmen başladı.²⁰⁶

Türkiye'de, Türk mûsikîsi öğretimine resmen son verilmesinin ardından, Dâhiliye Vekâletinin 3 Kasım 1934 tarihinde ki emriyle, Türkiye Radyosu'nun yayınlarından Türk mûsikîsinin tamamen çıkarılması bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü darbeyi teşkil etmektedir. Kendi radyosunda, kendi mûsikîsini bulamayan halk Arap mûsikîsini dinlemeye başlamıştır.²⁰⁷ Anadolu Ajansı 3 Kasım 1934'de şu

²⁰³ Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2012, s.19-28

²⁰⁴ Doğaner, **a.g.m.**, s.710

²⁰⁵ Kütükçü, **a.g.e.**, s.19-31

²⁰⁶ Kütükçü, **a.g.e.**, s.65

²⁰⁷ Tura, **a.g.e.**, s.41

haberi geçiyordu: “Ankara (AA)- Dâhiliye Vekâletinin bugün TBMM’de Gazi Hazretlerinin alaturka mûsikî hakkındaki irşatlarından ilham alarak, bu akşamdan itibaren alaturka mûsikînin radyo programlarından tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş motifleri, milli mûsikî parçalarımızın Garp tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alakadarlara bildirmiştir.” Yasak boyunca Radyo programlarında Batı kaynaklı mûsikî yayınlara ağırlık verilmiştir.²⁰⁸ İçişleri Bakanlığı, Kültür İşleri Bakanlığı’ndan ziyade isticar göstererek hemen ertesi gün 2 Kasım 1934’den 9 Eylül 1936 akşamı saat sekiz yirmiyeye kadar tam 677 gün boyunca bir yasaklama ile radyolarda Türk mûsikîsi çalınmasını yasaklamıştır.²⁰⁹

Radyoda uygulanan ve bugünlere kadar uzanan birçok tartışmanın odağını oluşturan bu yasak ile ilgili günümüz kaynaklarında, bazı yönlerden çelişkili bilgiler göze çarpmaktadır. İlk olarak yasağın başlangıç ve bitiş tarihleri konusunda verilen birbirleriyle tutarsız bilgiler dikkat çekmektedir. Sözelimi Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları ile ilgili makalesinde Hasgöl, yasağın Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı konuşmadan hemen sonra başladığını ve Temmuz 1936’da sona erdiğini belirtmektedir. Öte yandan, Durgun ise daha kesin tarihler vererek yasak Atatürk’ün ünlü konuşmasından hemen bir gün sonraki tarih olan 2 Kasım 1934’de, 6 Eylül 1936 ye kadar sürdüğünü ifade etmiştir.²¹⁰ Türkiye Radyo ve televizyonun (TRT) tarihsel gelişimi üzerine yaptığı çalışmaları" bir kitle iletişim Kurumu'nun tarihi: TRT 1927 - 2000 " adlı bir kitapta toplayan ve eski bir TRT çalışanı olan Çankaya ise, diğer araştırmacılardan farklı bir başlangıç tarihi olarak 1935 yılını göstermektedir. Çankaya, yasağın bitiş tarihini ise diğer araştırmacıların öne sürdüğü bilgilerle örtüşen bir şekilde 1936 yılının ikinci yarısı olarak belirtmektedir. Ortaya konulan bu farklı başlangıç ve bitiş tarihlerinden anlaşılmaktadır ki, Türkiye radyolarında uygulanan geleneksel Türk mûsikîsi yasağı ortalama olarak bir buçuk yıldan fazla sürmüştür.²¹¹

Radyodaki yayın yasağı ile ilgili kaynaklarda karşılaşılan bir çelişki ise bu yasa kapsamında ele alınan içerik konusudur. Gazel yasağında da etkili olan İstanbul Radyosu’nun çok tartışılan ve üzerinde özellikle sanatkârların ağırlıklı olarak menfi

²⁰⁸ Akkaş, **a.g.e.**, s.124

²⁰⁹ Ayangil, **a.g.e.**, s.637, Özdemir, **a.g.e.**, s.177

²¹⁰ Akkaş, **a.g.e.**, s.599

²¹¹ Akkaş, **a.g.e.**, s.599

yargılara sahip olduğu icraatı olan radyo mikrofonunda okunacak eserler üzerinde bir denetim ve idarenin etkin kılınmış olması başka bir eleştiri konusudur. Bu uygulamanın açıklaması Radyo'daki Türk mûsikîsi yayınlarının kalitesini arttırmaya yönelik adına atılmış bir adım olduğudur.²¹² Geleneksel Türk mûsikîsi kavramı içerisinde ele alınan, bugünkü adlandırılmaları ile Türk halk mûsikîsi ve Türk sanat mûsikîsinin bu yasaktan ne derece etkilendikleri açık bir şekilde ortaya konulamamıştır. Riyaset-i Cumhur İncesaz heyeti şefi olan ve Atatürk'ün hafızı olarak bilinen Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un kaleme aldığı ve Halil Erdoğan Cengiz tarafından yayına hazırlanan günlükte anlatıldığına göre, halk mûsikîsi bu yasağın kapsamı dışında bırakılmıştır (Fotoğraf 40).²¹³

Radyoda mûsikî yasaklatmanın Mustafa Kemal Atatürk'ün şiarından olduğunu ve 1928'de İstanbul Radyosu canlı yayınından "neşet eden sesler ve öksürükler" sonucu "bir eyyam" incesaz heyetinin lağvedilip, radyoda yalnızca, halk türkülerinin çalınmasına müsaade ettiğini Hafız Yaşar'ın hatıralarından öğreniyoruz.²¹⁴ Şubat 1934'te henüz söz konusu yasak uygulamaya geçilmeden önce, dönemin siyasi iktidarına yakınlığı ile bilinen Hâkimiyeti Milliye gazetesi yazar ve siyaset adamlarından olan Akagündüz, bu satırlarla radyoda yapılan geleneksel Türk mûsikîsi yayınlarına eleştirmektedir. Akagündüz; "Hele İncesaz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydir. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar... Sesin en cıyıklısından, gazelin en öksürüklüsüne, tıksırıklısına kadar... Neler, ne bangırtılar dinlemedik."²¹⁵ Sözleri ile çok ciddi eleştiriler getirmekte ve Türk mûsikîsini aşağılar bir tavır sergilemektedir. Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk gibi Batı'ya açık ve Kemalizm'e bağlılıklarından şüphe edilmeyecek sanatçıların bile Türk mûsikîsi icra etmesine izin verilmedi. İki yıla yakın süren bu katı yasak döneminde, Mesut Cemil Bey tanburuna el sürmedi ve radyoda viyolonselle Batı (Avrupa) mûsikîsi icra etti. Münir Nurettin Selçuk ise caz ve tango söyledi, şan konserleri verdi. Bu atmosferde kendini "Alaturka Salon Orkestrası" olarak adlandıran bir saz takımı, Ankara'daki bir gazinoda Ali Rifat Bey tarzında, Batı (Avrupa) mûsikîsi ve Türk

²¹² Kütükçü, **a.g.e.**, s.162

²¹³ Akkaş, **a.g.e.**, s.600

²¹⁴ Ayangil, **a.g.e.**, s.639

²¹⁵ Tokel, **a.g.e.**, s.633

mûsikîsi sazlarının birlikte yer aldığı bir konser vermeye kalktığında, Mahmud Ragıp Gazimihal Varlık Dergisi'nde "alaturka adı altında son nefeslerini yaşayan bu kepazeliklerin polis kuvvetiyle ve kanunlarla yasak edilmesi lazım gelen maneviyat mikropları" olduğunu yazacak, şaka yollu, İsveç'te vaktiyle devletin bu gibi "mikroplu mûsikîlere" karşı çıkarttığı vahşî kanunları hatırlatacaktı.²¹⁶

İstanbul'da gerçekleşen ve Yaşar Okur'un anılarından alınan bir olay da şöyledir: "Atatürk'ün İstanbul'a gelişlerinde her zaman olduğu gibi akşam sekizde, en yakın arkadaşları ve bazı seçkin aileler sofralarında bulunurlardı. O gecelerin birinde sofradaki davetliler kalabalıktı. Vali Muhittin Üstündağ'ın Avrupa'dan Atatürk için getirtmiş olduğu büyük, çift hoparlörlü, kütüphane şeklinde bir radyo salonun bir köşesinde görünmekteydi. Bir aralık, Atatürk Nesîb Efendi'yi çağırdı: "Aç şu radyoyu bakalım," dedi. O günlerde de İstanbul Radyosu, Yeni Postane üstünde faaliyette idi. Nesîb Efendi radyoyu açtı. Sarayın o büyük salonu ve avizeler yankı yapıyordu. Tesadüfen programda Atatürk'ün pek sevdiği nihâvend faslı çalıyordu. Atatürk: "Yaşar Bey, nihâvend faslını beğendin mi? Güzel çalıyorlar mı?" diye sordu. "Evet, Atam, pek güzel," deyince Atatürk, Cevat Abbas'ı çağırdı: "Radyo evine telefon et, nihâvend faslı devam etsin," diye söyledi ve fasıl bir saat devam etti. Nihavent faslının ardından iki bayan solo olarak şarkılar okumakta idiler. Bir şarkının meyanında bir karışıklık oldu. Şarkıya başka sesler ve öksürükler karıştı. Atatürk bu hali görünce, sinirlenerek elini masaya vurdu: "Mikrofon başında bu ne rezalet efendim?" diyerek radyoyu kapattı. İçişleri Bakanı Şükrü Kaya Bey yanında oturmaktaydı. Bir şeyler konuştular, anlayamadım. Atatürk: "Yaşar Bey, bir gazel okuyunuz," diye söyledi. Gazeli tekrar tekrar okuttu. Fena halde hiddetlenmiş... Bu arada eski başyaveri Salih (Bozok) sofradan kalktı, radyo evine telefon etti. Ne konuştuysa konuştu; yarım saat sonra radyo evinden Kemanî Reşat Bey'i gönderdiler. Kemanî Reşat Bey, elinde kemanıyla salondan içeri girdi. Atatürk'ün elini öperek sofrada yanıma oturdu. Atatürk'ün siniri hâlâ geçmemişti. Reşat Bey'e sordu: "Nedir bu rezalet, ayıp değil mi? Bütün dünya dinliyor." Reşat Bey susuyor ve "Ne olacak, ne yapayım?" der gibi önüne bakıyordu. Atatürk Reşat Bey'e: "Bir taksim yapınız," dedi. Reşat Bey de bir rast taksim yaptı. Taksim biter bitmez Atatürk şu, şarkıya başladı: "Hâbgâh-ı Yâre Girdim Arz İçin

²¹⁶ Ayas, a.g.e., s.98

Ahvalimi". Reşat Bey bu şarkıyı Atatürk'ün istediği gibi çalamadı, "Bizim bildiğimiz şarkı böyle değil," dedi. Esasen bu şarkı rast perdesinden bestelenmiştir. Atatürk, mahur perdesinden okur idi. Selahattin Pınar, Kemani Nubar Beyler bulunduğu zaman, Atatürk'ün okuduğu gibi çalarlardı. Reşat Bey bu tarafını bilmediğinden kararsız kaldı ve kemanını önüne koydu. Bunu gören Atatürk'ün canı sıkıldı. Cevat Abbas Bey'i çağırdı, kulağına bir şeyler söyledi. Cevat Abbas Bey dışarıdaki salona çıktı, baş sofracı İbrahim Efendi aracılığıyla Reşat Bey dışarı çağırıldı ve radyo evine gönderildi. Bunun üzerine Salih Bozok tarafından Atatürk'ün sinirini yatıştırmak için radyo evine ikinci bir telefon edildi. Bu sefer Kemeñçeci Kemal Niyazi (Seyhun) Bey'i gönderdiler. Kemal Niyazi Bey geldi ve Atatürk'ün elini öptüğü zaman: "Hoş geldin Kemal Bey. Sizin arkadaşlarınızdan Reşat Bey bizim şarkıyı çalamadı. Bakalım siz çalabilecek misiniz?" dedi ve Atatürk şarkıyı okumaya başladı. Kemal Niyazi Bey Atatürk'ü hafiften takip etti. Bunun üzerine Atatürk memnun oldu: "Selahattin Pınar ve Kemani Nubar Beylere telefon ediniz, şimdi gelsinler" diye emretti. Bana da: "Yaşar Bey bir gazel okuyunuz, bütün makamları güfte üzerinde taksim ediniz" dedi ve Kemal Niyazi Bey'e de eşlik etmesini söyledi. Kemal Niyazi Bey, segâh makamından gayet güzel bir taksimle Atatürk'ün sinirini yatıştırdı. Biraz sonra da Selahattin Pınar, Kemal Niyazi ve kemanî Nubar Beylerin katılımıyla bir hüzzam faslı yapıldı. Sabah güneşi doğuncaya kadar neşe ile fasıl devam etti. Atatürk ile radyoda geçen hadiseden bahisle, o gecedan itibaren İnce Saz Heyeti radyoda lağvedildi. Yalnız halk türkûleri çalınmasına izin verildi."²¹⁷

Radyonun toplumsal yapı üzerinde etkili olan farklı işlevleri vardır. Radyo, Cumhuriyet kadroları için inkılapların topluma entegre edilmesinde önemli bir araçtır. Radyonun toplumsal olaylarda araç olarak kullanılmasına bir örnekte ezanın Türkçe okunması kararının alındığı 1932 yılında, Ayasofya Camii'nde yapılan Kadir Gecesi kutlamanının radyodan canlı olarak yayınlanmasıdır. Laiklik ilkesine bağlı olarak 1950 yılına kadar radyodan herhangi bir biçimde Kur'an yayını yapılması söz konusu olmamış, bahsi geçen yayında Türkçe ibadet konusuna eğilimi artırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.²¹⁸

²¹⁷ Sezikli, a.g.e., s.136

²¹⁸ Doğaner, a.g.m.,s.709

Radyo aracılığıyla yapılan Mûsikî inkılabının önemli bir boyutunu da halkın ve özellikle de çocukların mûsikî terbiyesi almalarını sağlamak oluşturmaktadır. Bu anlamda öncelikle radyoda çalınacak parçaların izahı yapıldıktan sonra çalışmalarını sağlamak, eğitilmiş öğretmenler aracılığı ile mûsikî derslerinin verilmesi ve derslerde keman, viyolonsel ve piyano gibi müzik aletlerinin öğretilmesi ve Türk ezgilerinin garp ilim metotları ile yeniden tespit edilmesini sağlamak amaçlanmıştır.²¹⁹

Radyonun kurulduğu 1927 yılından 1936 yılına kadar İstanbul radyosunda yayımlanan programların yaklaşık olarak yüzde 85'i mûsikî programıydı. 1935'e kadar mûsikî dışı programların oranı yüzde 18'i geçmiyordu. Zamanla mûsikî dışı programların süresi arttı, bu sürenin de yüzde 30-50'si eğitici, öğretici nitelikteki konulara ayrıldı.²²⁰ Müzik yayınlarını toplam yayın sürelerinin % 71 ila 95'ini kapsadığı düşünülecek olursa Radyo yayıncılığının önemli ölçüde müzik yayınlarından oluştuğu söylenebilir. Bu oran Türk mûsikîsinin yasaklandığı 1934 - 1936 yılları arasında azalmış ve sözlü yayınlar da artış olmuştur. Ancak bu söz programlarına verilen önemden ziyade, Türk mûsikîsinin yasaklanmasından doğan boşluğun doldurulması zorunluluğundandır.²²¹ 1942 yılına gelindiğinde programların %60'ı müzik yayınları %35'ten fazlası ise kültürel yayınlardan oluşmaktadır.²²²

Radyolardaki Türk mûsikîsinin kaldırılması ile ilgili çeşitli rivayetler anlatılmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekilde aktarılmaktadır. Ferit Tan, araştırmacı yazar Kocabaşoğlu'na anlatıyor: "Atatürk bir yerde Osman Pehlivan ile karşılaşüyor (Fotoğraf 41). Osman Pehlivan'ın Türk mûsikîsinin radyolardan kaldırılmasını eleştirmesi ve yarın millet Arap mûsikîsi dinlerse bunun sorumlusu siz olursunuz demesi üzerine Mustafa Kemal sinirleniyor ve derhal radyoya gidilerek Türk mûsikîsi yayını yapılmasını emrediyor." Ruşen Ferit Kam'a göre ise olay şöyle gelişiyor: Köşkte Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinleyen Atatürk, bu türküleri radyodan halka dinletip dinletmediğini soruyor: "Gazi Hazretleri, siz radyoda Türk mûsikîsinin yayınlanmasını yasakladınız, buna imkân bulamıyoruz." şeklinde cevap karşısında

²¹⁹ Doğaner, **a.g.m.,s.707**

²²⁰ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.184

²²¹ Doğaner, **a.g.m.,s.707**

²²² Doğaner, **a.g.m.,s.709**

Atatürk, "bunu da yanlış anladılar" diyor ve derhal radyoya gitmesini ve bu türkülerin radyodan yayınlanmasını emrediyor."²²³

Burada kafaları karıştırıcı bir nokta bulunuyor. Seviyor ve daima başköşede yer veriyor, ama 1934'teki Meclis'i açış konuşmasından sonra Türk mûsikîsi'nin radyodan yayını da kesiliyor. Bu durum bir tezaadın ifadesi değil midir? Ankara Radyosu denilen kurum, o tarihlerde Ankara Palas'ın altında 1 kilovatlık vericiyle yayın yapan küçük bir istasyon... Türk mûsikîsi sanatkârlarını gece 11'den sonra getiriyorlar. Yayına başlatıyorlar, yasak filân da fiilen delinmiş oluyor. Atatürk, bizzat bu işin arkasındadır. Kaldı ki kısa bir süre sonra bu da tamamen ortadan kalkmış, iş tabii mecrasına girmiştir. Bir rivayete göre Mustafa Kemal Atatürk'ü, Osman Pehlivan, bir diğer rivayete göre de Vasfi Rıza, bir akşam eşref saatini yakalayıp, tatlı bir tarzda sıkıştırıyor ve "Siz burada istediğiniz zaman çaldırıp okutuyor, dinliyorsunuz. Halk dinlemek istediği zaman çeviriyor radyosunun düğmesini ama tıs yok. Bu ne biçim iş Paşam?" mealinde soruyorlar. Biri veya öteki yahut her ikisi birden... İşte bu konuşmanın akabinde, zaten öyle çok uzun yılları filân bulmayan, kısa süren yanlış hadiseden dönülmüş oluyor.²²⁴

Halk ve basın sadece radyonun programlarına değil, İstanbul Radyosu'nda milli marşımızın çalınmamasına da gereken tepkiyi göstermiştir. İstanbul Yüksek Öğrenim Gençliğinin çabasıyla 1933 yılında gündeme gelen bu konu, bir süre Cumhuriyet Gazetesi'nde de işlenmiş ve radyo yetkililerinden milli marşın geniş kitlelere öğretilmesi istenmiştir. Gazete, Moskova ve Bükreş radyolarında milli marşların çalındığından örnekle, Türkiye'de de radyonun milli marşı en azından günde bir kez çalması ve gereken hürmetin gösterilmesi gerektiğini yazmıştır. Nitekim gerek Cumhuriyet Gazetesi'nin konuya gösterdiği ilgi, gerekse gençlerin bu arzusu üzerine İstanbul Radyosu 23 Mart 1933 tarihinden itibaren İstiklâl Marşı'nı çalmaya başlamıştır. Hatta 22 Nisan 1933'de Darülfünun Konferans salonunda yapılan milli marş provasının ardından 23 Nisan Bayramı'nda da yükseköğrenim gençliği hep bir ağızdan İstiklâl Marşı'nı söylemiştir. Radyoda İstiklâl Marşı'nın çalınmasının ardından, radyo programlarında da bazı önemli değişiklikler yapılmaya başlamıştır. Özellikle

²²³ Tokel, a.g.e., s.629

²²⁴ Güntekin, a.g.e., s.76

yasağın kaldırılmasıyla birlikte her iki radyoda Türk mûsikîsi programları ve yayın saatleri artarak yerini almıştır.²²⁵

Türk Ocakları'nın lağvedilerek yerine ikame edilen ve toplumun bütününe kucaklaması gayesi güdülen Halkevlerinin 1934 yılı talimatnamesinin Güzel Sanatlar Şubesi'ne ait "Mûsikîde güdülecek istikamet" başlıklı 36. maddesi Halkevleri mûsikî mesai ve mûsamerelerinde beynelmilel modern mûsikî ile milli türkülerimiz esas tutulacaktır. Yani "Mûsikîde gayemiz, modern ve beynelmilel mûsikîyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik etmektir. Halkın mûsikî zevkini artırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalar da istifade edilmelidir." biçimindedir.²²⁶ Radyo inkılapların sesini duyuracak yegâne araçtır.

Cumhuriyet döneminin başlarında devletin yasakladığı yayınlar arasında sadece kitap, gazete ve dergiler yer almamış, zaman zaman Türkiye ile ilgili haritalar, bazı kişisel fotoğraflar, kartpostallar ile plaklar da bulunmuştur. Gramofon yasağı da dikkat çekici bir yasaktır. II. Abdülhamid döneminden itibaren gramofona karşı bir duruş sergilenmiştir. Yurda sokulması yasaklanan plaklar konusunda ise özellikle Şeyh Sait tarafından doldurulmuş plakları örnek gösterebiliriz. Örneğin 1937 yılında Şeyh Sait tarafından doldurulmuş olan ve zararlı sözler taşıdığı tespit edilen Sodwa markalı 1-256 nolu Kürtçe plağın, Basın Kanunu'nun 51. maddesi gereğince ülkeye sokulması yasaklanmıştır. Yine aynı yıl bu kez Halep'te yapılan Sodwa markalı ve 745 nolu gramofon plağının da Türkiye Cumhuriyeti aleyhinde zararlı sözler ihtiva etmesinden ötürü 51. madde uyarınca yurda sokulmaması (12.04.1937) kabul edilmiştir. Aynı yıl 05.05.1937 günü Bakanlar Kurulu kararı ile Halep'te çıkan Sodwa markalı 24/2 numaralı plağın da ülkeye sokulması yasaklanmıştır.²²⁷

Osman Şevki Uludağ'ın yaşadığı çok yakın zamanlarda gramophone iptilası baş göstermiş ve birkaç sermayedar memlekette gramofon ticaretini kendi inhisarlar altını alınca tabii olarak plak doldurmak da bunların keyfiyetine göre devam etmişti. Uludağ o dönemi şöyle anlatmaktadır: "Bu muhtelif gramofon markalarını temsil eden ticarethanelerin müdürleri arasında zengin sermayedarlar vardı. Yalnız mûsikînin

²²⁵ Uluskan, **a.g.e.**, s.371

²²⁶ Özcan, **a.g.m.**, s.30

²²⁷ Uluskan, **a.g.e.**, s.165

biraz da terbiye ve kültür olduğunu anlayacak şahsiyetler yoktu. Bunlar sözün ve nağmenin tarihi, edebi, tebiyevî kıymet ve tesirlerinden gafil idiler. Hatta ika denilen en esaslı bir Mûsikî kaidesinden dahi haberleri yoktu. İşte bu mütehassıslara eser beğendirmek mecburiyetinde kalan bestekârlar, onların kafalarına göre beste hazırlarlardı. Mütehassısların verdikleri hükümlerde gözetledikleri bir tek nokta vardı: Piyasanın tutup tutmayacağı.²²⁸ Mûsikîyi Pazar eşyası zanneden bu gramofonculardan başka şeyde beklenemezdi ve denilebilirdi ki Türkiye'deki gramofoncular Türk mûsikîsini inkişaf yolundan alı koyan tesirlerin başında zikredilmeye başlandı. Pencereleden sokağa fışkıran cırlak bir kadın sesi, kakafoni yaptığıının farkına varmadan boyuna yay çeken kemancının keyfi nağmeleri, gazel diye nesimi hava içinde boralar yaratan haykırmalar. İşte gramofoncuların bize sundukları... Daha eski eserleri plaklara geçirselerdi, Naima tarihi okur gibi, bunları dinlerdik. Onları eski buldular, pekiyi amma, yeni diye de kulaklarımızı tırmaladılar.²²⁹

Gramofon plaklarının Ortadoğu ülkelerine girmesi ile birlikte bir yandan Kur'an-ı Kerîm ayetlerinin gramofon plaklara okunması gündeme geldi, bir yandan da bunun günah olup olmayacağı tartışma konusu oldu. Ünlü yazar Ahmet Rasim, Telgraf ve Posta Nezaretinde Fen Kalemi Kâtip olarak çalışmakta olduğu 1885 yılında kısmen Fransızcadan çevirdiği, kısmen de telif olarak kendisinin yazdığı Bedayi-i Keşfiyyat ve İhtira'at-ı Beşeriyeden Fonograf: Saday-ı Tahrir ve İade Eden Alet kitabında bu meseleye de değinmişti. Ahmet Rasim risalesini "fonografin tahriyat-i ilmiye ve fenniye de hiçbir hizmeti yoktur, fakat fenni bir acubedir, hem birinci derecede bir acubedir." sözleri ile bitiriyordu. Ahmet Rasim'e göre, Kur'an-ı Kerîm 'in fonografla kaydedilmesine Müslüman din adamlarının karşı çıkması da kaçınılmazdı. Aynı yıllarda Osmanlı basınında da bu yönde tartışmaların yer almış olması mümkündür. Ancak, din adamlarının Bu karşı çıkışının fonograf ve gramofonun Osmanlı toplumunda yaygın kabul görmesine engelleyemediği açıktır. Müslüman ulemadan Trablusşam kadısı Seyyid Osman Efendinin Rebiülevvel 1317 de (Temmuz 1899) verdiği ve Eylül 1899'da tekrarladığı bir fetvada Kur'an-ı Kerîm'in fonografa alınması, dinletilmesi ve dinlenmesinin Müslüman müminler için "en azından mahzurlu" olduğunu öne sürmekteydi. Gramofon plaklarından Kur'an-ı Kerîm dinlenmesinin

²²⁸ Yıldızeli, a.g.m.,s.32

²²⁹ Yıldızeli, a.g.m.,s.34

gerçek müminler için caiz olup olmadığı hep bir tartışma konusu olarak kaldı. Sultan II. Abdülhamid'in bu konudaki görüşlerini içeren iki iradesini ele alacağız. İlk belgemiz, Sultan II. Abdülhamid'in 12 Haziran 1906 tarihli bir "İradeyi hususiyesi". Bu belgeye göre, "gramofon plaklarında Kur'an-ı Azimüşşan'ın bazı suver-i aliyesinin nakline kadar ileri gidildiği" konusunda Sultan II. Abdülhamid'e yazılı bir jurnal verilmiş ve "işbu cüret-i küstahane" Sultan II. Abdülhamid'i halife ve padişah sıfatı ile üzüntüye boğmuştur. Sultan II. Abdülhamid'in hususi iradesi meclis-i vükela'yı göreve devam etmekte ve "bunun cidden men'i hususunun tahtı karara alınmasını" istemektedir. İkinci belgemiz iki kısımdan oluşmaktadır. Bu belgelerin ilki, sultan II. Abdülhamid'in "mezkûr plak" ile birlikte sadrazam Mehmet Ferit Paşaya gönderdiği irade-i hususiyesi üzerine yapılan kabine toplantısında kaleme alınmış olan 13 Haziran 1906 tarihli meclis-i vükela mazbatasıdır ve kabinenin bütün üyelerinin imzalarını taşımaktadır. Buna göre, Sultan II. Abdülhamid'in irade-i hususisi meclis-i vükela toplantısında okumuş ve tartışılmıştı. Plagın etiketinden, Mısır'da Şeyh Saidül Minelavi isminde biri tarafından okunan (tilavet eylenen) Taha ve İbrahim surelerinin Kahire'de kaydedildiği ve Kahire veya Avrupa'da plak olarak imal edildiği anlaşılmıştı. Meclis-i vükela kararına göre, "suver-i şerife-i Kur'aniye'nin böyle gramofon plaklarla intikali Kur'an-ı Kerîm 'e mukabil her Müslim için gözetilmesi ayn-ı farz olan şeref ve hürmete mütenasip olmayacağı" gerekçesiyle yasaklanmıştı. Bu yasaklama ile birlikte, bu tür plakların alınması, satılması ve herhangi bir mahalde kullanılması veya gramofonda çalınması da yasaklanmıştı. Bu tür plakların satıldığının görülmesi halinde, plaklara el konulması ve satanların cezalandırılması için de Zaptiye ve Dâhiliye Nezaretleri görevlendirilmişti.²³⁰ Ayrıca, Mısır Hidivliği'ne "vesaya-yı münasebe icrası" yani gerekli uyarının yapılması da karara bağlanmıştı. Ayrıca gramofon plaklarına Kur'an-ı Kerîm okunması ile ilgili bu yasağın Osmanlı İmparatorluğu'nun diğer vilayetlerinde bildirilmesi de Dâhiliye Nezaretine havale edilmiş ve Sultan II. Abdülhamid'in 14 Haziran 1906 tarihli iradesiyle bu yasak yürürlüğe girmişti.²³¹

İkinci belgemizin (Fotoğraf 42) ikinci kısmı ise meclis-i mahsus-ı vükela toplantısında alınan bu yasaklama kararını Sultan II. Abdülhamid'e ileten sadrazam

²³⁰ B.O.A. DH. MKT.01092.00010.001

²³¹ Karakışla, **a.g.m.**, s.40

Mehmet Ferit Paşa'nın sadaret tezkeresidir. Bu belgenin ekinde yer alan Sultan II. Abdülhamid'in 14 Haziran 1906 tarihli iradesiyle gramofon plakların da Kur'an-ı Kerîm okunması yasağı kesinlik kazanmıştır. İlginçtir, Sultan II. Abdülhamid'in bu kesin dille yazılmış irade-i seniyelerine rağmen gramofon plaklarına Kur'an-ı Kerîm surelerinin kaydedilmeye devam edildiği, Kur'an-ı Kerîm plaklarının Osmanlı İmparatorluğu topraklarında dönem dönem satışa çıkmaya devam ettiği bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu tarihe karıştıktan ve Türkiye Cumhuriyeti ilan edildikten kısa bir süre sonra, 1927 yılında, Diyanet Riyaseti Heyet-i Müşaviresi'ne mensup Taha Seyit ibn Mustafa, "Kur'an-ı Kerîm -gramophone" başlıklı bir Risale yayınladı. Gramophone plaklarında Kur'an-ı Kerîm okunmasının İslam dini açısından yarar ve zararlarını inceleyen Taha Seyyid, kitabının sonunda şu hükme varmıştı: "gramofondan işitilen Kur'an, Kur'an'dır. Hürmet ve tazim şartıyla onun gramofonu ahz-u edasında hiçbir mani yoktur." işte o gün bugündür Kur'an-ı Kerîm kayıtları 78 devirli taş plaklarda, 33 ve 45'lik plaklarda, kasetlerde, CD'lerde, videobantlarda ve nihayet günümüzde VCD ve DVD formatlarında elden ele dolaşmaktadır.²³² Alaturka mûsikînin plaklara basılmasından doğan sıkıntının esnaf tarafından dile getirildiği ve müşkül durumda olduklarını ticaret odasına müracaat ederek bildirmişlerdir. (Fotoğraf 43)

Gramofonların toplatılması, mahkemelik olması sadece siyasi, mûsikî ya da dini nedenlerle olmamıştır. Bu konuda bir tane örnek bir gazete haberini alacağız. 1929 yılı Ağustos ayında Akşam Gazetesinde çıkan haberde olay Bursa'da meydana gelmiştir. Bursa'da muhallebici Galip isimli bir şahıs Blumental biraderlere dava açar. Davanın konusu şakacı bir zat olarak tanınan muhallebici Galip ile meddah Sururi isimli iki şahıs arasındadır. Her sene Bursa'ya geldiğinde Galip efendiden dinlediği hikâyelerden bir plak çıkarır ve piyasada satılmaya başlar. Bu hikâyeler Galip efendiden alıntıdır. Herhangi bir şekilde izinde alınmamıştır. Buna sinirlenen Galip Efendi Blumenthal biraderleri mahkemeye vererek bu plakların toplatılmasını ister. (Fotoğraf 44)

²³² Karakışla, a.g.m.,s.41

3.6.3. Türk mûsikîsi ve Mısır Mûsikîsi

Türkiye'de Arap müziği ile kurulan ilişkide klasik Türk mûsikîsinin yasaklandığı 1930'lu yılların ortalarında dinleyicilerin Mısır radyosuna yönelmelerinin ve kendilerine tanıdık gelen ezgileri buradan dinlemelerinin önemli bir payı olmakla birlikte söz konusu kültür ve müzik ile kurulan ilişki sadece buradan hareketle açıklanamaz. Daha önce bahsedildiği üzere Batı (Avrupa) mûsikîsinin saraya girdiği ve dengelerin değiştiği Tanzîmât Döneminde Dede Zekai Efendi, Enderuni Ali Bey, Lavtacı Andom gibi bazı klasik Türk mûsikîsi bestecileri Mısır'a gitmiş, buradan büyük destek görmüşlerdir.²³³

On dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren, Mısır'ın, Abdülmecid döneminde geriye itilmeye başlayan Türk mûsikîsini ve bunların besteci ve icracılarını kendine çekmesi ilginçtir. Bu sanatçılardan çoğu tarihin açıkça kaydettiği isimlerdir. II. Meşrutiyet sonrasına kadarki uzun bir dönem boyunca birçok mûsikîşinas çeşitli tarihlerde Mısır'a gitmişler, vali, hıdiv ve öteki Mısır ileri gelenlerinden maddî manevî destek görmüşlerdir. Dede Zekâi Efendi, Veli Dede, Enderunî Ali Bey, Lavtacı Andon, Melekset Efendi, Tanburî notacı Aleksan, Şekerci Cemil Bey vb. bunlar arasındadır. Onlardan başka, kısa süreli olarak ya da konser vermek üzere Kahire'ye giden daha pek çok mûsikîşinas olmuştur. Mısır hıdivlerinden II. Abbas Paşa 1908'te Tanburî Cemil Bey'i de sarayına davet etmiş, ancak bu davetini sanatçıya kabul ettirememişti. Komşu ülkelerle bu yakınlaşma Cumhuriyet döneminde de sürmüş, çeşitli mûsikîşinaslar bu kez Şam'a, Bağdat'a icracı ya da öğretmen olarak gitmişlerdir.²³⁴ 1930'larda Mısır ile mûsikî aracılığı ile kurulan ilişkinin köklerinin bir önceki yüzyıla dayandığı sonucunu çıkarabiliriz.

Türkiye dışında tümü Arapça konuşan orta doğu ülkelerinde Mısır sineması ve onun vasıtasıyla Mısır mûsikîsi yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır. Ümmü Gülsüm başta olmak üzere Muhammed Abdülvahap, Leyla Murat, Asmahan gibi ünlü şarkıcıların başrollerinde oynadığı filmlerde ağırlıklı olarak kullanılan tema aşk acısı olurken müziklerde doğal olarak bu temaya uygun şekilde seçilmiştir. Mısır sinemasının büyük

²³³ Küçükakaplan, a.g.e., s.106

²³⁴ Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1228

ilgi gördüğü 1930'lu yıllar aynı zamanda Türkiye'de klasik Türk mûsikîsinin dışlanarak Radyo Yayınları'nda kaldırıldığı dönemdir 1934 yılında gelen yasakla birlikte halk kendisine yakın gelen Arap radyolarında ki mûsikîyi dinlemeye başlamış, özellikle 1930-50 yılları arasında revaçta olan Mısır sineması ve filmlerden hareketle Mısır mûsikîsi ile ilişki kurmuştur.²³⁵

1950'li yıllardan itibaren, sadece devlet müdahalesinin değil, piyasa dinamikleri, modern hayatın çeşitlenmesi gibi olgularında kültürel alanı biçimlendirdiğini görürüz.²³⁶ Tabiat nasıl boşluk kabul etmiyorsa, kültürde boşluğu sevmez. Latinlerin “horror vacui” şeklinde ifade ettikleri şey! Doğada olduğu gibi kültürde de boşluk bir şekilde doldurulur.²³⁷ Yasakların mûsikî alanında meydana getirdiği boşluklar Hint, İran, Mısır gibi farklı kültürler sayesinde doldurulmaya çalışılmıştır. Ama bunların içerisinde en çok Mısır kültürü ön plana çıkmaktadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Sanat politikalarının etkili olduğu değişim süreci, özellikle mûsikî de oluşan boşluğun da etkisiyle yeni arayışlar içerisine girmesine sebebiyet vermiştir. 1960'lı yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlanan arabesk mûsikî işte tam da bu dönemde, adeta oluşan boşluğu doldurmak istercesine bir tür alternatif olarak ortaya çıkmıştır.²³⁸ 1930'lu yıllarda radyoda klasik Türk mûsikîsine getirilen yasakla beraber, bu müziğin dinleyicilerinin kendilerine yakın buldukları Arap mûsikîsini dinlemeleri ya da okullardan eğitiminin kaldırıldığı dönemde çeşitli yollarla aktarımını devam ettirmeleri, halkın bu geçiş sürecinde yaşanan gerilimleri hayatın doğal akışı içerisinde çözmeye çalışmasına örnek olarak gösterilebilir.²³⁹

Her ne kadar 1930'lu yıllardan itibaren Mısır mûsikîsi ile kurulan yoğun ilişki nedeniyle üslup bakımından Arap mûsikîsinin etkisinde gelişen bir müzik olduğu kanısı yaygın olsa da arabeski besleyen kültürel öğelerin yalnızca Arap toplumlarına ait olduğu söylenemez. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Arap kültürü ile

²³⁵ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.109

²³⁶ Balkılıç, **a.g.e.**, s.15

²³⁷ Yavuz, **a.g.e.**, s.65

²³⁸ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.124

²³⁹ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.126

daha yakın ilişkiler kurdukları ve ortak bir dini inancı paylaşmanın neticesinde etkileşim içerisine girildiği bilinmektedir. Bunun sonucunda her iki toplumda da benzer hassasiyetlerin ve alışkanlıkların oluştuğunu bu alışkanlıklarında zamanla sanatsal açıdan benzer üslupların gelişmesine sebebiyet vermiş olabileceğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla yüzlerce yıl devam eden bu etkileşimin özellikle 1930-1960 yılları arasında Türkiye’de Mısır filmlerine yoğun ilgi göstermesinin önemli payı olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Filmler üzerinden Mısır mûsikîsi ile kurulan ilişkinin irdelenmesinde yine bu yaklaşımın dikkate alınması gerekmektedir.²⁴⁰

Ayrıca Mısır ile Türkiye arasındaki kültürel etkileşimin anlaşılmasında tarihsel arka plan da önem arz etmektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi tarihsel ve siyasal olaylar kültür ve sanatın oluşumunda çok büyük öneme sahiptir. Suya atılan bir taşın etkisi ile suda halkalar oluşur. Tarihi olaylarda buna benzer şekilde meydana gelir. Tarihi ve siyasal olayların halkalar halinde yayılarak toplumun farklı alanlarını etkilediğini görürüz. Mısır’da Cumhuriyet döneminde meydana gelen kültürel etkileşim öncesinde meydana gelen tarihsel ve siyasal hadiseler mûsikîyi de etkilemiştir. Tezimize konu olan yasakların anlaşılması için bu hadiselerle göz atmakta fayda vardır.

Mısır Valisi Mehmet Ali Paşa’dan yardım istenir ve Mısır’ın Osmanlı’nın önüne geçen tarihi başlar. Mısır valisine verilen sözler tutulmaz ve Mehmet Ali isyan bayrağını kaldırır. Fransız subayları tarafından eğitilen ordusu, İstanbul’a doğru yürümeye başlar. II. Mahmud’un can düşmanı Rusya’dan “denize düşen yılanı sarılır” diye yardım istemesi ve Rus askerinin İstanbul boğazına çıkması, Mehmet Ali Paşanın oğlu İbrahim Paşa’nın 1833’te Kütahya’ya kadar gelmesi yüzündendir. Tanzîmât Fermanının ilan edildiğinde, yani 1839 yılında Osmanlı’nın kara ordusu Mehmet Ali Paşa’nın ordusu tarafından Nizip’te imha edilmiştir. Donanma ise Ahmet Paşa tarafından İskenderiye’ye götürülüp Mehmet Ali Paşa’ya teslim edilmiştir. Osmanlı Devletinin Batı’dan gelen bir tehditle değil, doğrudan içinden çıkan bir düşman karşısında ağır bir hezimete uğramıştır. Tam yüz yıl sonra, 1930’larda çok güçlü bir başka dalga daha gelir. Bu seferki çok daha etkili ve kalıcıdır. Mısır

²⁴⁰ Küçükkaplan, a.g.e., s.10

sinemasının ve mûsikîsinin Türkiye'yi baştanbaşa etkisine alan, çok güçlü bir dalgadır gelen. Bu etki, bugün bile varlığını mûsikî alanında sürdürmektedir. Arabesk mûsikî, bu dalganın bugüne kalan tortularından biridir. 1930'larda Mısır sinemasının ve mûsikîsinin Türkiye'yi adeta fethetmesinin sebebi, Türk mûsikîsinin yasaklanmasıdır. Meydan boş kalınca Mısır mûsikîsi radyo ve sinemayı kullanarak Türkiye'yi istila eder. Yılmaz Öztuna "Türk mûsikîsi: Teknik ve Tarih" isimli kitabında, Mısır sinemasının müziği kullanarak sergilediği gücü 1933 yılında çevrilen "Beyaz Gül" isimli film üzerinden şöyle anlatır: "Muhammed Abdulvehhab "el Verdetü'l Beyda" (Beyaz Gül) filmini çevirdi. Çok meşhur bir muganni idi ve film yalnızca onun sesini dinletebilmek maksadıyla hazırlanmıştı. Çocukluğunda dini mûsikî öğrenmiş, Türk klasiklerini dinlemiş, biraz Batı (Avrupa) mûsikîsini tanıyarak bu mûsikînin cazip taraflarını ve imkânlarını kavramış, ud çalan, çıldırtıcı bir güzellikte falsosuz sese sahip bir ses sanatkârı idi. Abdülvehhab, Tanburi Cemil Bey'in büyük hayranıdır. Onun saz semailerini, arabesk üslupta plaklara uduyla çalmıştır." Öztuna, Mısır merkezli Arap mûsikîsinin Türk mûsikîsinin yerine geçmesini, Türkiye'deki yasağın yanında İslam âlemindeki rehberliğin ve liderliğin kaybedilişine bağlar ve Mısır istilasını aktarırken inanılması güç şu rakamları vermektedir: "1936'dan 1948'e kadar 12 yıl Mısır filmleri ve bunların mûsikîsi Türkiye'de saltanat sürdü ve Türk zevkini iyice hırpaladı ve değiştirdi. 1948'e kadar Türkiye'de 1130 Mısır filmi oynatıldı. Bu tarihte ithalleri yasaklandı. Bundan sonra yerli filmcilik Türkiye'de Mısır melodram ve müzikalleri çok daha kötü şekilde taklit edilerek gelişti. Mısır mûsikîsinin Türkiye'de bu kadar tutunmasının çok mühim diğer sebebi, Türkiye'de Türk mûsikîsinin adeta resmen yasaklanması olmuştur. Türk halkı mecburen Arap radyolarını açtı ve onların milli zevke aykırı mûsikîlerini kendisine Batı'ninkinden yakın olduğu için, onları sevdi. Bu sevgi bir süre sonra dikkat çekmeye başladı ve yasağın kaldırılmasının esas sebebinin insanların radyoda Türk mûsikîsi yerine Arap Müziği'ni dinlemesinin farkına varılmasının olduğu söylenmektedir."²⁴¹

Türk mûsikîsi, Türkiye radyolarına iyice girdikten sonra da arabesk moda, bugüne kadar kesin şekilde atılamadı. 1938'de Aşkın Gözyaşlarının Taksim Sineması'nda oynatılması, Türk kültür tarihinde ibret alınması gereken bir olaydır.

²⁴¹ Balkılıç, a.g.e., s.91

Diğer Mısır filmlerinin de aynı inanılmaz ve görülmemiş rağbete mazhar olması üzerine Matbuat Umum Müdürlüğü, Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça olmasını 1938 yılında yasakladı. İşte bunun üzerinedir ki, Türkiye’de görülüp işitilmemiş bir sanayi, film mûsikîsi adaptasyonu sanayisi doğdu. Bu, Türk mûsikîsine çok daha büyük zarar verdi. Arapça güfteli mûsikîden zevk alınıyor, fakat anlaşılmadığı için tekrarlanamıyor ve ezberlenemiyordu. Bunlara Türkçe güfte giydirilince, her tabakaya yayıldı. Amerikan filmlerinin sadece şehirlerde rağbet gördüğü bir ülkede bu Mısır filmleri, küçük kasabalara kadar inerek haftalarca oynadı.²⁴² Meşhur Hafız Burhan’ın Aşkın Gözyaşlarını Türkçe güfte ile okuduğu plak, en çok satanlar arasında uzun süre yerini korumuştur. İlginçtir, İhvan-ı Müslimin’in ve Kutup ideolojisinin Türkiye’ye girişi de aynı kalıbı tekrarlayarak olacaktır. Bu topraklara ait olmayan bir bestenin üzerine Türkçe sözler yazar gibi, Hasan el Benna ve Seyyid Kutup’un eserleri tercüme edilmiştir.²⁴³

Doğrudan Mısır filmlerindeki müziklere söz yazıldığı yıllarda ya da bu müziklere benzer tarzdaki eserlerin bestelenmeye başladığı dönemde ilk akla gelen isim Sadettin Kaynak olduğu söylenebilir. 1940-1950 yılları arasında Mısır yapımı 85 film müziğini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmı Muhammed Abdülvahhab’ın olan şarkılarını Türkçe ’ye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazmıştır²⁴⁴ 14 adet Türk filmi için toplamda 59 Eser besteleyen kaynak, bu eserlerde 25 farklı makam kullanırken, 47 Mısır filmi için yazdığı yaklaşık 159 söz ve eserde 31 farklı makamdan yararlanmıştır.²⁴⁵

Gerek Arap radyoları, gerek 1936’dan 1948’e kadar Türkiye’ye sokulan ve sayısı, bazı kaynaklara göre bini aşan Mısır filmleri, Türk halkının mûsikî ihtiyacını tatmine yarayan bir rsatz [Yapay, aslının yerine geçen, suni] vazifesi görmeye devam etmiştir. Ne yazık ki, gitgide alışılan ve dozu artırılan bir uyuşturucu hâlinde, milletimizin mûsikî zevkinin, büyük ölçüde tahribine sebep olmuştur. Mısır filmlerinin

²⁴² Yılmaz Öztuna, **Türk Mûsikîsi: Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, İstanbul, 1987, s.49-51,

²⁴³ Mümtaz’er Türköne, **Doğum İle Ölüm Arasında İslamcılık**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s.106-108 (bu paragrafın kaynağı bu kitaptır.)

²⁴⁴ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.113

²⁴⁵ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.173

fevkalâde alâka görmesi üzerine, zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü, bunların Arapça sözlü mûsikî ile oynatılmasını yasaklamış idi. Bu yasak, bu kabil çoğu yasaklar gibi ters netice verdi. Tıpkı, 1970'lerden sonra Türkçe söz giydirilen Hafif Batı Müziğinin ortalığı kaplaması gibi, o zaman da, Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri, yurdu baştanbaşa sarıverdi, hatta Güney-Doğu Anadolu'da, Halk Mûsikîsinin içine kadar sızmayı başardı. Bazı Türk mûsikîşinâsları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü mûsikîlerini, Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslupta yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar ve bu yoldan, büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. Yine 1970'lerden sonra ortalığı kasıp kavuran "Arabesk" modasının kökleri, aslında bu dönemde atılmakta idi.²⁴⁶ Mısır filmlerinin 1948 yılında yasaklanmasına kadarki süreçte Türkiye'de 130 Mısır filmi oynatılmıştır.²⁴⁷ Bu filmlerin bu kadar rağbet görmesindeki en önemli şey halkın bu film senaryolarında yaşanan hayat tarzında kendisini görmesidir. Bu filmlerin bu kadar tutmasının en önemli sebebi sosyolojiktir. İzleyen kişiler kendi yaşantılarında izler görmekte ve bu nedenle hem filmlere hem de bu filmlerde yer alan müzik tarzına ilgi göstermektedir.

3.7. Mûsikî Yasağının Dinsel Temelleri

Mûsikî yasağının dinsel temellerinde dini mûsikî ve dindışı mûsikî ayrımının tarihsel bir geçmişi vardır. Dini mûsikî ve din dışı mûsikî ülkemizde hep birbiri ile mücadele ve birbirini yok etme gayreti içerisinde olmuşlardır. Cumhuriyet Türkiye'sinde Batıcıların bir tarz olarak aldıkları din dışı mûsikînin arka planında da hep eleştirdikleri Arap mûsikîsi vardır. Kilise dışı mûsikîyi canlandıran etken, haçlı seferleriydi. "Kâfirlere" karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına, öte yandan Arap illerinden hem melodilerin hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açtı. Gezgın şarkıcılar bu edebiyatı ve bu mûsikîyi Avrupa'nın dört bucağında okudular, söylediler. Oysa bunlar önceleri, bir ödevmiş gibi, kilise mûsikîsini söylemekle yetinirlerdi. Artık şimdi kendi şarkılarını uyduruyorlar, şatodan şatoya, tavernadan tavernaya geziyorlar, manastırların bile kapılarından içeri girebiliyorlardı.²⁴⁸ Buradaki bilgiler bize göstermektedir ki, Cumhuriyet döneminin

²⁴⁶ Tura, a.g.e., s.42

²⁴⁷ Küçükkaplan, a.g.e., s.112

²⁴⁸ Mimaroglu, a.g.e., s.24

mûsikî politikalarına konu olan Batı (Avrupa) mûsikîsinin yani benimsenen din dışı mûsikînin ortaya çıkış kaynağında Arap mûsikîsinin Batı mûsikîsini etkilemesi vardır. Dini ya da din dışı mûsikînin ortaya çıkmasında kilise vardır. Aslında ikisi de dini kaynaktan beslenmiş, farklı toplumsal olayların neticesinde birbirinden doğmuştur. Dini mûsikî ile din dışı mûsikî arasındaki belirgin çizgi Cumhuriyet dönemi mûsikî politikaları neticesinde ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde “Laiklik” kavramı yerine “Ladini” kullanılmıştır. Bu kavramı bu anlamda kullanan düşünürlerimizden birisi Ziya Gökalp’tir. Laiklik, Yunanca “laikos” sözcüğünden gelir ve din adamı niteliği taşımayan, din işleri ile uğraşmayan kişi, yani halktan olan kimse anlamındadır. Eski Yunan’da din adamı (ruhban) sınıfı üyesi olmayan tüm insanlar “laikos” idiler. Laiklik, “din dışında” ya da “dini veya kiliseye ait olmayan” demektir.²⁴⁹ Dini mûsikî ile ladini (dindışı) mûsikî arasındaki sınırlar Cumhuriyet öncesi dönemlerde belirsiz idi. Cumhuriyet döneminde kullanılan “ladini” kavramı da “dini olmayan, dinsiz” olarak nitelendirmelere maruz kalmıştır. Laiklik kelimesinin karşılığı olarak kullanılan “ladini” kavramı laiklik ile dinsizlik kavramı arasındaki çizgi açık ve seçik olarak ortaya konulamamış, aradaki fark tam olarak anlaşılamamıştır. Laikliğin böyle din aleyhtarlığı bir zihniyetle uygulama ihtimali gören Atatürk “Laik hükümet tabirinden; dinsizlik manasını çıkarmaya yeltenen fesatçılara fırsat vermemek lazımdır.” diyerek uyarıda bulunma gereği duymuştur.²⁵⁰ Bu konuya mûsikî açısından bakarsak. “ladini mûsikî” dinsiz mûsikî değildir. Dini mûsikî formları dışında kalan, mûsikî açısından şekilsel anlam taşıyan, mûsikî formlarına verilen kavramsal bir isimdir. Bunun en belirgin örneklerinden biri sarayda müezzin kadrosunda olanların, kimi zaman sazende ve hanende olarak da hizmet vermesidir. Arşiv kayıtlarında aynı müzisyenlerin hem Müezzinân-ı Hassa hem de Sazendegan-ı Hassa kadrosunda bulundukları görülmektedir. Bestecilikte de bu durum geçerlidir. Dini mûsikî besteleyenler, ladini mûsikî besteciliğinde de ön plandaydı. Örneğin Mevlevi ayini repertuarının en önde gelen bestecisi sayabileceğimiz Dede Efendi, aynı zamanda padişaha ithafen klasik takımlar, bunun yanında şehrin popüler eğlence mûsikîsi olarak görülebilecek köçekçeleri şarkılar ve kıvrak İstanbul türküleri besteleyebiliyordu. Türkiye’de modern Türk mûsikîsi teorisinin, ilk nota yazılarının

²⁴⁹ Ali Sarıkoyuncu, **Atatürk Din ve Din Adamları**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2013, s.39

²⁵⁰ Sarıkoyuncu, **a.g.e.**, s.63

hep Mevlevi şeyhlerinin çalışmalarının ürünü olmasını da bu bağlamda önemle kaydetmek gerekir. Tabi ki bunu söylerken dini ve ladini mûsikîlerin kendilerine özgü repertuarları olduğunu ve Osmanlı mûsikîşinaslarının da bunun bilincinde olduklarını reddetmek mümkün değildir.²⁵¹

Mûsikî ile ilgili dini yasaklar sadece İslam dinine has değildir. Farklı dinlerde de mûsikî ile ilgili yasaklar uygulanmıştır. On yedinci yüzyılın başları daha ileri bir dünyanın eşiğidir. Yalnız mûsikîde değil her alanda, araştırmalar, girişimler, serüvenler çağıdır. Ortaçağın karanlıkları artık dağılmıştır. Papa ve Kutsal Roma imparatorluğu artık egemenliğini, gitgide bilinçlenen ulusalcılığa bırakmakta, feodal lordların gücü sönmekte, buna karşı kralların ki artmaktadır. On yedinci yüzyılda mûsikîde ki evrim ise şöyle özetlenebilir: Kilise makamları yerlerini majör ve minör dizelere bırakmışlardır, kontrapunta [Birden çok sesi birleştirme kurallarının tümü] düzenine bir tepki olarak "tek ses evrimi" belirmiş ve kontrapuntanın yerini armonik mûsikî, dikey yazı almaya başlamıştır, opera ve oratoryo ortaya çıkmıştır, çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı mûsikîsi ses mûsikîsinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucu çalgı mûsikîsi biçimleri ortaya çıkmıştır; oda mûsikîsi yaygınlaşmıştır, virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar, Avrupa'nın mûsikî hayatının önemli kişileri olmaya başlamışlardır.²⁵² Hristiyanlık, çalgıları yasak etmiş, yalnız sese dayanan bir müziği desteklemiş, bu yüzden de çalgılara özgü bir mûsikînin büyümesi gecikmiştir. On yedinci yüzyılda çalgı mûsikîsinin de artık, kilise dışı bir bilim ve sanat hayatının erginliğe kavuşmasına koşut olarak geliştiğini görüyoruz. On yedinci yüzyıla varana kadar birçok çalgı, çağına göre lavta, lir, viol'ler, klavsen, klavikord, org, türlü davullar ve nefes çalgıları ya dindışı mûsikîye, ya da, tapınaklardan içeri sızabildiklerince, insan sesinin yanında seslerini güçsüzce duyurabilmişlerdi.²⁵³ Mûsikînin evrimine çoğu kere engel olan kilise, şarkıcıların dinsel mûsikîyi özgürce söylemelerini istemediği için on altıncı yüzyıl ortalarında Trent Konseyi²⁵⁴, doğaçtan

²⁵¹ Ayas, **a.g.e.**, s.47

²⁵² Mimaroglu, **a.g.e.**, s.33

²⁵³ Mimaroglu, **a.g.e.**, s.38

²⁵⁴ Trent Konsili, Katolik Kilisesi'nin Karşı Reform niteliğinde gerçekleştirdiği (1545-1563) bir toplantıdır. Protestan reformunun ortaya attığı pek çok problemin Katolik Kilisesi için ciddi bir sorun oluşturmaya başlaması üzerine, Katolik Kilisesi öğretilerini savunmak ve ortaya atılan tartışmaları çözüme kavuşturarak geleneksel Katolik öğretisini yeniden teyit etmek amacıyla toplanmıştır. Papa III. Paul döneminde, Aralık 1545'de Papalık delegeleri tarafından Trent

söyleyişi yasak etmek zorunda kaldı. Bir yandan besteciler de doğaçtan söyleyişi ya da çalışı engelliyorlar, müziklerinin icracılarca değiştirilmesini istemiyorlardı.²⁵⁵ 340 ile 397 yılları arasında yaşamış olan Aziz Ambrossius adlı müzisyen papaz, kiliseye gençlerin ve halkın ilgisini arttırabilmek için halk ezgilerine ilahi sözleri yazdı. Bu ilahilerin kadın-erkek herkes tarafından kiliseye gelinerek icra edilmesini sağladı. Bu halkın ilgi gösterdiği bir uygulama oldu ve bir dönem kiliseye ilgi arttı. Ancak Aziz Ambrossius'un ölümünden sonra iş çığırından çıktı. Kiliseye Tanrı'yı zikretmek için gelen kadın ve erkekler maksadı aşan davranışlarda bulunmaya başladı. Kilise gayr-ı meşru davranışların gerçekleştiği bir mekan haline gelince altıncı yüzyılın sonlarına doğru bu duruma Aziz Gregorgius "dur" dedi ve kilisede asla tasvip etmediği bu davranışlara sebep olarak gördüğü her şeyi, Aziz Ambrossius ilahilerini, tebliğ yöntemlerini, enstrüman ve kadın sesini içlerinde şeytan var gerekçesi ile yasakladı.²⁵⁶

Batı dünyasında müziğin gelişmesi, kilisenin ve soylular kesiminin gelişip, palazlanmasıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Toplumsal alt yapısı dinin öğretileri ile şekillenen her toplumda mutlaka yasaklar dinsel bir temele dayandırılarak uygulamaya konulmuştur. Ya da tam tersinin olduğu toplumlarda vardır. Batı'da kilise İsa'nın öğretilerini geniş halk kanatlarına yaymak için müzikten yararlanmanın en akıllıca yöntem olduğunu anlar anlamaz müzik sanatında gelişme başladı. Müziğin işlevi kilise katında belirlenmiştir. Besteci ayinler için müzik besteleyecek, korolar ve çalgı beraberlikleri kurularak, Tanrı'ya ve onun oğlu İsa'ya her pazar, her kutsal gün, yeni bir armağan sunulmuştur. Feodal toplulukları, soylusu ve köylüsüyle bir araya getiren ölüm ve doğum gibi olaylarda da müziğin işleyişi, kardeşlik, birliktelik, Tanrı katında eşitlik gibi güzel duygu ve düşünceleri – her ne kadar gündelik yaşamda geçerli olmasalar da - yaymaktır.²⁵⁷ Bizde durum bu kadar net değildir. Klasik kaynaklardaki mûsikînin -teknik terimle söylersek- haramlığı-helalliği noktasında görüşler çelişiktir. Ortodoks İslami geleneklerde, müzik yapmanın ve dinlemenin dini açıdan uygun olup

Konsili'nin oturumları başlatılmıştır. Bkz. George Park Fisher, D.D. LL.D. **History of The Christian Church**, London: Hodderand Stoughton, 1907, s.388 Erişim: <https://archive.org/details/historyofchristi1890fish/page/388> (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:01.12.2018

²⁵⁵ Mimaroğlu, **a.g.e.**, s.133

²⁵⁶ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.69

²⁵⁷ Ali, **a.g.e.**, s.31

olmadığı konusunda çekinceler vardır. Bu tereddütleri yaşayanlar sorunu ayetler, hadisler üzerinden bir sonuca bağlamaya çalışırlar. Ne var ki ayetleri, hadisleri bu şekilde açıklamakla iş bitmiyor, tatmin edici bir sonuç elde edilemiyor. Çünkü dinler o dinlere temel olan metinlerin kendi anlam dünyasına indirgenemez. Dini metinler “Hermeneutik”²⁵⁸ metinlerdir, yoruma açıktır. Aynı metin yahut o metnin bir bölümü tarihin değişik dönemlerinde, değişik toplumlarda, değişik mezhepler ve tarikatlarda, ayrı ayrı ilahiyatçıların çalışmalarında farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Burada iki uç vardır. Birisi o metnin kendisi diğeri ise o metni okuyan, anlamaya çalışan insanların yorumudur. Mûsikî konusunda şunun sorulması gerekmektedir: Metin şunu yahut bunu söylüyor, ama söylenen şey on dört yüzyıldır değişik toplumlar, kültürler ve çevrelerde nasıl anlaşılmış, nasıl uygulanmıştır?²⁵⁹

Mûsikî yasağının dinsel alt yapısını genel olarak haramlık helallik tartışmaları oluşturur. Öteden beri halk nazarında mûsikîye bakış açısını “Çalgı ve türkünün girdiği yerden melek kaçır” sözü özetlemektedir. Halkın gözünde tek mûsikî çeşidini “ilahî” teşkil etmekteydi. Haramlık helallik tartışmalarında dikkat etmemiz gereken “toptancı red ya da kabul” anlayışı ile konuya yaklaşımdır. Şayet böyle bir yaklaşımla değerlendirme yapmaya kalkışırsak yanlış sonuçlara varmamız mümkündür. Mûsikîyi kayıtsız şartsız, mutlak olarak reddetmek gerçekçi olmaz. Çünkü mûsikî ve ahenk, yaşadığımız tabiatta mevcut olduğu gibi, insanın yapısında da mevcuttur. Kalbimizin atışı, bir ritim ve ahenk üzeredir; normal haldeki nefes alış verişimiz de böyledir. Keza suların akışında, kuşların ötüşünde mûsikî bulunduğu gibi, bir çocuğun ağlamasında, bir hastanın inlemesinde bile mûsikî vardır. Öyleyse insanı mûsikîden koparmak mümkün değildir. Önemli olan, bunu meşruiyet çerçevesi içinde tutmaktır.²⁶⁰

Genelde İslamiyet’in müzikle gerilimli bir ilişkisi olduğu düşünülse de, Osmanlı toplumunda mûsikî ile üst düzeyde ilgilenen insanların büyük çoğunluğu din adamı veya tekke mensubu insanlar olmuştur.²⁶¹ İslam toplumunda, mûsikînin ibadetlere

²⁵⁸ Geçmişten gelen felsefi bir metni şerh etme; hermeneutiğin oluşturduğu genel çerçeve içinde, karanlık, anlaşılması zor bir metni, yazarın gerçek niyetini, aktarmak istediği anlamı açığa çıkaracak şekilde anlaşılır hale getirme, anlamlandırma.

²⁵⁹ Aksoy, **a.g.e.**, s.498

²⁶⁰ Abdurrahman Çetin, “Kur’an Kıraatında Mûsikînin Yeri”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:7, Cilt:7, Bursa 1997, s.116

²⁶¹ Güneş Ayas, **Mûsikî İnkılabının Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.46

yöneltmede insanlara şevk vermesi, Müslümanları coşturması için ilk faaliyetler, Hz. Peygamber döneminde, Kur'an kıraati ve ezan okuma gibi dini formlarda kendini göstermiştir. Bu dönemde, saz ve söz mûsikîsi her ikisi de kullanılmış, hatta yerine göre tavsiye edilmiştir. Peygamberimiz bulunduğu meclislerde sesi güzel olanlara Kur'an ve Ezan okutmuştur. Belagat ve anlam itibarıyla etkileyici olan Kur'an'ı özellikle Ebu Musa'ya okutarak cemaatin şevkini artırır ve kendisi de coşmuştur. Yine güzel sesiyle Kur'an-ı Kerîm okuyan Salim Mavla Huzayfa için de Hz. Muhammed: "Ümmetimde böyle bir kimse bulunduran Allah'a hamdolsun" diyecek kadar memnuniyet duymuştur.²⁶² Peygamberimizin de güzel sesi kabul ettiğini, Ebu Musa el-Eşari'ye şu sözlerle belirtmiştir: "Sana, Allah Davud (a.s.)'a verdiği çalgı aletlerinden birini ihsan etmiştir" Peygamberimizin bu husustaki diğer hadisi de şöyledir: "Kur'an-ı Kerîm 'i güzel okumayan (güzel ses ve makamla) bizden değildir". Mina günlerinden bir gün, Hz. Muhammed'in elbiseleri ile örtülü bulunduğu bir sırada, Hz. Ebubekir Sıddık'ın Aişe validemizin yanına girdiğinde iki cariye'nin tef çalıp eğlence yaptıklarını gördü. O iki cariye'ye kızdı. Bunun üzerine Hz. Muhammed yüzünü açıp, Ebubekir Sıddık'a; "Ey Ebubekir! Sen onları bırak, çünkü bu günler bayram günleridir" dediği rivayet edilmektedir.²⁶³ Ezan saati geldiğinde Bilal-i Habeşi'ye "Ya Bilal haydi bizi ferahlandır" buyurur ve onun güzel sesiyle Müslümanlar namaza şevkle koşmuşlardır. Ayrıca din dışı formlarda Hz. Peygamber sazlı mûsikî içerisinde zikredilen ve def eşliğinde çalınan parçaları reddetmez, bilakis kendi arzusuyla dinlemiştir. Hatta ashab-ı kiramdan ileri gelen bazı Müminler bu hareketlerin Resulullah'ın huzurunda yapılmasını saygısızlık ve ayıp olarak değerlendirdiğinde, Resulullah (s.a.v.) derhal müdahale eder ve dine aykırı bir durum söz konusu olmadıkça bunların çalmalarına ve şarkı okumalarına devam etmelerini istemiştir. Resulullah (s.a.s.) mûsikînin (vokal müzik) dini amaçlı olarak kullanılmasını teşvik ettiği gibi, din dışı meclislerde de sazlı mûsikî cinsinden sayılan ve defle birtakım şiirlerin şarkı gibi çalınıp söylenişini dinlemiş, hatta bir defasında düğünden dönen Hz. Aişe'ye, düğünde "def" veya "oyun eğlence" var mıydı, keşke def veya eğlence olsaydı diye temennide bulunmuştur.²⁶⁴

²⁶² Üçok, a.g.m.,s.86

²⁶³ Şahade Ali Ennatur, "İslam'a Göre Ses ve Mûsikî Sanatı" Çevirenler: Yrd. Doç. Dr. Ruhi Kalender, Adem Akın, **AÜİFD**, Cilt: XXXIII, Ankara,1992, s.191

²⁶⁴ Bayram Akdoğan, "Türk Din Mûsikîsinin Anadolu' da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar" **AÜİFD** Cilt XLIV (2003) Sayı:1, s.347

Ayrıca Peygamber zamanında besteli şiirlerin ve mûsikî teorisinin bulunmadığı bilinmektedir. Arap şiirinin en erken Hz. Ömer zamanında bestelendiğini kaynaklar göstermektedir. Bu işin daha sonra yapılmış olması da muhtemel görünmektedir. Mûsikî teorisi ise ilk bestelerden çok sonra ortaya konulmuştur. Bundan dolayı, radyoda Kur'an-ı Kerîm okunmasının dini hükmünün ayet ve hadislerde açık bir şekilde ifade edilmeyişi ne kadar tabii ise, mûsikînin dini hükmünün "Kitap ve Sünnet"te açıkça belirtilmemiş olması da o kadar tabiidir. Kur'an-ı Kerîm 'de, bugünkü anlamda bir mûsikî anlayışını ifade eden ne bir ayet ne de bir tabir veya kelime mevcuttur.²⁶⁵

Müslümanların ileri gelenleri gına'nın haram olup olmadığı hususunda tartışmalara girmişlerdir. Teganniyi helal görenlerin delilleri, onun esasının şiirden ibaret bulunduğu, şiirin ise Hazret-i Muhammed'in her zaman beğenip teşvik ettiği bir sanat kolu olduğu, hatta onu müşrikler aleyhine bir silah gibi kullandığıdır. Gerçekten de Hz. Muhammed, şairi Hassan'a: "Abdmanaf oğullarına ateş saçan dilini musallat et. Senin şiirin onlara karanlıkta atılan oktan daha çok etkilidir" diye emretmiştir. Teganninin caiz olduğunu ileri sürenler Hassan'ın şiirlerinin şarkı halinde terennüm edildiğine dayanarak haram olmamasını savunmuşlardır.²⁶⁶ Rivayet edildiğine göre Hz. Muhammed; Hassan İbn Sabit'in cariyesi Siri'nin mizheri ile birlikte şarkı söylerken yanına gelmiş; onu bu çalgıdan yasaklamadığı gibi, dur diye emir de vermemiştir. Bu cariyenin böyle eğlendiğim zaman bir sakınca var mıdır? Sorusuna Hz. Muhammed gülümseyerek "inşallah sakınca yoktur." cevabını vermiştir. Tarihçilerin aktardığı başka kıssalar da vardır. Bu kıssalarda, Hz. Muhammed'in şarkı, türkü söylemeye ve tef çalmaya izin verdiği vurgulanmaktadır. Bundan ses, nağme, tef, yera', kamış, ud ve tanbur gibi aletlerin dinlenebileceğinin helal olduğu çıkarılmaktadır. Ancak Hz. Muhammed'den "Bu ses sanatkârı bayanların satılması ve satın alınması haram olduğu gibi, onları dinlemek de haramdır" dediği rivayet edilmektedir.²⁶⁷ Hz. Peygamber'in ashabından bazıları, ud ve benzeri müzik aletlerini çalan cariyeleri dinler ve bunları mubah sayarlardı. Bazen bu mûsikî meşkleri, Ashab-ı kiram arasında tartışmalara sebep olurdu; ancak sonunda bu tartışmalar birbirlerini ikna etmeleriyle

²⁶⁵ Süleyman Uludağ, **İslam ve Mûsikî**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s.27

²⁶⁶ Üçok, **a.g.m.**,s.86

²⁶⁷ Ennatur, **a.g.m.**,s.192

son bulurdu. Çünkü bu konuda yasaklayıcı ve kesin bir emir yoktu ve bu tip davranışlarda asıl olan niyetti.²⁶⁸

Mûsikîyi haram görenlerin dayanakları ise, mûsikî ve şarkının insanı zevk ve sefaya yöneltmesi, dini vazifelerinde ihmale götürmesi ve cinsel istekleri teşvik edici olmasıydı. Bazı İslam bilginleri ise şarkıların bir kısmını helal, bir kısmını haram saydılar. Uzun tartışmalardan sonra şarkı söylemenin şeriata aykırılığı kabul edildiği takdirde Kur'an'ın tilaveti hakkında da aynı hükmün varit olacağı açıkça anlaşıldı. Şarkı söylemenin şeriata aykırılığını iddia edenlere karşı Kur'an'ın tilaveti hakkında da aynı hüküm verilmesi istendi. Buna karşı mutaassıp Müslümanların muhalefetleri pek zayıf kaldı. Çünkü Peygamber Efendimizin güzel sesleri ile Kur'an'ı okuyanlara söylediği sözler en güvenilir hadis kitaplarında yer almıştı.²⁶⁹

Bazı filozofların ya da İhvân-ı Safa gibi bazı düşünce ekollerinin, mûsikîyi ilimlerden bir ilim olarak benimsemelerinin dışında, bazı İslâm âlimleri mûsikînin haram olduğunu belirterek, mûsikî ile ilgilenenleri tekfir edecek kadar ileri gitmiş; bazıları ise mûsikîyi hararetle savunmuş ve mûsikînin haramlığının söz konusu edilemeyeceğini söylemişlerdir. Mûsikî, İslâm dünyasında zaman zaman yasaklanmaya maruz kalmıştır. Bazı âlimlerin Kur'an-ı Kerim'de raks ve mûsikînin lehinde veya aleyhinde hiçbir delil olmadığını belirtmelerine rağmen, her asırda raks ve semâ'nın aleyhinde görüş bildiren din adamları olmuş ve görüşleri de itibar görmüştür. Genellikle fıkıh âlimleri her tür mûsikî, eğlence ve oyunu yasak saymışlardır. Hatta bazı hadis ravîleri, mûsikî ile meşgul olanlardan hadis bile rivayet etmeyerek, bu kimselerin haram ile iştigal ettiklerini ileri sürmüşlerdir. Bu konuda, güvenilir ravîlerden biri olarak kabul edilen Şu'be b. el-Haccâc'ın şu sözleri ilginçtir: "...el-Minhal b. Amr'ın evine gittim ve orada tanbur çalındığını duyarak geri döndüm. Keşke içeri girip konuşsaydım. Belki de tanbur çalmanın haram olduğunu bilmiyordu." Bazıları da, mûsikî ve mûsikî âletlerinin riyaziye (matematik) ilmine dâhil olduğunu kabul etmelerine rağmen, İslâm dininde haram olduğunu belirterek, vakit öldürecekleri endişesiyle, bu konuda konuşmaktan kaçınmışlardır.²⁷⁰

²⁶⁸ Akdoğan, a.g.m.,s.349

²⁶⁹ Üçok, a.g.m.,s.86

²⁷⁰ Çetinkaya, a.g.e., s.14-16

Kur'an-ı Kerim'de mûsikîyi teşvik eden yahut ondan men eden muhkem yani bir yoruma gerek duyulmaksızın anlaşılabilen bir ayet yoktur. Fakat müteşabih diyebileceğimiz birtakım ayetler, doğrudan alakalı olmadığı halde yer yer kişilerin kendi düşüncelerini teyit edebilmeleri için yorumlanmıştır.²⁷¹ İbn Mes'ud ve Mücahid (R.A.) gibi bazı âlimler, ayetler içerisinde geçen bazı kelimelerden murad şudur diyerek, bunları mûsikî aleyhinde kaynak olarak göstermeye çalışmışlardır ki, bu ayetlerin nüzul sebepleri araştırıldığında mûsikî ile hiç bir alakası olmadığı açıkça, görülmektedir.²⁷² Mûsikîyi -velev ki ima yoluyla olsun- yasaklayan veya kötüleyen bir nassın bulunması makul değildir.²⁷³ Yine de farklı yorumlar üzerinden çeşitli içerik farklılıkları ile yasaklama, haram kılma yoluna gidilmiştir. Dini yasakların illaki ayet ve hadisler zemininde uygulanmadığını mezhepsel anlamda da bazen yasakların uygulandığı görülmektedir. Mesela Sünni mezheplerin üçünde ezanı makamla okumak caizdir. Hanbeliler ve Vehhabiler ezanı makamla okumayı uygun görmemiş ve yasaklamışlardır.²⁷⁴ Hadis kaynaklarında mûsikî ile alakalı pek çok örnek bulunmaktadır. Bunların bir kısmında bizzat Hz. Peygamber de dâhil olmak üzere ilk dönem İslam tarihinde mûsikî icraları dinlendiği görülmüş, özellikle Kur'an-ı Kerim ve ezan gibi türlerin nağmeli okunuşu teşvik edilmiştir. Diğer taraftan mûsikîye bariz bir şekilde menfi tutum görülen hadislerde vardır. Hz. Peygamber'in çelişkiye düşmesi mümkün değildir. O halde mûsikîyi hem teşvik edip hem yasaklamış olamaz. Bu husus bir peygamberin tebliğ vazifesi açısından doğru değildir.²⁷⁵ Hz. Peygamber'in mûsikî dinlediğine ve dinleyenlere karşı engelleme yoluna gitmediğine birçok hadiste şahit oluyoruz. Aynı şekilde pek çok sahabenin, tabiinin ve daha sonraki dönemlerde yaşamış fakih, muhaddis ve mutasavvıfın mûsikî dinlediğini görüyoruz. Dolayısıyla bu konuda bir icmâ olmadığı aşikârdır. Mûsikî ve raksın/dansın sadece dini ibadetlerde değil genel anlamda her zaman yasak olduğuna dair pek çok hadis ve rivayet kaydedilmekte ve yine aynı şekilde yasak olmadığına dair de pek çok rivayet serdedilmektedir. Lakin İbn Hazm, İbnü'l Arabî, Gazali ve İbn Tâhir el Makdisî gibi

²⁷¹ Mehmet Tıraşçı, "İslam'da Mûsikî", Ed. Ahmet Hakkı Turabi, **Türk Din Mûsikîsi**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2017, s.15

²⁷² Akdoğan, **Bazı Ayet ve Hadisler**, s.384

²⁷³ Akdoğan, **a.g.m.**, s.385

²⁷⁴ Bayram Akdoğan, "Din Görevlilerine Mûsikî Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot" **AÜİFD**, Cilt XLIII (2002) Sayı:2, s.332

²⁷⁵ Tıraşçı, **a.g.e.**, s.18

bazı âlimlere göre yasaklayıcı rivayetlerin hiçbirisi sahih değildir. Fakihler genel olarak müziğe pek sıcak bakmazlar. Ayrıca fakihlerin müzikle meşgul olan insanlara dair verdikleri ilginç fetvalar da bulunmaktadır. Dört mezhebe göre kötü bir işle uğraştıkları için şarkıcıların mahkemelerde şahitlikleri kabul edilmez. Yine bazı kaynaklarda günaha yöneltici aletler oldukları için enstrümanları çalan hırsıza ceza uygulanmamasına hükmedilmiştir.²⁷⁶

Emeviler döneminde mûsikî bir eğlence sektörü olarak ortaya çıkmış ve pek çok devlet adamından da destek ve yakınlık görmüş, mülki erkânın almaya çalıştığı caydırıcı mahiyetteki tedbirler gündeme gelmiş fakat bu da yeterli olmamış; böylece işret âlemleri artınca, mûsikîyi yasaklayan birçok hadis uydurulmuş; bu serkeşliğin önüne hadis uydurmakla geçilebileceği düşünülmüştür. Aslında içki meclisine tabi olan mûsikînin haramlığı konusunda zaten hiçbir kimsenin itirazı yoktu. Bu arada ihtiyata binaen âlimlerden bazıları her türlü mûsikîyi haram sayarak, halkı bu konuda uyarmayı dini bir vecibe saymıştır. Ancak bir şeye haram denilince, beraberinde bazı sorumlulukların geleceği muhakkaktır.²⁷⁷

Mecelle kanunlarında “Eşya da asıl olan ibahadır” şeklinde bir hüküm bulunur. Doğrusu bu ibare, tüm eşya hakkında geçerli bir manayı içerir. Bütün dünya, insanların faydası için yaratılmış ve istifadesine sunulmuştur. Bununla birlikte, Hz. Allah, bunlardan dilediğini hikmet-i ilahisi ile takdir ederek bizi mükellef tutmaktadır. Dolayısıyla hakkında açık bir hüküm bulunmadığı sürece insanları bunlardan men etmek Allah adına söz söylemek olacaktır. Müziğe haram ya da helal hükmünün verilmesinde dinde herhangi bir konuda haram-helal hükmünün verilmesinde ki ilke uygulanmıştır. Ayetlere göre ilke şudur: “Gözünüzü açın, öz ve berrak din, yalnız Allah'ın tekelindedir.” (Zümer Suresi, 3) Bunun doğal sonucu olarak, dinin içerisindeki yasaklar da Allah'ın tekelindedir. Yasaklama yetkisi Allah'ındır: “Yalan düzerek Allah'a iftira etmek için, dillerinizin uydurma nitelendirmeleriyle “şu helaldir, şu da haramdır

²⁷⁶ Cengiz Batuk, “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din – Müzik ilişkisine Genel Bir Bakış Denemesi”, **Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 35, Yıl: 2013, s.67

²⁷⁷ Akdoğan, **Türk Din Mûsikîsinin Anadolu' da** s.349

demeyin. Yalan düzerek Allah'a iftira edenler kurtulamazlar." (Nahl Suresi, 116)²⁷⁸ Burada bu konuya başka bir açıdan daha bakmak istiyoruz; hukuk ilminde eşyanın hükmü olmaz. Hüküm eşyayı değil fiili bağlar. Örneğin elimizde ki kitabın, oturduğunuz sandalyenin, kullandığınız bıçağın hükmü olmaz. Ama bir kitapta insanlara iftirada bulunursak, sandalye ile birisinin kafasına vurur isek ya da bıçakla haksız yere birinin canına kıyar isek bu bir fiil oluşturur ve buna bir hüküm doğar. Bu minvalde mûsikînin hükmü nedir? Sorusu, baştan hatalıdır. Çünkü o bir eşyadır. Örneğin siz onunla Kur'an-ı Kerîm 'i güzel okur, dini insanlara tebliğ ederken süslerseniz, namazda ibadetin huşusunu arttırır insanları tefekküre sevk ederseniz dinen güzel bir işe vesile olursunuz. Ama gayr-i ahlaki sözleri süsleyerek toplumu ifsat edebilmek için çaba sarf ederseniz kötü bir işe vesile olursunuz.²⁷⁹

Mûsikî üzerine, İslâm dünyasında pek çok mülâhazalara rastlamaktayız. Bunların kimileri günümüze kadar ulaşabilmiştir. Büyük İslâm düşünürü İmâm Gazâlî de İhyâ-i Ulûmî'd-Dîn adlı eserinde semâ'a dâir görüşler beyan etmiş, mûsikînin helâl veya haram olduğuna dâir, ulemânın görüşlerini ve onların delillerini ele alarak, eserlerinde geniş bir yer vermiştir. İmam Gazâlî'ye göre semâ', kalplerdeki gizli cevherleri açığa çıkarır. Kalplere, ancak semâ' ile nüfuz edilir. Binâenaleyh, vezinli, kafiye ve lezzet verici nağmeler oradan çıkar; oranın iyilik veya kötülüklerini açığa çıkarır. Semâ', kalp için şaşmaz bir mihenk taşıdır. İslâm dünyasında mûsikîye en fazla ilgi, Genellikle tasavvuf ehli tarafından gösterilmiştir. İkinci asrın sonlarından itibaren mûsikî, semâ' adı altında tasavvufa girmeye başlamış ve İslâm tasavvufunun belli başlı karakteristiği haline gelmiştir. Böylece bütün sûfî ve tarîkat mensupları tarafından benimsenen semâ', insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten dînî bir unsur olarak görülmüştür.²⁸⁰

İnsandaki istidat ve kabiliyetlerin geliştirilmesini ve olgunlaştırılmasını isteyen İslam dini, bu özelliklerin yerli yerinde kullanılmasını, kötü amaçlarla kullanılmamasını tavsiye eder. İnsanın güzel sanatlara karşı olan ilgisine, İslam dini helal ve tatmin edici yolları daima göstermiş, hiçbir zaman bu konularda din engeli olarak onun karşısına

²⁷⁸ Mustafa Tahir Öztürk, "Müziksiz İslam Arayışları" İstanbul, Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: Yıl: 2000, S.257

²⁷⁹ Tıraşçı, a.g.e., s.21

²⁸⁰ Çetinkaya, a.g.e., s.17

çıkamamıştır. İşte, insanın yaratılışı ve onun karakterine uyması bakımından İslam dini ne kadar fitri bir özelliğe sahipse, mûsikî de insan için o kadar tabii bir olaydır. Mûsikînin temelini oluşturan ses ve ölçü (usul), Allah tarafından yaratılmış ve insanın ruhuna yerleştirilmiştir.²⁸¹ İnsanları Allah'a yönelten ve ulvi âlemlere yükselten ilimlerden biri de mûsikî olmuştur. Çünkü Mûsikî insanoğlunun ruhunun ve aşkının ifadesidir. En büyük âlimlerimizden İmamı Gazali "Bahardan çiçeklerden, mûsikîden hoşlanıp duygulanmayan bir kimse mutlak hastadır" demektedir.²⁸² İsmail-i Ankaravî Er- Risaletü't Tenzihîyye Fi Şe'ni'l Mevlevîyye isimli risalesinde mûsikînin yasaklanması konusunda şöyle bir aktarım yapmıştır: "Gazzâli diyor ki; evliyadan Ebu'l Hasen el-Askalanî el Esved mûsikî dinlerdi. O, bu konuda kitap yazmış ve kitapta mûsikîye karşı olanlara cevap vermiştir. Ebû Tâlib el-Mekkî, Kûtu'l-Kulûb da, sahabeden bir topluluktan Sema'nın mubah olduğunu nakletmektedir. Sahabeden Abdullah b. Cafer, İbn Zübeyr, Muğire b. Şu'be, Muaviye ve diğerlerinin sema' ettiklerini söyleyerek bu işi selef-i sâlihîn, sahabe ve tabiinden birçoğunun güzel bir şekilde yaptığını ve yine Hicaz halkının bizim yanımda Mekke'de, teşkir günleri gibi Allah'ın kullarına zikretmeyi emrettiği, senenin faziletli günlerinde mûsikî dinlediklerini söylemekte ve Medine halkının zamanımıza kadar mûsikî dinlemeye devam ettiklerini nakletmektedir."²⁸³

Osmanlı Devletinde din ve devletin birbirine kenetlenmesi on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda olmuştur ki bu süreç ilmiye sınıfının devletle ortak olmasına ve dejenerleşmesine tekabül etmektedir. Müslüman devletlerinin ve toplumlarının –ki buraya Osmanlı da girer- gerilemesi, ilmiyenin ya devlete kul olmasında veya tamamıyla devleti, yani dünyayı inkâr ederek Kur'an'ın ve Hadis'in ruh ve emrine aykırı olarak siyasi gücü ellerinde toplamasındandır. Dünyayı inkâr eden bu anlayış dünyalık olarak gördüğü unsurlardan birisi olan sanata ve sanatında bir kolu olan müziğe de haramlık helallik penceresinden bakmıştır.²⁸⁴ Helal olduğu apaçık olan bazı hususların dahi kötü amaçla ve maksadının dışında kullanıldığı zaman haram olacağı

²⁸¹ Akdoğan, a.g.m.,s.379

²⁸² Fevzi Özçimi, "Bu Milletin Mûsikîsi", **İslam'ın İlk Emri Oku Dergisi**, Yıl: 2, Sayı: 18, Ağustos 1962, s.8

²⁸³ Bayram Akdoğan, **İsmail-i Ankaravi ve Musiki Risalesi Mevlevilik ve Mûsikî**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2009, s.98

²⁸⁴ Kemal H. Karpat, **İslam'ın Siyasallaşması**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013, s.14

açıktır. Eğer kötüye kullanılma ihtimali olan birtakım şeylerin normal şartlarda da haram olacağı kanaatine gidecek olursak, o zaman Allah'ın kullarına bahsettiği birçok nimeti kısıtlama ve inkâr yoluna gitmiş oluruz ki, bu konuda nefsimizden de öteye geçerek, başkalarını bundan mahrum etmek hakkımız değildir.²⁸⁵

Kanuni Sultan Süleyman'dan sonraki 42 yıllık bir süre ile en uzun saltanat dönemi olan IV. Mehmet iktidarı siyasî-askerî alandaki türlü beceriksizliklerin yanı sıra medrese-tarikat çatışmasının da önlenemediği, hatta Kadızadelilerin gitgide güçlenerek Mevlevi semasını ve diğer mûsikîli ayinleri on yedi yıl boyunca (1666-1684) yasaklatmayı başardıkları bir dönemdir. Durum öyle bir hal almıştır ki, Sema'nın yasaklanması üzerine hac ziyareti bahanesiyle başkenti terk eden Yenikapı Mevlevihane'si şeyhi Câmi Ahmet Dede Medine'de vefat etmiş ve oraya defnedilmiştir.²⁸⁶

Türkiye Müslümanlığı selefilikten sûfliğe kadar hepsi girmiş, Sivasizadeler Kadızadeliler²⁸⁷ çatışmalarını yaşamıştır.²⁸⁸ Bu çatışmalar tabi ki her alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da etkili olmuştur. Mûsikî de bu çatışma ve tartışmalardan nasibini almıştır. Bu çatışmalar mûsikî yasaklarının dinsel alt yapısını, temellerini oluşturmuştur. Mûsikî yasaklarının dinsel alt yapısı için bu oluşumların önemi büyüktür. Kadızadeliler hareketinin İslamiyet'i Hz. Peygamber devrindeki asli durumuna döndürme, yani Kur'an ve Sünnet dışında sonradan girmiş her türlü unsur (bid'at)lardan temizleme maksadına yönelmiş bir tasfiye hareketi mahiyetini taşımaktadır. İslam tarihine bakıldığı zaman, bazı dönemlerde benzer hareketlerin ortaya çıktığını görmek mümkündür. Dikkat edilirse bunların, İslam toplumlarının siyasi ve içtimai buhran zamanlarına rastladığı müşahade olunur. Bu bir tesadüf

²⁸⁵ Bayram Akdoğan, "Bazı Ayet ve Hadisler Doğrultusunda, İslam Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi" **AÜİFD**, Cilt: XXXIX, s.380-381

²⁸⁶ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.38

²⁸⁷ Osmanlı İmparatorluğu'nda XVII. yüzyılda, IV. Murad devrinin (1623-1640) -başlarından IV. Mehmed'in saltanat döneminin (1648-1687) sekizinci yılına kadar olan müddet içinde bir dinde tasfiye (Püritanizm) hareketi meydana gelmiştir ki, buna, İstanbul'da Kadızadeli Mehmet efendi adında bir vaizin önyak olması dolayısıyla Kadızadeliler Hareketi denmektedir. Bkz. Ahmet Yaşar Ocak, "XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: "Kadızadeliler Hareketi", **Türk Kültürü Araştırmaları**, Yıl: XVII-XXI/1-2, Ankara, 1979-1983, s.208

²⁸⁸ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 129

değildir. Hemen her zaman böyle bir buhran geçirmekte olan İslam toplumundaki dini çevrelerden bir gurup, bunun sebeplerini dinin aslından uzaklaşmakta görmüş ve kurtuluşun asli şekle dönmekle mümkün olacağını ileri sürerek ortaya atılmıştır. İslam tarihinde zikre değer en eski ve en önemli dinde tasfiye hareketi hiç şüphe yok ki, günümüzdeki uzantıları dikkate alındığı takdirde, İbn Teymiyye (ö.1328) nin Hanbeli mezhebi içinde başlattığı harekettir. On üçüncü yüzyılda Orta Doğu İslam dünyasında Moğol istilasının sebep olduğu siyasi ve içtimai buhranın henüz silinmediği bir sırada beliren İbn Teymiyye hareketi, on altıncı yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Birgivi ekolünü, on yedinci yüzyılda Kadızadeliler hareketini on sekizinci yüzyılda Vehhabilik hareketini doğurmuştur.²⁸⁹ Ulema sınıfının bazı üyelerinin, özellikle on yedinci yüzyıl mûsikîye karşı kimi zaman utangaç ve kuşkulu yaklaşımları bulunmuştur. On yedinci yüzyıl zarfında mûsikîyi, zikri ve semayı mekruh birer bidat olarak gören selefi eğilimli, siyasi iktidara yakınlığıyla zaman zaman büyük güç kazanmış Kadızadeliler akımının bunda ve yasaklarda etkisi olduğu varsayılabilir. Kadızadelilerin ortaya koydukları, diğer ulema ile tartıştıkları konu başlıklarından bazılarına göz atarsak mûsikîye getirdikleri yasağı daha iyi anlarız. İlk defa Kadızade Mehmet Efendi tarafından ortaya atılan bu meselelere mutasavvıfların tam aksine o şöyle cevaplar veriyordu: “Akli ilimlerin tahsili caiz değildir, Hızır hayatta olamaz, ezan, mevlit, Kur’an vs.yi makamla okumak haramdır, sema ve devran haramdır, Hz. Muhammed’in ebeveyni kâfirdir, Firavun ‘un imanı makbul değildir, Muhyiddin-i Arabi kâfirdir, Yezid’e lanet vaciptir, bütün bid’atler istisnasız haramdır, Kabir ve türbe ziyareti caiz değildir.”²⁹⁰ gibi fetvalar vermişlerdir. Bu başlıklara baktığımız zaman mûsikînin bu kişiler tarafından haram sayılması çok normal gelmektedir. Bu bakış açısının hâkim olduğu bir ortamda mûsikî, sema ve tasavvuf hakkında ki sonuçsuz ve sonsuz fıkıh tartışmaları da ulemaya mensup bazı bestecileri ya mûsikîden tamamen vazgeçmeye veya hala eser bestelemeye devam ediyorlarsa (ve özellikle bunlar din dışı eserlerse) bu eserleri ve/veya kendi adlarını gizlemeye itmiş olabilir.²⁹¹ Kadızadeliler, mûsikîyi de şarap yasağının kapsamına sokarak mûsikî aleyhtarlığı yapmışlardır.²⁹²

²⁸⁹ Ocak, **a.g.m.**,s.208

²⁹⁰ Ocak, **a.g.m.**,s.217

²⁹¹ Behar, **a.g.e.**, s.183

²⁹² Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.36

Osmanlı tarihinin güçlü şeyhülislamlarından biri olan İbn Kemal mûsikî ve semayı şiddetle eleştirmiş, haram saymıştır. Aynı fikirde olan daha başka din adamları da olmuştur; Ebu's Suud Efendi, Saçaklızade, Birgili Mehmet, Üstivani Mehmet Efendi gibi. Buna karşılık mûsikî ve semayı hararetle savunanlar da olmuştur. Tekkeler mûsikî aleyhindeki görüşlere direnmiş, bu yöndeki fetvaları dinlememiş, on altıncı yüzyıldan başlayarak bir dini eserler dağarı yaratarak Osmanlı dünyasında bir dini mûsikî üslubu oluşmasına, mûsikînin sevilmesine büyük katkı sağlamıştır.²⁹³ Osmanlı'nın tek mûsikîşinaslar tezkiresini kaleme alan şâir, bestekâr ve "Atrabü'l Âsâr" adında ki mûsikîşinaslar tezkiresinin müellifi Ebu İshakzâde Mehmed Esad Efendi bir Osmanlı Şeyhülislamıdır ve işin ironi tarafı bugün mûsikînin haram olduğunu savunan bazı vaizlerin etkili olduğu bir tarikatın elinde bulunan İsmail Ağa Camii'nin (Şeyhülislam İsmail Efendi Camii) haziresinde yatmaktadır.²⁹⁴

Yasak sözcükler kullanmanın, dizgi yanlışlarının bir rastlantı ile ters anlamlara gelmesinin, birtakım masum sözlerle hiç umulmayan anlamlar yüklenmesinin doğurduğu tehlikeler yanında, bir de bilgisizlik yüzünden birtakım sözlerle yersiz anlamlar yakıştırılarak jurnal edilmesi sebebiyle bazı tehditler gelmiştir. İkdâm gazetesinde bir haber çıkmış: "Dün gece Fransız sefarethanesinde verilen akşam yemeğinden sonra bir müsamere düzenlenerek bir de balo verilmiş ve bu defa Union Française de bir iki konser vermek üzere şehrimize gelip davetliler arasında bulunan meşhur kemani mösyö Thibaud tarafından bir iki solo çalınarak bütün hazır bulunanlar "teşnif-i azan" (kulakları küpe gibi süsleme) eylemiştir. "Saray harem ağalarından biri, "azm" (kulaklar) sözünü "ezan" solo"yu da "salavat" diye anlayarak, Matbuat Müdürü Ahmet Arifi Beye bir mektup göndermiş: ". ...Nasıl oluyor da dünkü gazetede yazılan fena havadisın basılmasına müsaade ettiniz? Müslümanların Halifesi Efendimize İslam âlemi ne der? Hiç baloda ezan okunur, salavat getirilir mi? Allah belalarını versin o edepsiz heriflerin. Bu defalık bu kadar. Tekrarlanması halinde..." sözleriyle Matbuat Müdürünü hem uyarmış, hem de tehdit etmiş.²⁹⁵

²⁹³ Bülent Aksoy, "Osmanlı Dünyasında Dini Mûsikî-Dindışı Mûsikî İlişkileri" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara, 2014, s.498

²⁹⁴ Ayas, **a.g.e.**, s.46

²⁹⁵ Cevdet Kudret, **Abdülhamit Döneminde Sansür -1**, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 2000, s.79

Erken Cumhuriyet Döneminde, dönemsel olarak da M. Kemal Atatürk'ün yaşadığı dönemde siyasal gelişmeler neticesinde dini, bulundukları yerleri korumak adına amaçlarına alet eden insanlara karşı uygulanan yaptırımlar bazı ön yargılara neden olmuştur. Dinden tamamen tecrit edilmiş bir toplum yaratma anlayışının hâkim olduğu bir toplum oluşturmaya yönelik bir siyasi düzenin, devlet anlayışının var olduğunu düşünmek vereceğimiz örneklerle çelişkili görünmektedir.²⁹⁶ Mustafa Kemal'in kendisi dine karşı değildi; ancak millet inşasının ve Türkiye'nin ekonomik gelişmesinin hizmetinde ilerici bir İslam oluşturmak istiyordu.²⁹⁷ Ayrıca din propagandası ile ilgili olarak görülen yasaklanmanın sadece İslamiyet'le ilgili yayınlara yönelik olmayıp Hristiyanlık ve diğer dinler ile ilgili yapılan tüm propagandaları kapsayıcı olduğunu bilmek gerekir.²⁹⁸ 1924 Yılında laiklik için Cumhuriyetin en büyük adımı atıldı, Halifelik kaldırıldı. Bundan sonra Şer'iyye ve Evkaf Vekâletlerine de gerek kalmıyordu. 3 Mart 1924 tarihli kanunun 1. Maddesi, Türkiye Cumhuriyetinde halkla ilgili bütün işlemlerin yürütülmesini kesinlikle Türkiye Büyük Millet Meclisi ve hükümete bırakıyordu. Ancak dinsel sorunlar süregelmekteydi. Bunlar için Başbakanlığa bağlı Diyanet İşleri Reisliği kuruldu. Camiler, medreseler, tekke ve zaviyelerin idaresi, imam, hatip vaiz, şeyh, müezzin ve kayyumların atanmaları, il ve ilçelerdeki müftülük örgütleri de bu kuruluşa bağlandı. Diyanet İşleri Reisliğinin bir de Danışma Kurulu vardı. Amacı Cumhuriyet ve laikliğe hizmetti. Bu kurul, ezan ve salatın Türkçeleştirilmesi, hutbelerin Türkçe okunmasını ele aldı. Ayrıca, hutbelerin konularının siyasi, sosyal, askeri, mali içtimai ve iktisadi sorunları kapsamlarının da üzerinde duruldu. Bütün bu işlemlere girişilmesine rağmen, 1926 yılı nisan ayında Erenköy Camiinde bir müezzinin Türkçe ezan okuması, birçok karşı koymalara önayak oldu. Daha da garibi, bu hoca, Diyanet İşleri Reisliğine şikayet edilmiş ve geçici bir süre için görevinden alınmıştı. O zaman Kars Milletvekili olan Ahmet Ağaoğlu, 11 Nisan 1926 tarihli Milliyet Gazetesinde bir yazı yayınladı. Bu yazısında devletin resmi dili Türkçe olan Türkiye'de ezanın Türkçe okunmasının gayet olağan

²⁹⁶ Karakoyunlu, **a.g.m.**, s.659

²⁹⁷ Yavuz, **a.g.m.**, s.75

²⁹⁸ Mustafa Yılmaz, Yasemin Doğaner, **Cumhuriyet Döneminde Sansür (1923-1973)**, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2007, s.13

olduğunu söylemişti. Ayrıca, "Şer'i Şerifçe haram dil" olmadığına göre, Türkçenin de haram olmadığını, dolayısıyla bu olayın suç olarak nitelenemeyeceğini belirtmişti.²⁹⁹

Diyanet İşleri Başkanlığını kurduran Atatürk, toplumdan Türk mûsikîsi ya da dini tamamen silmek istese idi Kur'an-ı Kerîm Tefsiri, meali yazılması konusunda Elmalî Hamdi Yazır ve Mehmet Akif Ersoy'a neden böyle bir görev versin? Türk mûsikîsini toplumdan tamamen silmeye, kaldırmaya yönelik bir anlayışı olsa neden daha sonra yanlış anlaşıldığını söylesin ve radyolardaki yasağı kaldırsın? Bunun gibi şayet dine karşı birisi olsa idi Kur'an-ı Kerîm okunması konusunda neden Hafız Yaşar Okur'un naklettiği hadiseler yaşansın? Ya da bir adım daha öteye gidersek dine karşı olunan bir durum olsa idi ezanı, Türkçeleştirmek yerine tamamen neden kaldırmadı? Burada dinsel alt yapının neden olduğu yasaklar içerisinde Atatürk'ün dini mûsikîye yaklaşımı önemlidir. Türk mûsikîsi ile ilgili bazı yasak ve kısıtlamaların getirildiği dönemde hiçbir şekilde cami mûsikîsine müdahale edilmemiştir. Türk mûsikîsi artık bütün ülkede yasaklanmıştır. O tarihlerde Türk mûsikîsinin en müessir makamları ile icra edilenler sadece dini mûsikîdir. Sadece dini mûsikînin icra edilmesine müsaade edilmiştir. Bunun dışında Türk mûsikîsi yasaktı.³⁰⁰ Toptancı bir yasak anlayışının uygulanmaması bu konu üzerinde düşünülmesi gerektiğini göstermektedir. Bu nedenle Atatürk'ün dini mûsikîye bakış açısı Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî yasaklarının anlaşılması açısından dikkate değerdir.

Atatürk, özellikle Kur'an-ı Kerim'in güzel okunması, Kur'an-ı Kerim'in şanına yakışır bir şekilde kıraat edilmesi noktasında çok titizdi. Ata'nın huzurunda sıkça bulunan ve ona icrada bulunan Hafız Yaşar şöyle anlatıyor: "Atatürk vakit vakit rast makamından Kur' an ve Mevlid okuturdu. Kur'an-ı Kerim'den en çok okuttuğu süre Yasin-i Şerif ve Mevlid'den de en çok beğendiği Veladet Bahri idi. Yasin suresinin rast makamında okunmasını severdi. Bazen Kur'an-ı Kerim'in bir ayetini ben okurdum, devamının gösterilen makamdan okunmasını manevi kızı Nebile'ye emrederdi. Bazen

²⁹⁹ Seçil Akgün, "Türkçe Ezan" **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 24, Yayın Tarihi: 1980, s.109

³⁰⁰ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.659

de tamamı ile Nebile okur, ben doğru okuyup okumadığını takip ederdim. Nebile, Yasin'i ezbere bilirdi, sesi de güzeldi."³⁰¹

Hafız Yaşar Okur gibi bir şahsiyeti sürekli yanında tutan birisinin dine karşı bir tutum sergilemesi, inançsız ve dinin her şeyini inkâr eden bir tutuma girmesini kabullenmek biraz delilsiz isnat durumuna giriyor gibi. Atatürk'ün inkılapların uygulanmasında ve devrimlerin hayata geçirilmesinde eleştirilebilecek yönleri olabilir. Ama inançsız, dinsiz gibi yakıştırmaların yapılması biraz abesle iştigal bir meseledir. Aktaracağımız başka bir örnekte de göreceğimiz gibi tamamen dini hassasiyetleri yok olmuş, dini inkâr noktasına götürmüş ve bu nedenle de dini mûsikîye dini içerikli olduğu için yasaklar getirmiş, bunu pervasızca uygulamaya koymak için gayret sarf etmiş Atatürk yoktur karşımızda. Bu konuda bizim bu fikirlerimize temel oluşturacak nitelikte olan bir hatırasını Hafız Yaşar Okur aktarıyor. Hafız Yaşar şöyle diyor: "Ramazanların Atam için çok büyük önemi vardı. Ramazan gelir gelmez ince saz heyeti Çankaya köşküne giremezdi. Kandil geceleri de saz çaldırmazdı. Sadece beni huzuruna çağırır, Kur'an-ı Kerîm 'den bazı sureler okuturlardı. Ben okurken gözleri bir noktaya takılır, derin bir huşu ile dinlerdi. Ruhen çok mütelezziz olduğu her halinden anlaşılırdı. Ramazanlarda bir ay müddetle Hacı Bayram Veli ve Zincirlikuyu camilerinde şehitlerimizin ruhuna Hatm-i Şerif okumasını emrederdi. ..."³⁰²

Yine Atatürk'ün Kur'an-ı Kerim dinlemeyi sevdiğine dair, Florya Cumhurbaşkanlığı köşkünde cereyan eden bir olayla ilgili hatırasında Mahmud Baler şöyle anlatıyor: "...Atatürk hiddetliydi. Hafız Yaşar'dan Uşşak makamında Kur'an okumasını istedi. Hafız ayağa kalkarak:

-Hangi sureyi emredersiniz? Diye sordu.

-“Ne istersen onu oku.” dedi. Hafız okumaya başladı. Atatürk:

-Dur. Hicaz makamına geç. Dedi. Hafız birdenbire geçemedi. "Hı.. .Hı..." diye makamı biraz aradıktan sonra buldu ve okumaya devam etti. Atatürk sonra yüzünü bana çevirerek:

-Mahmud Bey, Kur'an okur musunuz? Diye sordu.

³⁰¹ Ateş, a.g.m.,s.67

³⁰² Ateş, a.g.m.,s.67

-Okurum Efendim.

-Buyurun okuyun.

Ben gençliğimde iken ezberleyip hafızamda olan bir süreyi besmele çekerek tatlı bir makamla okumaya başladım. Kendileri de, etraf da şaşırdı. Biraz sonra bana da:

-“Hicaz makamına geçin.” dedi. Hüzzam okuduğum süreyi, mûsikî bilgime dayanarak duraklamadan hicaz makamına geçtim ve okumaya başladım. Hafıza dönerek:

-Bak buraya! Sana Kur'an oku dedim. Hangi sureyi istersiniz diye soruyorsun. Şarkı değil ki bu, beğendiğimizi okuyalım. Allah'ın Kelamı... Ne diye soruyorsun. Nereden istersen oku. Sonra Hicaz'a geç dedim. Makamı bulmak için Kur'an'ın azametini ve zevkini berbat ettin..... "

Bu benim hafızımdır, bakınız size neler okuyacak? dedi. İlk Kur'an'dan bir aşr-ı şerif, sonrada Mevlid'den bir bahir okudum. Sonra:

Bu gece Âdem 'ü Havva ağlar,

Bu gece arş-ı mualla ağlar,

Bu gece yesrib-ü bethaağlar,

Ki sabah bir ulu tufan oluyor!

Dörtlülüğü ile başlayan Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehadetine dair uzun mersiye rast ve:

Men fişkıran hüsnemaşkestmünacatem.

Ayinini Hümayün ve:

Saha zi kerem hermen derviş niğer.

Ayinini de Beyâtî makamında okudum. Şah çok memnun ve mütehassıs olduğunu söyleyerek elimi sıktı.³⁰³

Görüldüğü gibi Atatürk sadece mûsikînin şarkı formunu değil, Türk mûsikîsinin bütün hepsini seviyor ve zevkle dinliyordu. Dini mûsikîde de Kur'an-ı Kerim kıraatinin yanı sıra mersiyeleleri, Mevlevî ayinlerini ve Bektaşî nefeslerini de büyük bir zevkle dinliyordu. Nitekim "Ben melamet hırkasını kendim giydim kime ne." adlı Bektaşî

³⁰³ Ateş, a.g.m.,s.68

nefesini çok sevdiği ve sıkça dinlediği bilinmektedir. Atatürk, bu kültürün önemli bir bölümünü oluşturan mûsikîmiz konusunda hiçbir ayırım yapmamış şarkı formundan Bektaşî nefeslerine, Mevlevî ayininden Kur'an-ı Kerim kıraatine kadar bütün icraları zevkle dinlemiş ve sanatın ciddi ve seviyeli icrasını sürekli desteklemiştir.³⁰⁴

Atatürk'ün "Efendiler! ... Hepiniz mebus olabilirsiniz hatta reisicumhur olabilirsiniz fakat sanatkâr olamazsınız, hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim... " sözü onun sanat sevgisinin ve sanata verdiği değerin açık bir ifadesidir. Atatürk milli kültürün önemli bir parçası olan sanata, çok değer verilmesi gerektiğinin farkına varmış, önemle ve hassasiyetle bu konu üzerinde durmuş sanatı ve sanatçıyı teşvik etmiştir. O devamlı sanatın ve sanatçının ciddi ve seviyeli olması gerektiğini vurgulamıştır. Atatürk'ün mûsikîye bakış açısı da bu noktadan olmuştur.³⁰⁵

Mûsikî yasaklarının dinsel altyapısına son sözü özetle şu şekilde söyleyeceğiz; eğer mûsikîyi şeytana ve harama götüren yollarda değil de Allah'a götüren yollarda kullanırsak, mûsikî neden haram olsun? Tam tersine faydalı bir vesîle hâline gelmiş olur.³⁰⁶ Dinin kendi menfaatleri doğrultusunda kullanıldığını ileri sürerek gereksiz ve zararlı olduğunu iddia etmek ne kadar yanlışsa, kötü amaçlar için kullanıldığını ileri sürerek müziğin gereksiz ve zararlı olduğunu savunmak da o derece yanlıştır.³⁰⁷ Kur'an ve hadislerin bir Müslüman'a sunduğu geniş bilgi ve bu tür yorumlar, mûsikînin doğru, yerinde ve fıtrata uygun bir şekilde kullanılması durumunda asla haram olamayacağını göstermektedir. Kaldı ki, insana verilen cüz'i irâde ve bu irâdenin eşya ile ilişkisi, eşyayı adeta masumlaştırmaktadır. Allah'ın Alâk Suresi'nde "O ki kalem ile öğretti" ayetine ve Kalem Sûresi'ne bakarak, kalemin insan için ne kadar önemli bir eşya olduğunu düşünebiliriz. Fakat bu eşya da dünya hayatında insanın emrine verilmiştir... İnsan bu eşya ile güzel şeyler de yazar, çirkin şeyler de... Allah'ın rızasına uygun şeyler de yazar, şeytanın hoşuna gidecek şeyler de. Bu durumda, Allah'ın rızasına uygun şeyler yazdığı için kalem mi sevap işlemiş olacaktır ya da şeytanın hoşuna giden şeyler yazdığı için yine kalem mi günah işlemiş olacaktır? Eşyayı kullanan niyet önemliyse eğer, o halde ayete konu olmuş böylesine

³⁰⁴ Ateş, **a.g.m.**,s.69

³⁰⁵ Ateş, **a.g.m.**,s.69

³⁰⁶ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.67

³⁰⁷ Uludağ, **a.g.e.**, s.14

önemli bir eşyayı hangi niyetle ve nasıl kullandığından insan sorumludur. Gerek mûsikî gerekse mûsikî nağmeleri çıkaran insan sesi ve enstrüman için de herhalde durum bundan farklı olmamalıdır.³⁰⁸

Mûsikîye haramlık-helallik, dinsel alt yapı açısından bakış açımız bu doğrultudadır. İnsanları sevk ettiği duygular ve yolların niteliğine göre haram-helal ya da zararlı ya da zararsız nitelemesi yapmak en doğrusudur.

3.7.1. Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması ve Mûsikî Yasakları

Anadolu'da Dini mûsikî tekkelerde şekillenmiştir. Tekke mûsikîsi, dini mûsikînin bel kemiğidir. Tekkelerde müzik, birkaç istisna hariç, ayinlerin ayrılmaz parçasıdır. Tekkeler aynı zamanda toplumun farklı katmanlarının müzik zevklerinin birbiriyle buluştuğu ve sentezlendiği yerlerdir.³⁰⁹ Türklerde Tekke Mûsikîsi, ilk Türk Tarikatı olan Yesevilikle başlamıştır. "Hikmet" adını verdiği şiirlerinden kolay ilahiler tanzim etmiş ve müritlerine bunları tekkesinde icra ettirmiştir. Yesevi'nin dervişleri, bu ilahileri derin bir sûfîlik anlayışı içinde zahidâne bir tavırla okuyarak zikir yapmışlardır.³¹⁰ İlk din adamları ibadet esnasında kitleyi harekete geçirmek için güzel söz, ahenkli ses (müzik) ve bunların eşlik ettiği raks gibi tesirlerin kudretlerinden faydalanmışlardır.³¹¹ Mevlevilik, Bektaşilik, Halvetilik, Kadirilik, Rifailik, Gülşenilik gibi birçok tarikatın ayininde de genellikle ortak bir repertuar icra edilirdi. Bu tekkelere devam edenler birbiriyle yakın ilişki içerisindeydiler.³¹²

Geleneksel Türk sanat müziğinin önemli bir parçası olan Tekke müziği Halk müziğine paralel olarak gelişmiştir. Geleneksel Türk Sanat Müziği bir taraftan şehirlerde gelişirken diğer taraftan şu ya da bu ölçekte farklı konuları ile halk müziği ile karşılıklı bir etkileşime girmiştir.³¹³ Osmanlı müziğinin en karmaşık, büyük ve sanatlı formları olan Mevlevi ayini ve Miraciyelerle en basit halk ilahileri aynı muhit

³⁰⁸ Çetinkaya, **a.g.e.**, s.68

³⁰⁹ Ayas, **a.g.e.**, s.46

³¹⁰ Akdoğan, **a.g.m.**, s.345

³¹¹ Ubeydullah Sezikli, **Çorum'da Dini Mûsikî Geleneği**, Dört Mevsim Kitap, İstanbul, 2015, s.17

³¹² Ayas, **a.g.e.**, s.47

³¹³ Akkaş, **a.g.e.**, s.152

içinde fark gözetilmeksizin aynı coşkuyla icra edilmiştir.³¹⁴ Dini mûsikîmizin öğrenildiği ve üretildiği yerler olan tekkeler mûsikîmizin altın devri diye kabul edebileceğimiz on altıncı ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında mûsikîmizin tamamını ayakta tutan ve yetiştirdiği sayısız bestekârlarla onu besleyen mûsikî mektepleri olmuşlardır.³¹⁵ Açıkçası bu müzik, halka yabancı bir müzik olarak değerlendirilen halk müziği ile birbirlerini çeşitli şekillerde etkilemişlerdir. Bu etkileşimin tarihsel olarak özellikle on sekizinci yüzyıldan sonra yoğunlaştığını görülmektedir. Bunlarla birlikte halk müziği ile etkileşim konusunda klasik Osmanlı bestekârlarının türkû, semai, destan formundaki folklorik bestelerine karşı, çoğunun bir tarikat bağlantısı olan halk şairleri de tekke edebiyatı ürünleri ortaya koydukları klasik divanlar yazmışlardır."³¹⁶

On dördüncü asırda, Anadolu mütemadiyen İslamlaşmış ve Türkleşmiş, İslamiyet hızla yayıldığı gibi, muhtelif sûfî tarikatlar da o nispette nüfuzlarını artırmıştır. Bu sûfiyane cereyanlar vasıtasıyla, bir taraftan Şii-Bâtîni karakterli itikatlar kuvvetle devam edip dururken, diğer yandan da Sünnilik adeta resmi bir şekil almış ve ulema ile sûfiler arasında bir ahenk meydana getirilmiştir. Türkmenler arasında hâkim olan "Babai-Bektaşî" cereyanı ile merkezi kuvvetlerin siyasi mülâhazalarla müdafaa ettikleri "Sünnilik" arasında bir mücadele vasatı da zaruri olarak zuhur etmiştir. Timur istilasının meydana getirdiği maddi ve manevi anarşi, böylece mezhep cereyanlarının mücadelesine zemin hazırlamıştır.³¹⁷ Bu çatışmalar sonucunda her siyasi karmaşa, ya da olay toplumun farklı unsurlarını etkilemiş, bu dönemde başlayan çatışma kültürü Osmanlıda Bektaşî tekkelerinin yıkılması, kapatılması ve yasaklanmasına, bir sonraki dönem olan Cumhuriyet döneminde de tamamen tüm tarikatların, tekkelerin yasaklanmasına neden olacaktır. Aslında idarenin tasavvufa olan uzaklığı tekke ve tarikatların geleceğinde önemli rol oynamıştır. Şayet idarecilerin tasavvufa karşı duydukları meyil, on beşinci yüzyılın başlarından itibaren, devletin çeşitli bölgelerinde, tasavvuf ehline kendi tarikatlarının ayin ve akidelerini yayma fırsatını vermiştir. Bektaşî, Mevlevî, Rufai, Kadiri, Halvetî, Ekberî, Bayrâmîve daha başka tarikatlar, on beşinci yüzyılın ikinci yarısından, on altıncı yüzyılın ortalarına kadar geçen zaman

³¹⁴ Ayas, **a.g.e.**, s.47

³¹⁵ Özçimi, **a.g.m.**,s.19-20

³¹⁶ Akkaş, **a.g.e.**, s.152

³¹⁷ İrfan Gündüz, **Osmanlılarda Devlet Tekke Münasebetleri**, Seha Neşriyat, Erzurum 1983, s.24

zarfında, memlekette görülen alaka ve desteğin bir tezahürü olarak, bu yayılma daha da kuşatıcı bir havaya bürünmüştür.³¹⁸ İdarecinin desteği varsa tekke kültürü gelişmiş, yayılmış bunun sonucu olarak tekke mûsikîsi de etki-tepki kuralı gereği gelişme göstermiştir. İdareci tasavvufa ya da tekke kültürüne yasakçı bir zihniyetle baktıysa kültür ve sanatta bu bakış açısından etkilenmiştir.

Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ile özdeş görülen Türk mûsikîsi, tasavvuf Mûsikîsi yasağı ilk defa Cumhuriyet dönemine ait bir uygulama değildir. Bazı dönemlerde tasavvufa muhâlif ulemânın Sultanlar nezdindeki itibarının arttığı dönemlerde tekkelerin faaliyeti kısıtlanmış, 1667-1684 tarihleri arasında Osmanlı Devleti'nde tekkelerde mûsikî icrası, semâ âyini ve sesli zikir yasaklanmıştır.³¹⁹ Tasavvuf zümresi üzerinde uygulanan baskılar sonucunda Mevlevîlerin semâ yapmalarının ve diğer tarikatların da mûsikî eşliğinde âyin icrâ etmeleri bu tarihler arasında yaklaşık olarak on yedi-on sekiz yıl yasaklanmıştır.³²⁰ Sahîh Ahmed Dede, Mevlevîlere semâ yapma yasağının yanı sıra diğer tarîkatlara da âyin icrâsının yasaklanmasının 1667'de başladığını ve “*Yasâğ-ı bed*”in tarih düşürüldüğünü; on sekiz yıl süren bu yasağın 1684 yılında “*izn-i hümâyûn*” ile kaldırıldığını, “*Muhabbetnağme*”, “*Münkere gussa*” ve “*Gûş-ı câna mülhem-i gaybî dedi tarihini/ Mevleviler döndü câna aşkı Mevlânâ ile*” ibare ve mısralarının tarih düşürüldüğünü, tarih düşürenlerin ismini vermeden Mecmûatü't Tevârihi'l Mevleviyye (Mevlana Müzesi Ktp., nr. 5456) adlı eserinde kaydetmektedir.³²¹ Tekke ve Zaviyeler Kanunu ile Cumhuriyet döneminde uygulanan yasakların geçmişte bu şekilde örneklerini bulmak mümkündür.

Enderun'da verilen eğitimle boy ölçüşebilecek etkinlikte ve derinlikte müzik eğitim veren kurumların başında Mevlevihaneler gelir. Mevlevihaneler de yapılan Sema mutlaka müzik gerektirdiği için en küçük Mevlevihane'de bile bir müzik teşkilatı bulunurdu. Özellikle Konya âsîtânesi (büyük Mevlevi tekkesi), bir konservatuar gibi

³¹⁸ Gündüz, a.g.e., s.28

³¹⁹ Bayram Ali Kaya, **Tekke Kapısı Yenikapı Mevlevihanesi'nin İnsanları**, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s.54

³²⁰ Kaya, a.g.e., s.392

³²¹ Kaya, a.g.e., 392-396.

son derece ciddi ve özenli müzik eğitimi vermektedir.³²² Osmanlı merkezi yönetiminin, Mevlevilikle ilk temasları, II. Murad dönemine (1421-1451) rastlamaktadır. Bilhassa on altıncı yüzyılda II. Bayezid (1481-1512) devrinden itibaren Mevleviler, Osmanlı sultanlarından ve diğer devlet adamlarından büyük ilgi görmeğe başladılar. Sultanın zaten sûfiliğe meyyal mizacı, Mevlana'ya karşı büyük hürmet göstermesine ve dolayısıyla Konya'daki türbede epeyce tamirat ve tadilat yapılmasına olanak sağlamıştır. Aynı Osmanlı sultanının, o zamanlar büyük bir güç haline gelen Bektaşiliğe de aynı derecede önem verdiğini, bu tarikatın organize olmasına bizzat vesile olduğu gibi, önemli tekkelerine de büyük vakıflar ve gelir kaynakları tahsis ettiğini biliyoruz. Bu, gerek II. Bayezid'in, gerekse ondan sonraki Osmanlı sultanları ve devlet adamlarının, imparatorlukta güç kazanan bu iki büyük sûfi çevreyi denge halinde tutmağa çalıştıklarını gösteriyor. Nitekim Yavuz Selim (1512-1520)'in de Mevlana dergâhına su getirtip şadırvan yaptırdığı ve yeni vakıfla da zenginleştirdiği bilinmektedir. Bütün bunların Anadolu'da Safevi propagandasının en şiddetli devrini yaşadığı bir sırada olması, Osmanlı merkezi yönetiminin bu propagandaya karşı, halk üzerinde büyük nüfuz ve etki sahibi bulunan bu iki büyük tarikatı kendi yanında tutabilmenin önemini hesaplamış olabileceğini düşündürüyor. Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Sakıb Dede'nin Sefine-i Nefise-i Mevleviyan'ı gibi kaynaklar, Kanuni Süleyman, II. Selim, III. Murad, III. Mehmet ve I. Ahmet gibi Osmanlı sultanlarının da Mevleviliği epeyce gözettiklerini, buna mukabil Konya çelebilerinin de sultanlarla çok iyi geçindiklerini belirtirler. Bununla beraber, tıpkı diğer tarikat çevreleriyle olduğu gibi, Osmanlı merkezi yönetimiyle Mevleviler, özellikle de Konya çelebileri arasındaki ilişkiler her zaman problemsiz düz bir çizgi takip etmemiştir.³²³ Zaman zaman merkezi yönetimle çelebilerin arasının, gerek vakıf gelirleri yüzünden kendi aralarında çıkan anlaşmazlıklar, gerekse, çelebilerden bazılarının merkeze karşı takındıkları tavırlar yüzünden açıldığı görülür. Merkezi yönetimin genel bir siyaset olarak dergâhın yönetimine ve çelebilerin tayin ve azillerine karışmamayı tercih ettiği görülmekle beraber, zaman zaman, çelebiler arasındaki post kavgaları ve vakıflarda yapılan yolsuzluklar sebebiyle bunun dışına çıkmak zorunda kaldığı oluyordu. Mesela II. Ahmet'in, hakkındaki yığınla şikayet bulunması sebebiyle Kara

³²² Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.655

³²³ Ahmet Yaşar Ocak, "Türkiye Tarihinde Merkezi İktidar ve Mevleviler (XIII-XVIII. Yüzyıllar) Meselesine Kısa Bır Bakış" **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:2, Yıl:2, 1996, s.21

Bostan Çelebi'yi makamından alıp Karaman Eyaleti beylerbeyinin tensibiyle Kıbrıs'a sürdüdüğünü, bu vesileyle dergâhın vakıflarından bazılarının iptal edildiği bilinmektedir. Zaman zaman Konya çelebilerinin, kendilerine resmen o kadar destek olan Osmanlı merkezi yönetimine karşı tavır aldıkları da görülüyor. III. Selim gibi fiilen Mevleviliğe intisap etmiş bir sultanın Nizam-ı Cedid ıslahatı karşısında tabii olarak, büyük sûfî şair Şeyh Galib'in yaptığı gibi Mevlevilerden destek görmesi gerekirken, Konya'da postnişin Hacı Mehmet Çelebi'nin fiilen Nizam-ı Cedid aleyhine çalıştığı anlaşılıyor. Buna rağmen merkezi yönetim, çelebiye müsamahakâr davranarak yalnızca Konya'yı terk edip bir süre Kütahya'da oturmasını istemiş, Çelebi buna aldırmayınca, azledip cezalandırmak yerine makamında bırakmıştır. Burada idarenin sergilediği tavır Bektaşilerle kıyaslandığı zaman Mevleviliğe toleranslı davranıldığını göstermektedir.³²⁴

Osmanlı Devleti Bektaşî tekkelerinin kapatılması ve Bektaşî dervişlerinin kimliklerinden soyutlanarak kontrol altına alınmasını II. Mahmud'un saltanatı süresince çok sıkı bir şekilde takip etmiştir. Hatta Bektaşî zannedilen birçok tarikat şeyhi ve dervişi de muhtelif yerlere sürgüne gönderilmişler, çok sonraları suçsuzlukları anlaşıldığı için memleketlerine geri dönebilmişlerdir. Bu arada devlet hangi tarikattan olduğunu bilmediği dervişlerin de kimliğini öğrenmek ve kimliği belli olmayan dervişlerin şehirlerde dolaşmasını yasaklamak için yoğun bir faaliyete girişmiştir. 1254/1838 tarihli bir Hatt-ı Hümayun bu konularla ilgilidir. Bu Hatt-ı Hümayundan çok sonra 1866'da Meclis-i Meşayih kurularak tarikatların çalışma esaslarını belirleyecektir. Bu 1838 tarihli Hatt-ı Hümayun ise sanki o kararların hazırlık metni gibidir. 1866 kararları şöyledir: Evkaf-ı hümayun nezaretinin kurulmasıyla tarikatların mali kaynakları denetim altına alınmak istenmiştir. Her tarikat mensubu, kendi özel kıyafetlerini giyecek, başkaları bu tür kıyafetleri kullanamayacaktır. Bir tarikatın içine sızmaları önlemek için, mensupları imzalı mühürlü bir tarikat belgesi taşıyacaktır. Tekke dışında, umumi mahallerde zikir ve ayin yapılmayacak, buralara ait malzeme dışarı çıkarılmayacaktır. Her tarikat, merkez tekkenin denetiminde olacak, onların faaliyetlerinden merkez tekke sorumlu tutulacaktır. Tarikatlarda şeyh ve halife seçimi, merkez tekkenin yetkisi ve Şeyhülislamın görüşünün alınmasına

³²⁴ Ocak, a.g.m.,s.22

bağlı olacaktır. Şeyhlik ve halifelik bir icazetnameye bağlı olacak ve bu icazetname, çevredeki mevcut başka tarikat şeyhlerinin imza ve mühürlerini de taşıyacaktır. Hatta bunun da ötesinde, tarikat şeyhlerinin imtihanla belirlenmesi ve sonucundaki merasim sırasında Meclis-i Meşayih'den yetkili birisinin bulunarak icazetnameyi tasdik etmesi şartı getirilmiştir.³²⁵ Buradaki açıklamalar sanki Cumhuriyet dönemi Tekke ve Zaviyeler Kanunu'nun alt yapısını oluşturan bir nitelik taşımaktadır. (Fotoğraf 45-46)

Bektaşî, Gülşenî, Kadirî, Alevî ve Cerrahî tarikatlarında da müzik eğitimi büyük önem ve ciddiyetle ele alınıyordu.³²⁶ Osmanlı döneminde çeşitli nedenlerle bazı tekke ve zaviyeler kapatılmış, faaliyetlerine yasaklar konulmuştu. Fakat toplu olarak tamamının kapatılması 30 Kasım 1925 yılında kabul edilen ve 13 Aralık 1925'te Resmi Gazete 'de yayınlanan 677 sayılı kanunla uygulamaya konmuştur. Konuyla ilgili kanun maddeleri şu şekildedir:

“Madde I - Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde gerek vakıf suretiyle, gerek mülk olarak şeyhinin tasarrufu altında, gerek diğer suretlerle tesis edilmiş bulunan bilumum tekkeler ve zaviyeler, sahiplerinin diğer şekilde temellük ve tasarruf hakları baki kalmak üzere kâmilan kapatılmışlardır. Bunlardan mevzu usulü dâhilinde halen cami veya mescit olarak kullanılanlar ipka edilir. Bilumum tarikatlarla, şeyhlik, dervişlik, müritlik, dedelik, seyitlik, çelebîlik, babalık, emirlik, naiplik, halifelik, büyücülük, üfürükçülük, falcılık ve gaipten haber vermek ve murada kavuşturmak maksadıyla nüshacılık gibi unvan ve sıfatların istimaliyle, bu unvan ve sıfatlara ait hizmet ifa ve kisve iksâsı memnudur. Türkiye Cumhuriyeti dâhilinde selâatine (padişahlara, sultanlara) ait veya bir tarikata veyahut cerri menfaate müstenit olanlarla (dayananlarla) bilumum sair türbeler mesdud [kapatılmış] ve türbedarlıklar mülğadır. Kapatılmış olan tekke ve zaviyeleri veya türbeleri açanlar veya bunları yeniden ihdas edenler veya tarikat âyini icrasına mahsus olarak velev muvakkaten olsa bile yer verenler ve yukarıdaki unvanları taşıyanlar veya bunlara mahsus hizmetleri ifa veya kıyafeti iksâ edenler üç aydan eksik olmamak üzere hapse ve elli liradan aşağı olmamak üzere para cezasına çarptırılırlar.

³²⁵ Soyger, a.g.m., s.50

³²⁶ Karakoyunlu, a.g.m.,s.655

Madde 2 - İşbu kanun neşri tarihinden muteberdir.

Madde 3 - Bu kanunun icrasına Vekiller Heyeti memurdur.

Mûsikî yasakları konusundaki genel kanaatimiz olan yasakların temellerinin geçmişte atıldığı fikrini burada da savunmaktayız. Tekke ve Zaviyelerin kapatılması konusunda da geçmişten gelen bir alt yapı mevcuttur. Yasaklar Cumhuriyet dönemine has bir uygulama değildir. 1925 yılında çıkan bu kanun bir takım yasak uygulamalarının hazırlayıcı nedenleri olunmuş ve sonuçta Tekke ve Zaviyeler kanunu çıkartılarak tamamı kapatılmıştır.

Tekke ve Zaviyeler Kanunu ile kapatılan, yasaklanan tekkeler sadece Sünni kesimde olumsuz etkiler yaratmamıştır. Alevi-Bektaşî kesimde de etkili olmuştur. Bu konuda dikkate değer iki kesim içinde geçerli olan bir durum vardır. Bu da tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra bu kurumların yer altına çekilmesidir. Yer altına çekilen tekke hayatı Sünni kesimde medreseler ile telafi edilmeye çalışılmış, Sünniler yasaklarla oluşan boşluğu doldurmak için medrese eğitimi tercih etmişlerdir. Alevi-Bektaşîlerde bu tam tersi olmuş ve Alevi kesim devlet okullarını tercih etmişlerdir.

Sünni kesim olarak nitelendirilen grup, Alevi-Bektaşîler dışında kalan toplum katmanından oluşan kesimdir. Bu toplumsal katmanda tüm tarikatlar ve bu tarikatların ritüellerinde icra edilen mûsikî türü olan tasavvuf mûsikîsi kullanılmaktadır. Bu grup içerisine Mevlevilerde girmektedir. Fakat diğer tarikatlardan Mevlevilerin ayrıldıkları nokta Cumhuriyet döneminde Mevlevilik yasaklardan kendisini en az hasarla kurtarabilmesi için sahne sanatları haline dönüştürülerek devletin daha rahat kabullenmesi sağlanmıştır. Yasakların uygulandığı dönemde yok olmama adına geçiş tedbiri olarak uygulanan bu durum daha sonra dezavantaja dönüşecek ve ayin olma niteliğinden bir süre sonra Mevlevî seması uzaklaşmaya başlayacaktır.

Mûsikî siyasete kurban edilmekte ve Atatürk'ün en başta yapmaya çalıştığı Batı ve Anadolu müziğini birbiri ile mezcetip yeni bir yerli milli mûsikî oluşturma fikrinden çok uzaklaşmış, din dışı müzikler ile uğraşanlar ile dini müziklerle uğraşanların yan yana gelip müzik icrasında bulunmaları istisnalar haricinde pek mümkün olmamıştır.

Tekke ve zaviyeler, Alevîlerle Sünniler arasında önemli ortak paydalardan biri olan tasavvufun yaşandığı yerlerdi. Bunların kapatılmasının kitabî din anlayışı dışında bir nebze serbestlik sağlayan böyle önemli bir kaynaşma merciinin ortadan kalkmasına yol açtığı söylenebilir.³²⁷

Başlangıçta din dışı müziği bilen insanlar dini mûsikîyi de bilmekte idiler. Bunun nedeni de dini mûsikîyi bilenler ve öğretmeye çalışanlar Cumhuriyet dönemi öncesinde yetişmiş kimseler idi.³²⁸ Türk mûsikîsi artık bütün ülkede yasaklanmıştır. O tarihlerde Türk mûsikîsinin en müessir makamları ile icra edilenler sadece dini mûsikîdir. Sadece dini mûsikînin icra edilmesine müsaade edilmiştir. Bunun dışında Türk mûsikîsi yasaktı.³²⁹ Ayrıca tarikatların propagandasının yapılması ve Arapça dersleri verilmesi yasaklandı. Tekke ve zaviyelerin sadece mûsikîsi değil tüm faaliyetleri durdurulmuş ve yasak kapsamına alınmıştır. Aşağıda yer alan belgeler bu konudur (Fotoğraf 47-48).

Nakşi propagandası yapılması ve Arapça ders verilmesinin yasak olması ile ilgili bu belge yasak uygulamasının bir delilidir.³³⁰ Fakat burada bir ayrıntının da dile getirilmesi gerekmektedir. Belgelerde geçen yasaklar sadece Arapça ile ilgili değildir. İzmir’de yaşanan bir olayda gizli bir şekilde Yahudice ve Fransızca okurken yakalanan kişilerin adliye sevk edildiği yazılıdır. İnkılapların hayata geçirilmesi için radikal kararlar alınmış ve uygulamaya konulmuştur. Erken Cumhuriyet döneminde laiklik ilkesi kapsamında din alanında düzenlemelere gidilmiştir. Yönetimin laiklik ilkesi çerçevesinde hedefi, “çağdaşlaşmak, çağdaş bir toplum oluşturmak ve millî bir devlet kurmak” olarak ifade edilmiştir. Din alanında yapılan düzenlemelerde de “millileştirme” kaygısı ön planda tutulmuştur. Keza, ezanın Türkçeleştirilmesi yönünde yapılan

³²⁷ Cemil Hakyemez, “Tekke ve Zaviyeler Kanunu Çerçevesinde Alevîlik-Bektaşîlik” Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C. 13, Sayı: 25, Yıl: 2014/1, s.168

³²⁸ Aksoy, **a.g.m.**,s.505

³²⁹ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.659

³³⁰ Murat Bardakçı, “Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!” Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

alışmalar bu hedef doğrultusunda geliştirilmiş bir proje olarak karşımıza çıkmıştır.³³¹ Ayrıca son söz olarak şunu da bilmekte fayda var. Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ilk defa Cumhuriyet döneminde hayata geçirilen bir uygulama değildir. Cumhuriyet kurulmadan yaklaşık olarak 97 yıl önce de Bektaşî tekkelerinin kapatılmasında kısmen de olsa uygulanmıştır.

3.7.2. Alevi Bektaşî Tekkeleri ve Yasaklar

Alevilik ve Bektaşilik gibi, uzun bir zaman ve mekân sürecinin yarattığı senkretik³³² bir inanç sistemini ve kültürünü, onu üreten toplumsal yapıyı, onun tarihsel arka planını ve gelişim sürecini ihmal ederek yahut küçümseyerek, sadece bugünkü durumunu ele alıp incelemek veya yalnızca geçmişini dikkate alıp bugününü hesaba katmadan anlamaya ve değerlendirmeye çalışmak asla mümkün değildir; büyük yanlıştır. Başka bütün benzeri senkretik inanç sistemlerinde olduğu gibi, Alevilik ve Bektaşiliğin, tarihin belli bir devrinde ve belli bir mekânında bugün bildiğimiz hüviyetiyle birden belirdiğini düşünemeyiz. Başka bir yanlış da, Alevilik ve Bektaşiliği incelemekte olanların, inanç yapısını, ritüellerini, hatta toplumsal tabanlarını, tarihsel gelişim sürecinden tamamıyla bağımsız olarak açıklamaya çalışmalarıdır. Oysa bilimsel yöntem bunun aksini gerektirir. Alevilik ve Bektaşiliğin oluşum ve gelişimi, hiç şüphe yok ki onu yaratan sosyal tabanla, yani Alevi ve Bektaşî dediğimiz toplumun tarih boyunca kendi iç gelişim süreci ve temasta bulunduğu kültür çevreleriyle çok yakından bağlantılıdır. Bu bağlantılar Alevilik ve Bektaşiliğin hem inanç yapısında, hem de ritüellerinde çok açık bir biçimde görülür.³³³

Bektaşiliği, tekkelerin kapatılışından sonra, üç dönemde incelemek mümkündür: Bunlardan ilki 1826-1848 arasıdır. İkincisi 1848'den İttihat ve Terakki'nin iktidarına kadar geçen süredir. Üçüncüsü ise İttihat ve Terakki döneminden Cumhuriyetin kuruluşundan sonra 1925'de bütün tekkelerin kapatılışına kadar olan dönemdir. Bektaşilik Osmanlı dönemiyle başlayan 1826'dan 1925'e kadar 99 yıllık,

³³¹ Zakir Avşar - Ayşe Elif Emre Kaya, "Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması" **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Cilt: XXXIII / Bahar: 2017 / Sayı: 95, s.126

³³² Senkretizm, Birbirinden ayrı düşünce, inanış veya öğretileri kaynaştırmaya çalışan felsefi sistem

³³³ Ahmet Yaşar Ocak, "Türkiye'de Alevilik- Bektaşlık Araştırmalarında Tarihi Bozma" **Muhafazakar Düşünce**, Yıl:2- Sayı: 7, Kış 2006, s.129

yasaklı olduğu bir dönem geçirmiştir. Bu dönemde Bektaşî tarikatı resmen kapatıldı. Ancak tarikat varlığını 1925' e kadar yarı resmi bir nitelikte sürdürmeyi başardı.³³⁴ Bu dönem sosyolojik açıdan Bektaşî tarikatının en önemli dönemidir. Çünkü II. Mahmud'un padişah olduğu (1808-1839) dönem dışında hem kanunen yasak ve kapalıdır; hem de bütün ayin ve erkânıyla faaliyetlerine devam etmektedir.³³⁵

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Kızılbaşlık yerine genel bir ifade olarak Alevilik kavramı kullanılmaya başlanmıştır.³³⁶ Alevi Bektaşî isminin verilmesi de Mevlevilikteki kaygı ile ilişkilidir. Nedir bu kaygı? Tekke ve Zaviyeler yasaklanınca tarikat, tekke sınıflandırmasından kendisini çıkarıp tekke geleneğinin devam etmesini sağlamaya çalışan geleneksel tarikat ya da tekke kültürü devletin yasaklarından kaçmaya çalışmışlardır. "Alevi" kavramının yasaklardan sonra "Kızılbaşlık", "Bektaşilik" terimi yerine kullanılmasında da bu kaygı vardır. Bu terimler ile tarikat görüntüsünden uzaklaşıp, yasak zinciri kırılmaya çalışılmıştır.

"Alevi" terimi Bektaşî teriminin öncesine ne zaman eklendi? "Bektaşilik" ifadesi tek başına kullanıldığı zaman, erkânı ve sistemi belli olan bir tarikat anlaşılmaktadır. "Alevilik" ifadesi ise on dokuzuncu Yüzyıldan sonra "Kızılbaşlık" yerine kullanılmaya başlanan şemsiye bir kavramdır.³³⁷ Selçuklu Sultanlarından II. Gıyaseddin Keyhüsrev (643/1246) zamanında tehlikeli bir isyan çıkarmaya muvaffak olan Baba İlyas'ın müritlerinden Baba İshak, 637/1239-1240'a kadar Selçuklu Devleti'ni epey uğraştırmıştı. Bâtini şeyhi Baba İlyas'a nispetle "Babailik" adı ile meşhur olan bu tarikat, Osmanlı Devleti'nin teşekkülünde, Geyikli Baba, Abdal Murad, Doğlu Baba gibi alperenler vasıtası ile etkili olmuş, sonraları ise yıpranan bu isimden sıyrılarak, yine Babailerden ve on dördüncü yüzyılın ilk yarısında vefat eden Hacı Bektâş-ı Velî (738/1337-38) ye nispet edilerek "Bektaşilik" adı ile şöhret bulmuştur.³³⁸

³³⁴ Rüya Kılıç, "Yenileşme Döneminde Meşruiyetten Gayrimeşruluğa Bektaşilik: Otorite-İtaat Mücadele" **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları**, Sayı:2 yıl: 2005, s.170

³³⁵ Soyzer, **a.g.m.**, s.52

³³⁶ Doğan Kaplan, **Yazılı Kaynaklarına Göre Alevilik**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara,2011, s.36

³³⁷ Kaplan, **a.g.e.**, s.37

³³⁸ Gündüz, **a.g.e.**, s.9

Bektaşî tarikatı aktif olduğu ve Yeniçerilik ile ilişki içerisinde olduğu dönemlerde, sosyal bağları sayesinde devlet ile toplumun bütünleşmesini sağlayan bir tarikat idi.³³⁹ Fakat daha sonraki süreçte meydana gelen siyasi olaylar neticesinde devlet ile araları açılmıştır. II. Mahmud öncesi yakın dönemde meydana gelen karışıklıklar nedeniyle II. Mahmud tarafından Yeniçeri Ocağı kaldırılmıştır. Bektaşîlik-Kızılbaşlık kavramlarına yasaklanacak derece adımlar atılmasına neden olacak Bektaşîlik-Kızılbaşlık, devlet nazarında olumsuz bir anlam alanına sahiptir. Hatta denilebilir ki özellikle siyasi nedenlerle oluşan bu bakış açısı beraberinde bazı toplumsal yasaklarda getirmiştir. Siyasi bakış açısının nereden kaynaklandığını anlamak için Safeviler ile Bektaşîlik-Kızılbaşlık arasındaki ilişkinin ne olduğunu bilmek gerekir.

Hacı Bayram Veli (ö.833/1429) tarafından kurulan Bayramiyye tarikatında bir süre kullanılan on iki dilimli kırmızı renkli taç, muhtemelen bu tacın Safevilerle özdeşleşmiş olmasından ötürü bir süre sonra Hacı Bayram Veli tarafından altı dilimli ak çuhaya dönüştürülmüştür. Siyasi tarih açısından bakılacak olursa, Kızılbaş ismi daha o dönemlerde başta Osmanlı olmak üzere tüm Safevi karşıtı tarihçilerce olumsuz anlamlar çağrıştıracak şekilde ve olumsuz sıfatlarla beraber kullanılmaya başlanmıştır. Bunda özellikle Yavuz Selim'in tahta oturmasıyla (1512-1520) yönünü Batıdan doğuya çevirip yanı başında büyük bir tehlike olarak gördüğü Safevilerle mücadele etme arzusu etkili olmuştur. Nitekim Sultan Selim zamanında doruğa çıkan Osmanlı-Safevi çekişmesinde, Kızılbaşlarla savaşın meşruiyeti için Şeyhülislamlardan fetva alınması yoluna gidilmiştir. Burada anlatmaya çalıştığımız siyasi nedenlerle Osmanlı tarihçiliğinde, düşman olan Kızılbaşlarla ilgili olumsuz nitelermeler kullanıldığı gibi Kızılbaşların dini düşüncelerinin incelendiği ve sapkın ilan edildiği ve fetvalarda yayınlanmıştır. Bu konuda çok ayrıntıya girmeden sadece bir tane örnek vereceğiz. Osmanlı Tarihçisi Feridun Bey (ö.991/1583), 1574 yılında tamamladığı Munteşeat-ı Selatin adlı devletlerarası mektuplaşmaları içeren eserinde Kızılbaşlarla ilgili olumsuz sıfatların kullanıldığı görülmektedir.³⁴⁰ Bayramîlik, Çoğu ulema, hatta çoğu tarikatlar da, doktrinleri ve şeriata aykırı sözleri, yaşantıları, bazı

³³⁹ Ayas, **a.g.e.**, s.47

³⁴⁰ Kaplan, **a.g.e.**, s.30

tavir ve hareketleri, hatta şer'î emir ve yasaklara karşı lakayt tutumları sebebiyle Bayramî Melamileri 'ne hiç de iyi gözle bakmıyorlardı.³⁴¹

Farklı dönemlerde farklı isimler altında siyasi gelişmelerin içerisinde yer alan Alevi Bektaşî geleneği çeşitli sıkıntılar ile sürekli karşılaşmıştır. Bu sıkıntıları bertaraf edip ayakta kalabilmek içinde farklı isimlerle anılmıştır. Görüldüğü gibi siyasi ortamın da etkisi ile Babailik-Bektaşilik-Kızılbaşlık-Alevilik isim değişikliği ile ayakta kalmaya çalışmıştır. Yasaklarda bu konuda etkili olmuştur. Yasakların şiddeti arttıkça tekke kültürü kendisine yaşayacak bir ortam bulmaya çalışmış, doğal olarak tekke mûsikîsi de bu gelişmeler doğrultusunda şekil almıştır.

Mevleviler sahne sanatı görüntüsü ile Bektaşiler "Alevi Semahı" olarak isimlendirilen ve Mevlevilik gibi artık gösteri ve sahne sanatı haline dönüşen tekke mûsikî geleneğinin yeni şekli ile yasaklardan en az hasarla kurtulabilmek için kendilerine bir yol çizmeye çalışmışlardır. Sünni tarikatlar bunu tam olarak beceremedikleri için yasaklara takılmışlar ve daha geri kalmış bir görünüm arz etmişlerdir. Erken Cumhuriyet Dönemi sonrasında da ne zaman bir ihtilal ya da devletin müdahalesi olsa en çok zararı bu gruplar görmüşlerdir. Diğer Sünni tarikatlara gelince onlarda da yasakların etkisi ile yer altına çekilince devlet tarafından illegal olarak görülmüş, bazı dönemlerde de bu tekkeler/tarikatlardan bazıları radikal dinci örgütler ile anılmaya başlanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti yönetimi ve eğitimi kaçınılmaz olarak batılılaşıyordu. Modernleşme eğitime yansidikça medrese çevresi ve ilmiye sınıfı bunun dışında kalıyor, devlet ve toplum hayatındaki eski egemen rolünü kaybetmeye başlıyordu. Komşu ülkemiz İran ile bir kıyaslama yapacak olursak. İran'ın modernleşmesi ile Osmanlı modernleşmesi arasındaki en önemli fark budur. İran'da adeta ruhban sınıfı diyeceğimiz din adamları modern eğitimi de alarak yerlerini muhafaza edebilmişlerdi. Fakat Türkiye'de bu durum böyle olmadı. Medreselerin kendisine yeni bir sistem bulamaması, farklı şekilde toplum düzenine yansımıştır.³⁴² Her yasak yeni bir toplumsal soruna neden olmuş zarar gören mûsikîmiz olmuştur. Sema, semah,

³⁴¹ Ahmet Yaşar Ocak, "Bayramilik ve Osmanlı Tasavvuf Tarihindeki Yeri" **Hacı Bayram Veli Sempozyumu**, Ankara, 2012, s.19

³⁴² Ortaylı, **a.g.e.**, s.31

devran üç ritüel de bu toprakların değerleridir. Hiç birisinin birbirinden üstünlüğü ya da ötekileştirilmek için pozitif ya da negatif bir yönü yoktur. Tekke ve zaviyelerin kapatılması, yasaklara maruz kalması dini mûsikî ve din dışı mûsikînin de birbirinden kopmasına neden olmuştur.

1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılması mûsikînin iki kolu olan dini mûsikî ve dindışı mûsikî arasındaki yakın bağı kopardı ve bir kırılma noktası oluştu. Bu yüzden Cumhuriyet'ten sonra yetişen mûsikîciler "laik" bir mûsikî dünyasının içine doğdular. Dini eserleri kendi gayretleri ile öğrenen birkaç müstesna mûsikî icracısı bir kenara bırakılırsa, Cumhuriyet döneminde her iki mûsikîyi de bilen çok azdır. Şöyle bir ön yargı vardır: "Dindar insanlar din dışı mûsikî ile meşgul olamazlar. Din dışı müzikle uğraşan insanlarda dini mûsikîden uzak durmalıdır." Çünkü bazı dönemlerde devletin gözünde dini mûsikî ile uğraşan birisi irticai faaliyetlerle anılan bir takım illegal grupların etkisine girmiş gibi görülmekte idi.³⁴³ İlk saltanatının ikinci ayında (22 Eylül 1444) kanlı bir Hurufi ayaklanması ile karşılaşan II. Mehmet'in bu döneminde Hurufiler sıkı bir takibata maruz kaldılar. Fazlullah-ı Tebrizi (796/1393)'ye nispetle, "Hurufilik" adı ile şöhret bulan Bâtini karakterdeki bu tarikatın müntesipleri, Sultan Fatih'e kadar sokularak, onunla buluşmaya, fikirlerini, kesin ve sağlam gerçekler gibi takdim etmeğe başladılar.³⁴⁴ Fazlullah-ı Hurufi'nin katledilmesinden sonra Anadolu'ya dağılan Hurufiler; muhtelif tarikatlar içerisine sızarak alttan alta Hurufiliğin itikadını yaymışlar ve bunda başarılı olmuşlardır.³⁴⁵ Muhtelif duygu ve düşüncelere, saygılı bir eda ve terbiyenin sahibi olan Padişah, bunlara da aynı müsamahayı göstermiştir. Bu menfi temayülden ve sapık fikirlerin II. Mehmet'e kabul ettirilmesinden endişe eden, Vezir-i Azam Mahmud Paşa, durumu Han'a açamamakla birlikte, Hurufileri, onun çevresinden uzaklaştırmanın çarelerini arıyordu. Nihayet keyfiyeti, Molla Fahrüddin-i Acemi (865/1460)'ye açarak bu konuda kendisine yardımcı olunmasını istedi. Paşanın anlattıkları karşısında, irkilen ve ürperen Molla Fahrüddin söylenilenleri, Hurufilerin bizzat ağızlarından duymayı arzu ettiğini bildirdi. Bunun üzerine Mahmud Paşa, onları yanına davet etti. Vezir-i Azam'ın huzurunda bulunmanın verdiği rehavetle, fikirlerini

³⁴³ Bülent Aksoy, "Kani Karaca 1930-2004" **Mûsikî Dergisi**, Erişim:<http://www.mûsikîdergisi.net/?p=1995>, Erişim Tarihi: 01.12.2018

³⁴⁴ Gündüz, **a.g.e.**, s.31

³⁴⁵ Ahmet Yaşar Ocak, "Anadolu'da İslamiyet, Fuat Köprülü ve Sonrası" **Muhafazakâr Düşünce Dergisi**, Yıl:2, Sayı: 8, Bahar 2006, s.12

daha da, ileri götürerek anlatan Hurufileri, Mollada, saklandığı, evin gizlice bir bölmesinden dinliyordu. “Hulul ve ilhad” fikrine sahip olduklarını, alenen izhar ettiklerini duyunca, dayanamayan Molla Fahrüddin, birden gizlendiği yerden ortaya çıktı. Üzerlerine yürüyerek onları yakalamaya çalıştı. Darü’s Saade’ye doğru kaçan ve saraya sığınan Hurufilerin, kendisine teslim edilmesi hususunda Padişahı da ikna eden Fahreddin-i Acemi, halkı Edirne Üç Şerefeli Cami’de toplayarak, umuma açık bir tartışma tertip etti. Cemaatin huzurunda onların fikirlerini tek tek çürütürerek, yakılmalarına fetva verdi, Şeyh ve müritleri, Namazgâh Meydanında yakılan ateşe atıldılar.³⁴⁶ Aliyyu’l-a’la (822/1419-20) adında bir Hurufi’nin Küçük Asya’da yerleştiği bir Bektaşî Tekkesinde, kendi akidelerini Bektaşilik adı altında neşrederek: “Namazın terkedilmesini, haram olan şeylerin ibahesini (mubah görülmesini)” telkin eden sapık bir akımın tarikat kisvesine bürünmesinden ibaretti. Ne var ki, böyle bir hadisenin meydana gelişi, tarikat üzerinde takibat ve ihtiyatı mucip olmuş, tekkelerin itibarını zedelemiştir.³⁴⁷ Bektaşiler adım adım olumsuz bir imaja bürünüyor, her dönemde iktidara karşı olan muhalif şahıslar bu tarikat bünyesinde kendilerine yer bulmaya çalışıyorlardı. Sapkın bir tarikat görüntüsünün oluşması devlet tarafından bu inanç sisteminin yasaklanmasına kadar gidecek olan bir sürece katkı sağlayacaktır. Osmanlı Devletinin en güçlü olduğu ve kendisini dünyaya kabul ettirdiği bir dönemde tahta çıkan II. Bayezid, on üç sene gibi uzun bir zaman kardeşi Şehzade Cem’in, saltanatını elinden alacağı endişesi ile yaşamıştır. Bu endişe de, devlette bir durgunluk ve zaafa sebep olmuştur. İşte bu durgunluktur ki, Bâtîni tarikat esasları üzerine müesses Safevi Devleti’nin kurucusu Şah İsmail’i oldukça ümitlendirmiş ve Anadolu’da, Şiiliği ileri bir karakol gibi kullanıp, sinsî propagandalarıyla yayılmaya ve devletin bekası için tehlike arz etmeye başlamıştır. Öyle ki, bu gizliden gizliye sürdürülen faaliyetler, Osmanlı tebaasında mevcut Şiileri, alttan alta devlet aleyhine ayaklanmaya hazırlıyordu. Bunun için Anadolu’ya “halife” adı altında birtakım “aleviler” gönderiliyor, Şah İsmail’in “Hatai” mahlası ile yazdığı şiirler, bunlar kanalı ile yerli halk arasında propaganda edilmeye çalışılıyordu. Bu faaliyet o derece ileri gitmişti ki, Işk adındaki bir Şii II. Bayezid’e suikast yapmak üzere iken öldürülmüştü.³⁴⁸ Siyasi gelişmelerin neden olduğu olumsuz hava “Alevi-Bektaşî” kesim üzerinde

³⁴⁶ Gündüz, a.g.e., s.31

³⁴⁷ Gündüz, a.g.e., s.32

³⁴⁸ Gündüz, a.g.e., s.37

devletin baskısının oluşmasına neden olmuştur. Sünni devlet ideolojisi ile alevi kesime yaklaşan idarenin bu bakış açısı Sünniler ile Aleviler arasında bir ayrım oluşmasına neden olmuştur. Alevi Bektaşilerin geçmişte meydana gelen olayların da etkisi ile radikal dini yönelimlere kaydığını düşündükleri Sünni kesimle kültürel ve siyasal tüm bağlarını kesme yoluna gitmişlerdir. Kentlerde oluşmaya başlayan Sünnî dindarlıktan endişelenen Alevîler, buna tepki olarak geleneksel Alevî inançlara yönelmeyi tercih etmemiş, aksine seküler bir Alevî kimliği oluşturma gayreti içine girmişlerdir. Modern Alevîlikte durum farklılaşarak dini vurgular azalmış bunun yerine Alevî kimliği ve yeni oluşan bu Alevî kimliğe uygun bireyler yetiştirme gayreti ön plana çıkmıştır.³⁴⁹ Bu durum Alevi-Bektaşî Mûsikîsini tekke mûsikî olmaktan çıkarmıştır.

Alevi-Bektaşî kültürün yasaklılar listesinde yer almasında görüldüğü üzere Osmanlı'dan süre gelen siyasi gelişmelerin etkisi çok büyüktür. Bu siyasi gelişmelerin neden olduğu yasaklar toplumun her katmanını etkilemiştir. Bektaşî Mûsikîsi de bunlardan birisidir.

Ahiler ve Bektaşiler Osmanlı Beyliği'nin kuruluş yıllarında aynı gaye için ve aynı uğurda birlikte hareket etmişler; Orhan Bey tarafından kurulan yeni askeri teşkilatın oluşumuna katkı sağlamışlardır.³⁵⁰ Bir döneme kadar devletin bel kemiği olarak görülen askeri yapı içerisinde çok önemli bir yere sahip olan Yeniçeri ocağında ki hâkim güç Bektaşiler olmuştur. Bazı kaynaklarda Yeniçeri Ocağı'nı bizzat Hacı Bektâş-ı Velî'nin kurduğu belirtilse de bu doğru değildir. Yeniçeri Ocağı ise 1363'te kurulmuştur. Yeniçeri Ocağı ile Bektaşilik arasında bir bağın olduğu, ancak bu bağın Hacı Bektâş-ı Velî'den sonra ortaya çıktığını söylemek yerinde olacaktır. Daha sonraki aşamalara bakıldığında da Yeniçerilerin kendilerine Hacı Bektâş-ı Velî'yi pir seçtikleri görülmektedir.³⁵¹ Padişah annelerinden devlet adamlarına kadar pek çok kişi tarafından desteklenmiş, tekkeleri tamir ve ihya edilmiştir.³⁵² Daha sonra meydana gelen siyasi olaylar neticesinde bu güç el değiştirmiş, Nakşilerin eline geçmeye başlamıştır. Nakşibendiliğin devlet üzerindeki etkileri ve gerekse devletin Nakşî

³⁴⁹ Hakyemez, **a.g.m.**, s.167

³⁵⁰ Soyger, **a.g.m.**, s.34

³⁵¹ Serkan Erduğan, "Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması ve Hamdullah Efendi" **Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi**, 2018 / 17, s.198-200

³⁵² Soyger, **a.g.m.**, s.52

meşrep ulemaya dayanmak zorunda kalışı, tasavvuf anlayışında da önemli bir dönüm noktası olmuştur. O güne kadar devlet üst kademesindeki yapılanmada hem Mevlevilikte, hem de Bektaşilikte hâkim unsur olarak bulunan Muhyiddin-i İbn Arabî'nin vahdet-i vücud felsefesi, yerini İmam Rabbânî'nin vahdet-i şühud felsefesine terk etmiştir. Gerçi Bektaşiliğin kapatılmasındaki birinci etken olarak Sultan ve çevresinin Nakşibendilerce kuşatılmış olduğunu söylemek ve Bektaşiliğin kapatılmasının müsebbibinin Nakşibendiler olduğunu iddia etmek, ispat edilmesi güç bir iddia olacaktır. Ancak, Bektaşî tekkelerine Nakşibendi şeyhlerinin tayin edilmiş olmaları da ihmal edilmemesi gereken bir durum olarak tarihteki yerini almış bulunmaktadır. Sultan Abdülazîz'in tahta geçişine kadar devam eden bu durum ve tutumun tesirleri, Bektaşîlerin aleyhine olarak sürmüştür. Nakşibendiler, o dönemde gerek II. Mahmud'un, gerekse Sultan Abdülmecid'in çevresinde yer alarak, saltanatın, dolayısıyla da devletin yanında bir tavır sergilemişlerdir. O dönemin saltanat ve devlet muhalifleri ise Yeniçeri ocağının bütün günah ve veballerini omuzlamak zorunda kalan Bektaşîlerdir.³⁵³

Gerileme döneminde, özellikle on sekizinci yüzyılda Osmanlı eyaletlerindeki yönetim zulüm ve adaletsizlik içinde yozlaşmıştır. Eyalet yöneticilerini ve memurları denetim altında tutan daha önceki dönemin denge ve engelleri geniş ölçüde etkisiz kalmıştır. 1821 yılında çıkan Yunan ayaklanmasında yeniçerilerin herkesin gözünden düşecek kadar beceriksiz ve dağınık olduğu görülmüştür. Bu dönemde başkent halkı ve ulema arasında da kapıkulu askerine karşı bir düşmanlık ve nefretin geliştiği görülmektedir. II. Mahmud'ta, ne şekilde ve ne pahasına olursa olsun saltanatın otoritesini yeniden kurmayı kararlaştırmıştı. İlk iş olarak ayan ve derebeylerin otoritelerinin yok edilmesinden hemen sonra 1826'da eski sistemin en mühim temsilcisi ve savunucusu olan Yeniçeri Ocağı ortadan kaldırılmıştır. Bunu Yeniçeri ocağının yüzlerce yıllık müttefiki olan Bektaşî tarikatının kapatılması izlemiştir.³⁵⁴ Bektaşîlik kapatıldığı 1826 yılına kadar, devlet içerisindeki güç odaklarından biri olmakla beraber ancak diğer tarikatlar -mesela Mevlevilik-in gücüne eşit oranda yönetim mekanizmasında etkili olabilmiş bir guruptur. Çünkü Osmanlı Devleti'nin klasik bünyesi katı merkeziyetçi bir yapı olduğundan, bütün toplumsal guruplar

³⁵³ Soyger, **a.g.m.**, s.39

³⁵⁴ Soyger, **a.g.m.**, s.38

geleneksel otorite konumundaki padişaha itaat ve teslimiyetle varlıklarını devam ettirme düşüncesindedirler. Zaten, Bektaşiler geleneksel otorite konumundaki padişahın otoritesini paylaşma yolunda bir süreç başlatmış bulunan yeniçerilerle, işbirliği -daha ziyade gönül birliği- içerisinde oluşlarından dolayı, kapatılmak gibi müthiş bir akıbetle karşılaşmışlardır.³⁵⁵

Cevdet Paşa 2 Zilhicce 1241 / 8 Temmuz 1826'da saray-ı hümayundaki camide sadrazam ve şeyhlerin katıldığı bir toplantı düzenlendiğini belirtmektedir.³⁵⁶ Bektaşî tekkelerinin kapatılması kararı Topkapı sarayındaki camide sadrazam, şeyhülislam ve önde gelen şeyhlerin katıldığı bu toplantıda alınmıştır. Karar gereğince altmış yıldan eski Bektaşî tekkeleri "turuk-ı saire ricalinden ve ehl-i sünnetten" bir türbedara devredilirken bunun dışındakiler yıkılacak, tekkelerdeki şeyh ve dervişler Kayseri ve Birgi gibi ulema merkezli mahallere sürüleceklerdir.³⁵⁷ Nakşibendi tarikatından şeyhler tertiplenen bu toplantıya katılmışlardır. Cevdet Paşa bu toplantının sonucunda Bektaşî tarikatının kapatılması yolunda karar verildiğini ifade etmektedir. Cevdet Paşa, 4 Zilhicce 1241/10 Temmuz 1826 da bazı Bektaşî şeyhleri idam edildiğini, 20 Zilhicce 1241/ 26 Temmuz 1826 yılında devletin Anadolu ve Rumeli bölgelerindeki Bektaşî tekkelerinin yıkımı hakkındaki kararın alındığını kaydetmektedir.³⁵⁸ Cevdet Paşa'nın bahsettiği hadise II. Mahmud'un bizzat kendi el yazısıyla not düştüğü telhis üzerine Hatt-ı Hümayunda yer almaktadır. II. Mahmud, 11 Ocak 1827 tarihli bir ferman ile Anadolu'daki bütün Bektaşî tekkelerinin türbe mahalleri hariç bütün binalarının yıktırılmasını eşya, emlâk ve diğer gelirlerine el konulmasını emretmiştir. Diğer tekkelere ise Ehl-i Sünnete bağlı dervişler gönderilmiştir. Birçok Bektaşî tekkesi camiye dönüştürülmüştür. Bektaşî tekkeleri daha çok Nakşibendî tarikatına mensup şeyhlerin idaresine bırakılmıştır.³⁵⁹

Hatt-ı Hümayunda kaydedildiğine göre Şeyhülislam başkanlığında toplanan meşihat heyeti Bektaşîlik konusunu müzakere etmiş ve bir kısım şeyhler Bektaşîlerle

³⁵⁵ Soyzer, **a.g.m.**, s.41

³⁵⁶ Soyzer, **a.g.m.**, s.44

³⁵⁷ Rüya KILIÇ, "Yenileşme Döneminde Meşruiyetten Gayrimeşruluğa Bektaşîlik: Otorite-İtaat mücadelesi", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:2, 2005, s.171

³⁵⁸ Soyzer, **a.g.m.**, s.44

³⁵⁹ Erduğan, **a.g.m.**, s.200

ünsiyetleri bulunmadığını ileri sürerek, haklarında bilgi sahibi de olmadıklarını, böylelikle akıbetleri konusunda görüş bildiremeyeceklerini beyan etmişler; bir kısmı ise tekkelerinin kapatılmasını onaylamışlardır. Ayrıca Bektaşî babalarının da kimisi öldürülmüş, kimisi ise sürgüne gönderilmiştir. Darphane'de tutuklu bulunan altı Bektaşî ileri geleninden Kıncı Baba Üsküdar'da, İstanbul Ağasızâde Ahmet Tophane'de ve Salih Efendi Bab-ı Hümayunda 10 Temmuz 1826'da halkı sözleriyle kalben ve fiilen azdırmak, Yeniçeri isyanına destek vermek gibi suçlamalarla idam edilmiştir. Ayrıca Vaka-i Hayriye'de Yeniçerileri kışkırttıkları tespit edilen Esad Baba ile Yedikule Tekkesi şeyhi Hüseyin Baba da idam edildiği aynı belgede belirtilmektedir.³⁶⁰ İdam gerekçesi olarak da rız ve ilhad'ın yanı sıra "oruç tutmamak", "namaz kılmamak" ve "hulefa-i raşidine küfretmek" gösterilmektedir. Belgenin muhtelif yerlerinde, birkaç defa, ehl-i sünnet akidesine bağlı kalmış Bektaşîlerle devletin bir işinin olmadığı ve Hacı Bektaş Veli'ye hürmetkâr olduğunun belirtilmesi dikkat çekicidir.³⁶¹ Bazı Bektaşî şeyhleri Tire'ye sürgün edilmişlerdir. Bu karışık siyasi ortamda özellikle bürokrasi içinde Bektaşîlik suçlaması yaygınlaşmış, rakipleri tarafından sindirilmek istenilen bazı Osmanlı aydınları da tarikatla ilişkileri oldukları gerekçesiyle sürgüne gönderilmişlerdir. Bu aydınlar arasında hekim ve tarihçi Şanizade Mehmet Ataullah Efendi (v:1826), Melek Paşazade Abdulkadir Bey ve İsmail Ferruh Efendi de vardır. Şanizade'nin sürülmesine gerekçe olarak, kurucuları arasında bulunduğu "Beşiktaş Cemiyet-i İlmiyesi"³⁶² nin gizli toplantılarına Bektaşî şeyhi Mahmud Baba'nın da katılması ve cemiyetin tarikatla organik ilişkisinin bulunması gösterilmiştir.³⁶³

³⁶⁰ Erduğan, **a.g.m.**, s.197

³⁶¹ Soyzer, **a.g.m.**, s.44

³⁶² Cevdet Paşa'nın bildirdiğine göre Beşiktaş ile Ortaköy arasında yalıları bulunan, Londra'da büyükelçilik yapmış İsmail Ferruh Efendi (ö. 1840) ile vak'anüvis tabip Şanizade Ataullah Efendi (ö. 1826). Melekpaşazade Abdülkadir Bey ve Kethüdazade Arif Efendi (ö. 1849) genellikle kendi aralarında, zaman zaman da dışarıdan gelen bazı talebe ve dinleyicilerin katıldığı toplantılarda din, felsefe, tıp, fen ve edebiyat konularında ilmi konuşma ve tartışmalar yapmaktaydılar. Grubun toplantılarının İsmail Ferruh Efendi'nin Ortaköy'deki yalısında yapıldığı söylenmektedir. 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırılması ile birlikte Bektaşî tekkelerinin kapatılması sırasında topluluk mensupları da Bektaşîlik ile suçlanarak sürgüne gönderilirler. Bektaşîlikle en küçük bir ilgilerinin bulunmadığına inanan Cevdet Paşa topluluk mensuplarının bu şekilde itham edilmelerine şaşar ve bunda şahsi düşmanlıkların payı üzerinde durur. Bkz: Kazım Yetiş, "Beşiktaş Cem'iyet-i İlmiyesi maddesi" **TDV İslam Ansiklopedisi**, s.552

³⁶³ Soyzer, **a.g.m.**, s.45

Bektaşî tekkelerine el koyarak kapatılma kararından yaklaşık- beş ay sonra devlet, bütün Anadolu ve Rumeli'de kararı yürürlüğe koymak için harekete geçmiştir. Aşağıdaki vesikada da görüleceği üzere devlet, Bektaşîlik meselesine son derecede kararlı bir tavırla yaklaşmaktadır. Bu konuya örnek teşkil edebilecek bir biçimde mesela, hicri 17 Cemaziyülevvel 1241/ 28 Aralık 1825 yılında Çirmen Sancağı Mutasarrıfı Esad Paşa'ya bir Hatt-ı Hümayun gönderilmiştir. Bu Hatt-ı Hümayun da, Bektaşî Rafızilerinin kötülüklerinin artık belli olduğu, İstanbul'da bunlara uygulanan muamelenin taşrada da icra olunması gerektiğinin devlet (idare-i seniyye) tarafından istendiği belirtilmektedir. Hatt-ı Hümayun'a konu teşkil eden Çirmen sancağındaki Kızıl Deli Sultan Bektaşî Tekkesiyle beraber diğer Bektaşî tekkelerinin de yıktırılarak yok edilmesi istenmektedir. Bektaşîlerden inancı bozuk olanların, Rafızilik ve sapıklıkla tanınanların şehir ve kasabalara sevk edilip toplanarak, müftü efendiler marifetiyle dine davet olunmaları (telkin-i din olunmaları) ve inançlarının düzeltilmesi (tashih-i itikad ettirilmeleri) emredilmektedir.³⁶⁴ Belgede, Kızıl Deli Tekkesinde bulunan Bektaşîlerin çok miktarda olduğunun bilindiği ama yine de tekkelerine devlet tarafından el konulup çıkarılırken muhalefet etmeyeceklerinin öğrenildiğinden söz edilmektedir. Devlet, bu tekke gibi diğer Bektaşî tekkelerinin Rafızilikten arındırılması için ne gibi tedbirleri gerektiriyorsa alınarak ona göre hareket edilmesini emretmektedir.³⁶⁵ Atılan adımların, yasaklama, kapatılma ve sürgünlerin dini bir içeriği olmasından daha çok siyasi içeriği vardır. Bektaşî tekkelerinde içki bulunduğu, casusluk yaptıkları gibi birçok iddia dile getirilmektedir. Fakat bu iddialarını doğrulayacak şu ana kadar Osmanlı arşiv vesikası bulunamamıştır. 1826 tarihinde Bektaşî tekkelerinin el konulan eşya ve malzemeleri arasında şarap ve benzeri içecekler bulunmamaktadır. Bu tür malzemenin mevcut bulunması halinde Osmanlı Arşivi'ndeki 9771 numaralı Maliyeden Müdevver Muhallefat Defteri'nde kaydedilmiş olması gerekirdi. Fakat tütünden başka hiçbir içecek türü bu defterde kayıtlı değildir. Casusluk ithamı da hiçbir belgede kayıtlı olmayan bir diğer husustur. Bektaşîliğin kapatılma kararını yukarıda bahsi geçen toplantıda bulunan bütün tarikat şeyhleri onaylamışlardır. Fakat bu onaylayış, daha çok devletin baskısıyla meydana gelmiş

³⁶⁴ Rüya KILIÇ, "Yenileşme Döneminde Meşruiyetten Gayrimeşruluğa Bektaşîlik: Otorite-İtaat mücadelesi", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:2 2005, s.171, Soyger, **a.g.m.**, s.47

³⁶⁵ Soyger, **a.g.m.**, s.47

gibi görünmektedir.³⁶⁶ Osmanlı Devleti, Bektaşî tekkelerinin meydan odalarının camiye dönüştürülmesini, diğer kısımlarının yıkılmasını, ancak türbelerinin birer türbedar tayin edilmek suretiyle ayakta kalmasını istemektedir. Bunun fetvasını ise Şeyhülislamın yanı sıra İstanbul'da bulunan Nakşibendi, Kadiri, Sadi, Halveti ve benzeri büyük tarikatların şeyhleri (turuk-ı aliyye meşayih) imzalamıştır. Ancak 1247/1831 yılında bu türbelerin de çoğu yıktırılmıştır. Bektaşî tekkelerinin kapatılma kararı alındıktan sonra bütün Bektaşiler çok sıkı bir takibat altına alınmıştır. Devlet, yalnız Bektaşileri değil, Bektaşilikle bir şekilde ilişkisi olan herkesi rızf, ilhad ve zındıklıkla suçlamaktadır.³⁶⁷

Alevi Bektaşî cemleri dini mûsikî formlarının icra edildiği ritüellerdir. Siyasi nedenlerle uygulamaya konulan yasaklar cemlere de büyük zarar vermiştir. Dede Mustafa Güvenç'e göre Alevîlere geçmişte baskı yapılması, yüzyıllarca Alevî topluluklarının eğitimden ve dinsel bilgilerden mahrum kalmaları ve inançlarının horlanması sonucu, cem törenlerinin yasaklanmış olması sebebiyle bu törenlerin istenilen şekilde yapılmasını engelledi. Böylece Alevîler özdeki İslâm inancını korumakla birlikte ibadetlerini aksattılar. İşte bu sebeplerle Alevî-Sünnî farklılığı ortaya çıktı. Ona göre Fatih dönemine kadar böyle kesin bir Alevî-Sünnî farklılaşması yoktu. Bu Yavuz Selim'den sonra ortaya çıkmıştı.³⁶⁸

Tekke ve dergâhların kapatılmasından sonra genellikle Türkiye'deki Alevî gruplarından bazıları bu yasağa uyararak cem törenlerini yapmamışlardır. 1959 yılında Sün köylüleri, kendilerini saf ve temiz bulmayıp günahkar kabul ettikleri için tarikatın icaplarını yerine getirmediklerini söylemişlerdir. Sivas'ın Divriği İlçesi Eğrisu (Anzahar) köyünde halen cem cemaat yapılmamaktadır. Erzincan-Bağııştaş'ta 15-20 yıldır cem yapılmamaktadır. Aynı yerde Ağu İçenli ve Ali Abbaslı dedeler bundan yaklaşık 40 sene önce bir evde misafir kalıyorlar ve her türlü ihtiyaçları karşılandığı halde ne dua ediyorlar ve ne cem yapıyorlar, fakat taliplerden 300 lira para istiyorlar. Çoğu dedenin

³⁶⁶ Soyger, a.g.m., s.46

³⁶⁷ Soyger, a.g.m., s.48

³⁶⁸ İbrahim Arslanoğlu, "Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler", **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, Sayı 20 yıl: 2001, s.121

taliple evlenmesi ve evli kadın kaçırdıkları söylentileri inanç ve itikadın zayıflamasına neden olmuştur. Bu sosyolojik anlamda bir toplumsal çözülme örneğidir.³⁶⁹

Bektaşiler, ocak-saltanat mücadelesinde, gelenekten gelen çerçeve içerisinde çıkamayarak saltanat yerine ocağın yanında yer aldıkları için kapatılmakla karşı karşıya kalmışlardır. Klasik dönemde- bir devlet kurumu olan yeniçeriliği desteklemeleri bakımından, Bektaşiler de bir tür devlet taraftarıdır. Ama Bektaşiler devlet dengelerindeki değişiklik sonucunda aleyhlerine olacak tarafta kalmışlardır.³⁷⁰ 1826'dan sonra "geleneksel otorite" nin, kendisini artık "karizmatik otorite" nin yani Hacı Bektaş Veli'nin temsilcisi oluşunu reddedişiyle, devlet dışına itilme sürecine girmiş bulunan Bektaşilik, 99 yıl sürecek olan bir var olma mücadelesi vermek zorunda kalmıştır.³⁷¹

İttihat Terakki ileri gelenleri Alevî olarak tanımladıkları grupların hepsi de Türk olduğu için ülkenin çok ihtiyacı olduğu bir dönemde onları da Türklük çatısı altına toplayarak birlik ve bütünlüğüne katkı sağlayacaklarını düşünüyorlardı. Kızılbaşlık adının halk nezdinde olumsuz birtakım çağrışımlara yol açmasından dolayı bunun yerine "Alevî" kavramını kullanıma sokmuşlardır. İlk olarak 1826'da Bektaşî tekkelerinin kapatılması ve sonrasında yaşanan gelişmeler, ardından İttihat Terakki'nin onlara yönelik söz konusu faaliyetleri, son olarak 1925'te biri hariç tüm tekke ve zaviyelerin kapatılması pek çok açıdan olduğu gibi isim konusunda da birtakım karmaşa ve farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur.³⁷² Ancak farklı bir yönüyle meseleye bakıldığında Bektaşîliğin "Alevîlik-Bektaşîlik" olarak adlandırılmasında da yasakların etkisi vardır.

Bektaşîliğin yasaklanmasının asıl sebebi Yeniçeri Ocağı ile ilişki içerisinde olmaları iken devlet yasağın sebebini onların dini emir ve yasaklara uymamaları gerekçesine dayandırmıştı. Yasak ilk olarak İstanbul'da uygulanmış, buradaki Bektaşî tekkeleri yıktırılırken içlerinde bulunan Bektaşî şeyh ve dervişleri ilmiye mensuplarının yoğun olduğu bölgelere sürgün edilmişlerdi. Bektaşîlere karşı uygulanan yasakçı

³⁶⁹ Arslanoğlu, **a.g.m.**, s.88

³⁷⁰ Soyzer, **a.g.m.**, s.40

³⁷¹ Soyzer, **a.g.m.**, s.42

³⁷² Hakyemez, **a.g.m.**, s.168

politika Yeniçeri Ocağı'nın tamamen ortadan kaldırılmasından sonra, II. Mahmud'un saltanatının son yıllarında yumuşamaya başlamıştır. Nitekim Sultan Abdülmecit döneminden itibaren İstanbul'da Bektaşî tekkeleri yeniden açılmaya ve faaliyetlerini yoğunlaştırmaya çalışmışlardır. Ancak II. Mahmud'un Bektaşî yasağını emreden fermanı yürürlükte olduğundan eski Bektaşî tekkeleri Nakşî tekkesi adı altında açılmış, fakat içlerinde Bektaşî adap ve erkânı yürütülmüştür.¹⁸ Ağustos 1834 tarihinde Çelebilik payesinin kaldırılmasıyla Velîyüddin Efendi'nin de görevine son verilmiştir. Ayrıca bir daha tekkeye ayak basmamak kaydıyla Sivas'a sürgün edilmiştir. Dönemin türbedarı ve mücerred erkânını devam ettiren Mehmet Nebi Baba tekkede bırakılmıştır. Kısa bir süre sonra ise tekkeye, Nakşî usulünün idamesi için Nakşî şeyhlerinden Kayserili Mehmet Said Efendi atanmıştır. Çelebiliğin yasaklanması üzerine tekkede Bektaşîler, Hacı Bektaş Velî'nin yol evladı olduklarını dile getiren ve türbedar olarak bulunan Babalar tarafından temsil edilmiş, bu göreve 1849 yılında Ali Tûrabi Baba getirilmiştir. Bektaşî tarikatına mensup ilk Hacı Bektâş-ı Velî Hankâbî postnişin olarak da hicri 1268/1852'de vefat eden Çorunlu Hüsnü Baba görülmektedir.³⁷³

Bektaşîlik 1826 yılında yasaklandıktan sonra Bektaşîler devamlı kontrol altında tutulmaya ve böylece Sünnileştirilmeye çalışılmıştı. Hükümet bunun en kolay yolunu Bektaşî tekke ve türbelerine başka tarikatlardan şeyh tayin etmekte görmüştü. Nitekim önemli ve büyük Bektaşî tekkelerine Nakşî şeyhler gönderilmişti. Bu uygulama 1834 yılından itibaren Bektaşîliğin merkez tekkesi olan Hacı Bektaş Velî tekkesi için de geçerli olmuştu. Ancak merkez tekkeye gönderilen Nakşî şeyhler beklenen başarıyı elde edemedikleri gibi devamlı surette huzursuzluğa yol açmışlar ve hükümeti meşgul etmişlerdi. Bu durum Şeyh Yahya Efendi'nin şeyhliği döneminde en üst noktaya çıkmıştı. Bektaşîler hükümetten Nakşî şeyh uygulamasına son vermesini istemişti.³⁷⁴ Siyasi nedenlerle kapatılan tekkeler ve uygulanan yasaklar zamanla sıcaklığını yitirmeye başlamış, yine devlet tarafından bir dönem müsamaha gösterilmeye başlanmıştır. Bu müsamahanın farklı nedenleri olduğu düşünülebilir. Fakat en bilineni Pertevniyal Valide Sultanın Bektaşî Dedesi Emin Baba'ya duyduğu

³⁷³ Soyger, a.g.m., s.56

³⁷⁴ Fahri Maden, "Hacı Bektaş Velî Tekkesi'nde Nakşî Şeyhler ve Sırrı Paşa'nın Lâyhası" **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Yıl:2011 / 59, s.160

saygı ve hürmet nedeniyledir. Pertevniyal Valide Sultan, Emin Baba'dan ikrar alıp onun müridi olmuştur. Valide Sultan'ın, Emin Baba vasıtasıyla Bektaşiliğe intisabında oğlu Sultan Abdülaziz'in Avrupa seyahati bir vesile teşkil etmiştir. Ayrıca Valide Sultan'ın Bektaşiliğe intisap etmesiyle 1826 yılından beri yasaklı olan Bektaşiler bu dönemde daha da rahatlamışlar ve bizzat Osmanlı sarayından desteğe kavuşmuşlardır.³⁷⁵

Osmanlı devlet yönetimi ilk adımını 1812 yılında atarak tekke vakıfları kendi kontrolüne almıştır. 1826 yılında Yeniçeri ocağını dağıtmış ve birkaçı hariç tüm Bektaşî tekkelerine kilit vurmuştur. Buraları kontrol etmek amacıyla yerlerine Nakşibendî ve Mevlevî şeyhlerini görevlendirmiştir. I. Abdülmecid döneminde (1839-1861) bazı tekke şeyhliklerinin Bektaşîlere verilmesi neticesinde kısmî bir yumuşama süreci yaşanmıştır. Bununla birlikte devlet, 1866'da Şeyhülislamlığa bağlı olarak ulema ve tarikat şeyhlerinden oluşan Meclis-i Meşâyih kurumunu oluşturarak tüm tekkelerin yönetimini kendi sorumluluğuna almıştır. 1918 yılına gelindiğinde İstanbul-Taşra ayırımına gidilerek İstanbul'daki tekkeler Meclis-i Meşâyih, taşradakiler ise müftülerin başkanlığında oluşturulan Encümen-i Meşâyih'in kontrolüne bırakılmıştır. Bu şekilde tekkeler hem mali hem de idari açıdan özerkliklerini kaybetmişlerdir. Osmanlı yönetiminin tarikatların kontrolünü sağlamak amacıyla oluşturduğu bu yapı, Cumhuriyet döneminde yeniden şekillendirilmiştir. 1924 yılında Diyanet İşleri Başkanlığı'nın kurulması neticesinde cami ve mescitlerin yanında tekke ve zaviyelerin yönetimi de bu kuruma aktarılmıştır. 1925 tarihinde çıkarılan 677 sayılı "Tekke ve Zâviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarla Birtakım Unvanların Men ve İlgasına Dair Kanun'la birlikte Türkiye'deki tekke ve zaviyelerin kapısına kilit vurulmuştur.³⁷⁶

1925'te kabul edilen ve kısa bir süre sonra yürürlüğe giren 677 sayılı Tekke ve Zaviyeler Kanunu, Bektaşî tekkelerinin kapatılmasına karar vermekle birlikte mevcut şeyhlerinin yerlerinde oturmalarına müsaade etmişti.³⁷⁷ Fakat 1 Mart 1950 tarih ve

³⁷⁵ Fahri Maden, "Edirnekapi'da Bir Bektaşî Ocağı: Emin Baba Tekkesi ve Haziresi", **Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu – 2 Tebliğleri**, İstanbul, 2014, s.478

³⁷⁶ Hakyemez, **a.g.m.**,s.162

³⁷⁷ Hakyemez, **a.g.m.**,s.165

5566 sayılı kanunla birlikte 19 türbenin açılmasına izin verilmiştir.³⁷⁸ Sözü edilen yasadan dolayı bir kısım Bektaşî dedesi ülkeyi terk etmek zorunda kalırken geri kalanları da yer altına çekilerek Alevîlik-Bektaşîlik meselesinde yeni belirsizliklerin oluşumuna yol açmıştır. Yasaklar neticesinde Bektaşî uygulamalarının (adetlerinin) çocuklu kadınlı hep birlikte evlerde düzenlenmeye başladığı görülmektedir. Yine bir ibadet biçimi olan Kızılbaşlık cemleri ise zamanla Mevlevîliktekine benzer bir gösteri aracı haline dönüşmüştür.³⁷⁹ Alevilik-Bektaşîliğin tarihsel süreçte yasak ve bazı dönemlerde yıkımlarla karşılaştığını tarihsel ve siyasi süreci yukarıda açıklamaya çalıştık. Şimdi konumuz olan mûsikîye dönerek yasakların mûsikî yönü ile Alevi-Bektaşî geleneğinde ne gibi etkileri olmuştur? Bu konuya değineceğiz.

Semâ, semah ve devran tarikatlarda mûsikînin de gelişme sebebi olmuştur. Zira tarikat dansları olarak niteleyebileceğimiz semâ, semah ve diğer zikirler, mûsikîsiz hiçbir değer ifade etmemektedir. Tekke Mûsikîsinin bir çeşidi sayılan Bektaşî Mûsikîsi, Bektaşî dergâhlarında icra edilen mûsikîdir. Bu mûsikî Mevlevî mûsikîsinden sonra en zengin olan bir tarikat mûsikîsidir. Alevi Bektaşî mûsikînin en önemli özelliği, halk mûsikîsi ile yakın olmasıdır.³⁸⁰ Hiç şüphesiz bu zenginliğin sebeplerinin başında kendine özgü mûsikî formlarının bulunması ve yine kendine özgü dini ritüel figürlerinin bulunmasıdır. Her tarikatın kendisine özgü bir zikri vardır. Bu zikirleri üç grupta inceleyebiliriz. Bunlardan ilki Bektâşî Semâhı, ikincisi Mevlevî Semâ'sı sonuncusu ise bu ikisinin dışında kalan cehrî tarikatların birbirine benzer kuudî veya kıyâmî olarak yaptıkları zikirlerdir. Görüldüğü gibi üç tür zikirden birisine sahip olan Bektâşîliğin tekkelerinde okunan mûsikî formları da mûsikîmiz adına önem arz etmektedir. Bu formların bazıları sadece Bektâşî tekkelerinde kullanılırken bazılarını diğer tarikatlarda kullanmışlardır. Konumuz diğer tarikatlarla ortak veya özelde Bektâşî tekkelerinde kullanılan mûsikî formlarına getirilen yasaklar olacaktır.³⁸¹ Bu formlar hakkında kısaca bilgi vermek yasaklanan içeriğin neler olduğunu anlamak açısından faydalı olacaktır. Bektaşî Mûsikîsi'nin önemli mahsulü, bu tarikatın ilahisi

³⁷⁸ Hakyemez, **a.g.m.**,s.162

³⁷⁹ Hakyemez, **a.g.m.**,s.166

³⁸⁰ Akdoğan, **Din Görevlilerine Mûsikî**, s.347

³⁸¹ Ubeydullah Sezikli, "Bektaşî Tekkelerinde Kullanılan Mûsikî Formları", **I. Uluslararası Hacı Bektaş Velî Sempozyumu**, Hitit Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma Ve Uygulama Merkezi, Çorum 2010, s.1021

sayılan ve tasavvufi Türk Edebiyatı'ndan alınmış bir kısım şiirlerden oluşan "nefes"lerdir. Bunlar, Bektaşilerin inanç ve görüşlerini ortaya koyan, dini olmaktan çok Hz. Ali'yi öven, onun meziyetlerini dile getiren, vahdet-i vücudçu geleneğe bağlı besteli eserlerdir. Bestesiz olanlarına "nutuk" adı verilmektedir. Ayin-i Şeriflerin yalnız Mevlevi mukabelelerinde kullanılması gibi, nefesler de sadece Bektaşî Ayinlerinde icra edilir. İlahiler, bütün tasavvuf şubelerinde kullanılmaktadır. Nefesler, İlahilerden ayrı olarak daha çok şarkı ve türkülere benzerler. İlahiler ne kadar mutasavvifâne nağmelerle doluysa, nefesler de o derece zahidâne bir üslupla bestelenmişlerdir.³⁸²

Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ile bu tekkelerdeki dini mûsikî formlarının da gerilemesine, zarar görmesine neden olmuştur. Tekke ve Zaviyelerin kapatılması bir başlangıç değil geçmişten gelen sürecin bir sonucudur. Osmanlı döneminde meydana gelen siyasi nedenlerle kapatılan Bektaşî tekkelerine ses çıkarmayan diğer tarikatlar da Erken Cumhuriyet Döneminde aynı kaderi paylaşmışlardır.

Bektaşî tekkelerinin siyasi nedenler ile Osmanlı döneminden beri hor görülmesi doğal olarak Cemlerin yasaklanmasını da beraberinde getirmiş, bundan tasavvuf mûsikîsi formlarından olan tekke mûsikîsi de etkilenmiştir. Alevi Bektaşî geleneğinde dede veya babalar da saz çalar, nefes, deyiş söylerdi. Bektaşî Mûsikîsi bu formlar ile yaşatılmakta idi. Bugüne kadar Bektaşîlik üzerine yapılan araştırmalarda törenler ve gelenekler üzerinde etraflıca durulduğu halde mûsikî konusuna çok az yer verilmiştir. Bunda törenlerin gizli olarak yapılması ve törene katılanların "sırrı saklama" kaygısının büyük tesiri vardır. Bektaşî Mûsikîsiyle ilgili nota neşriyatı ise yok denecek kadar azdır.³⁸³

Osmanlı geleneksel müziğinin İstanbul, Edirne, Selanik, Şam, İzmir gibi büyük Osmanlı kentlerinde gelişti, o anlamda da doğuşu ve gelişimi itibari ile şehirli bir müzik çeşidi olduğu söylenir. Bu özelliği itibariyle de halk mûsikîsi ile çeşitli şekillerde etkileşime girmiştir. Bektaşî mûsikîsi bu açıdan çok tipik bir özellik gösterir. Bektaşî nefeslerinin günümüze ulaşan örneklerinde, klasik zevkle halk mûsikîsi zevki arasında son derece de ilgi çekici bir kaynaşma görülür.³⁸⁴ Geçmişte Bektaşî nefesleri klasik

³⁸² Akdoğan, **a.g.m.**,s.348

³⁸³ Özcan, **a.g.y.**, s.372

³⁸⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.152

zevkle halk müziği zevkini birleştiren bir ara form, bir sentezdi.³⁸⁵ Vakıflarına kadar devlet tarafından el konulan bu toplumsal grup, var olma içgüdüleriyle direnmiştir. Yeni maddi ve manevi destek arayışları çerçevesinde saray ve bürokrasi çevresinden pek çok şahsın, müntesip olarak bünyesine katılmasıyla da bu amacına ulaşmakta başarılı olmuştur. Özellikle İstanbul Bektaşiliği olarak nitelendirilen ekolün yüksek edebi ve estetik yapısı bir cazibe merkezi haline gelerek, gerek bürokrat ve gerek aydın kesimi etrafında toplamıştır. Bu ekolün cazibe merkezi haline gelişinde Bektaşiliğin hayata tavır alış biçimindeki müsamahakâr tutumun da mühim rolünün bulunduğu aşikârdır. Bizzat “Yeni Osmanlılar” denilen muhalif gurubun, Bektaşiliğe liberal bir nitelik atfedip sempati duydukları bilinmektedir. II. Meşrutiyetin ilanından sonra İttihat ve Terakki'nin iktidarına kadar, Bektaşilik-devlet ilişkileri bu çerçeve içerisinde devam edecektir.³⁸⁶

Daha önce de bahsettiğimiz gibi Bektaşî Ocakları'nın toprakları küçük parçalara bölünerek satılmıştır. Sadece Hacıbektaş'taki topraklar istisna tutulmuştur. Bu olaylar yaşanırken Bektaşî tarikatının merkez postnişini olan Hamdullah Çelebi önce idam maksadıyla yargılanmış, daha sonra idam kararından vazgeçilerek hakkında sürgün kararı alınmıştır. Amasya'ya sürgün edilen Hamdullah Çelebi'nin merkez dergâhla ilişkisi kesilerek, vakıf gelirlerine de el konulmuştur. Hamdullah Çelebi, ölümüne kadar maddi sıkıntıların yanında, yapılan haksız suçlamalardan, memleketi ve dergâhına olan özleminden dolayı manevi sıkıntılar da yaşamıştır. Sürgün yeri olan Amasya'da ölümünden sonra 1847 yılında mezarının üzerine türbe yaptırılan Hamdullah Çelebi, mürşitliğinin yanında şair yönüyle de bilinmektedir. Amasya'ya sürgününe kadar şiirlerinde “Hamdullah” mahlasını kullanırken, sürgünden sonra yaşadığı yere ve dergâhına olan özleminden dolayı “Hasretî” mahlasını kullanmıştır.³⁸⁷ Hamdullah Çelebi'ye olan saygı sebebiyle tekkenin kapatılmasına da gerek görülmemiştir.³⁸⁸

1908'deki II. Meşrutiyet inkılâbından sonra da faaliyetlerine devam eden Bektaşilik, 1925'te bütün tarikatların, tekke ve zâviyelerin kapatılmasıyla Türkiye'de

³⁸⁵ Ayas, **a.g.e.**, s.47

³⁸⁶ Soyzer, **a.g.m.**, s.43

³⁸⁷ Erduğan, **a.g.m.**, s.197

³⁸⁸ Erduğan, **a.g.m.**, s.201

resmen ortadan kalkmış ise de gerçekte diğer tarikatlar gibi günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.³⁸⁹

Alevi Bektaşî Tekkelerini ve Mûsikîsinin Erken Cumhuriyet Dönemindeki durumunu, yasakların nasıl uygulandığını belgelerle açıklamaya çalışacağız. Kemalistlerin Osmanlı mûsikîsinin zengin çeşitliliğini de, tekke veya cami mûsikîsi gibi göz ardı ettikleri söylenebilir. Mesela Halil Bedîî Yönetken, tekke ve zaviyelerin Erken Cumhuriyet Dönemi'nde kapatılmasıyla birlikte Bektaşî ve Alevi mûsikîsinin ciddi darbe aldığını söyler.³⁹⁰ Devlet 1930'lu ve 1940'lı senelerde uyguladığı dinî alandaki yasakları Arapça ezan okuma ve kamet getirme ile sınırlı kalmamıştır. İzinsiz dinî eğitim ve Alevî vatandaşların âyin yapmaları da suç sayılmaktaydı. Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nde mevcut belgelerin yanı sıra Cumhurbaşkanlığı'na her ay sunulmuş Dirlik ve Düzenlik Raporları halkın evliya türbesi kabul ettiği mekânlara mum dikmesini bile suç olarak görülüyor ve mum yakarken yakalananlar adliyeye sevk ediliyorlardı ³⁹¹

Türk mûsikîsinin yasaklanması sürecinde Tekke ve Zaviyelerin kapatılması ile Bektaşî tekkelerinde gerçekleştirilen Alevi-Bektaşî geleneği ritüeli olan “Cemler”in içerikleri dini mûsikî formlarından oluşmaktadır. Alevi köyü bir ocağa bağlı olup bu ocağın dedesi de, talibi olan bütün köyleri yılda en az bir defa ziyaret etmekte ve topluluğun dinî hizmetlerini “cem” adı verilen dini törenlerde yerine getirmeye çalışmaktadır. Cemler Aleviliğin temel öğretilerinin, dinî inanç ve pratiklerinin, yol ve erkânının taliplere aktarıldığı yegâne ortamlardır. Bu yönüyle Alevi inancını, “cem” olmadan açıklamak mümkün değildir.³⁹² Yukarıda da değindiğimiz üzere Alevi dinî inancı cemler üzerine kurulmuştur. Bektaşilikte ayin-i Cem ve ikrar ayini tarikatın en eski temel ayinleri olma özelliğini taşımaktadır. Ayin-i Cem, tarikat mensuplarının bir

³⁸⁹ Erduğan, **a.g.m.**,s.201

³⁹⁰ Balkılıç, **a.g.e.**, s.105

³⁹¹ Murat Bardakçı, “Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!” **Haber Türk**, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

³⁹² Nilgün Çıblak Coşkun, “Anadolu Alevilerinde Cemler ve Bu Cemlerin Sosyokültürel Hayattaki İşlevleri” **Folklor/Edebiyat Dergisi**, cilt:20, Sayı:78, 2014/2, s.10

araya gelerek beraberce icra ettikleri bir törendir.³⁹³ Anadolu Aleviliğinde cem sözcüğünün yanı sıra “cem ayini, cem erkânı, cem kurbanı, cem töreni” gibi terimler de kullanılmaktadır. Cem kavramı, Arapça kökenli bir sözcük olup “toplanma, topluluk” anlamına gelmektedir. Âyin ise “merasim, tören, âdet, töre” karşılığında kullanılan Farsça bir kelimedir. Tasavvufî bağlamda ise âyin-i cem, kulun Allah’ta eriyip kendini kaybederek onunla bir olması anlamına gelmektedir. Erkân da tarikat ulularının koyduğu, tarikat adabı, tasavvuf ehlinin uyması gereken usûl ve kurallar karşılığında kullanılmaktadır. Gelenekte cem usulüne ve kurallarına “yol”, “sürek” gibi terimlerin yanı sıra “erkân” adı verilmektedir. Cem sözcüğüyle birlikte kurban kelimesinin kullanılması ise cemlerde kanlı ya da kansız mutlaka bir kurbanın yer almasıyla ilgilidir.³⁹⁴ Alevi Bektaşî ritüeli olan cemlerde Cumhuriyet döneminde yasaklardan nasibini almıştır. Geçmişten gelen olumsuz siyasi havanın etkisi ile Bektaşîliğin önemli dini ritüeli olan cemler 1960’lı yıllara kadar gizli saklı bir şekilde yapılmaya çalışılmış ve Aleviler Erken Cumhuriyet Döneminde de siyasi olayların sıkıntısı ile karşılaşmışlardır. Çorum’da Alevi-Bektaşî köyü olan Eşençay’da yapılacak olan cem için yapılan hazırlıklar dikkat çekici nitelikte şeylerdir. Yasakların insanları Alevi-Sünni ayrımı yapılmaksızın ne hale getirdiğini gözler önüne serme açısından bu bilgiler çok önemlidir. Can Yoksul tarafından 2017 yılında hazırlanan “Tilki Rıza” isimli yayınlanmamış olan eserde bahsettiğimiz konu şöyle anlatılmaktadır: “Bir hafta sonu Eşençay’da bir cem vardı. Ortalık kalabalık mı kalabalıktı. Gene kocaman bir ahır boşaltılmış, her taraf tertemiz edilmiş, içerde her yere güzel kokulu gül suları serpilmiş, Dede’nin ve âşıkların yerlerine yataklar, minderler serilmişti. İçerideki bütün görevliler, görevlerini eksiksiz yapıyordu. Belki bir yad yaban gelir diye köyün etrafındaki birçok yere gözcüler yerleştirilmişti. Çünkü egemen olan Sünni inancıydı. Cem törenleri yasaktı. 1960’tan önce cem törenleri hep gizli yapılırdı.” Dini bir ayin olan cemlerin yasaklı olduğu dönemde yapılışında çekilen sıkıntıları anlatan bu metin gerçekten çok etkileyicidir. Bektaşîliğin yasaklandığı tarih olan 1826 tarihi, din-siyaset ilişkisi açısından son derece önemli sonuçlar doğurmuştur. Siyasilerin müdahil olduğu dini

³⁹³ Nuri Özcan, “Bektaşî Mûsikîsi Bektaşî tarikatı toplantılarında icra edilen mûsikî” **TDV İslam Ansiklopedisi**, C.5, s.371

³⁹⁴ Coşkun, **a.g.m.**,s.11

yapılanmaların da ayakta kalmak için kendi prensipleri doğrultusunda ayakta kalma mücadeleleri verdikleri gerçeğini burada görmek mümkündür.³⁹⁵

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 13 Şubat 1933'te gönderilen yazıda Bergama'nın Kapukaya Köyü'nde Alevî âyini yaparken yakalanan vatandaşlar hakkında yapılan adli uygulama hakkında bilgi veriliyor (Fotoğraf 49).³⁹⁶ Murat Bardakçı'nın aktardığı bu belgede yasakların uygulama boyutu açıkça görülmektedir. Alevi vatandaşların ayin (Cem) yapmalarının yasak olduğu ve bunun devlet tarafından takibatının yapıldığı, cem yaparken yakalanan Alevi vatandaşlarında tutuklandığını görmekteyiz. Verdiğimiz bilgiler ve belgeler ışığında görmekteyiz ki bir bütün olarak düşünürsek tarikat ve tekkelere yönelik uygulanan yasak ve ötekileştirme sadece Cumhuriyet dönemine has bir uygulama değildir. Hangi tarikat ya da tekkeye uygulandığının bir önemi yoktur. Yasak boyutunda bakıldığında Bektaşilik hakkında bir değerlendirme yaparsak İrene Melikof'un deyimi ile "Türkiye'de Sünni İslam'ın dışında ikinci bir İslam anlayışının gizliden gizliye yaşamaktadır."³⁹⁷ Bu gizliden yaşanan İslam anlayışı her dönem yasaklarla mücadele eden Alevi-Bektaşî (Kızılbaşlık) geleneğidir.

3.7.3. Türkçe İbadet Tartışmaları ve Yasaklar

Haziran 1928'de İstanbul Darülfünunu bünyesinde kurulan bir komisyon İslam dininde reform ve modernleşme çabalarını incelemek, üniversite kanalıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na tekliflerde bulunmak üzere çalışmalara başlamıştır. Prof. Fuat Köprülü başkanlığındaki bu komisyon ilahiyatçılar, psikoloji ve mantık profesörlerinden oluşmuştur. Bu komisyon raporuna göre dinin toplumsal bir kurum olduğu açıkça belirtildikten sonra, diğer toplumsal kurumlar gibi dinin de toplumsal hayatın

³⁹⁵ Ahmet Yöner, "Tarihi Süreç İçinde Çanakkale'de Bektaşilik" **Alevi araştırmaları Dergisi**, Yıl:5 Sayı: 9, 2015, s.83

³⁹⁶ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" **Haber Türk**, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

³⁹⁷ Ahmet Yaşar Ocak, "Türkoloji ve Alevilik Bektaşilik Araştırmalarının Büyük Ustası: İrene Melikoff" **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, 2009 / 52, s.4

gereklerini karşılaması gerektiği, değişim ve gelişime ayak uydurmasının zorunluluğu olduğu vurgulanmıştır. İşte İlahiyat Fakültesi'nin hazırladığı "Dini İslahatın Esasları Hakkında Layiha" ile bu uygulamaların zemini hazırlanmıştır.³⁹⁸ Atatürk; ezan, tekbir, sala ve hutbe gibi ibadetlerin önemli alanlarında Türkçeyi ön plana çıkarmıştır. Atatürk'ün bu tavrını: "Türkler dinlerinin ne olduğunu bilmiyorlar. Bunun için Kur'an Türkçe olmalıdır."³⁹⁹ sözleri ile anlamak mümkündür.

Erken Cumhuriyet Döneminin ideolojik alt yapısı, din politikası "Dinî Türkçülük" üzerine kuruludur. Dinî Türkçülük, din kitaplarının ve hutbelerle vaazların Türkçe olması demektir. Bir millet, dinî kitaplarını okuyup anlayamazsa, tabiidir ki, dininin hakikî mahiyetini öğrenemez. Hatiplerin, vaizlerin ne söylediklerini anlamadığı surette de ibadetlerden hiçbir zevk alamaz. Çünkü ibadetten alınacak vecd, ancak okunan duaların tamamıyla anlaşılmasına bağlıdır. Halkımızın dinî hayatını tetkik edersek görürüz ki, âyinler arasında en ziyade vecd duyulanlar, namazlardan sonra, ana diliyle yapılan derunî ve samimî münacatlardır. Müslümanların camiden çıkarken büyük bir vecd ve itminan ile çıkmaları, işte her ferdin kendi vicdanı içinde yaptığı bu mahrem münacatların neticesidir. Türklerin namazdan aldıkları ulvî zevkin bir kısmı da yine ana diliyle inşad ve terennüm olunan ilâhîlerdir. Bilhassa, teravih namazlarını canlandıran âmil, şiir ile mûsikîyi câmi olan Türkçe ilâhîlerdir. Ramazanda ve sair zamanlarda Türkçe irad olunan vaazlar da halkta dinî duygular ve heyecanlar uyandıran bir âmildir. Türklerin en ziyade vecd aldıkları ve zevk duydukları bir âyin daha vardır ki, o da Mevlid-i Şerif kıraatinden ibarettir. Şiir ile mûsikîyi ve canlı vakaları cemedan bu âyin, dinî bir bid'at suretinde, sonradan hâdis olmakla beraber, en canlı âyinler sırasına geçmiştir. İşte, bu misallerden anlaşılıyor ki, bugün Türklerin ara sıra dinî bir hayat yaşamasını temin eden âmiller, dinî ibadetlerin arasından eskiden beri Türk lisaniyle icrasına müsaade olunan âyinlerin mevcudiyetidir. O halde, dinî hayatımıza daha büyük bir vecd ve inşirah vermek için, gerek - tilâvetler müstesna

³⁹⁸ Tunca Özgişi, "Sâdetin Kaynak ve Türkçe İbadet Meselesi", **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdetin Kaynak**, İ.B.B. Kültür Yayını, İstanbul, 2011, s.25

³⁹⁹ Bülent Kara, "Ulusal Devlet Olma Yolunda Türkiye" A. Ü. **Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 26, Erzurum, 2004, s.289

olmak üzere Kur'an-ı Kerîm'in ve gerek ibadetlerle âminlerden sonra okunan bütün dualarla münacatların ve hutbelerin Türkçe okunması lâzım gelir.⁴⁰⁰

Sosyal hayatı ve dili etkileyen en önemli alanlardan birisi de hiç şüphesiz ki din ve bununla ilgili ibadettir. Tarih, İslamiyet'in kabulünden sonra Türkçe'nin önemli bir ölçüde bu dinin ifade kaynağı olan Arapçanın etkisi altına girdiğini göstermiştir. Hatta bu etki, o kadar ileri gitmiştir ki bir dönem Arapça resmi dil konumuna bile gelmiştir. O, dine değil; fakat ibadetin Arapça olarak yapılmasına karşı çıkan Mustafa Kemal Atatürk, bu konuda da bir takım tedbirler alma yoluna gitmiştir. Bu yollardan birisi "Ezan"ın Türkçe okunmasıdır". 1932 yılında başlatılan bu uygulamayla aynı zamanda Kur'an-ı Kerîm 'in Türkçe tercümesinin okunması fikri de eklenmiştir. Atatürk Kur'an-ı Kerîm'in Türkçe 'ye çevrilmesi konusundaki düşüncesini ilk defa 14 Ağustos 1923'te devletin eğitim politikasını belirleyecek bilimsel heyet onuruna Ankara Türk Ocağında verilen çay toplantısında gündeme getirmiştir. Hatta bu düşünceye Kazım Karabekir karşı çıkmıştır. Ancak onun bu isteği itirazlara rağmen gecikmeli de olsa TBMM'ye taşınmıştır. TBMM'nin 21 Şubat 1925 tarihli oturumunda Diyanet İşleri Başkanlığının bütçesi görüşülürken, "hatalı Kur'an çevirilerinin yayınlandığı ve mevcut Türkçe tefsirlerin yetersiz kaldığı" gerekçesiyle konu gündeme getirilmiştir.⁴⁰¹ Kur'an-ı Kerîm 'in Cumhuriyet Devrinde ilk tercümesi Cemil Said tarafından Fransızcadan Türkçeye yapıldı. Çevirilerin çoğalması üzerine, Diyanet İşleri Reisliği çeviri işlemini üzerine aldı. Çeviri ve tefsirle Mehmet Akif (Ersoy) ile Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır görevlendirildi. Ancak, özellikle Araplar tarafından, bu çevirinin yapılamayacağı hakkında büyük tepkiler geldi. Gelen tepkilerin en büyüğü, Arap milliyetçisi Muhammed Raşit Rıza tarafından. İmam Hanefi'den deliller getirmek suretiyle, Mehmet Akif'i çeviriden engellemeye kalkışan aynı kimsenin o sıralarda İngilizceye de yapılmakta olan çeviriyi desteklemesi dikkat çekicidir.⁴⁰²

1935-1938 yılları arasında yapılan bu çeviri için Diyanet İşleri bütçesine 12,000 lira konuldu. Mehmet Akif, Kur'an'ın çevrilemeyip sadece nakledilebileceği kanısındaydı. Çevirilerin namaz kılmada kullanılacağını anlayınca, çevirileri geri aldı.

⁴⁰⁰ Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, s.158-159

⁴⁰¹ Sarıkoyuncu, **a.g.e.**, s.99

⁴⁰² Akgün, **a.g.m.**,s.111

Muhammed Hamdi Yazır, çeviriye tek başına devam etti. Ancak, basıldığı zaman çevirici tarafından bu çeviri ile namaz kılınamayacağı notu da dikkati çekti. Bu notun çıkarılmasını Yazır istemedi. Bunun üzerine. İlahiyat Fakültesi profesörlerden Şerafettin Yaltkaya ile İsmail Hakkı İzmirli'nin de bu konuda raporu istendi. Her ikisinin de namaz kılınabileceği raporu vermesi üzerine bu not kaldırıldı.⁴⁰³

Ziya Gökalp'in 1923'de yayımladığı "Türkçülüğün Esasları" kitabında "Dini Türkçülük"⁴⁰⁴ adlı bir bölüm bölümde dinin anlaşılması, zevk vermesi için mutlak surette anlaşılır bir halde, yani Türkçe olması gerektiğini yazmıştır. Ziya Gökalp'in Türkçe Kur'an teklifi çeşitli tepkiler yaratmıştır. Tokatlı Mustafa Sabri, "Dini Mücedditler" adlı yapıtıyla bunun asla gerçekleştirilemeyeceğini savunmuştur. Ubeydullah Efendi gibi ilericiler ise, Müslümanların Kur'an'ı anlamakla yükümlü olduklarını söylüyorlardı.⁴⁰⁵

Gökalp sadece Türkçe ezanı değil ibadetin de Türkçeleşmesini istemektedir. Yani Türkçe Kur'an fikrini ortaya atmıştır. "Türkçülüğün Esasları" kitabında Türkçe yapılan ilahi, zikir ve Mevlid-i Şerif'i örnek gösterip Türkçe okunmasını istediklerinin bir listesini yapmıştır: 1-İbadette okunanlar (tilavet) dışında Kuran'ın okunuşu, 2-Bütün dua ve ibadetlerden sonra okunan dua ve münacatlar, 3-Hutbeler. Bu kapsamda Mustafa Kemal Paşa 1 Kasım 1932'de Meclis'e hitaben: "Türk Dili'nin kendi benliğine aslındaki güzellik ve zenginliğine kavuşması için, bütün devlet teşkilatımızın, dikkatli, alakalı olmasını isteriz" diyerek dil çalışmaları yolunda; ilk iş olarak "İslâmiyet'in Türkçeleşmesi" yönünde faaliyetlerin başlayacağını işaret etmiştir.⁴⁰⁶ İbadetlerin Türkçe yapılması konusunda yoğunlaşan Mustafa Kemal Paşa, bu işte en çok faydalanabileceği kişileri etrafında toplamaya başlamıştır. Bu çerçevede Dolmabahçe Sarayı'nda bu kişilerle aylar süren bir çalışma başlatmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nda bizzat Atatürk'ün başkanlığında ve gözetiminde yürütülen ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi çalışmalarına katılan hâfızlar şunlardır: Beşiktaşlı Hâfız Rıza, Hâfız Burhan, Hâfız Sadettin Kaynak, Enderunlu Hâfız Yaşar Okur, Sultan

⁴⁰³ Akgün, **a.g.m.**,s.111

⁴⁰⁴ Gökalp, **a.g.e.**, s.158

⁴⁰⁵ Seçil Akgün, "Türkçe Ezan" **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 13, Sayı: 24, Yayın Tarihi: 1980, s.107

⁴⁰⁶ Özgişi, **a.g.m.**,s.25

Selimli Hâfız Ali Rıza Sağman, Adliye'deki Hâfız Fahri, Galatasaray Muallimi Hâfız Nuri ve tüm hâfızlara başkanlık etmek üzere Üsküdarlı Hâfız Hasan Cemil. Bu dokuz seçme hâfız din inkılâbı için yapılacak değişikliklerde ve özellikle ibadetin Türkçeleştirilmesinde çalışmak için 1931 yılı Ramazan ayının ortasından itibaren Saray'da çalışmaya başlamışlardır. Hâfız Saadettin Kaynak yürütülen bu çalışmaların organizatörü olarak göze çarpmaktadır. Atatürk, bu heyetin başına önce Dr. Reşit Galip'i atamıştır. Reşit Galip'in İstanbul'dan ayrılması üzerine görev, Hasan Cemil Çambel'e verilmiştir. Haftanın belirli bir gününde Dolmabahçe Sarayı'nda Türk Tarih Kurumu'nun küçük odasında toplanan dokuz hâfızdan kurulu bu grup tarafından denenen Türkçe tekbir şekli kabul edilmiş ve hâfızlar, kabul edilen bu şekli Kadir Gecesi'nde Ayasofya Camii'nde okumak üzere görevlendirilmişlerdir. 1931 yılı Ramazanını izleyen gecelerin birinde, Atatürk Dolmabahçe'de hâfızların da bulunduğu konuklarının yanında Sâdettin Kaynak'a bir Türkçe hutbe okutturmuştur. Bununla birlikte bazı ordu komutanlarına verilecek konferanslarda da Kaynak'tan istifade edilmiştir. Kaynak hatıralarında bu süreci şöyle anlatır: "... Atatürk beni çağırttı. Bir Kur'an-ı Kerîm verdi. İmzasını koydu. Kur'an-ı Kerîm 'de muharebeye müteallik [savaşa dair] ayetlerin tercümelerini tespit ederek, ordu kumandanlarına bir nutuk vermemi emretti. Hazırlandım. Atatürk'ün karşısında, Ordu kumandanlarının hazır bulunduğu bir mecliste bu emri yerine getirdim. Atatürk "Yahu, Kur'an'da neler varmış da bizim haberimiz yok" dedi. Müteaddit defalar birçok vesilelerle Atatürk'ün huzuruna kabul olundum."⁴⁰⁷

Türkçe ibadet yasaklarına en bariz örneklerden bir tanesi de Atatürk'ün cenaze namazı esnasında yaşanmıştır. Uzun yıllar Atatürk'ün özel hafızlığını ve cenaze namazının müezzinliğini yapan Hafız Yaşar Okur anılarında cenaze namazını şu şekilde anlatmaktadır: "Dolmabahçe Sarayı'nda cümle kapısının önüne geldiğimde top arabasının durmakta olduğunu gördüm. İçeriye girerek yâver beylerin odasına gittim. Saat dokuza çeyrek kala sarayın büyük kapısı açıldı. Kumandan paşalar, vekiller, mebuslar kabile kabile gelmekte iken bu sırada Diyanet Reisi Şerafeddin Yaltkaya, otomobilin içinden, başında sarığı olduğu halde çıktı. Hemen karşıladım. Muhafız bölüğü kumandanı beyin odasına aldım. Alt salonda bir faaliyet başladı.

⁴⁰⁷ Özgişi, a.g.m.,s.26

Ata'mın cenaze namazının nasıl kılınacağını bir kâğıdın üzerine yazmış, bana verdi. Biraz sonra Diyanet Reisi Şerafeddin Yaltkaya ile harem salonunun kapısına gittiğimiz zaman, orta yerde, mermer masanın üzerinde ipekli şanlı sancağıma sarılmış aziz Ata'mızın sandukasını gördüm. Baş ve ayakucunda kumandan paşalar büyük resmi uniformalarıyla ihtiram mevkiinde kemâl-i tazimle görülmedeydi. Biraz sonra namaza başlamak üzere kalabalık bir cemaatle Saray'ın salonunda Diyanet Reisi Şerafeddin Yaltkaya, Ata'nın sandukasının başına geçti ve ben de arkasında durmakta idim. Şerafeddin Yaltkaya'nın işareti üzerine, yüksek sesle namaza başlamak üzere iken Allah için namaza / Meyyit için duaya / Uyun imama ey hâzirun diye seslendim. Diyanet Reisi yüksek sesle Tanrı uludur diye namaza başladı ve ben de tekbirleri alarak yaşlı gözlerimle sevgili Ata'ma son vazifemi yerine getirdim. Namazdan sonra kumandan paşalar büyük bir saygıyla Ata'nın sandukasını elleri ve başları üzerine alıp top arabasının üzerine koydular."⁴⁰⁸

Bizde Ezanın Türkçeleştirilme çabaları, ilk olarak Yeni Osmanlılardan Ali Suavi'de görülür. 1867'lerin Batılılaşma (Avrupalılaşma) akımı öncülerinden, olan Suavi, Türklere Batı kültürünü tanıtmayı amaçlıyordu. Hatta İslam fikhini bile Batıcı gözle eleştirmişti. Suavi her zaman "Osmanlıcaya" karşı "Türkçeci" olmuş, bunu ibadette de yansıtmak istemiştir. Türkçe'nin Arapçadan daha üstün olduğunu savunan Suavi, Kur'an-ı Kerim ve ibadet konusunda milli dille hareket edilmesini önermektedir.⁴⁰⁹ II. Abdülhamid tarafından Galatasaray Mektebi Sultanisi Müdürlüğüne getirilen Ali Suavi, daha o zamanlar Ayasofya ve Beyazıt Camilerinin kürsülerinden, halkla, halk dilinde ve halkı uyandıracak hutbeler yapmıştır. Suavi, sürekli olarak Türk dilinin özgürlüğünü savunurdu. Hatta yayımlamakta olduğu "Ulum" gazetesinde (2 ve 3. sayılarında) "Lisan ve hattı Türki" adlı etüdünde, Müslümanlara göre en mükemmel dil sayılan Arapçayı eleştirmişti. Kur'an-ı Kerim lehçesinin karışıklığına da değinmişti. Dil davasında kesinlikle hutbelerin namaz surelerinin, Türkçeleştirilebileceği ve Türkçe namaz kılınabileceği fikrini savunuyordu. Hatta İmamı Azam Ebu Hanife'nin her milletin Kur'an-ı Kerim'i kendi diline çevirebileceğine

⁴⁰⁸ Halil Erdoğan Cengiz, **Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyaset-i Cumhur İnce Saz Hey 'eti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un Anıları: [1924-1938]**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1993 s.124

⁴⁰⁹ Sarıkoyuncu, **a.g.e.**, s.82

dair fetvası olduğunu bildirmiş, “Kur’an’ın Farsça tercümesinin namazda okunabileceği” şeklindeki düşüncesini buna dayanak göstermiştir. Ali Suavi ile birlikte ibadetlerin ve ezanın Türkçeleşmesi fikrini Ziya Gökalp de savunmuştur. Kimi düşünceleriyle Atatürk’ü de etkilemiş olan Ziya Gökalp, İslamiyet’e milli bir nitelik kazandırmak istemiş, ancak özel bir Türk İslamiyet’inin de gelişmesini önermemiştir. Sadece dinsel törenlerde Türkçe’nin kullanılmasını öngören, dinsel bir Türkçülük anlayış, üzerinde durmuştur. Ona göre “dinde Türkçülük demek, din kitaplarının, hutbelerin, dini öğütlerin Türkçe olması, halkın ibadetini Arapça yerine Türkçe olarak yapması demektir. Bir ulus, din kitaplarını anlayamazsa, dinin gerçek yönünü de tanıyamaz. Vaizlerin ne söylediğini bilmediği surece tapınmalardan hiçbir zevk alamaz. Çünkü ibadetten duyulacak zevk, duaların anlaşılması ile doğru orantılıdır. Gökalp, kişilerin en çok coşku duydukları anların namaz sonrası Tanrı’ya kendi ana dilleriyle yaptıkları yakarılar olduğunu söylemektedir. İşte bu nedenle de halk diliyle söylenen Türkçe, ilahiler, dualar, mevlitler, tekkelerde Türkçe yapılan zikirler, şarkılar, nefesler halkta dinsel mutluluğu uyandıran etmenler olmuştur. Bu yüzden dinsel gönenci arttırmak için Kur’an okuma (tilavet) dışında tüm ibadetlerin, hutbelerin Türkçe okunması gerekmektedir.” Ziya Gökalp de bu konudaki görüşlerini Ali Suavi ve Ubeydullah Efendi gibi İmam Azam Ebu Hanife’nin görüşlerine dayandırmaktadır. Ancak o, bir adım daha ileri giderek Kur’an-ı Kerim’in Türkçe çevirisinin -bu yolla kitlelere din sevgisi ve bilgisinin aşılacağı düşüncesiyle- okullarda okutulmasını da önermektedir. Bu fikirlerini de yayın kurulunda bulunduğu İslam Mecmuasında (1914-1917 arası çıkmış) yayınlamak fırsatını bulmuştur. Dergi, 13. sayısından itibaren Türkçe ‘ye çevrilmiş ayetlerle yayınına devam etmiştir.⁴¹⁰

İlk kez “Vatan” adlı şiirinde ibadetin Türkçeleşmesinden söz etmiştir. Gotthard Jaeschke’nin şeriata açık olarak meydan okumak diye yorumladığı şiir şu şekildedir.⁴¹¹ Ziya Gökalp, bu şiiriyle halkın camilerde okunan ezanı anlayamadığını belirtti. Bir başka deyimle, ibadetin milli dille yapılmasına olan özlem ve gereği de dile getirdi.⁴¹²

⁴¹⁰ Sarıkoyuncu, **a.g.e.**, s.83-86

⁴¹¹ Özgüşi, **a.g.m.**,s.25

⁴¹² Akgün, **a.g.m.**,s.106

"Bir ¼lke ki camiinde T¼rkçe ezan okunur."

Köyl¼ anlar manasını, namazdaki duanın...

Bir ¼lke ki mektebinde T¼rkçe Kur'an okunur,

Kur'an ve ibadet dilinin T¼rkçe olması gerektiği konusunda düşünce ileri süren diğer bir kişi de Hocazade Mehmet Ubeydullah efendidir. Bu konudaki görüşlerini "herkesin Arapça bilmesinin mümkün olamayacağı ve İslam'ı Arapça bilmeyenlere de ulaştırmak gerektiği" tezine dayandırmaktadır. Ubeydullah Efendi, Kur'an-ı Kerim'in tercümesi ile ilgili olarak Arapçadan çevirdiği Kıvam-ı İslam adlı esere yazdığı önsözde şöyle demektedir:

"Dini tamamıyla ve hakkıyla herkese anlatmak ve s¼i tefsirden (yanlış yorumdan) ve bir kısım halkın tasarrufundan kurtarmak için evvelemirde yapılacak şey, cami-i cem'i hakayık-ı din olan Kur'an'ı hiçbir kelimesini tefsir etmeyerek T¼rkçe tefsir etmektedir. Dini en ziyade iltizam ediyor gör¼nenlerin buna razı olmaması ne kadar gariptir. Bu adem-i rıza olsa olsa dinin hak olduğuna itimad ve kaviyyen itimad edememekten veyahut kavaid-i dinin umuma mestur kalmasında men faatlar olmaktan neşet edilir." Öte yandan hutbe konusundaki görüşlerini Kavm-ı Cedid Kitabı'ı Mevaiz adlı kitabında şöyle açıklamaktadır: "Geçenlerde siyasi gazetelerin birinde, bütün Türkiye de Arap dilinin öğrenilip yaygınlaştırılmasına önem verilmesidir ki, millet hiç olmazsa Cuma günleri okunan hutbeleri anlayabilsin deniliyordu. Bu söz de kalın kafalılık eseridir. Hutbeyi anlamak için bütün Türklere Arapça'yı öğretmekten ise, hutbeyi T¼rkçe irad etmek (okumak) kadar kolay bir şey tasavvur edilebilir mi? Zaten İmam Azam mezhebince Kur'an, Hadis ve hutbeyi tercüme caizdir." "Peygamberimiz Efendimiz yalnız kavm-i Arab'a ba's buyrulmadı [gönderilmedi]. Kur'an-ı Azimuşşan'ın umum elsineye [bütün dillere] tercümesi farzdır... Kitabımız asıl kutsiyeti megan-i celile ve cemilesindendir [yüksek ve güzel manalarındandır]. Kutsiyet-i lafziyye [lafsın kutsallığı] ikinci derecede kalır. Her fert ahkam ve evamir-i diniyyesini [dini emir ve hükümleri] kitabından okursa imanı yükselir. şer ve fesat azalır. Dinsizlik revacı [sürümü] azalır." O, "bir çobanla ilgili olarak anlattığı öykü ile de üst¼ kapalı olarak Kur'an'ın T¼rkçesi'yle ibadet edilmesi gerekliliğinin savunuculuğunu yapmaktadır. Bu öyk¼de (Hz.) Musa, Tanrı'ya ana diliyle dua eden bir çobana rastlar. Çoban duasında, Tanrı'ya, onu çok sevdiğini; yerini bildirirse ona süt, yoğurt, bal, pekmez gibi armağanlar getirmek istediğini söylemektedir. Bunun üzerine (Hz.) Musa çobana, Tanrı'nın yemek içmek gibi bir gereksinimi olmadığını,

ona ancak namazla ibadet edilebileceğini söyler ve çobana namaz, dua öğretmek oradan ayrılır. Daha sonra çoban, (Hz.) Musa'nın kendisine öğrettiklerini unuttur ve artık cesaret, kırılıp önceden yaptıklarını da yapamaz hale geldiğinden büyük bir üzüntü içinde kalır. (Hz.) Musa, Tanrı'nın yanına gittiğinde Tanrı (Hz.) Musa ya çobanın işine karışmamasın, çünkü çobanın yaptıklarından hoşnut olduğunu söyler ve (Hz.) Musa'dan, hemen onun yanına giderek çobana eski bildiğine devam etmesini söyler. (Hz.) Musa da çobanı bularak, Tanrı'nın bu düşüncesini çobana iletir." Halil Altuntaş'ın da belirttiği gibi "Ubeydullah Efendi, Cuma hutbelerinin Türkçe olarak okunmasını istemesinin yanında, Ebu Hanife mezhebine göre Kur'an'ın tercüme edilebileceğini, Kur'an'da asıl unsurun manalar olduğunu söyleyerek üstü kapalı bir şekilde namazda Kur'an'ın tercüme ile okunabileceğini hatta okunması gerektiğini söylemektedir.

Günümüz din adamlarından Hayrettin Karaman bu konuyu şöyle ele almıştır. "Konunun müçtehit imamlar (mezhep imamları) zamanında ele alındığı anlaşılmaktadır. Muhtemelen Arap olmayan Müslümanlardan bazılarının (ilk olarak İranlı bazı Müslümanların) Arapça okumayı öğreninceye kadar namazda Fatihâ'yı kendi dillerinde okuma uygulamaları sonradan fıkıhçıların gündemine girmiş ve tartışma konusu edinilmiştir. İslâm müçtehitleri ve bu arada meşhur dört fıkıh mezhebinin imamları arasında -Ebu-Hanife hariç- namazda Kur'an'ın başka bir dilden okunmasını câiz gören bir âlim yoktur. Cevaz verilen husus, Arapça okumayı öğreninceye kadar -geçici olarak- kendi dilinde okumasıdır. İmam Şaf'î bunu da câiz görmemiş, namazını okumadan kılar demiştir. Ebu-Hanife'ye gelince, Hanefî fıkıh kitaplarına göre o da, önce namazda başka dilden Kur'an okumayı câiz görmüş, sonra bu içtihadından geri dönerek diğer müçtehitlere katılmıştır; mezhepte geçerli ve fetvaya dayanak olan hüküm budur. İmam'ın önceki içtihadı da mutlak olmayıp şöyle bir şarta bağlı idi : " Okuyan, okuduğu dildeki sözlerin kesin olarak Kur'an ayetinin manasını ihtiva ettiğini biliyorsa namazı sahih olur, aksi halde (tefsirini okursa) sahih olmaz; çünkü tefsirin (ve tefsiri tercümenin) manayı eksiksiz aktardığı kesin değildir." (Serahsî, 37). Ebu-Hanife'nin içtihadından dönmeden önceki şartını, içtihadından döndüğüne dair rivayeti ve bu rivayetin mezhepçe benimsenmiş bulunduğunu göz önüne aldığımızda ona (Ebu-Hanife'ye) dayanarak da böyle bir fetva vermenin mümkün olmadığı ortaya çıkmaktadır. Namazda farz olan kıraatin (Kur'an'dan yeteri

kadar okumanın) hangi dilden olacağı konusu daha çok fıkıh usûlü kitaplarının "Kur'an'ın tarifi" bahsinde ele alınmıştır. Kur'an-ı Kerîm'in yalnızca manasının ilâhî ve kutsal ve eşsiz (mu'ciz) olmayıp lâfzının da aynı niteliği taşıdığı konusunda ittifak vardır. Namazda Kur'an okunmasının farz olduğu konusunda da bir görüş ayrılığı yoktur. Kur'an-ı Kerîm'de "namazda Kur'an okunması emredilmiştir" (Müzzemmil: 73/20), Kur'an'ın Arapça olduğu da bildirilmiştir (Yusuf: 12/2; Şu'arâ: 26/195). Bu iki emir yanyana getirildiği zaman çıkacak sonuç "namazda Kur'an'ın vahyedildiği dilde okunmasının farz olduğudur." Peygamberimiz de (s.a.v.) "Fatihatsız namaz olmaz" buyurmuştur. Tercüme metnin aynı olmadığına göre Fatiha'nın tercümesini okuyan Fatiha'yı okumuş sayılmaz.⁴¹³ Türkçe ibadet konusunda gördüğümüz gibi altı doldurulabilecek bir dayanak yoktur. Süleyman Uludağ hoca bu konuda yaptığı açıklama ile ibadetin Türkçe yapılması ile ilgili değildir. Kur'an-ı Kerîm 'in okunuş tarzı ile ilgili Arap tavrı ile birlikte Türk tavrının okunmasına cevaz vermiştir: "Kur'an-ı Kerîm Arapça nazil olmakla beraber, onun her milletin kendi milli sesi ve dil mûsikîsiyle okumakta bir sakıncası bulunmadığını gösteren rivayetler mevcuttur. Buhari, Müslim, Tirmizi, Ebu Davud, Nesai ve İbnMace gibi hadis âlimleri tarafından rivayet edilen hadislere göre, Hz. Ömer bir gün Hişam b. Hakîm'in namazdayken, Furkan Suresi'ni Resulullah'ın kendisine okuttuğu tarzdan tamamen başka bir şekilde okuduğunu görünce buna kızmış ve namazın bitmesini zor beklemişti. Namazını bitiren Hişam'ın yakasına sarılarak, "Sana bu kıraati kim öğretti?" diye sormuştu. Hişam'dan "Resulullah öğretti" cevabını alınca "Yalan söylüyorsun. Çünkü Resulullah bu sureyi bana senin okuduğun tarzdan başka şekilde okudu." demiş. Sonrda Hişam'ı elinden tutup Huzur-u Risalet getirerek durumu anlatmıştı. Resulullah evvela Hişam'a "Oku! ya Hişam" demiş; Hişam'ın daha önce okuduğu tarzda Furkan Suresi'ni okuması üzerine Resulullah, "Doğru! İşte Kur'an tam böyle nazil oldu." demiş. Sonra aynı sureyi Hz. Ömer'e okutmuş, O da aynı sureyi bildiği gibi ve Hişam'dan farklı bir şekilde okumuş, Resulullah ona da "Bu da doğru, Kur'an böyle de nazil oldu." demiş ve sonra da şöyle söylemişti: "Şüphesiz ki, bu Kur'an yedi harf üzerine nazil oldu. Kolayınıza geleni ve dilediğinizi okuyunuz." Çok güvenilir kaynaklar tarafından nakledilen bu hadis göstermektedir ki, Hz. Peygamber Müslümanların Kur'an-ı Kerîm 'i farklı

⁴¹³ Hayrettin Karaman, "Fıkıhta Türkçe İbadet", Erişim: <http://www.hayrettinkaraman.net/yazi/hayat/0015.htm>, Erişim Tarihi: 12.01.2019

şekillerde okumalarını tasvip etmiştir. Hişam'ın ve Hz. Ömer'in Furkan suresini farklı tarzda okumaları, mana bakımından değil, ses bakımından değişik bir okuma şekliydi. Özbeöz Arap olan iki kişinin farklı okumalarını bile tasvip eden Hz. Peygamber şüphe yok ki, daha tabii olan sesler arasındaki ihtilafı hoş karşılayacak ve izalesi imkânsız olan bu farkların ortadan kaldırılmasını istemeyecekti. Bundan dolayıdır ki, bazı âlimler "Kur'an yedi harf üzerine nazil oldu." Hadisini "Kur'an yedi milletin dili üzerine nazil oldu." "Kur'an yedi milletin diliyle okunmaya elverişli bir tarzda nazil oldu." şeklinde anlamışlardır. Türkler öteden beri gırtlak, ses ve dil müziğine uygun bir kıraat tarzına sahip olmuşlardır, İstanbul kıraati denilen okuma şekli bunun tipik bir örneğidir. Bu tarza "Arap dili mûsikîsiyle kıraat" (lühunü'l Arap) tabirine karşılık olmak üzere "Türk dili mûsikîsiyle okumak" (lühunü'letrak) diyebiliriz. Böylece "lühunü'l etrak'la Kur'an okunmasını engelleyen hadisin, Arap milliyetçileri ya da mutaassıplar tarafından uydurulduğu, uydurma hadis olduğu sabittir. Bu bilgiler altında Türk dili mûsikîsi ile Kur'an okumanın tabii bir şey olduğu rahatlıkla söylenebilir."⁴¹⁴

Türkçe ibadet fikrini savunanların temel fikirsel alt yapıları ibadetlerin anlaşılabilir olarak yapılması noktasındadır. (Fotoğraf 50) Konuştuğunu, duyduğunu, okuduğunu anlayabilmek, insanoğlunun en doğal ihtiyacı olmuştur. Bunların yansıması, duasının da anlayabileceği dilde, kendi dilinde olmasını ister. Bu fikirsel altyapı her alanda etkili olmuştur. 1924 yılında çıkarılan Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitimin birleştirilmesi, okullardan din dersinin çıkartılması, 1928 yılında Harf Devrimi ile her yerde Latin harflerinin kullanılmaya başlanması ile artık ibadetinde Türkçe yapılması gerektiği fikrine zemin oluşturdur. Tezimize konu olan mûsikî alanındaki yasaklarda da açıkça bu etki görülebilmektedir. Türkçeyi ve Türk toplumunu Arap etkisinden kurtarmak için atılan adımlar beraberinde doğal olarak yasakları da getirmiştir. Amaçlanan Türklerin kendi toprakları üzerinde bağımsızlıklarını elde etmeleri ve özgürlüklerine kavuşmalarının yanı sıra, sosyal yaşantılarında da çağdaş uygarlık seviyesine erişip her bakımdan Arap etkisinden arınıp "Türk" olmalarıydı. Zaferi izleyen devrimlerde, sosyal yaşantıya büyük ölçüde önem verildiği bilinmektedir. Çağdaş bir sosyal düzene kavuşabilme de büyük bir etken olan dil, son derece önemsenmekteydi. Türkçemizi Arap etkisinden kurtarmak, özleştirmek için

⁴¹⁴ Uludağ, a.g.e., s.194

çabalanıyordu. Bu ara, dua dilinin de Türkçe olmasının gerekliliği üzerinde duruluyordu. Hatta 23 Nisan 1920'de, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışında okunan duanın da Türkçe olmasına dikkat edildi.⁴¹⁵

İlk Türkçe hutbe, Abdülmecit Efendi'nin Halife seçilmesi dolayısıyla okundu. Fatih Camii avlusunda 22 Kasım 1922 günü, bu hutbe, Ankara'dan yeni Halifeyi tebrike giden heyetten Kırşehir mebusu Müfid Efendi tarafından okundu. Mustafa Kemal 7 Şubat 1923 günü öğle namazını büyük bir cemaat ile Balıkesir Zağnos Paşa Camiinde kıldırmıştır. Okunan mevlidin ardından minberinde bir konuşma yapmıştır.⁴¹⁶ Aslında, bu konuşma, bir hutbe niteliğindeydi. Herkesin anlayacağı dille konuşup Türkçe ezanın gerekliliğini belirten Mustafa Kemal, daha önce İslam dinini ve Peygamberi anlatmıştı. Camilerin "meşveret" yani dünya sorunlarını görüşmek için de olduğunu söylemişti. Bundan sonra, hutbenin herkesin anlayacağı dilde söz söylemek anlamına geldiğine değinmişti. Konularının da askeri, idari, mali, siyasi, sosyal konuları kapsamına alabileceğini açıklamıştı. "yüz, iki yüz hatta bin sene önceki hutbeleri okumak insanları gaflet içinde bırakmaktır" demiştir. Cami kürsülerinden söylenenlerin halkın anlayamayacağı dilde söylemesinin dinleyenleri okuyanlara köle kıldığını belirtmiştir.⁴¹⁷ (Fotoğraf 51)

Halk tarafından anlaşılan bir ibadetin gerekliliğini kavrayanlar her gün çoğalıyordu. Üniversite öğretim üyelerinin çoğu da bu görüşteydiler. Bunlara örnek olarak, Eğitim Profesörü İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) gösterilebilir. Milli Mecmuanın sosyal konular üzerine çeşitli profesörlerle bir görüşmesi vardır. Bu ankette din ile ilgili sorulardan biri "Müslümanlıkta inkılabın esasları ne olabilir?"dir. İsmail Hakkı Bey'in cevabının en önemli kısmı ise dil üzerinde durmasıdır: "İbadet, münhasıran Türk diliyle Türk edebiyatıyla yapılmalıdır. Hem hutbe, hem namaz hem de dualar Türkçe ve Türkler için olmalıdır" demektedir. Mabetlere "Türkçe din" in yanı sıra güzel sesli müezzinler, keman, piyano gibi aletler de sokulması fikrindedir. Böylece Baltacıoğlu'nun sanat yönünden ve dil yönünden birlikte bir gelişme fikrinde olduğunu görürüz. Yine Rıza Bey'in hatıralarında, kendisinin dil bakımından "hamd" ve

⁴¹⁵ Akgün, **a.g.m.**,s.107

⁴¹⁶ Sarıkoyuncu, **a.g.e.**, s.98

⁴¹⁷ Akgün, **a.g.m.**,s.107

"mahsus" kelimeleri üzerinde durduğu yazılıdır. Atatürk ise "Şimdilik böyle kalsın. İstikbaldeki Türkler daha iyisini bulsun" diyerek sunulan şekli onadığını yazar. Atatürk, Kur'an'ın tercümesinin de aslı, gibi makamla okunmasını istiyordu. Çevirinin nesir olması ise bunu engellemekteydi. Kadir gecesini, Ayasofya'da Türkçe Hutbe okunduğunda Hafız Saadettin, Kaynak kendi kısmına düşen "Müzemmil" kısmını, hitabet şeklinde okudu. İlk olarak o gece radyo ile dünyaya duyurulan bu okumayı, Atatürk çok beğendi. Aynı gece Atatürk, Finlandiya Müslümanlarından teşekkür telgrafları aldı. 22 Ocak 1932 tarihli Hâkimiyet-i Milliye ise, Yerebatan Camiinde Hafız Yaşar Bey'in Kur'an'dan seçtiği bir bölümü ilkin Arapça, sonra Türkçe olmak üzere rast makamında okuduğunu yazıyordu. Bundan sonra Türkçe Kur'an okumaları devam etti. Hâkimiyet-i Milliye gazetesi, muntazaman Türkçe Kur'an okuyacak hafızların isimlerini veriyordu.⁴¹⁸

Laiklik ilkesine bağlı olarak 1950 yılına kadar radyodan herhangi bir biçimde Kur'an yayını yapılması söz konusu olmamış, bahsi geçen yayında Türkçe ibadet konusuna eğilimi artırmak amacıyla gerçekleştirilmiştir.⁴¹⁹

Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nde mevcut belgelerin yanı sıra Cumhurbaşkanlığı'na her ay sunulmuş "Dirlik ve Düzenlik Raporları" da bulunuyor ve illere göre ayrı ayrı düzenlenen bu raporlarda yer alan hadiselerin ekseriyetini "Arapça ezan", "Arapça kamet", "çocuklara Kur'an okumayı öğretmek", "âyin yapmak" gibi "suçlar" teşkil ediyor.(Fotoğraf 52)⁴²⁰

1938 yılına ait olan bu belgede Amasya'da Mehmet paşa camiinde teravîh namazı arasında müezzîn vekili Veysel Onur ile cemaatten terzi Süfyan, Nazım Torun ve Cemal Kılıçarslan adlı kişilerin Arapça tekbir getirdikleri nedeniyle Amasya Valiliği tarafından soruşturma açıldığı belirtilmektedir. (Fotoğraf 53)

⁴¹⁸ Akgün, **a.g.m.,s.109- 111**

⁴¹⁹ Doğaner, **a.g.m.,s.709**

⁴²⁰ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" **Haber Türk**, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

Arapça tekbir konusunda bir başka yazı: İçişleri Bakanlığı'ndan 1 Aralık 1938'de Cumhurbaşkanlığı'na gönderilmiş (Fotoğraf 54)⁴²¹

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 7 Ekim 1940'ta gönderilen ve Arapça ezan okuyan, Kur'an öğreten ve gizlice Arapça harfleri tedris ederken yakalananlarla ilgili yazı (Fotoğraf 55).⁴²²

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 15 Kasım 1940'ta gönderilen yazı: Bir Yahudi çocuklara gizlice dinî eğitim yaparken, Müslüman kadın mum yakarken, yine bazı Müslümanlar da çocuklara Arap harflerini öğretirken yakalanmışlardır. (Fotoğraf 56)⁴²³

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 8 Temmuz 1940'ta gönderilen yazıda gizlice Alevî âyini yapanların ve Arap harfleri ile ders verenlerin yakalandıkları haber veriliyor (Fotoğraf 57)..⁴²⁴

İçişleri Bakanlığı, 10 Haziran 1940'da Mişon Saydım adındaki Yahudi vatandaşın çocuklara İbranice ders verirken, bazı Müslüman vatandaşların da Arap harflerini öğretirken yakalanmaları hakkında Cumhurbaşkanlığı'nı haberdar ediyor.⁴²⁵

Bir diğer "suçüstü" belgesi: İçişleri Bakanlığı, 16 Ocak 1933'te Cumhurbaşkanlığı'na Elifba ile Amme cüzlerini öğreten bir hocanın mahkemeye sevk edildiğini bildiriyor (Fotoğraf 58).⁴²⁶

⁴²¹ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

⁴²² Bardakçı, a.g.k.y.

⁴²³ Bardakçı, a.g.k.y.

⁴²⁴ Bardakçı, **a.g.k.y.**

⁴²⁵ Bardakçı, **a.g.k.y.**

⁴²⁶ Bardakçı, **a.g.k.y.**

3.7.4.Ezanın Türkçeleştirilmesi ve Arapça Ezan Yasağı- “Ezancılar”

Türkçe ezan meselesini etrafındakileri yalıtarak, tecrit ederek, tek başına bir olgu/olay gibi ele almak onu tamamen yanlış anlamak olur. Türkçe ezan, Türkçe Kur'an, Türkçe hutbe ve en geniş anlamda Türkçe ibadeti içinde barındıran bir siyasi projenin parçasıdır.⁴²⁷ Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, özellikle İkinci Meşrutiyet'in ardından dilde sadeleşme akımının ortaya çıkmasından sonra ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi konusunda görüşler ileri sürülmeye başlanmıştır. Bu çerçevede ezanın Türkçeleştirilmesi düşüncesi üzerinde de yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Modern Türkiye'yi inşa aşamasında Atatürk'ün, din görevlileriyle ilgili birtakım düzenlemelere gittiği de bilinmektedir. Atatürk, İslam inancının pratiğinin geleneksellikten kurtarılacak çağdaş çizgilere kavuşturulmasını arzulamaktadır. Bu bağlamda halifeliğin kaldırılmasından sonra atılan ilk ciddi adımlardan birisi olarak, Atatürk'ün ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi konusundaki düşünceleri, Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra Kur'an-ı Kerim'in Türkçe 'ye çevrilmeye başlanması ile uygulama alanına girmiştir. İslâmiyet'in ilk yıllarından Cumhuriyet dönemine kadar orijinal biçimiyle okuna gelen ezan, ilk olarak 1932-1950 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti topraklarında Türkçe olarak okunmuştur.⁴²⁸ Tepeden inme Türkçeleştirme uygulaması sadece ezanla sınırlı kalmamıştır. Cenaze ve Cuma salaları da Türkçeleştirilenler arasındadır. “iftitah tekbiri” denilen namazın başlangıcında “Allahuekber” denilmesi bile yasaklanmıştır. 1930'lardan itibaren “Milli Din” projesi yürürlüğe girmiştir. Türkçe Ezan uygulaması da bu projenin bir parçası ve tamamlayıcısıdır.⁴²⁹

Kurtuluş Savaşı sonrası, 3 Martı 1922 de, Büyük Millet Meclisi'nin üçüncü toplanma yılını açış konuşmasında, Mustafa Kemal, sözü camilere getirdi. Cami kürsülerinin halkı aydınlatıcı ve yol gösterici yerler olmaları gerektiğini söyledi. Bu

⁴²⁷ Mustafa Armağan, **Türkçe Ezan ve Menderes**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018, s.59

⁴²⁸ Özgüşi, **a.g.m.**,s.25

⁴²⁹ Armağan, **a.g.e.**, s.12

amacı yerine getirebilmek için her şeyden önce okunan duaları halk anlayabilmeliydi. Bu da ancak Türkçe Ezan ve Kametle gerçekleştirilirdi.⁴³⁰

Tapınma, her ne kadar kişisel bir işlemse de, memleketimizde büyük bir çoğunluğun Müslüman olması nedeniyle, İslam dini gereği olan beş vakit namaza çağrı, yüksek sesle, cami hoparlörlerinden yapılmaktadır. Türkçemizin öz benliğine kavuşması için sürekli çabaların gösterildiği bu dönemde Camilerden gelen ezan sesinin Türkçe olmayıp Arapça olması, dönemin bazı aydın ve idarecilerine göre dikkat çekici bir sorundur. "Arapça" dilinin "din dili" olarak nitelenmesi ve bu, dilde dindaşlara seslenilmesinin sakıncaları pek çok olduğu fikri üzerine kurgu yapılmaktaydı. Sakıncalar arasında en başta da insanın söylediğini ve duyduğunu, anlamaması gelir.⁴³¹

1931 yılı Ramazanını izleyen gecelerin birinde, Atatürk Dolmabahçe'de arasında hafızların da bulunduğu konuklarının yanında Hafız Saadettin Kaynak'a bir Türkçe hutbe okuttu. Aynı yıl, yine Dolmabahçe'de Türkiye'nin en tanınmış müezzinlerini bir araya toplayan Atatürk, Ezan ve Kur'an'ın Türkçeleştirilmesi isteğinde bulundu. İlk olarak, Tekbir'in Türkçeleştirilmesi, ele alındı. Bunu kararlaştırmak için dokuz kişilik hafızlar meclisi kuruldu. Başkanı, Hasan Cemil Bey'di Dolmabahçe'de bir araya gelen hafızlar, Camilerde Türkçe ezan okuyacak kimselerin hem Arapça, hem Türkçe bilmeleri, hem de mûsikîden anlamaları gereğinde görüş birliğindeydiler. Toplanan hafızlardan Hafız Kemal, "Allah-u Ekber'i "Allah Uludur" diye çevirmek istiyordu. Hafız Rıza diye tanınan Ali Rıza Sağman ise "Tanrı Uludur" şeklini sundu. Rıza Bey anılarında, sonuç olarak Mustafa Kemal'in fikrini sormayı kararlaştırdıklarını yazmaktadır. Hatta Atatürk'ün oturmakta olduğu üst kattaki salona, yüksek sesle Türkçe tekbir getirerek çıkmayı teklif ettiğini, bundan da Atatürk'ün son derece memnun kaldığını söyler. Ancak her iki şekli de birkaç kere dinleyen Atatürk, "Eskisi unutulsun" diyerek Rıza Bey'in "Tanrı Uludur" şeklini onaylamıştı; "Tanrı Uludur Tanrı Uludur / Şüphesiz bilir ve bildiririm / Tanrı'dan başka yoktur tapacak / Şüphesiz bilir ve bildiririm / Tanrı'nın elçisidir Muhammed / Haydi namaza, haydin

⁴³⁰ Akgün, a.g.m.,s.107

⁴³¹ Akgün, a.g.m.,s.105

felaha / Tanrı uludur, Tanrı uludur / Tanrı'dan başka yoktur tapacak"⁴³² şekli kabul görmüştür. Sabah ezanında son iki satırın önüne "Namaz uykudan hayırlıdır" ibaresi ekleniyor. Kametlerdeki "Kad kâmeti's salah" ise "Namaz başladı" diye değiştiriliyordu. Ezanın özellikle Türkçeleştirilmeyen tek kelimesi "felahtır". Bunun sebebi de "kurtuluş" olarak tercüme edilirse bazı yanlış anlaşılmalara veya kötü niyetlilerin suiistimaline açık bir nokta kalır endişesidir. İstanbul' da o zamanlar Rumların oturduğu Kurtuluş semtinin eski ismi Tatavla idi. 1930 yılında vuku bulan bir yangından sonra ismi değiştirilmiştir. Ezanda ki o ibare "Haydin kurtuluşa" diye tercüme edilirse dolmuş kâhyalarının sözlerine benzetileceğinden çekinilmişti. Öte yandan bazıları bunu "rejimden" yani "Cumhuriyetten kurtuluşa" şeklinde anlayacak ve alay konusu olarak istismar edebilecekti. Ezanın Türkçesi olarak yukarıdaki metin kabul edildikten sonra Diyanet İşleri Başkanlığı bu metni 18 Temmuz 1932 tarih ve 636 sayılı genelge ile camilere gönderdi.⁴³³

Türkçe ezanın bestesi için konservatuar üyesi İhsan Bey görevlendirilmiştir. Bütün gayretlere rağmen bestenin 10 Ocak 1932 tarihine kadar İstanbul'daki bütün müezzinlere öğretilmesinin mümkün olamayacağı anlaşılınca ezanın asli şekliyle okunmasına geçici olarak izin verilmiştir. Bu arada başta İstanbul olmak üzere Anadolu'da da yer yer ezanın Türkçe okunmasına başlandığı gazetelere intikal eden haberlerden anlaşılmaktadır. İlk Türkçe ezan 29 Ocak 1932 tarihinde yani Ramazan ayının yirminci gününde Fatih Camii'nde Hâfız Rıfat tarafından okunmaya başlanmıştır (Fotoğraf 59).⁴³⁴ Ancak zannedildiği gibi Atatürk döneminde ezan hakkında kanuni bir düzenlemeye gidilmemiştir. Mesele Diyanet'in, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün (ki cami görevlilerinin maaşları o zamanlar Vakıflar Genel Müdürlüğünden ödeniyordu) ve Emniyet'in bir iç işi olarak görülmüştür.⁴³⁵

Atatürk sarık katiyen istemiyordu. Günlük kıyafet (açık baş ve soğuk dolayısıyla da palto giyilebileceğini söyledi. Böylece 6 Şubat 1932 tarihli Milliyet Gazetesinde Saadettin Kaynak'ın bu kıyafetle ezan okurken resmi yayınlandı. Hutbenin okunmasını imamın namaz kıldırması izledi. O günkü olağanüstü kalabalık

⁴³² Akgün, **a.g.m.**,s.109

⁴³³ Armağan, **a.g.e.**, s.18-20

⁴³⁴ Özgüşi, **a.g.m.**,s.26

⁴³⁵ Armağan, **a.g.e.**, s.20-21

içinde bir Arap'ın duayı protesto için olay çıkarmak istemesi de dikkate bile alınmadı. Bundan sonra, bütün Camilerde Türkçe ezan okunmaya başlandı. Atatürk, kesinlikle laik bir düzen amaçlıyordu.⁴³⁶ Cumhuriyet döneminde getirilmeye çalışılan laik düzenin temellerini Fatih Sultan Mehmet'in kurmuş olduğu dini-millet sisteminin terk edilmesiyle, her türlü dini mensubiyete karşı tarafsızlık iddiası taşıyan yeni bir tavrın kabulünde aramak doğru olacaktır.⁴³⁷

Mustafa Kemal Paşa'nın ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi girişiminin ilk tanıklarından biri de Sadettin Kaynak'tır.⁴³⁸ 1932 yılı Ramazan Bayramı'nda Süleymaniye Camiinde Türkçe hutbe okunmasına karar verildi. Atatürk, bu görevi yerine getirmek için yine Sadettin Kaynak'ı seçti.⁴³⁹ Kaynak'ın hatıralarında İstanbul halkı arasında öteden beri Ramazan'ın son Cuma namazını Süleymaniye'de kılanların tüm günahlarından arınacağı inancının yaygın olduğu, bu nedenle de bu camii özellikle bu belirli günde dolup taşıdığını yazmaktadır. Atatürk'ün de bu durumdan yararlanarak, bu camii seçtiği anlaşılır. 3 Şubat 1932 tarihinde okunan Türkçe Hutbenin konusunu bizzat Atatürk seçmiştir. (Konu, yine Sadettin Kaynak'ın hatıralarından "O gafiller yeryüzünü ifsat etmeyin dendiği zaman bir ifsat değil, ıslah ediyoruz" derler, hâlbuki işte onlar müfsittirler. Fakat ne yaptıklarının farkında değillerdir" diye başlar) (Fotoğraf 60)⁴⁴⁰ Taş Plağa İlk Türkçe ezanı okuyan kişi de Sadettin Kaynak'tır.⁴⁴¹

Bu doğrultuda 1932 yılında bir genelge yayımlanmıştır. Fakat Burçak'ın da ifade ettiği gibi bu bağlayıcı hale büründürülmemiş, kanunlaştırılmamıştır. Bu genelgeye kamuoyunun tepkisi yoğun olmuş, ülkenin pek çok kent ve köyünde bu düzenlemeye yönelik çok ağır, önemli itirazlar yükselmiştir. İnsanlar devletle ve hükûmetle ilişkilerinin bozulmasını göze alma pahasına, bu inkılaba ciddi şerhler düşmüşlerdir. Arapça ezan okunma yasağının yer yer delinmesi ve olayların mahkemeye intikal etmesi, mahkemelerin de zaman zaman karar vermekte

⁴³⁶ Akgün, **a.g.m.**,s.112

⁴³⁷ Soyzer, **a.g.m.**, s.37

⁴³⁸ Özer, **a.g.e.**, s.26

⁴³⁹ Akgün, **a.g.m.**,s.111

⁴⁴⁰ Akgün, **a.g.m.**,s.111

⁴⁴¹ Küçükakaplan, **a.g.e.**, s.93

zorlanmaları ile birlikte, konunun bir kanun bağlayıcılığına dönüştürülmesi gereği doğmuş ve yasak katı bir şekilde uygulanmıştır. Bu tarihten itibaren devlete ve hükümete karşı kimi zaman bağlılıktan, kimi zaman korkudan ötürü kısmi bir uygulama alanı bulunmakla birlikte, Türkçe ezan konusunda teskin edilemeyen bir itiraz sürekli dillendirilmiştir.⁴⁴² Kanuni düzenleme için sekiz yıl geçecek, Atatürk öldükten sonra 2 Haziran 1941 tarihinde yapılacaktır. Buna Prof. Dr. Seçil Akgün, Tarih Araştırmaları Dergisinde kaleme aldığı “Türkçe Ezan” konulu makalesinde “Türkçe dua ve ezan işi devletin dine karışması olarak yorumlanabileceğinden” yani laiklik ilkesine aykırı bir hareket olacağından dolayı Atatürk’ün yasağı resmiyete dökmekten kaçındığını yazmıştır.⁴⁴³ Kanunun çıkarılış gerekçesinin dikkate değer bir arka planı vardır. 1941 yılında beklenmedik bir gelişme yaşanmıştır. Bir ezan mağduru imam Yargıtay’a başvurarak cezasının kanundaki yerinin gösterilmesini istemiştir. Halil Özyörük’ün başkanı olduğu Yargıtay, mağduru haklı bulmuş, bunun üzerine mahkemeler huzurlarına getirilen Arapça ezan okuma sanıklarının serbest bırakmaya veya ceza vermemeye başlamışlardı. Bu beklenmedik gelişme Dr. Refik Saydam’ın başbakanlığını yaptığı hükümeti telaşlandırmış, Arapça ezan yasağının hukuk önünde iflası anlamına gelen bu “bağımsız” Yargıtay kararını, yasağı bu kez kanun hükmü haline getirerek aşmaya yönelmiştir. 2 Haziran 1941 günü çıkarılan ve yaygın olarak “Devrim Kanunu” olarak bilinen Türk Ceza Kanunu’nun 526. Maddesinin 2. Ve son fıkrasına 4055 sayılı kanunla “...veya Arapça ezan ve kamet okuyanlar üç aya kadar hafif hapis veya on liradan iki yüz liraya kadar hafif para cezası ile cezalandırılırlar” ifadesi ilave edilerek ilk kez ezanın Arapça okunamayacağı hususu bir kanun hükmü haline getirilmiştir. Dahası yasağa uymayanlara hapis ve para cezası da getirilmiştir.⁴⁴⁴

Ezanı Arapça hali ile okuyanlara ciddi yaptırımlar uygulanmıştır. Bu yaptırımlar neticesinde bir kavram ortaya çıkmıştır. Bu kavram “Ezancılar” kavramıdır. “Bursa’da Arapça ezan vakası” olarak bilinen ve 1 Şubat 1933 tarihiyle kayıtlara geçmiş olan yegâne kitlesel ezan protestosudur. (Fotoğraf 100) Vatandaşın haklı olarak farklı şehirlerdeki değişik uygulamaları protesto etmesi ve vatandaşlık hakkı gereği

⁴⁴² Avşar, Kaya, **a.g.m.**, s.126

⁴⁴³ Akgün, **a.g.m.**, s.112

⁴⁴⁴ Armağan, **a.g.e.**, s.20-21

Vilayetten ve Evkaf Müdürlüğünden diniyle ilgili bir talepte bulunması şeklinde değerlendirilmesi gereken hadise, Vali ve Emniyet Müdürünün gayretkeşlik ve beceriksizlikleri yüzünden olduğundan fazla büyütüldü. Ardından Mustafa Kemal Atatürk'e haber verildi. Onun da işi ciddiye alarak Bursa'ya ani bir baskın yapmasıyla vaziyet büsbütün vahamet kazandı. Soruşturmalarda olayın farklı yerlerdeki ezan uygulamalarının, yani bazı yerlerde Arapça okunmaya devam edilirken, diğer yerlerde neden Türkçe okunduğunun sebebini sormaya dayandığının ve meselenin esasının "din değil dil meselesi" olduğunun anlaşılması üzerine resmi öfke neyse ki yatışmıştır.⁴⁴⁵ Bu olayın neticesinde Atatürk, "Türk milletinin milli dili ve benliği bütün hayatına hâkim esas kalacaktır" demişti. Bu bildiri' ertesi gün Hâkimiyeti Milliye ve diğer gazetelerde de yer aldı. Bursa hadisesinden bir ay sonra, Diyanet İşleri Başkanlığı bir tamim hazırlayarak üç ayrı "Türkçe" şekilde hazırlanan Salat'ın Türkçe okunması için bildiri göndermiştir.⁴⁴⁶

Diyanet İşleri 6.3.1933 tarihli Tamimi: (Fotoğraf 61)

"Öz dilimizle her tarafta Türkçe ezan okunduğu bir zamanda minarelerde Arapça salat ve selam okumak ahenksiz düşeceği gibi hükümeti celilenin takip buyurduğu maksad-ı milliyeye de uygun gelmediğine binaen, İstanbul'daki' erbabı ihtisasla bilmuhabere yukarıda yazılan 3 suret ile Türkçe tekbir gönderilmiştir. Her hangisi arzu olunursa icabında alakadarların ondan okumaları tamimen beyan olunur". Bu tamimle Atatürk'ün ölümü arasında geçen sürede ezan, hutbe ve salatlar Türkçe okunmuştur. Yalnız bu işlem, hiçbir zaman kanunla saptanmadığından Atatürk'ün ölümünü izleyen yıllarda Türkçe okumalar kısıtlanmıştır.⁴⁴⁷

Arapça ezan okumakta ısrar eden "Ezan suçluları" olarak isimlendirilen kişiler tutuklandı. Uzun süre Çorum'da yargılandılar ve 19 kişi Çorum'da bu nedenle hapis yattılar. Çorumlu olan Uludağ Üniversitesi emekli öğretim üyesi Prof. Dr. A. Lütfi Kazancı Çorum halkının bu kişilere "Ezancı" adını taktıklarını Bursalı ezan mağdurlarından bıçakçı Hafız İsmail Pirge ile 1977 yılında Bursa'da Yeşil semtinde

⁴⁴⁵ Armağan, a.g.e., s.51

⁴⁴⁶ Akgün, a.g.m.,s.112

⁴⁴⁷ Akgün, a.g.m.,s.113

yaptığı görüşme neticesinde aktarmıştır. Ezancı tabiri buradan gelmektedir.⁴⁴⁸ (Fotoğraf 62-63-64) Bu sürgün basına yansımış ve haberler yapılmıştır. 22 Mart 1933 tarihli Cumhuriyet Gazetesinde çıkan haber içeriğinde Ağır Ceza Mahkemesinin Türkçe ezan aleyhinde bulunmaktan maznun Bartın'ın Akgöz köyünden Feyzullah ile Kocaloz köyünden Hasan ve Tunuslu Habib isimli iki şahsın muhakeme edildiği yazılıdır. Ayrıca Feyzullah isimli şahsın Durluk Köyü muallimi ve köy camiinin fahri hatibi iken 17 Şubat'ta Arapça ezan okumak, sarıkla namaz kıldırmak ve Arapça kamet getiren Hasan'ı bundan men etmediği için suçlu bulunmuştur. Yine benzer şekilde Çorum'da Bayram namazından sonra Arapça ezan okuyan bir vatandaş ağır ceza mahkemesinde yargılanmış ve neticede berat etmiştir. Ne var ki, bu defa yanındaki vatandaşları Türk Ceza Kanunu'nun 163. Ve 173. Maddelerine göre birer yıl hapis cezası almışlar, aynı süre kadar da nezaret altında bulundurulmalarına hükmedilmiştir.⁴⁴⁹

26 Haziran 1941 tarih ve 4055 sayılı kanuna göre, Arapça okuyanların cezalandırılacağı öngörülmüştür. Ancak bu önlem bile "Arapça dua"nın yeniden filizlenmesini önleyemedi. 1948 yılında kurulan Millet Partisi'nin parti programı, her ferdin istediği dine istediği dilde tapınabilmesi prensibini kapsıyordu. Hatta parti başkanı Hikmet Bayur Bey, devletin bu esasa karışmasını laiklik prensibine karşı bir eylem olarak niteliyordu. Bu ara zaten oldukça tavsamış olan Türkçe ezan hakkındaki kanun 1950 yılında, Türk Ceza Kanunun 526. maddesinden kaldırıldı (16 Haziran 1950 tarih ve 5665 sayılı kanun) ve böylece, Arapça ezana dönüşüm gerçekleşti.⁴⁵⁰

Günde beş vakitte, sesi güzel ve makam bilen bir müezzin tarafında okunan ezanlar, inananları çekmekte, ibadet konusunda tembel olan Müslümanları uyarmakta, hatta inanmayanları bile etkilemektedir. Burada çok önemli bir husus daha vardır ki, ezanın, tüm insanlara açık olarak yapılan bir çağrı olması, evrensel bir çağrı niteliğinde olması hasebiyle -lafızları ve yapısı bozulmadan- ses ve mûsikî cihetiyle dünya standartlarında bir nağme ve ses güzelliğiyle okunmasının gerektiğine inanıyoruz. Önceleri sadece belli bir mahalledeki Müslümanları namaza çağırmak için

⁴⁴⁸ Armağan, a.g.e., s.51

⁴⁴⁹ Armağan, a.g.e., s.54

⁴⁵⁰ Akgün, a.g.m.,s.113

kullanılan ezanın, günümüzdeki anlamı ve önemi çok daha farklıdır. Sürekli yabancı ziyaretçilerin akımına uğrayan İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerimizde ve sahil kentlerimizde, ezanın evrensel bir mesaj vermede çok önemli olduğunu düşünüyoruz.⁴⁵¹

1938 yılından sonra atılan adımların gözden geçirilmesinde şu bakış açısı çok önemlidir. Bir gün İsmet İnönü, Mustafa Kemal Atatürk'e Hatay'la ilgili "Ne vakte kadar bu işler içki sofralarında konuşulacak?" deyince, Atatürk de "İsmet Cumhuriyeti birlikte kurmadık mı?" diye cevap veriyor. Sonra sofrayı dağıtıp Salih Bozok'u çağırıyor. Salih Bozok'a, "Ben 1933'te bunu Yalova'da atacaktım, sen mani oldun. Bu boş yere konuşmaz, güvendiği ne?" diyor. Salih Bozok "Bir şey olmaz paşam yine atar gidersin" der. Salih Bozok bayağı bunalmış "Ya", diyor. "Çağır Genelkurmay başkanı Fevzi Paşayı." Mustafa Kemal Atatürk Fevzi Paşayla konuşuyor. Birkaç gün içerisinde İsmet İnönü ile trenle İstanbul'a gidiyorlar. Orada istifa ettiriyor.⁴⁵² 1938 den sonraki yapılan icraatlar ile 1938 den öncesini birbirinden ayırmak gerekiyor. Mustafa Kemal Atatürk'ün olmadığı dönemi de Kemalist düzen eleştirilerine dâhil edersek yanılırız. İsmet İnönü kendisine münhasır bir düzen oluşturmaya çalışıyor ve bu düzen içerisinde özellikle dikkat çeken "Arapça ezan yasağı" gibi yasaklar kanuni kimliğe bu dönemde kavuşuyor. Bu dönemde Cumhuriyet sivil bir yönetime kavuşamadığı için yasaklar gündemden düşmüyor.

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 11 Nisan 1939'da gönderilen gericiplik raporunun bir sayfası (Cumhurbaşkanlığı Arşivi, İsmet İnönü Arşivi, Yer No: 2/6-29, Fihrist No: 3384-47)(Fotoğraf 65).⁴⁵³

Sivil bir yönetim için ilk girişimler "dörtlü tahrir" denilen metni imzalayan Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan 7 Haziran 1945 yılında

⁴⁵¹ Akdoğan, **a.g.m.**,s.322

⁴⁵² Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 142

⁴⁵³ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

imzalıyorlar.⁴⁵⁴ Sivil bir yönetim yolunun açılmasında en önemli ilk adım bu oluyor. Artık devletçi bir bakış açısı değil halkın yanında bir “halk için” anlayışının hâkim olduğu bir yönetim anlayışına doğru yol alınacaktır. Birçok yasakta olduğu gibi mûsikî yasağının ve özellikle ezan üzerindeki yasakların kaldırılmasında bu yönetim çok önemli adımlar atacaktır.

Adnan Menderes Siyasi hayata liberal Ali Fethi Okyar'ın liderliğinde 12 Ağustos 1930'da kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkasından giriyor. Aydın il kurucusudur. Tercihinin o günün şartlarında doğal olarak “Tek Parti” değil de liberal-muhafız Serbest Cumhuriyet Fırkası olması önemlidir. “Bütün milleti kapsayan” CHP'nin, devlet partisinin halktan koptuğu ve halkın “serbestlik” yanlısı bir parti istediği görülmüştür.⁴⁵⁵ Buradaki “serbestlik” kelimesi yasakların kaldırılmasında kilit bir kelimedir. Bu kelimeyi ismi içerisine alan Serbest Cumhuriyet Fırkasının ilk karşılaştığı yasak İzmir Valisi Kazım Dirik paşa ile Halk Partisi ileri gelenlerinin halkı bu katılımdan men etmek için gayret sarf etmeleri olmuştur. Vatandaşın ellerindeki bayrakları almaya çalışmaları, etraftan gelenleri yoldan çevirmeleri kaba kuvvete başvurmaya kalkışmaları yasakçı zihniyeti açıklamaya yetmektedir. Atatürk'ün Fethi bey'in İzmir konuşması yapmasını destekleyen telgrafı olayları biraz engellemiştir.⁴⁵⁶

9 yıl önce Arapça ezan yasağını getirmiş olan CHP yasağın kaldırılması hususunda kendi içerisinde bir mutabakat sağlayamamış, ezan meselesini bir dil, bir milli şuur meselesi olarak anladıklarını Cemal Reşit Eyüboğlu meclis kürsüsünde yaptığı konuşmada belirtmiştir. 17 Haziran 1950 günü Türkiye'deki ulusal basının manşetlerinde, kanunun CHP'nin de tasvibiyle çıkarıldığı şeklinde haberler okunacaktı. CHP yönetimi ezan yasağının kaldırılması hakkında bir grup kararı almamış, milletvekillerini serbest bırakmış ama kanuna karşı çıkmayacaklarını da özellikle belirtmek ihtiyacını duymuştur. Nitekim oylamada aleyhte herhangi bir oy kullanılmamış, 18 yıl (bunun 9 yılı kanuni cezayı müstelzim olmak üzere) devam eden Arapça ezan yasağının kaldırılması kararı Meclis'ten ittifakla geçti. Dolayısıyla 1950 Haziran'ında DP şayet bir “karşı devrim”e girmişse bile, bu girişimin bizzat CHP'nin

⁴⁵⁴ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 139

⁴⁵⁵ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 149

⁴⁵⁶ Menderes, Akyol, **a.g.e.**, s. 149

işbirliğiyle gerçekleştiği çok açıktır.⁴⁵⁷ Türk mûsikîsi eski itibarını kazanmaya başlamıştır. Yasaklardaki gevşeme Türkçe okunan ezana da yansımıştır. Artık Arapça ezan okunması yasak olmaktan çıkartılmıştır. (Fotoğraf 66-67-68-69-70)

3.7.5. Mevlevilik ve Mûsikî

Mevlevihaneler, Osmanlı mûsikî geleneğinin merkezinde yer alan kurumlardır. Bütün ömrü İstanbul'da geçen, babası Avrupalı, annesi Ermeni olan ve Rousseau'nun bile dikkatini çekecek kadar meşhur bir Türk mûsikîsi monografisi kaleme alana Antonie Murat'ya göre Osmanlı'da hiçbir müzisyen, Mevlevihanelere devam etmeden, oraya devam eden müzisyenlerle tanışmadan ve onlar tarafından imtihan edilmeden adını duyuramazdı. Mevlevihaneler, aynı zamanda saray çevresinde hâkim olan yüksek kültür ile şehrin daha alt tabakalarının kültürü arasındaki etkileşime de hizmet ediyordu.⁴⁵⁸

Mevlevîhâneler dinî birer kurum olmalarının yanı sıra içerisinde pek çok farklı dalda eğitim faaliyetleri yürütülmüştür. Bu eğitim sonucunda ortaya çıkan kültürel birikim ülke geneline dağılan Mevlevihanelerle tüm Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. Bu eğitim dallarının en mühimlerinden olan mûsikî tedrisatı da sürekli olarak Mevlevihaneler bünyesinde kendisine yer bulmuş ve bu sayede mûsikî kültürünün tüm yurda yayılmasında önemli roller oynamışlardır.⁴⁵⁹

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde daha açık biçimde görülen gerçek, mûsikî ustalarının saray dışındaki çevrelerde, konaklarda, yalılarda, özel meşk hanelerde, bir başka deyişle “şehir”de toplanmaya başlamalarıdır. Sarayda çok daha güçlü mûsikî toplulukları oluşabilmiştir. Saray kadar önemli bir mûsikî çevresi olan Mevlevihaneler de yüzyılın ikinci yarısından itibaren, faaliyetlerini iyice genişletmişler, bütün ustaları ve genç yetenekleri kendisine çeken birer sanat merkezi ve mûsikî okulu haline gelmişler, sarayın bıraktığı boşluğu doldurmuşlardır. Birçok mûsikîşinasın gözünde saray çekici bir yer bile değildir artık.⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Armağan, **a.g.e.**, s.44-48

⁴⁵⁸ Ayas, **a.g.e.**, s.46

⁴⁵⁹ Özden, Toker, **a.g.m.**, s.114

⁴⁶⁰ Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1228

Türk mûsikîsinin silinmez izler bırakan en önemli müessesesi Tekkeler, özellikle Mevlevihane'lerdir. Bilindiği gibi, mûsikîye yer veren tarikler arasında, özellikle Mevlevîler, âyînleriyle, Türk mûsikîsinde orijinal bir form meydana getirmişlerdir. Bu âyînleri icra' eden mutrîb heyetinde yer alacak okuyucuların ve sazandelerin yetiştirilmesine de büyük ehemmiyet vermişlerdir. Bu yüzden, Mevlevîler arasında, pek çok mûsikîşinas ve bestekâr yetişmiş ve Mevlevîhaneler adeta birer konservatuar vazifesi görmüştür. Türk mûsikîsinin gerek dinî, gerek din dışı sahalarında eserler veren pek çok büyük bestekârı ya Mevlevîliğe intisâb etmiş, Mevlevîler arasında yetişmiş ya da bu tarika muhip olarak alâka duymuş kimselerdir.⁴⁶¹

Osmanlı Mûsikîsinin zirvede olduğu on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Mevlevî Mûsikîsi de III. Selim ve II. Mahmud gibi Mevlevî padişahların desteğinde zirveye çıkmış, önceki yüzyıllarda bestelenen toplam 13 Mevlevî âyinine karşılık, sadece on dokuzuncu yüzyılda 42 âyin birden bestelenmiştir. Mevlevî âyinleri sadece bestekârlık kabiliyetinin en yüksek ifade ve ispat vasıtası değil, aynı zamanda makam, usul, geçki, prozodî, ses ve saz icracılığı konularında da, ilgisi ile adeta konuşan bir hoca gibidirler. Mehterhanenin lağvedilmesi, Enderun'un kapatılması, Dârüelhan ve okullarda Türk mûsikîsi öğretiminin yasaklanıp (1926) radyodan yayınların kaldırılmasından (1934) sonra, mûsikî cemiyetlerine ve hususi derslerin meşakkatine sığınmak zorunda kalmış olan Türk mûsikîsi için okulda, kitapta, hoca da Mevlevî âyinleri, Mevlevîhaneler olmuştur.⁴⁶²

Âyin esas olarak zevkle dinlenilecek bir mûsikî parçası olarak değil, her şeyden evvel Mevlevî ritüelinin, ibadetin bir parçası, hatta bizzat kendisi olarak görülmüyordu. Dolayısıyla, dergâhta mutrîb⁴⁶³ heyeti ve semazenler eşliğinde fiilen mukabelesi yapılmamış, özgün deyimıyla "meydan görmemiş" bir âyin“ keenlemeyekün” addedilirdi,

⁴⁶¹ Tura, **a.g.e.**, s.33

⁴⁶² Tanrıkorur, **a.g.e.**, , s.30

⁴⁶³ Tasavvufî bir terim olmaktan çok mûsikî ile ilgili bir terimdir. Arapça'da şarkıcı, neşelendiren, coşturan anlamına gelmektedir. Ayrıca, rumuzu açan, hakikati açıklayan, ariflerin gönüllerini mamur hale getiren ve bu suretle teşvikte bulunan ve feyz ulaştıran kişiye mutrîb denilmektedir. Mevlevilikte sazende grubunda görevli olan kişiler de dinleyenleri coşturdukları için bu isim verilmiştir. Bkz. Bayram Akdoğan, **İsmail-i Ankaravi ve Musiki Risalesi Mevlevilik ve Mûsikî**, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2009, s.74

yani Mevlevî geleneğine göre yoktu, yok mesabesindeydi. 1925'te dergâhların kapatılmasından sonra bestelenmiş âyinlerin hemen hepsi bu durumdadır. Özetle kurallara uygun bir âyin güfte ve bestesinin var olması âyinin var olması için yeterli değildi.⁴⁶⁴

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 30 Kasım 1925 tarihinde kabul ettiği 677 sayılı Tekke ve Zaviyelerin Reddine dair kanunla bütün tarikatlar yasaklandı ve Türkiye Cumhuriyeti sınırları dâhilindeki tüm tekke ve zaviyeler kapatıldı. Bundan çok kısa bir süre sonra, 1927 yılı başında (yani Ayasofya'nın bile müze yapılmasından yedi yıl önce) Konya'daki Mevlevî âsitanesi müzeye çevrildi ve esas itibarıyla turistik bir amaca hizmet eder hâle getirildi. Bu tarihten sonra aşağı yukarı otuz yıl boyunca ne Konya'da ne de Türkiye'nin başka bir yerindeki bir Mevlevihane'de kamuya açık bir şekilde Mevlevî mukabelesi yapılabilirdi. 1950'li yıllarda bir grup müzisyen ve Mevlevî muhibbi hiç değilse yılda bir kez yapılan Şeb-i Arus törenlerini canlandırmak için girişimde bulundukları zaman ilk yaptıkları Konya Turizm Derneği adlı bir dernek kurmak ve faaliyetleri bu dernek aracılığıyla yürütmeye çalışmak oldu. İlk kez 1952 yılında Konya'da yapılan Mevlana ihtifali de o gün bu gün her aralık ayının onu ile on yedisi arasında yapılageldi.⁴⁶⁵ 1952 yılında Konya'da düzenlenen bu Mevlevî ayin-i şerifinin eşliğinde sema edilmesiyle dini mûsikî Cumhuriyet döneminde ilk defa halk önünde icra edildi.⁴⁶⁶ Radyolarda mevlit okunması, ayin-i şerif, naat, ilahi gibi dini eserlere yer verilmesi bu tarihten sonra başlamıştır.⁴⁶⁷ Mevlevîliğin Türk mûsikîsine böyle bir katkısı olmuştur.

3.8. Mûsikî Yasağının Müziksel Temelleri

3.8.1. Türk mûsikîsi Enstrümanlarının Yasaklanması

Enstrümanda, ait olduğu kültür ve medeniyetin ses cevheri vardır. Onun için enstrümanı önemsemek, onu basit bir çalgı ve eğlence aracı gibi görmemek gerekir. Evet, enstrüman bir çalgıdır, eğlence aracı olarak da kullanılabilir, kullanılmaktadır da.

⁴⁶⁴ Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin**, s.153

⁴⁶⁵ Behar, **a.g.e.**, s.194

⁴⁶⁶ Aksoy, **Yeni Türkiye**, s.506

⁴⁶⁷ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.200

Ancak, bir formüller bütünüdür. Meselâ Ney, Kanun, Ud, Klasik Kemençe, Tanbur, Keman gibi enstrümanlarda bir kültür ve medeniyetin, Piyano, Gitar, Arp gibi enstrümanlarda da başka bir kültür ve medeniyetin kâinat tasavvuru gizlidir.⁴⁶⁸ Enstrüman yasaklarının arka planında devrim ve inkılaplar vardır. Dinsel anlamda herhangi bir yasaklama söz konusu değildir. Bu konuda Peygamber Efendimiz döneminde ki bazı uygulamalar bu konuda bize örnek teşkil etmektedir. Hz. Peygamber'in ashabından bazıları, ud ve benzeri müzik aletini çalan cariyeleri dinler ve bunları haram saymazlardı. Bazen bu mûsikî meşkleri, ashâbı kiram arasında tartışmalara sebep olurdu ancak, sonunda bu tartışmalar birbirlerini ikna etmeleriyle son bulurdu. Çünkü bu konuda yasaklayıcı ve kesin bir emir yoktu ve bu tip davranışlarda asıl olan niyetti.⁴⁶⁹ Bu nedenle enstrümanlar konusundaki yasakları tarihsel zemini içerisinde değerlendireceğiz. Fakat burada Batı dünyasında din ve müzik arasındaki ilişkiden kaynaklanan bazı yasaklardan kısaca bahsedeceğiz. Bunu yapmamızın nedeni Türk mûsikisine getirilen yasaklar ile dünya da farklı toplumlarda uygulanan yasaklar arasında bir benzerlik var mıdır? Ülkemizde kendi kültürüne ait müziğin enstrümanlarına getirilen yasaklar özgün bir nitelik taşımakta mıdır?

Enstrüman yasaklarına sadece Cumhuriyet dönemi olarak bakmıyoruz. Ayrıca konu başlığımız içerisinde geçen enstrüman yasaklarını ideolojik ve siyasi yasaklar kapsamında da ele almayacağız. Çünkü ilginç enstrüman yasaklarına da rastlanmaktadır.

Enstrüman yasakları sadece ülkemizde uygulanmamıştır. Dünya da farklı ülke ve toplumlarda ilginç enstrüman yasakları vardır. Bunlardan birisi on sekizinci yüzyılda Benjamin Franklin tarafından icat edilen bir enstrümana getirilen yasaktır. Yatay olarak 37 kâse, demir bir dingile tutturulmuş. Alman müzik bilimci Friedrich Rochlitz ve bu müzik aletini kullanan benzer kişilerin akıl sağlıklarını yitirmesi sonucu müzik aleti yasaklanmıştır. Sovyetler Birliği'nden 1991 yılında ayrıldıktan sonra yeni bir ulus kimliği inşa etmeye çalışan Özbek yönetimi, kültürlerine ait müziklerin farklı kültürlerle ait enstrümanlarla çalınmasını yasakladı. Radio Free Europe'nin haberine göre, iktidar "tar" adı verilen telli müzik aletiyle Özbek müziklerinin çalınmasını

⁴⁶⁸ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.71

⁴⁶⁹ Akdoğan, **a.g.m.**,s.319

yasaklama kararı aldı.⁴⁷⁰ Erken dönem Yahudilikte müzik dinin her alanında fazlasıyla kullanılırken hatta Tanah'da Süleyman Mabedinde enstrümanların kullanıldığından söz edilse de sonraki dönemlerde müziğin kullanımı sinagoglarda yasaklandığı gibi bazı alanlardan da dışlanır. Oysa Yahudiliğin en önemli tarihsel ve dini figürü olan Davud'un sürekli harp adlı enstrümanı çaldığı ve yanından hiç ayırmadığı bilinir ki bu nedenle Davud, bütün resimlerinde sürekli elindeki harp adlı enstrümanı ile dolaşırken resmedilir.⁴⁷¹ Dünya'daki dinlerde ve toplumlarda mûsikîye ve enstrümanlara farklı bakış açıları olmuştur. Bu bakış açıları kimi zaman yasaklarla sonuçlanmış, kimi zaman da insanları tedavi maksadıyla kullanılacak uygulamalar ortaya çıkarmıştır.

İlk dönem ve erken Ortaçağ dönemlerinde Hristiyanlar insan sesiyle yapılan müziklere izin vermekle birlikte bir pagan davranışı olarak gördükleri enstrümanların kilisede kullanılmasına müsaade etmemişlerdir. Nitekim ilk dönemdeki birçok uygulamaya ve algıya yani öze geri dönmeyi savunan reformistlerden birisi olan John Calvin, reformasyon sürecinde kiliselerde enstrümanların kullanılmasını yasaklar ve sadece çıplak olarak insan sesiyle ilahilerin ve mezmurların okunmasına izin verir. Hatta Calvin'in yolunu takip eden, bazı ilk Calvinistler bir adım daha ileri giderek birçok kilise orgunu parçalamışlardır. Günümüzde ise Amişler ve Mennonitler gibi tutucu bazı Hristiyan topluluklar hâlâ enstrümansız olarak sadece insan sesiyle yapılan müziği kullanmaya izin vermektedirler.⁴⁷² Babil ve yerel kabile kültürlerinde davula özel bir kutsallık izafe edilir ve gizli, büyüsel güçleri olduğu düşünülürken Yahudilerde bunun yerini çok daha özel bir çalgının "şofar"ın aldığı görülmektedir. Koç, keçi ya da geyik gibi hayvanların boynuzlarından yapılan İsrailoğullarına özgü bir çalgıdır. Çıkardığı ses itibarıyla normal bir enstrümandan çok Aborjinlerin bullroarer'ını andırmaktadır. Lakin onlar bu ses ve Boğalar arasında bir irtibat kurarken Yahudiler tam tersini düşünür. Asla sığır boynuzundan şofar yapılamaz. Dolayısıyla şofarın sesi de onunla ilişkilendirilmez. Ancak benzer noktası Yahudilerin de şofara kutsiyet izafe etmeleri ve büyüsel bir güce sahip olduğuna inanmalarıdır. Dinsel törenlerde Roşaşana gibi bayramlarda mutlaka çalınır. Şofar'ın önceden salgın hastalık veya saldırı anında

⁴⁷⁰ Milli Olmayan Müzik aletleri Yasak, Milli Gazete 02.08.2016 tarihli Haber, Erişim: <https://www.milligazete.com.tr/haber/887813/ozbekistanda-milli-olmayan-muzik-aletlerine-yasak>, Erişim Tarihi: 11.03.2018

⁴⁷¹ Batuk, **a.g.m.**,s.47

⁴⁷² Batuk, **a.g.m.**,s.48

haberi iletmek için çalındığı söylenilir. Babil sürgünü esnasında Babil kralı Nebukadnezar ve Osmanlı sonrasında Kudüs'e egemen olan mandacı İngilizler, Yahudilere şofar'ın çalınmasını yasaklar.⁴⁷³

Dinsel nedenlerden kaynaklanan yasakları ele aldığımız başlık içerisinde bazı dönemlerde burada anlattığımız yasaklara benzer uygulamalar bizim toplumumuzda da mûsikîyi haram sayanlar tarafından uygulanmıştır. İran'da da kadın sesine benzediği gerekçesi ile İran çalgısı olan Santur 'un Şah tarafından beş yüz yıl yasaklandığı iddia edilmektedir. Bir enstrüman olan insan sesinin yasak olması, haram sayılması konusunda İslam ne demektedir? İslâm dünyasında ilk dönemlerden günümüze kadar, bazı görüşlere göre kadın sesi ve enstrümanın haram olduğu ileri sürülmektedir. Bu görüş sahiplerine göre sadece Ney ve Kudüm caizdir. (Ki bu caiz olduğu söylenen enstrümanlardan Ney melodiyi, Kudüm ise ritmi temsil eder. Müzik de iki temel unsurdan meydana gelir: Ritim ve melodi). Fakat gerek Kur'an'a gerekse Peygamber Efendimizin (Sallallahu Aleyhi Vesellem) sünnet-i seniyyesine baktığınızda, enstrüman veya kadın sesinin haramlığına dair bir delil bulamazsınız.⁴⁷⁴ Ama yine de İslam dünyasının kutsal kabul ettiği mabetleri olan camilerde ise hançereden başka herhangi bir enstrümanın kullanımı yasaktır.

Enstrüman yasaklarına verebileceğimiz bir başka örnek Neyzen Salih Dede'nin Ney sazı üzerinde yapmaya çalıştığı bir revizyon ile alakalıdır. Bu konuyu ileride geleneğe karşı direniş yasakları başlığı altında da inceleyeceğiz. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Neyzen Salih Dede'nin (1825-1888) ney sazını geliştirmek amacıyla bazı mekanik tecrübeler yaptığı nakledilir. Rivayete göre Salih Dede bu sazın ön ve arka yüzündeki bilinen yedi deliğinin yanı sıra kamışın yan tarafına iki küçük delik daha açarak bu deliklere klarnetinkilere benzer birer madeni anahtar monte etmiş ve böylece Ney'de temiz bir şekilde çıkarılması zor olan bazı yarım perdelerin icrasını kolaylaştırmayı denemiştir.⁴⁷⁵ Ne var ki, bu denemelere şiddetle karşı çıkanlar da olmuş, Neyzen ve Santurî Ziya Bey'in naklettiğine göre "bu yenilik Ney'in neredeyse kutsal bir çalgı olarak görüldüğü Mevlevihanelerde,

⁴⁷³ Batuk, **a.g.m.**,s.54

⁴⁷⁴ Çetinkaya, **a.g.e.**, s.67

⁴⁷⁵ Behar, **Osmanlı/Türk Mûsikîsinin**, s.77

ibadethanelerde çalınan mübarek bir sazı mızıka çalgılarına benzettiler" şeklinde itiraz ve dedikoduların yayılmasına bile neden olmuş. Osmanlı Mevleviliğinin merkezi olan Konya dergâhının çelebisinden gelen bir emirnameyle de bütün Mevlevi dergâhlarında bu yeni çalgının kullanımı yasaklanmış, dolayısıyla da bu yeni ney türü ne dergâhlarda ne de Mevlevihanelerin dışına çıkma ve müzik dünyasında yer edinme fırsatı bulabilmiş. Bu özgün çalgı geliştirme çabasının teknik ayrıntıları ve müzikal sonuçları hakkında başka bir şey bilinmiyor.⁴⁷⁶

Batılılaşma (Avrupalılaşma) etiketi olarak görülen opera, tiyatro ve orkestraların resmî itibarı gitgide arttırılırken, millî mûsikînin okullarda öğretimi dahi yasaklanacak kadar aşağılanması, eski klasik fasıl icralarının gitgide seyrekleşmesi, koro icrasının soloya hep daha fazla tercih edilir hale gelmesi, peşrevlerin bütün olarak icra edilme âdetinin kalkması, eğitim arterinin kesilmesi sonucu zamanla kalitesizleşen şarkılar karşısında Gazel'in de yok edilip Taksim'in son plana atılması ve nihayet, yalnız müziğin değil, bütün evrenin temeli olan ritmin önemsizleştirilerek âletin, Kudüm 'ün kaldırılması, bu bozulmanın belli başlı sebepleri arasındadır.⁴⁷⁷ Enstrüman, sadece basit bir müzik aleti değildir. Onda, ait olduğu kültür ve medeniyetin ruhu ve ses cevheri gizlidir. Bir Batı müziği enstrümanı çalan kişi, o enstrümanı meydana getiren bilgi, anlayış ve birikimle donanmıştır. Dolayısıyla, başka bir kültüre ait olsa da Batı kültürüne hizmet ediyor demektir. Batı müziği sazını çalan birinin, Türk kültürüne hizmet etmesi ya da ettiğini zannetmesi büyük bir yanılsamadır.⁴⁷⁸ 1926 yılında konservatuarda Türk sanat mûsikîsi ve çalgılarının öğretimi yasaklanmış, tanbur, ud sanatçıları viyolonsel, keman gibi çalgılara yöneltilmiştir. Devlet, çok sesli mûsikî temel kuram kitaplarını ancak 1928-30 arasında yayımlayabilmiştir. 1932 sonrası Halkevlerinde halka açık mandolin, koro vs. kursları açılmaya başlanmıştır⁴⁷⁹.

Atatürk'ün halk mûsikîsi ve çalgılarına merakını hemşireleri Makbule Atakan bir hatırasında özetle şöyle anlatır: "Eline bir tahta parçası alır, yanıma gelir ve (bana

⁴⁷⁶ Behar, **a.g.e.**, s.78

⁴⁷⁷ Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.43

⁴⁷⁸ Yalçın Çetinkaya, Batı müziği enstrümanı çalan, Türk müziğine hizmet edebilir mi ?

Yenişafak Gazetesi 21.08.2016 tarihli Köşe Yazısı, Erişim:

<https://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcincetinkaya/bati-muzigi-enstrumani-calan-turk-muzigine-hizmet-edebilir-mi-2031327>, Erişim Tarihi: 13.09.2018

⁴⁷⁹ Uluskan, **a.g.e.**, s.354

Makbuş derdi) Makbuş tut bakalım şunu tanbura yapacağım der, bana tutturur, tahtanın orasını burasını tutar, keser, teller takar, sonra da karşıma geçer ve çalardı."⁴⁸⁰ Buradan Ata'nın çocukluğunda mûsikîye ilgisinin olduğunu anlamaktayız. Cumhuriyet dönemindeki devrim ve inkılaplar kapsamında mûsikî konusundaki uygulamalar yasakları getirmiş ve Türk mûsikîsine karşı bir duruş imajı oluşmuştur. Aslında tezimiz boyunca incelemeye çalıştığımız birçok başlık altında gördük ki Cumhuriyet dönemi mûsikî yasaklarının altında yatan nedenleri anlamak Cumhuriyet dönemi kadrolarının ve özellikle 1938 yılına kadar uygulamaya konulmaya çalışılan inkılapların Türk mûsikîsine bakış açısını anlamak için önemlidir. 1938 sonrasındaki devletin Türk mûsikîsi politikasını öncesinden ayırmak gerekir. Çünkü tamamıyla Batılılaşma (Avrupalılaşma) bu dönemden sonra Türk mûsikîsinde etkisini daha fazla göstermeye başlar.

Atatürk'ün söylev ve demeçleri ile Türk mûsikîsini kötüleyen ve hele hele aşağılayan tek bir cümleye rastlamanız mümkün değildir. Aksine Türk mûsikîsini öven, hatta bu mûsikî iyi bildiğini gösteren örneklerle koruyan müdahaleleri vardır. 1930 yılında Metal tekneli tanbur çalan Selahattin Pınar'a "Bu sazı değiştiriniz; bun da bizim ananevi tanburumuzun hassasiyeti yok." tarzında sert müdahalelerde bulunmuştur.⁴⁸¹

1934 nutkunun ertesi günden itibaren Türk mûsikîsi icrası radyolarda yasaklandığı gibi, Türk mûsikîsi çalgılarının çalınması da yasaklanmaya tabi tutulmuş, yasada ve birçok kurumda bu çalgıları çalanların, ivedilikle bunları bir Batı çalgısı ile değiştirmeleri halinden müzik yaşamlarının sürebileceği, aksi takdirde..., vs., vs.," günün matbuatı bu haberler birinci sayfalarından vermekte, yılların yaşlı başlı üstatları kendilerine yöneltilen tarizleri gözyaşları ile ve Ney'i flütle, ud'u piyano ile değiştirebilecekleri "korkulu ifadeleri" ile cevaplamaktan, sektörde ciddi bir iş ve ekmek krizi baş göstermekte, ispiyonculuğun ibretli örnekleri sergilenmektedir.⁴⁸²

Alaturka ve Alafranga mûsikî tartışmaları öyle bir boyuta gelmiştir ki Kurun Gazetesi'nin 20 Aralık 1934 tarihli sayısında "Yeni Mûsikî Yurdumuzda Nasıl

⁴⁸⁰ Ateş, **a.g.m.**,s.66

⁴⁸¹ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.660

⁴⁸² Ayangil, **a.g.e.**, s.646

Yayılabilir? başlıklı bir yazıda Türk gençlerine Alaturka mûsikînin çalındığı yerlere gitmemesi ve bu tür müziği boykot etmeleri gerektiği çağırısında bulunulmuştur.⁴⁸³ Bu gazetede yer alan resimler içerisinde 7. Madde de yer alan Türk mûsikîsi çalgıları ile ilgili yazılanlar iç acıtıcı durumdadır (Fotoğraf 71). Sanata ideolojik bakış açısının hâkim olması neticesinde böyle ithamlar ortaya çıkmaktadır. “Bütün bu yeniliklerin düğümünde eski bozuk sazını dinleyemezdik!” yazmaktadır. Burada Türk sazları için söylenenler Erken Cumhuriyet Dönemi ilk zamanlarında Atatürk’ünde uyardığı taklitçiliğin bir göstergesidir. Bir yandan Batı mûsikîsi çalgıları özendirilmeye ve yaygınlaştırmaya çalışılırken diğer yandan klasik Türk mûsikîsinin icrasında kullanılan çalgılar da gözden düşürülmeye, Şark kültürünün ve geri kalmışlığın sembolü olarak görülmeye başlanmıştır. Dönemin en önemli mizah dergilerinden biri olan Akbaba dergisinin 8 Kasım 1934 tarihli sayısındaki kapak resmi bu düşüncenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Resimde Şark kültürünü sembolize eden Arap kıyafetli bir kişinin sırtındaki sepete Alaturka sazları doldurmuş ve ağlayarak “Şark Mûsikîsi yolcu: - Ne çare kaderde var imişayrılmak” dediği resmedilmiştir.⁴⁸⁴ (Fotoğraf 72).

Geleneksel Türk mûsikîsine ait çalgılar, halkevlerinde yapılan çalışmalarda özellikle türkülerin seslendirilmesi ile kullanılmaması hususu 1940 yılı “halkevleri çalışma talimatnamesi”nde açıkça belirtilmiştir. Buna göre keman, ud, cümbüş, kanun, ney gibi çalgılar, yapılan müzik etkinliklerinde kullanılmayacaktır.⁴⁸⁵ Daha sonra Zeynel Abidin Bey 1930’lu yıllarda tanbur ve banjo karışımı bir çalgı ile yine gündeme gelmiştir. Bizzat Atatürk tarafından “cümbüş” ismi konulduğu bilinen çalgının, başlangıçta hem klasik Türk mûsikîsi hem de Batı mûsikîsi icrasında kullanılması düşünülmüş olsa da bugün her iki müzik türünde de rağbet görmemiş daha çok yerel müziklerde ve eğlence müziklerinde kendine yer bulabilmiştir. Daha sonra soyadı kanunu çıkınca Zeynel Abidin Bey Cümbüş soyadını almıştır.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Ünsal Deniz, “Türk Mûsikî İnkılâbı Bağlamında Klasik Türk Mûsikîsi Çalgıları”, **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**, Cilt:3, Sayı:1, 2017, s.37

⁴⁸⁴ Deniz, **a.g.m.**,s.42

⁴⁸⁵ Akkaş, **a.g.e.**, s.114

⁴⁸⁶ Deniz, **a.g.m.**,s.44

Türk mûsikîsinin icrasında kullanılan çalgıların Türk mûsikîsinin az rağbet görmesi nedeniyle fiyatlarının düştüğüne dair gazetelerde haberler yer almaktadır. Akşam Gazetesi'nin 13 Kasım 1934 tarihli sayısında Hikmet Feridun tarafından kaleme alınan "Ut, kanun, tef, tanbur gibi alaturka çalgıların fiyatı çok düştü" başlıklı yazı dönemin Alaturka sazlara olan ilginin nasıl kaybolduğunu gözler önüne sermektedir (Fotoğraf 73). Yazıda, mûsikî inkılabının başlamasıyla birlikte Alaturka sazların fiyatının %70 oranında düştüğünden, kemanın bu fiyat düşüklüğünden etkilenmediği, çalgı yapımcılarının Alaturka sazları Alafrangaya yakın bir hale sokmaya çalıştıklarından bahsetmektedir. Ayrıca tanbur yapımcılarının artık banjo yapmaya başladıklarından, cümbüş denilen yeni bir saz çıktığından ve bu sazla Alafranga müziğin de çalınabileceğinden ve artık yakında vitrinlerde udların, kanunların, tanburların yerinde viyolonsellerin, saksafonların ve gitarların olacağından bahsedilmektedir.⁴⁸⁷

Tek parti dönemi müzik anlayışı bağlamında yapılan bu çalışmalar da, halkevlerinde özellikle geleneksel Türk sanat mûsikîsi ve bu mûsikîye ait çalgılara yer verilmemesi üzerinde önemle durulmuştur. Bu durumu 1935 yılına ait, yurt çapındaki halkevlerinin çalışmalarının değerlendirildiği raporda görmek mümkündür: "Fasıl ve saz mûsikîsinin esaretine düşmeden Garp Mûsikîsi zevkinin aydınlığına çekmekte ve onlara ders vererek kabiliyetlerini doğru ve düzenli yola sevk etmektedirler."⁴⁸⁸

Cumhuriyet dönemi önemli mûsikîşinaslarından Adnan Saygun halk mûsikîsinin icra edilmesi gereken çalgılar ve geleneksel Türk sanat mûsikîsinin halkevlerinde icra edilmesi konusunda şöyle demiştir: "Halk Mûsikîsi de halk oyunları da yalnız ve yalnız halk sazları ile icra olunur. Türkülerimizin ud, tanbur ve bazı nevicat sazlarla çalınması katiyen doğru olmadığı gibi, oyunlarımızın bu neviden sazların refakatinde icrası da katiyen doğru değildir. Saf haldeki halk türküleri ancak halk sazlarıyla söylenebilir... Netice olarak diyeceğim ki bu sazların halkevlerine girmeleri doğru değildi. Ancak Klasik Türk mûsikîsinin hakkıyla icraya muktedir bir heyetin halkevinde bu eski kıymetli eserlerimizi de icra etmeleri aleyhinde değilim. Fakat bu

⁴⁸⁷ Deniz, **a.g.m.**,s.37

⁴⁸⁸ Akkaş, **a.g.e.**, s.113

heyetlerin merkezde mütehassıs bir mûsikîşinas tarafından tayin edilmesi ve genel sekreterliğin buna istinaden müsaadesi alınmak şartıyla."⁴⁸⁹

Gerek yasaklamalar gerekse basın yayın organlarının Alaturka mûsikî ve Alaturka mûsikînin icrasında kullanılan çalgıları gözden düşürmeye çalışması, halkın bir kısmı tarafından karşı bir dirençle karşılanmıştır. Toplumun belirli bir kesiminin eski alışkanlıklarını ve müziksel beğenilerini değiştirmede etkili olmamıştır. Toplumun bir kısmı Batı mûsikîsini benimserken diğer bir kısmı da klasik Türk mûsikîsinin eskiden kalan geleneğini devam ettirmek istemiştir.⁴⁹⁰

Dini boyutta ise kadın veya erkek-, insan sesi Allah'ı büyük bir edep ve huşû ile mûsikî nağmeleri kullanarak zikrediyorsa, harama yönelmiyor ve yöneltmiyorsa bu kullanım şekli ve mûsikî neden haram olsun? ve ilâve olarak, sadece sıradan bir enstrüman, yani âlet... Yani insanın bazı işleri yapmakta kullandığı bir eşya veya nesne, insanın Allah'ı güzel zikretmek maksadıyla kullandığı mûsikî nağmelerini daha belirginleştirmek ve bunu bir sanat hâline getirmek için kullanıyorsa neden haram olsun? İnsanın iradesine teslim edilmiş bir enstrümanın, aletin tek başına haram işleme kabiliyeti, gücü var mıdır? Bir mûsikî enstrümanı da sonuçta insanın iradesine bırakılmamış mıdır ve o enstrüman da bu cüz'i iradeye bağlı davranmak durumunda değil midir?⁴⁹¹ Enstrüman yasakları konusunda dinsel bakış açısına sahip olanlara karşı bizimde bakış açımız Yalçın Çetinkaya'nın ortaya koyduğu bu görüş doğrultusundadır.

Sonuç olarak Türk mûsikîsini yasaklanması, gazete, dergi ve radyo yayınları vasıtasıyla gözden düşürülmesi aynı zamanda klasik Türk mûsikîsi çalgılarını da doğrudan etkilemiştir. Bu kapsamda klasik Türk mûsikîsi çalgılarının icrasına yönelik ilmî çalışmalar, klasik Türk mûsikîsi icracılarının yetişmesi, klasik Türk mûsikîsi çalgı yapımcılığı ve klasik Türk mûsikîsi çalgıları yapımında yenilikçi yaklaşımların daha ileri ki dönemlere ötelenmesine sebep olmuştur. Ayrıca klasik Türk mûsikîsi

⁴⁸⁹ Akkaş, **a.g.e.**, s.113

⁴⁹⁰ Deniz, **a.g.m.**,s.42

⁴⁹¹ Yalçın Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, Büyüyen Ay yayınları, İstanbul,2016, s.68

çalgılarının icrasına yönelik sistematik ve bilimsel metot çalışmalarının gecikmesine neden olmuştur.⁴⁹²

3.8.2. Türk Halk Müziği ve Yasaklar

Halk müziği Cumhuriyet dönemi ile gündeme gelmiştir. Fakat yukarıda verdiğimiz bilgi ile anlaşılmaktadır ki Cumhuriyet'ten çok önce bu mûsikî türü vardır. II. Murad'ın hükümdarlığı döneminde Osmanlı sarayında bulunma fırsatını elde eden Bertrandon Brocquire, katıldığı bir ziyafet sırasında bazı mûsikîşinasları gördüğünü belirtmiştir. Tursun Bey ve Âşık Paşazade de sarayda bulunan bazı saz sanatçıları ve hanendelerden bahsetmişlerdir. Bunların sarayda bazı halk ozanlarının da bulunduğunu söylemeleri mezkûr dönemde sarayda ozanların varlığını tasdik etmesi açısından önemlidir. Bu bilgi bize ilk Türklerde yaygın olan ozan müziğinin II. Murad'ın hükümdarlığı esnasında sarayda da icrâ edildiğini göstermektedir. Yaygın kanının aksine halk müziği icrâ yoğunluğu, dönemden döneme değişse de saray içinde hep var olmuş, dolayısıyla ozan ve âşıklar saray mûsikî heyeti içinde daima yer bulmuştur.⁴⁹³ Halk müziği- Klasik müzik yakınlığını gösteren önemli bir kaynak on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Hekimbaşı Aziz Efendi'nin yazdığı güfte mecmuasındadır. Bu mecmuanın sonuna ilave edilen "Usulat-ı Mehteran-ı alem" (Tabi ü alem mehterlerinin usulleri) listesi bize mehter mûsikîsi ve onun bünyesindeki halk mûsikîsi unsurları hakkında kıymetli bilgiler vermektedir.⁴⁹⁴

Erken Cumhuriyet Dönemi halk müziği reformunu Batılılaşmak (Avrupalılaşma) kadar belki de bundan daha çok devlet kontrolünde bir millileşmek paradigması üzerinden okumak gerekir. Bu dönem mûsikî politikalarının temel amacı Batılı hayat tarzının inşasıdır. Mûsikî, Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) vitrini olarak görülüyordu. Ancak Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) birde milli boyutu vardır. Bu anlamda da halk müziği kaynak mûsikî olarak düşünüldü.⁴⁹⁵

⁴⁹² Deniz, **a.g.m.**,s.42

⁴⁹³ Hikmet Toker, Sultan “**Abdülaziz Dönemi’nde Osmanlı Sarayı’nda Mûsikî**”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012, s.7

⁴⁹⁴ Sanal, **a.g.m.**,s.151

⁴⁹⁵ Balkılıç, **a.g.e.**, s.103

Mustafa Kemal Atatürk, Nutuk'unda bizim parlak melodilerimizi, halk müziğimizi çok iyi bilenlerin toplamasını ve bütün bunları çağın kuralları ile işleyip Türk mûsikîsine evrensel yüceliğe getirmemizi istiyordu, fakat suyun başında olanlar koyu Batı (Avrupa) mûsikîsîcileri idiler. Nitekim bunlardan İstiklal Marşı'mızın bestekârı Zeki Üngör talebelerine "Siz benim mikroplarımsınız, Batı (Avrupa) mûsikîsini sade öğretin ve yayın" diyordu.⁴⁹⁶

Dünya üzerindeki imparatorlukların çözülmeye başlamış olmasının da etkisiyle bölgesel ve büyük savaşlar yaşanmakta ve bununla birlikte milliyetçilik akımları da yükselmekte idi. Bu genel durumun etkisiyle, etnik temele vurgu yapılarak tarif edilen sosyo-kültürel yapının tercihi olan "halk müziği" kavramı ortaya atılmakta gecikmeyecekti.⁴⁹⁷ Zaman itibarıyla 1826 arifesi diyebileceğimiz bir çağda gerçek bu merkezdeydi. Bütün ülkeye şamil olan mehter mûsikîsi ile halk mûsikîmiz arasında bir uygunluk teessüs etmişti. Şu halde 1826 bando inkılabı mehterhanenin şahsında klasik mûsikîye olduğu kadar halk mûsikîsine karşı da yapılmış bir hareket oluyor.⁴⁹⁸

Türkiye'de halk mûsikîsi alanındaki çalışmalar aslında daha 1923 yılında başlamıştır. Türk mûsikî adamları tarafından yapılan çalışmalar sayesinde ülkede halk müziği belli oranda bir gelişme göstermiştir.⁴⁹⁹

Atatürk, mûsikî konusundaki görüşlerini Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulamaya koymaya başlamıştır. Mûsikî eğitimini yurt çapında uygulayacak öğretim kadrosunu sağlamak üzere Ankara'da, 1 Eylül 1924 tarihinde kurulan Mûsikî Muallim Mektebi, Cumhuriyet Türkiye'sinin, yaşamın gereklerine ve uygulamaya dönük, çağdaş eğitim kurumlarının ilk örneklerinden birisidir. Kuruluşundan iki ay sonra, 1 Kasım 1924 günü öğretime başlamıştır.⁵⁰⁰ "Mûsikî Muallim Mektebi Talimatnamesinin birinci maddesine göre "Lise ve orta mekteplerle, bilumum muallim mektepleri için mûsikî muallimi yetiştirmek maksadıyla tesis olunmuştur".⁵⁰¹ Halil Bedi Yönetken bu konuda şöyle bir açıklama yapmaktadır: "Konservatuar ile Mûsikî Muallim Mektebi'ni

⁴⁹⁶ Atasoy, **a.g.m.**,s.652

⁴⁹⁷ Paçacı, **a.g.e.**, s.75

⁴⁹⁸ Sanal, **a.g.m.**,s.152

⁴⁹⁹ Uluskan, **a.g.e.**, s.375

⁵⁰⁰ Gündüz, **a.g.m.**,s.29

⁵⁰¹ Dinçer, **a.g.m.**,s.82

birbiriyle karıştırmamalıdır. Mûsikî Dârü'l Muallimîn'inden kompozitör veya bir virtüöz değil, muallim yetişecektir."⁵⁰² Mûsikî Muallim mektebinin yönetimine İstiklal Marşı'nın bestecisi ve Cumhurbaşkanlığı Orkestrası şefi viyolonist Osman Zeki Üngör'ü getirmiştir. Burada yetişen öğrencilerin bir bölümü devlet konservatuarının ilk öğrencileri olarak seçilmişlerdir (Fotoğraf 74).⁵⁰³

Musiki temel olarak milli kültürün önemli bir parçasıdır. Türk kültürünün son asırlarda pek çok farklı kültürden etkilenmesi, mûsikî de yansımaları bulmuş, mûsikîyi, ezgilerinden ve sözlerinden uzaklaştırmıştır. Türk mûsikîsi politikası kapsamında Atatürk, öncelikle bu ezgilerin toplanmasını gerekli görmüştür.⁵⁰⁴ Atatürk, "bizim hakiki mûsikîmiz" dediği Halk musikisinin derlenmesine önem vermiştir. Türkiye'de halk mûsikîsi derlemesi hadisesi, bu süreci gündem olarak belirleyen çevrelerin zihinsel konuşmaları nedeniyle, hep bir "ölen, ölmekte olan, unutulmuş, kaybolan kültür" telaş ve velvelesiyle yapılmış; bu yüzden de salt malzeme toplamaya odaklı, "arşive malzeme girmesini temin" maksatlı olmuştur.⁵⁰⁵ Derleme çalışmaları, sentezci mûsikî anlayışı ve Türk tarih tezi ne uygun olarak halk mûsikîsine duyulan gereklilikten dolayı yoğunlaşmıştır.⁵⁰⁶ Geleneksel Türk halk mûsikîsi ile ilgili ilk derleme çalışmaları, 1. Dünya Savaşı'nda on yedi yılında yeniden yapılanan Dârülelhan çatısı altında başlatılmıştır. Toplanan eserler "yurdumuzun nağmeleri" altında yayınlanmıştır. Böylece nota broşürleri yayınlayan ilk kuruluş Dârülelhan olmuştur.⁵⁰⁷ İlk geniş kapsamlı derleme, 1925 yılında Batı Anadolu'da araştırmalar yapan Seyfettin ve Sezai Asal Kardeşler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu derleme daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından "Ülkemizin Ezgileri" başlığı altında yayınlanmıştır. Bir yıl sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nın desteğiyle kırsal kesim ezgileri notaya alınmış, üç yıl içinde Anadolu'nun çeşitli yönlerinden bin halk ezgisi derlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşundan sonra Türk Beşlerinin de

⁵⁰² Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman, **Halil Bedî Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası**, Müzik Eğitimi Yayınları, s.33

⁵⁰³ Yüksel, **a.g.e.**, s.715

⁵⁰⁴ Yüksel, **a.g.e.**, s.713

⁵⁰⁵ Öztürk, **a.g.e.**, s.78

⁵⁰⁶ Akkaş, **a.g.e.**, s.135

⁵⁰⁷ Salih Akkaş, "Osmanlı Devleti Tanzimat Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti Tek Parti Döneminde Türk Müziği Politikaları" **Yeni Türkiye Dergisi Türk Müsikîsi Özel Sayısı**, Sayı: 57, Ankara,2014, s.592

desteği ile derlemeler devam etmiştir.⁵⁰⁸ İstanbul Konservatuvarı 1926-1929 yılları arasında Anadolu'ya dört derleme gezisi daha düzenledi; bu gezilerde derlenen ezgiler "Halk Türküleri" adı altında on beş defter halinde yayımlandı. 1929'daki dördüncü gezi sırasında bazı halk oyunlarımız filme de alındı. Devlet ödeneğiyle yapılan bu derleme gezilerine başta Konservatuvar Müdürü Yusuf Ziya (Demircioğlu), Rauf Yekta, Dürri Turan, Ekrem Besim, Muhittin Sadık (Sadak), Mahmud Ragıp (Gazimihal), Ferruh (Arsunar), Abdülkadir (İnan) gibi isimler katıldı. İstanbul Konservatuvarı devlet ödeneği almaksızın Halkbilgisi Derneği uzmanlarının iştirakiyle 1932 yılında beşinci bir derleme gezisi daha düzenledi. Bela Bartok çağırıldı. Atatürk yapılan çalışmaları bilimsel temellere oturtmak için 1936 yılında Macar müzikbilimci Bela Bartok'u Türkiye'ye davet etti. (Aynı yıl Alman müzikolog Paul Hindemith'in yardımlarıyla Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması tesadüf değildir.) Doğu Avrupa halk mûsikî derleyicisi Bela Bartok, 16-29 Kasım 1936 tarihleri arasında, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin ile birlikte, başta Osmaniye olmak üzere on dört ayrı yöreden doksan parça kaydetti. Bela Bartok Anadolu'daki gezisinde hep bir şeye dikkat etti: "En eski, hiç şüphesiz Asya kökenli olan Macar halk mûsikîsi ile Türk Halk Mûsikîsi arasında herhangi bir bağ olup olmadığını da çok merak ediyordum."⁵⁰⁹

Erken Cumhuriyet Dönemi kurucu kadroları 1937 yılından itibaren Türk mûsikîsi yeniden devletin gündemine gelerek Halkçılık ilkesi çerçevesinde "Türk Halk Müziği" adı altında derleme çalışmaları yapılmıştır. Bu gelişme müziğin devlet merkezli bir seyir izleyişini engelleyememiş, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) aracılığıyla kurulan denetleme mekanizması varlığını sürdürmüş ve devlet politikasının kapsamı dışında müzik yapan isimlerin kitlelere ulaşması engellenmiştir.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Yüksel, **a.g.e.**, s.715

⁵⁰⁹ Soner Yalçın, **Atatürk Hangi Türkünü Yasaklattı**, Hürriyet Gazetesindeki 18.07.2010 tarihli köşe yazısı, Erişim: <http://www.hurriyet.com.tr/ataturk-hangi-turkuyu-yasaklattı-15344849>, Erişim Tarihi: 10.03.2018

⁵¹⁰ Mehmet Atilla Güler, "1970'li Yıllarda Türkiye İşçi Sınıfını Cem Karaca Şarkıları ile Okumak", **Çalışma ve Toplum**, 2016/2, s.733

Türk Halk mûsikîsiyle ilgili olarak rahmetli Muzaffer Sarısözen'in, rahmetli Halil Bedîî Yönetken'in gayretleriyle oyunlar dâhil on bin halk ezgisi toplanmış ve tespit edilmiştir. Muzaffer Sarısözen'in dışında çoğu Nida Tüfekçi'nin olan, Yücel Parmakçı, Mehmet Özbek, Ahmet Yamacı'nın, TRT İzmir radyosunun derlemelerinin miktarları da üç bini bulmaktadır. Merhum Sadettin Heper'in verdiği bilgiye göre kendisi radyoda kurulmuş olan repertuar kurulunun başkanlığını yapmış ve bu kurulda 1970 yılına kadar çalışmıştır. Türk Sanat Mûsikîsiyle ilgili eserlerin sayısı 60-70 bin civarındadır. Bunlardan 15-20 bin eserin de dinî eserler olduğu tahmin edilmektedir.⁵¹¹

Avrupa'da çoktan gün yüzüne çıkmış olan halk sanatları Türkiye'de Cumhuriyet döneminde ortaya çıktı. Türk şiiri ve müziğinin Cumhuriyet'e kadar ne türlü bir çıkmazda olduğunu görmek için eskiden beğenilen herhangi bir şiire bakmak gerek. Halktan uzak kalmak şairlerimize öyle pahalıya mal olmuştur ki bugün hiç birisi geçmişten bugüne miras kalan şiir ya da mûsikî eserlerini tercümansız anlayamaz durumdadır. Hâlbuki şair kendi milli değerleri ve eserlerinin tercümanı olabilecek durumda olmalıdır. Halktan ayrı düşen sanatların yaşama şansı pek yoktur ve halktan ayrı düşen halktan da ayrı düşer ve kendi kendine yaşayamaz. Mesela Yunus Emre'yi düşünün yaklaşık yedi yüz yıl önce yazdığı şiirler hala halk tarafından rahatça anlaşılabilir. ⁵¹² Batı mûsikî sistemini uygulamak demek türkülerin yerel özelliklerinin kaybolması demektir. ⁵¹³

1932 yılında kurulan Halkevleri, çeşitli bölgelerde açılan şubeleri aracılığı ile birçok derleme faaliyetinde bulunmuştur. Ankara halkevi broşürüne göre, Güzel Sanatlar Şubesi "ulusal halk şarkılarını kabileler ve köyler arasından derlemek ile yükümlüdür." şöyle ki: "Şube, halk arasında hele köylerde ve oymaklar da söylenen halk türkülerinin notaları ile sözlerini tespiti ve bunları asıllarına hâlel gelmemek şartıyla tamime çalışır. Halk türkeleri ancak Kendi ağızları ile ve kendi sazları ile icra edilebilir ki, bu sazlarda cura, bağlama, bozok, meydan sazı, Karadeniz kemençesi,

⁵¹¹ Dinçer, **a.g.m.**, s.84

⁵¹² Sebahattin Eyüpoğlu, **Dostlar Beni Hatırlasın Aşık Veysel**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971, s.13

⁵¹³ Akkaş, **a.g.e.**, s.133

davul, zurna, kabak darbuka, çift nara gibi halk sazlarıdır. Halk türkülerine keman, ud, cümbüş, kanun, ney vs. fazla refakat edemez. (CHP, 1940:10)⁵¹⁴

Tek parti dönemi kadrolarının halk mûsikîsine bakışlarında ve değerlendirişlerinde de ciddi sorunlar vardır. Dönemin reformcular halk müziğini bir taraftan Türk'ün gerçek ve temiz müziği olarak değerlendirirken diğer taraftan halk şarkılarını seçerler, temizlerler ve temizlenmiş halleri ile halka geri vermeye çalışırlar. Kısacası türkülerini bir toplumsal mühendisliğe tabi tutarlar. Bu anlamda Tek Parti Dönemindeki kadroların Halk mûsikîsi üzerine olan çalışmaları, mûsikînin derinlemesine yapılmış müzikolojik analizlerden çok Batıcı ve sentezci mûsikî görüşlerinin bir parçası olarak değerlendirilebilir.⁵¹⁵

29 Ekim 1923 yılında Türkiye'de Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk'ün önderliğinde Batı (Avrupa) medeniyetinin örnek alındığı bir dizi reform ve kültürel değişimlere sahne olmuştur. Atatürk ve yeni Cumhuriyetin kurucu kadrosu ideolojilerini yansıtan reformları yaparken; modern, millî ve Batılı bir Türk devleti ve Türk halkı yaratma fikri üzerinde yoğunlaşmışlardır. Yapılan reformlar özellikle Osmanlı'nın izlerini silme ve yeni Cumhuriyetin Batılı bir devlet olarak Şark kültüründen koptuğunu gösterme amacı taşımıştır. Bu amaçla yapılan reformlar içinde siyasî, askerî ve ekonomik reformların yanında toplumun sosyal hayatını derinden etkileyecek olan kültür ve sanat alanlarında da radikal değişimler ve yenilikler düşünülmüştür.⁵¹⁶ Halk müziği de bu kapsamda gelişmelerden etkilenmiştir.

Karaman Valisi Ali Akan, "Kriz ortamında halk daha da karamsarlığa düşmesin" diye Musa Eroğlu'nun seslendirdiği "Yolun Sonu Görünüyor" adlı türküyü yasaklamış. Vali daha sonra gazetecilere "Latife yaptım" dese de, türküyü "5442 sayılı İller İdaresi Yasası"nın valilere verdiği yetkiye dayanarak" yasakladığını hatırlarsak iş "latife"yi bayağı aşıyor. Türkünün yasaklanmasına neden olan seslendirmenin özelliğini de unutmamak gerekir. Karaman Valisi, "Yolun Sonu Görünüyor" adlı türküyü Polis Günü dolayısıyla düzenlenen gecede Karaman Cumhuriyet

⁵¹⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.128

⁵¹⁵ Akkaş, **a.g.e.**, s.154

⁵¹⁶ Deniz, **a.g.m.**,s.30

Başsavcısı'nın seslendirmesi üzerine yasaklamış! Pekiyi şimdi bu "latife" diğer illerin valileri tarafından da kabul görür ve memlekette yeni bir "türkü yasağı" dönemi açılırsa, hangi türküleri yasak gelir, hangileri teşvik edilir? Bu konuda kısa bir liste önerelim: Ülkenin içinde bulunduğu özel durum göz önüne alınarak mülki amirlerce yasaklanması devletimizin, ülkemizin ve milletimizin hayrına olan türküleri (Birinci liste): Ali Ekber Çiçek'in Erzincan dolaylarından derlediği "Derdim Çoktur Hangisine Yanayım" adlı türkü, Adana dolaylarından derlenen ve "Adana'nın Yolları Taşlık/Yok Cebimde Beş Para Harçlık" diye sürüp giden türkü, Âşık Mahzuni Şerif'ten "Yoksulun Sırtından Doyan Doyana" ve "Al Birini Vur Birine" adlı türküleri yasaklanmıştır.⁵¹⁷

3.8.3. Marşlar ve Yasaklar

Osmanlı Devleti on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısından itibaren resmi marş çaldırmaya başladı. İstanbul'da ki diplomatik temaslardan resmi marş çalma geleneği Avrupalı devletlerden Osmanlıya geçmiş oldu. Resmi marş kullanımı Sultan II. Mahmud'la başlamış, sonraki tüm padişahlar da bu uygulamayı devam ettirmişlerdir. İlk resmi marş "Askeri Marş" adıyla Ahmet Ağaya, ikinci resmi marş ise "Mahmudiye Marşı" Giuseppe Donizetti paşaya aittir. Sultan Abdülmecid 1839 yılında tahta geçtiğinde yine görevde olan Donizetti Paşa'nın "Mecidiye Marşı" adıyla bestelediği marş resmi marş olmuştur. Sultan Abdülaziz 1861 yılında tahta geçtiğinde Naum Tiyatrosu orkestra şefi Callisto Guatelli tarafından bestelenen "Aziziye Marşı" resmi marş olarak kabul edildi. Sultan V. Murad üç ay süren hükümdarlığı süresince Donizetti Paşa'nın babası Abdülmecid için bestelediği "Mecidiye Marşını" resmi marş olarak çaldırdı. II. Abdülhamid için resmi marş besteleyen kişi ise Necip Paşa'dır. Bestelediği marşın adı "Hamidiye Marşı"dır. Hamidiye Marşı ilk sözlü resmi marş olma özelliğine sahiptir. Bu marş 1908 yılına kadar resmi marş olarak kullanılmıştır. 1908 yılında yapılan ihtilalden sonra milli duyguları ön plana çıkaran ve adının başında "Milli" ifadesi yer alan, Vedi Sabra tarafından bestelenen marş resmi marş olarak kabul edildi.⁵¹⁸ II. Abdülhamid (1876-1909) tahttan indirilip de yerine V. Mehmet Reşat

⁵¹⁷ Kürşat Bumin, "'Yolun Sonu Görünüyor" mu?" Yeni Şafak Gazetesi 21.04.2011 tarihli köşe yazısı, Erişim: <https://www.yenisafak.com/yazarlar/kursatbumin/-yolun-sonu-gorunuyor-mu-48915>, Erişim Tarihi: 11.10.2018

⁵¹⁸ Selçuk Alimdar, **Osmanlı'da Batı Müziği**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016, s.44-47

(1909-1918) tahta çıktığı zaman yeni padişah için hangi marşın resmen kabulü lazım geleceği meselesi ortaya atıldı. Tahttan indirilen padişahın marşı ona ait birçok hatıraları canlandıracağı için uygun görülüyordu. Saffet bey Beethoven'ın Op.113, "Ruinesd'Athènes" adlı eserindeki Türk Marşı'nın devletçe kabulüne taraftar olmuştu. Bazıları ise Sultan Mecid marşının kullanılmasını tavsiye ediyorlardı. Nihayet, yeni bir marş bestesi yaptırılmaya karar verildi ve bu marş hazırlanıncaya kadar törenlerde Mecidiye Marşının çalınması geçici bir süre usul kabul edildi. Yeni marş Saffet Bey'e teklif edildi. Saffet Bey, marş yazmak zor bir şey değilse de yeni marşın Avrupa mûsikî âleminde şöhretli bir bestekâra yaptırılmasının daha uygun olacağını söyledi. Bu düşünülüp taşınıldıktan sonra kabul edildi. Saffet Bey, Paris konservatuarında iken hocası olan ve kendisini çok takdir eden Théodore Dubois vasıtasıyla Camille Saint Saëns'a müracaat ederek yeni Türk Padişahı için bir marş bestelenmesini rica etti ve onayını aldı. Az bir müddet sonra Camille Saint Saëns marşı besteleyip Saffet Bey'e gönderdi. Fakat hadiseden haberdar olan İstanbul'daki bazı bestekârlar bir yandan hükümete başvurarak Türk Marşı'nın yerli bestekârlar arasında açılacak bir yarışma ile seçilmesini ve bu işe yabancıların karıştırılmamasını istediler.⁵¹⁹ Selçuk Alimdar'ın Osmanlı'da Batı Müziği adlı eserde aktarıldığına göre de Sultan Mehmet Reşad tahta geçtiğinde yaklaşık olarak yüz tane marş bestesi saraya sunulmuş, içlerinden İtalyan İtalo Selvelli'nin marşı resmi marş olarak seçilmiştir. Sultan Reşad tahta geçtikten on dört ay sonra Veda Sabra'nın marşının tekrar resmi marş olarak kabul edilmesi için meclis-i mebusan'a başvurulmuştur fakat kabul görmemiştir. Daha sonra 1912 yılında Sultan Reşad babası Abdülmecid'in marşının tekrar resmi marş olmasını sağlamıştır. Osmanlı Devleti'nin son padişahı olan Sultan Vahdettin dört yıllık saltanatı boyunca ilk resmi marş olan Mahmudiye Marşını çaldırılmıştır. Osmanlı'da resmi marş uygulamasının doksan bir yıllık süresi içerisinde en uzun süre yürürlükte kalan marşların başında Hamidiye Marşı (32 yıl) Mecidiye Marşı (28 yıl), Aziziye Marşı (15 yıl) ve Mahmudiye Marşı (12 yıl) gelir.⁵²⁰ Yaşanan bu olay Batılılaşmanın (Avrupalılaşmanın) gelmiş olduğu aşamayı ve Cumhuriyet dönemine kadar hazırlanan alt yapının içeriğini çok iyi ortaya koymaktadır. Batı'nın hayranlıkla izlediği bir "Mehteran"dan, mehterden etkilenecek oluşturulan Batı usulü bandolardan

⁵¹⁹ "Tarihi vesikalardan Camille Saint Saëns'a'ın Türk Marşı" **Mûsikî Mecmuası**, Sayı:12 (Şubat 1949), s.13

⁵²⁰ Selçuk Alimdar, **Osmanlı'da Batı Müziği**, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016, s.47-49

Batı'dan medet umularak padişah için yapılması istenen bir marş gayretine burada yaşanan olay bizlere Cumhuriyet dönemindeki yaşanan Batı (Avrupa) hayranlığının bütün yönlerini ortaya koymaktadır. Başlangıçta Batı müziği merkezi hükümetin resmi ve diplomatik protokollerinde, törenlerde yer alırken zamanla başında Halife-Sultanın yer aldığı bir geleneksel monarşide dini anlamda en önemli protokollerden birisi olan Cuma selamlığına kadar girecektir.⁵²¹ II. Abdülhamid gibi mutaassıp bilinen bir padişahın Cuma selamlığında Batı tarzı marşlar çalınmıştır. Kabul, cülus ve biat, doğum yıldönümü, sur-ı hümayun, muayede, Cuma selamlığı, hatta surre alaylarında bile bando kullanıldı ve Cuma selamlıklarında, tamamına yakını yabancılar tarafından bestelenen resmi marşların yanı sıra Mozart ve Rossini operalarından bölümler çalındı. Böylece devletin Batılılaşma (Avrupalılaşma) ve Avrupa devletler sisteminin bir parçası olma kararı, diğer devletlere ve toplumlara net bir şekilde ilan edilmiş oluyordu.⁵²² Batı müziğinin kamusal alanda, resmi törenlerde hatta dini Cuma selamlıklarında bile yer buluşu, seçkinler arasında gördüğü itibar zaman içinde geleneksel mûsikîye yönelik bir aşağılama hatta açık bir ifadeyle oryantalist bir söylemin inşasında da etkili olmuştur. Aslında bu oryantalist söylem en az alaturka-alafranga çekişmesi kadar kültür tartışmalarında belirleyiciydi. Tekseslilik ve çokseslilik, gelişmişlik ve az gelişmişlik hatta ilkelik kavramları üzerinden toplumsal bir profil çizmeye dayalı bakışlar geleneksel makam müziğine yönelik bir önyargının oluşumuna hizmet etmiştir.⁵²³

3.8.4. Geleneğe Karşı Direniş Yasakları

Geleneğin bozulması, ölümü ve icadı arasında çok yakın bir ilişki vardır. Gelenek, kelime anlamında da anlaşılabilceği üzere, nesilden nesile aktarılan, yaşayan bir şeydir. Geleneğin bütün unsurları yekpare bir şekilde aktarılamaz. Geleneğin bazı mensupları onun bütününe sahip çıktığı iddiasındadır, bazıları bir kısmını reddeder, başka bir kısmını benimser. Sonuçta geleneğin aktarımı bir tercih sürecidir. Geleneğin belli unsurlarının terk edilmesi veya değiştirilmesi onun bozulduğu veya öldüğü anlamına gelmez, sadece dallanıp budaklanmasına yol

⁵²¹ Işıktaş, a.g.m.,s. 1115

⁵²² Ayas, a.g.e., s.88

⁵²³ Işıktaş, a.g.m.,s. 1118

açar.⁵²⁴ Yalçın Çetinkaya bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Müzikte gelenek elbette bir yere kadar göz ardı edilemez, edilmemeli de. Ancak geleneğin payının da çok abartılmaması ve geleneğe neredeyse bir kutsiyet atfedilmemesi gerektiğini düşünüyorum. Mûsikî başta olmak üzere bütün sanatlarda normları “Gelenek ve geleneğe bağlılık ve mutlak surette geleneği muhafaza etmek” üzerine kurmak, sanatın ve hatta insanın değişim ve gelişimini önlemek demektir. Gelişmeyi önlediği gibi bir yanlışın sürekli tekrar edilmesine de neden olabilir. Geleneğin ne olduğuna dair elimizde bilgi ve belge yoktur ki kıyas edebilelim. Benim yaklaşımım geleneği tamamen ortadan kaldırmayı değil ona neredeyse kutsiyet atfetmeden ve abartmadan önemsemeyi ihtiva etmektedir.”⁵²⁵ Osmanlı son dönem aydınlarından bazıları tamamen Türk klasik mûsikîsi tarafında dururken bazıları bu mûsikînin terk edilip Batı (Avrupa) mûsikîsinin alınmasından yana tavır koymuşlar ve bu hususta yazılar kaleme almışlardır. Çünkü Batı (Avrupa) mûsikîsi, yayılmaya, yaygınlaşmaya başlayınca bazı kesimler Türk mûsikîsinin geleceğinden şüphe eder olmuşlardı.⁵²⁶

Mûsikî nazariyatı birikimi olarak niteleyebileceğimiz geçmiş mûsikîşinas ve nazariyatçılardan gelen bilgi mirasını “gelenek” kelimesi ile ifade edebiliriz. Mûsikîde yenilik ve geleneğin artık anlaşılmadığı, eskidiği anlayışının sadece Cumhuriyet dönemi ile sınırlandırılması eksik bir bakış açısı olacağı kanısındayız. Çünkü bazı nazariyat kitaplarının da yazılış amacı olarak ifade edilen sebepler bu yenilik anlayışı ve ihtiyacını anlaşılır kılmaktadır. Bahsetmeye çalıştığımız edvar kitaplarında “eskiler” ve “yeniler” ayrımı yapılmakta ve bu iki kesimin birbirlerini anlamakta çekmiş oldukları sıkıntılardan bahsedilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminin ve İstanbul merkezli bir kültür ve medeniyet coğrafyasının özgün mûsikî geleneğine aidiyetin bilincini dönemin en meşhur yazar ve mûsikîşinaslarından olan Şeyhülislam Esad Efendi, Hızır Ağa ve Kantemiroğlu farkında idi. Elde hatıra kabilinden, o “eski” dönemlerden mitolojik üstatlara veya “Acemler” veya “Hintliler” gibi anonim fakat yabancı gruplara ait birkaç eser kalmış olabilirdi. Ne var ki, bu “eski” ve Osmanlı öncesi mûsikî geleneği ve teorisi artık “eskimişti” ve İstanbul’daki on yedinci ve on sekizinci yüzyılların mûsikî icralarına tamamen yabancıydı. Bunun isimlerini yukarıda

⁵²⁴ Ayaş, a.g.e., s.138

⁵²⁵ Çetinkaya, **Müziği Düşünmek**, s.78-79

⁵²⁶ Arslan, a.g.e., s.15-17

verdiğimiz dönemin üç önemli müzisyen ve müzik yazarı tarafından ağız birliği yapılmışçasına dile getirilmesi anlamlıdır. Hem "eski" müzik teorisinin artık aşılmış olduğunu hem de teknik terminolojisinin artık uygulama alanı bulamadığını Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin çağdaşı iki müzisyen ve müzik yazarının yazdıklarından da açıkça anlıyoruz: Hızır Ağa ve Kantemiroğlu. Hızır Ağa'nın bu konuda yazdıkları, bizzat içinde yaşadığı müzik geleneğinin özgünlüğünü ve farklılığını son derece açık ifade edebilmesi açısından gerçekten çok çarpıcıdır. Hızır Ağa hem kemani hem de besteci idi.⁵²⁷

Hızır Ağa'nın söylemek istediği özetle şudur. Eski üstatların, yani Ortadoğu'nun klasik edvar yazarlarının (ki bunların başında ilk akla gelenler Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Hızır Ağa'nın "Şeyh" dediği Abdülkadir Merâgidir) mûsikî kitaplarında teorik olarak tarif ettikleri mûsikîyi bugün artık hiç kimse anlayamıyor. Ne kullandıkları terminoloji ne de tarif ettikleri perdeler veya mûsikî makamları bugünkülere uyuyor. O günlerden kalmış icra edilebilir bir şeyler de yoktur. Sonuç itibarıyla de o günkü teoriyle bugünkü pratik arasındaki bağ tamamen kopmuş durumdadır. Bugünün icracıları da bu teoriye yabancılaşmışlardır. Bugünün icralarını yansıtan veya sistemleştiren bir teori ise henüz mevcut değildir. Dolayısıyla, teoriyle bugünkü müzik pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için bugünün müzik icrasıyla daha uyumlu ve bugünün mûsikîşinaslarının kolayca anlayabileceği bir dilde yazılmış müzik teorisi kitaplarına şiddetle ihtiyaç vardır. Hızır Ağa Edvârı'nın yazılış sebebi de budur, yani müziğin teorisini on sekizinci yüzyıl mûsikîşinasları için sistematik hale getirip anlaşılır ve uygulanabilir kılmak.⁵²⁸

Kantemiroğlu da aşağı yukarı aynı şeyleri söyleyip aynı ikilemi dile getiriyor Şeyhülislâm Es'ad Efendi'den yirmi yıl kadar önce. "Eskiler" ve "yeniler" ayırımı Kantemiroğlu Edvârı'nda daha da açık seçik olarak dile getirilmektedir. Esas sebepleri ne olursa olsun, bugünün müzisyenlerinin anlayıp yararlanabileceği bir müzik teorisi mevcut değildir artık. Eski tarifler yeni icraya uymuyor. Eski teorik gelenek kendini tüketmiştir. Dolayısıyla teoriyle icra arasındaki ilişki tamamen kopuktur. Teori ihmal edilince icranın da kalitesi düşmüştür. Musiki bir anlamda bilinçsiz, hale gelmiştir.

⁵²⁷ Behar, **Şeyhülislam'ın Müziği**, s.61

⁵²⁸ Behar, **a.g.e.**, s.63

Dolayısıyla, günün gereklerine göre hem yeni bir teoriyi hem de icraya dair kuralları yeniden inşa etmek gerekmektedir.⁵²⁹ Kantemiroğlu temelde kendini bir yenilikçi olarak, döneminin bir mûsikî reformcusu, teori ve icraya yeni bir düzen kazandıracak bir yazar, yani tabiri caizse yeni bir "sistemci" olarak görüyordu. On altıncı ve on yedinci yüzyıllardan kalan hiçbir mûsikî teorisi kitabı ortada yoktu. Var olanların da Kantemiroğlu döneminde yapılan ve dinlenen müzikle ilişkisi kopuktu.⁵³⁰ Özetlersek, gerek Hızır Ağa'nın, gerek Kantemiroğlu'nun, gerekse Es'ad Efendi'nin birbirlerinden tamamen habersiz bir biçimde paylaştıkları ortak bir bakış açısı vardır. Yazdıklarından anlaşılan, üçü de on yedinci ve on sekizinci yüzyıl İstanbul'unun geleneksel Osmanlı/Türk mûsikîsi dünyasının tarihi, özgünlüğü ve ayırt edici nitelikleri konusunda kesin ve güçlü bir ortak bilince sahiptiler. On sekizinci yüzyıl başlarında İstanbul'da mûsikîyle ilgili bir eser kaleme almaya teşebbüs eden bu üç kişi tarafından paylaşıldığı anlaşılan bu ortak mûsikî bilincinin ana hatlarını kabaca şöyle dile getirebiliriz. İstanbul'da o dönemde icra edilen mûsikîyi daha önce var olmuş herhangi bir İslâm/Ortadoğu mûsikî teorisine doğrudan doğruya bağlamak olanaksızdır. Eski gelenek artık geride kalmış, aşılmış, eski üstatların mûsikî kuramıyla ilgili kitaplar da günün mûsikîsine ışık tutamaz olmuştur. Yani müzikte ve müzik teorisinde bir devamlılıktan ziyade bir kopukluk ve nitelik değiştirme söz konusudur. "Eski gelenekten" arta kalanlar da zaten bugünün mûsikîsini aydınlatmamaktadır.⁵³¹

Burada anlatılan olayı aynı zamanda enstrüman yasakları ile ilgili başlık altında da inceledik. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Neyzen Salih Dede'nin (1825-1888) ney sazını geliştirmek amacıyla bazı mekanik tecrübeler yaptığı nakledilir. Rivayete göre Salih Dede bu sazın ön ve arka yüzündeki bilinen yedi deliğinin yanı sıra kamışın yan tarafına iki küçük delik daha açarak bu deliklere klarnetinkilere benzer birer madeni anahtar monte etmiş ve böylece Ney'de temiz bir şekilde çıkarılması zor olan bazı yarım perdelerin icrasını kolaylaştırmayı denemiştir.⁵³² Ne var ki, bu denemelere şiddetle karşı çıkanlar da olmuş, Neyzen ve Santurî Ziya Bey'in naklettiğine göre bu yenilik Ney'in neredeyse kutsal bir çalgı olarak

⁵²⁹ Behar, **a.g.e.**, s.63

⁵³⁰ Behar, **a.g.e.**, s.64

⁵³¹ Behar, **a.g.e.**, s.65

⁵³² Behar, **a.g.e.**, s.77

görüldüğü Mevlevihanelerde, ibadethanelerde çalman mübarek bir sazı mızıka çalgılarına benzettiler" şeklinde itiraz ve dedikoduların yayılmasına bile neden olmuş. Osmanlı Mevleviliğinin merkezi olan Konya dergâhının çelebisinden gelen bir emirnameyle de bütün Mevlevi dergâhlarında bu yeni çalgının kullanımı yasaklanmış. Dolayısıyla da bu yeni ney türü ne dergâhlarda ne de Mevlevihanelerin dışına çıkma ve müzik dünyasında yer edinme fırsatı bulabilmiş. Bu özgün çalgı geliştirme çabasının teknik ayrıntıları ve müzikal sonuçları hakkında başka bir şey bilinmiyor.⁵³³

Batı (Avrupa) mûsikîsi, yayılmaya ve yaygınlaşmaya başlayınca bazı kesimler Türk mûsikîsinin geleceğinden şüphe eder olmuşlardı. Bunu o dönemin yazılarında görebiliyoruz. Ahmet Mithat Efendi'nin yakın arkadaşı Necip Asım, Ziya Gökalp'in 1923'te sistemli hale getirdiği, Osmanlı mûsikî mirasını reddetme fikrinin ilk cümlelerini 1896-1897 yıllarında Malumât'ta yazıya dökenecekti. Bundan da anlıyoruz ki o dönem aydınları bu konuları konuşuyorlardı. Ama yazıya ilk olarak döken Necip Asım alacaktı. Bu fikirler Ziya Gökalp ile sistemleşecek, Cumhuriyet döneminde devletin kültür politikaları çerçevesinde Osmanlı mûsikîsine karşı, açıkça aleyhte bir tavır sergilenecekti. Ahmet Midhat'ta, Türk mûsikîsinin geliştirilmesinden yanadır. Bunun nasıl yapılacağına dair örnekler sunar. Bir kere Türk mûsikîsinin temel kaynakları çözümlenmelidir. Anlaşılamayan terminoloji tercüme edilmeli, anlaşılır hale getirilmelidir. Kendisi Farabi'nin, Merâğî'nin eserlerini alıp incelediğini ama bir şey anlamadığını ifade ediyor. Temel kaynaklar çözümlendikten sonra eğitim öğretimin kolaylaştırılmasını ister.⁵³⁴

Türkiye Cumhuriyeti, her ne kadar kültürel ve dinsel yönden belli bir Türklük bilincine sahip olsa da Balkanlar ve Ortadoğu'daki diğer bütün ülkelerin aksine, Osmanlı'dan resmi bir etnik, ulusal kimlik devralmamıştı. Gerçekten de Cumhuriyet Türkiye'si, büyük bir Türk nüfusuna sahip olanlar da dâhil, eski Osmanlı toprakları üzerinde yayılmacı iddialarda bulunmayı net bir şekilde reddetti. Daha da önemlisi, kendisini Osmanlı'nın siyasal, tarihsel ve kültürel mirası ile ve hatta İslam'la da ilişkilendirmede. Gerçekten de Yeni Türkiye, Osmanlı mirasını reddetmek için elinden geleni yaptı. Buna karşın Türkiye'nin tarihi yeniden yazarak, unutulmuş Orta Asya'yı

⁵³³ Behar, **a.g.e.**, s.78

⁵³⁴ Arslan, **a.g.e.**, s.15

“Medeniyetin beşiği” ilan ederek kendini bununla ilişkilendirdi. Ne var ki bütün bunlar siyasal ve kültürel birliği sağlamak ve Cumhuriyetin en yüksek hedefi olan modernleşme ve ilerlemeyi başarmak için yapıldı.⁵³⁵

3.8.5. Meşk Geleneği ve Nota Yazımının Yasaklanması

Klasik Batı müziğinde verilen eğitim süreci çeşitli eğitim kaynakları ve metotlarının desteğiyle yürütülüyorken, klasik Türk mûsikisinde ise daha çok seslendirilen saz ve söz eserlerinin ustanın belirlediği bir sistem dâhilinde sırası ile seslendirilmesi ile yürütülmektedir. Genel olarak bu eğitim sistemi “Meşk” adı ile anılmaktadır. Behar’a göre, Mûsikîde “Meşk”, bir üstat tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir.⁵³⁶

Meşk sistemi klasik Türk mûsikîsinin aktarım süreci içerisinde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, eserlerin orijinalliği veya aslı gibi kavramların söz konusu müzik içerisinde net bir yere oturmadığına ve bu anlamda kuşkuyla yaklaşmak gerektiğine de işaret etmektedir. Klasik Türk mûsikîsi yüzyıllar içerisinde makam, usul, çalgılar, icracıların toplumsal kökenleri gibi açılardan değişim gösterse de meşk sistemi yirminci yüzyıldaki kurumlaşmış konservatuvar eğitimine dek varlığını sürdürmüştür. Meşk sistemi içerisinde yetişen müzisyenlerin eserleri ilk öğrendikleri şekilleriyle hafızalarında ne kadar süre tutabildiklerini ve yüzlerce yıl devam eden aktarım sürecinde isteyerek veya istemeden kendilerinden bir şeyler katıp katmadıklarını tam olarak saptayabilmek mümkün değildir.⁵³⁷

Türkler, günümüze kadar, bir kısmı kendi icatları, bir kısmı yabancılardan alınmış bir düzineden fazla nota yazısı kullanmışlardır. Ancak nota yazısı, daha çok nazariyat eserlerinde kullanılan bir sistem olmuş, pratikte yayılmamıştır. Onun içindir ki, kulaktan kulağa, hocadan öğrenciye geçen bu mûsikînin yüzbinlerce bestesi kaybolmuştur. Bugün on binlerce güfte elimizdedir ki, hiç birinin bestesi zamanımıza

⁵³⁵ Karpaz, **Osmanlı’dan Günümüze**, s.98

⁵³⁶ Ünal İmîk, “Klasik” Kavramı Ekseninde Türk Müziği Ve Batı Müziği Kültüründeki Benzerlikler/Farklılıklar Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi** Cilt: 3, Sayı: 1, 2017, s.203

⁵³⁷ Küçükakpın, **a.g.e.**, s.101

kadar gelmemiştir. On altıncı asrın sonlarına kadar notalarıyla elimizde bulunan Türk mûsikîsi ürünleri, şimdilik son inceleme ve araştırmalarımıza göre doksan iki parçadan ibarettir. On yedinci yüzyıla beraber, zamanımıza kalan bestelerin sayısı esaslı şekilde çoğalmaktadır. Onun için bu yazımızda “ilk Türk bestekârları” derken, bugün elimizde hiç olmazsa bir tek eseri bulunan sanatkârlar düşünölmüştür. Yoksa Ortaçağ Türk bestekârlarından birçoğunun ismini biliyoruz ki, zamanımıza bir tek bestesi gelmiş değildir.⁵³⁸

Eski devirlerdeki Mûsikîşinaslar, nota kullanmazlar, eserleri talebelerine meşk ettirdikleri esnada ezberletirlerdi. Fakat eserler bu yolla zamanla bozulmuş, tahrifata uğramış, pek çoğu da kaybolarak devrimize gelememiştir. Bugün elimizde bulunan eski eserlerin çoğu, bestelendikleri zamanki şekillerinde olmayıp, bozulmuş durumdadırlar. Mesela büyük bestekârimız Buhûrîzâde Mustafa İtri Efendi'nin bin'i aşkın eser bestelediği söylenirse de, elimizde bunların ancak otuz kadarı bulunmaktadır. Bizde nota, ilk defa, dokuz-onuncu yüzyıllarda kullanılmağa başlanmıştır. Günümüze kadar pek çok çeşidi denenmiş, fakat bunların hiçbirisi tam olarak Türk İskalasına intibak ettirilememiştir. En nihayet Ezgi-Arel tarafından bulunan ve hala kullanmakta olduğumuz sistem, Türk aralıklarını tam olarak ifade eden şekilleri haizdir.⁵³⁹

Türklerde notanın Anadolu göçünden önceleri daha Orta Asya'dan beri kullanılmakta olduğu bilinmektedir. Çağatay sözlüğünde Türklerde "Ayalgu notası" isimli bir notanın kullanıldığı biliniyor. Bazı kaynaklardan da Uygurların kentli alfabelerinden yarattıkları bir takım işaretlerle nota tertipledikleri öğrenilmiştir. Türklerin İslami hayatından sonra da yine bir takım alfabe notaları ve diğerleri görölmektedir. Bunlar başlıca, Kutbü'n-nâyî Osman Dede notası, Şeyh Nasır Abdölbaki Dede notası, Ali Ufki notası, Kantemiroğlu notası ve Hamparsum notasıdır. Bunların hepsi kısa ömürlü olabilmıştır. Batı notası ise yüz yıldan beri kullanıla gelmektedir. Günümüzde “uluslararası nota yazısı” olarak adlandırılan o zamanki “Avrupa nota yazısı” 1828'de Türk mûsikî yaşamına kesin olarak girdi ve hızla yayılıp

⁵³⁸ Öztuna, **Türk Tarihinden**, s.272

⁵³⁹ Murat Bardakçı, “Türk Mûsikîsinde Nota” **Türk Kültürü**, Sayı: 135, Yıl: 12, Ocak 1974, s.168

yerleşti. Böylece Türkiye’de çoksesli müzikle birlikte “yazmaya dayalı mûsikî” geleneği de başlamış oluyordu.⁵⁴⁰

Müzik sanatında nota kelimesi ve nota anlayışı on yedinci yüzyıldan itibaren Avrupa’da, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren de Osmanlılarda ve diğer kültürlerde yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha önceki dönemlerde uluslararası nitelikte bir nota yazısı henüz bilinmiyor, onun yerine her kültürün icat ettiği çeşitli semboller, grafikler, işaretler, çizgiler, harfler, imler kullanılıyordu. Aynı durum, yani geleneksel nota görüntüsünden farklı olan yazı yöntemleri yirminci yüzyıldan itibaren çağdaş müziğin yazı sisteminde de görülmektedir. Bu sebeple “nota yazısı” yerine “müzik yazısı” ifadesinin kullanılması daha uygun sayılır.⁵⁴¹

Osmanlı Mûsikîsinin yazı ile ifade edilmesi uzun asırlar boyunca mümkün olamamıştır. Bunun altında ezbere dayalı bir eğitimin hâkim olması ve geliştirilen nota sistemlerinin Türk mûsikîsi entonasyonunu tam anlamıyla karşılayamaması gibi etkenler yatmaktadır. Osmanlı’da nota kullanımı Avrupa’dan neredeyse beş asır sonra gerçekleşmiştir. Nota yazısı aslında münferit olarak kullanılmaktaydı. Ancak mûsikî dünyasındaki ekseriyet kullanılmamasından yana idi. Notanın kullanılmaya başlanmasıyla beraber mûsikî parçalarının basım ve çoğaltımına ihtiyaç duyulmuştur. Matbaanın Osmanlı’ya girmesi ise bu süreci hızlandırmıştır.⁵⁴²

Matbaacılığın tarihine bakıldığı zaman insanların çok eski zamanlarda kâğıt üzerine baskı yapıp bunu çoğaltma çabaları görülür. Bu basıp-çoğaltma işi de ilk defa Orta Asya’dan doğmuş ve Çinliler ağaç bloklara kazıdıkları harfleri kâğıda basarak basım ve yayım işini başlatmışlardır ve böylece ilk kitabın da 868 yılında Çin’de basıldığı biliniyor. Kâğıt ile birlikte basım işinin de Doğu’dan Batı’ya gelmesiyle Avrupa’da basım işine başlanması yirminci yüzyıla rastlamaktadır. Basım işi, Türkiye’de ise 1726 yılında İstanbul’da başlamıştır. Demek ki Türkiye’de basım hayatı iki buçuk asır bir maziye sahiptir. Bundan da anlaşılıyor ki bizde Batı notası

⁵⁴⁰ Ali Uçan, **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara, 2015, s.53

⁵⁴¹ Süreyya Agayeva, "Nota", **TDV İslam Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nota> (18.03.2019).

⁵⁴² Erhan Özden “Osmanlı Maârifî’nde Okutulan Mûsikî Kitapları”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, Yıl: 2013, s.80

kullanılışının yüz yıllık bir mazisi olduğuna göre -Türk matbaası ilk bir buçuk yüzyıllık mazisini nota basmadan geçirmiştir.⁵⁴³

Eugene Borrel, "Revuedes Etudes Islamiques" 1928, Cahier IV. (P. 512-527) "Yirminci yüzyıl Türk mûsikîsi Bibliyografyasına Yardım" başlığı altında bir etüt yayınlamıştır. Bu etütte şu sekiz nota yayınından bahsedebilmiştir. Dârüelhan, Şamlı Selim, Şamlı İskender, Tevfik İskender, Dârüttalîm-i Mûsikî, Ali Rıza Neşriyatı, M. Ragıp'ın Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz, Seyfettin-Sezai kardeşlerin yayını.⁵⁴⁴

Nota muallimi Hacı Emin Efendi ile birlikte Türk mûsikîsinde ilk kez Batı notası tatbikatı başlamış. Notasız "Meşk sistemi" ile yetişmiş dahi Bestekâr Mehmet Zekai Dede Efendi dahi son zamanlarında nota öğrenmek gereğini duymuştur. Günümüzde bile yapılmayan nitelikli nota ve plak yayıncılığı ile Türk mûsikîsi eserleri teshil olunmaya ve yayılmaya başlamıştır.⁵⁴⁵

1826'da Padişah II. Mahmud'un emri ile mehter takımının kaldırılması ve İtalyan besteci Giuseppe Donizetti'nin 1828'de Muzıka-i Humayun'da göreve getirilmesiyle, Batı mûsikî ve nota müzik yazısı eğitiminin resmen başladığı söylenebilir. Donizetti Paşa nota müzik yazısını öğretmek amacı ile bir çizelge geliştirmiştir. Hamparsum yazısına karşılık nota adlarının verildiği bu çizelgede Donizetti Paşa, hem nota müzik yazısını öğretmeyi hem de Türk mûsikîsini öğrenebilmeyi amaçlamaktadır. (Fotoğraf 75)⁵⁴⁶

Türk mûsikî yazısı tarihinde III. Selim döneminin önemli bir yeri vardır. III. Selim'in emriyle Abdülbâki Nâsır Dede ve Ermeni Kilisesi baş mûsikîcisi Hamparsum Limonciyan birer mûsikî yazısı sistemi geliştirerek hükümdara sunmuşlardır. Abdülbâki Nâsır Dede ebced yazısını gününe uyarlamış ve bazı besteleri "Tahrîriyye"

⁵⁴³ Ethem Ruhi Üngör, "Türk Mûsikîsinde Nota Yayıncılığı Yayınlar-Yayımcılar (Nota Basımında 100. Yılı)", **I. Milli Türkoloji Kongresi**, Kervan Yayınları, İstanbul, 1980, s.555-556

⁵⁴⁴ Üngör, **a.g.m.**, s.556

⁵⁴⁵ Ayangil, **a.g.e.**, s.645

⁵⁴⁶ Gökhan Yalçın, "Türk Müzik Eğitimi Tarihinde Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi" Adlı Kitabının Yeri ve Önemi" **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:II, Sayı:2, 2014, s.45

adlı eserinde toplayarak bunların yok olmasını önlemiştir⁵⁴⁷. Aynı dönemde iki ayrı nota sistemi birden geliştirilmesi, büyük bir besteci olan, şehzadelîği, veliahtlığı ve padişahlığı sırasında Türk mûsikîsinin en parlak dönemlerinden birinin yaşanmasına katkıda bulunan III. Selim'in mûsikî sorunlarıyla yakın ilgisini göstermesi bakımından önemlidir. Ne var ki, burada başka bir konu üzerinde durmakta da yarar vardır.⁵⁴⁸ On yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar yine "Ebcad" yazısı, birçok müellif tarafından (Kantemiroğlu, Osman Dede, Kevseri, Abdülbaki Nasır Dede) farklı şekillerde, geliştirilerek kullanılmıştır.⁵⁴⁹ Geçmişte, on yedinci yüzyılda Ali Ufkî, on sekizinci yüzyılda Kantemiroğlu ile Nâyî Osman Dede de birer nota sistemi geliştirmelerine rağmen, icrada olsun, eğitim öğretimde olsun bunlar ilgi görmemişti. Bunun iki önemli nedeninden biri, Türk mûsikîsinin kendine özgü perdelerinin nota üzerinde gösterilmesindeki özel güçlüklerle, ikinci ise icra biçimiyle ilgilidir. İcracı için nota bir melodinin ana çizgilerini veren bir taslak olabiliyordu ancak; melodiyi taslak olmaktan çıkarıp bir mûsikîci eseri haline getiren icra biçimleri sazendeysse, hanendeye bırakılırdı. Belli bir parça, ayrı ayrı ustaların elinde ayrı nüanslamalarla çalınıp okunur, o ustaların çevresinde de değişik icra üslupları oluşurdu. III. Selim'in bizzat tanık olduğu bir durum düşündürücüdür. Padişah bir mûsikî faslı öncesinde, ısfahan makamındaki eski bir besteyi dinlemek istediğinde, eseri kimsenin bilmediği görülür; araştırmalar sonunda, o besteyi mûsikî çevrelerinde yalnızca bir kişinin, neyzen Said Efendi'nin (1776-1856) bildiği anlaşılır... Eserlerin gitgide unutulmakta oluşu yüzyılın ikinci yarısında, gelenek içinde daha bir hissedilmiş gibidir.⁵⁵⁰ Söz konusu iki nota yazısı ne icrada, ne de eğitim öğretimde kullanılabildi. Abdülbaki Dede'nin yazısı o zamana kadarki notaların en iyisi kabul edilmesine rağmen tutunamadı. Hamparsum'un ki ise, birçok icracı tarafından epeyce kusurlu bulunduğu halde, öğrenilmesinin kolaylığı dolayısıyla sınırlı bir ölçüde yayıldı. Nitekim çok az da olsa nota bilenlerin ortaya çıktığı bir dönemde zamanın en tanınmış besteci ile icracıları nota öğrenme gereğini duymadılar. Bu durum, Türk mûsikî icrasının notaya karşı gösterdiği sessiz bir iç direnç olarak yorumlanabilir, çünkü bir kez notayı benimseyen mûsikîci için, başka bir deyişle, bir eseri üslubu ve tavrı olan bir ustadan

⁵⁴⁷ Süreyya Agayeva, "Nota", **TDV İslam Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nota> (18.03.2019).

⁵⁴⁸ Aksoy, **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s.1228

⁵⁴⁹ Yalçın, **a.g.m.**, s.45

⁵⁵⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.1228

değil de notadan öğrenen bir icracı için, notayı seslendirmekten başka yol kalmıyordu. Yoksa bu, ustadan çırağa meşkle öğrenilen bir sanatın kökleşmiş alışkanlıkları içinde nota öğrenme zahmetine girmemekle açıklanamaz.⁵⁵¹

Porteli Batı notasının Osmanlı müzisyenlerince ilk kez 1830'lu yıllardan sonra Muzika-i Hümâyun'da okutulduğu bilinmektedir.⁵⁵² 1873'te notacı Emin Efendi (1845-1907) ilk nota basımevini kurdu. Hacı Arif, Şevki ve Rifat beylerin şarkılarını ilk kez yayımladı. Emin Efendi'nin yayınladığı eserlerin çoğunluğu piyano ile çalınmak ya da eşliğinde okunmak üzere, Batı notasıyla yazılmıştır (Fotoğraf 76).⁵⁵³ Batı mûsikîsi teorisi üzerine yayınlanmış bilinen ilk kitap Hüseyin Remzi'ye ait "Usul-i Nota" (1875) adlı kitabıdır. Bu kitapta, Batı müziği ve nota müzik yazısının öğretilmesi amaçlanmaktadır. Nota müzik yazısı kullanılarak Türk mûsikîsi eğitimi verilmesi amaçlanan ilk kitap ise, 1884 yılında, Muzika-i Hümâyun'da yetişmiş Guatelli Paşa'nın öğrencilerinden Notacı Hacı Mehmet Emin Bey tarafından basılan "Nota Muallimi" adlı kitabıdır.⁵⁵⁴

Ali Ufkî'nin "Mecmua-i Saz-ü Söz"ü, Kantemiroğlu'nun "Kitâbü İlmi'l-Mûsikî"si, Nasır Abdülbâkî Dede'nin "Tahrîriyye"si, Hamparsum'un defterleri, bir araya getirildiğinde, binden ziyade eserin notasına sahip olduğumuzu görürüz.⁵⁵⁵

On yedinci yüzyıl, müzik yazısı tarihinde önemli bir aşama sayılabilir. Polonya asıllı Ali Ufkî Bey (Albert Bobowski), 1650 yılında yazdığı Mecmûa-i Sâz ü Söz adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir Batı mûsikî nota sistemiyle 550 civarında eseri [türkü, varsağı] yayımlamıştır. Bu çalışma Batı notasının Türk mûsikîsinde kullanıldığı ilk örnek olmuştur.⁵⁵⁶ Nota yazımına karşı ortaya çıkan dirençte bundan kaynaklanmaktadır. Geleneğin bozulmasından ve yok olmasından duyulan endişe yasaklamaya kadar gidebilecek bir sürece girmiştir. 1926 yılında eski adıyla Dârülelhan, yeni adıyla İstanbul Konservatuarı bünyesinde kurulan, mûsikîmizin

⁵⁵¹ Aksoy, **a.g.e.**, s.1229

⁵⁵² Karamahmutoğlu, **a.g.m.**, s.559

⁵⁵³ Aksoy, **a.g.e.**, s.1229

⁵⁵⁴ Yalçın, **a.g.m.**, s.46

⁵⁵⁵ Tura, **a.g.e.**, s.38

⁵⁵⁶ Süreyya Agayeva, "Nota", **TDV İslam Ansiklopedisi**, <https://islamansiklopedisi.org.tr/nota> (18.03.2019).

seçkin eserlerini toplayıp “tespit etmek”le görevli Tasnif Heyeti’nin çalışmaları ile nice yılların ürünü olan çalışmaları Osmanlı-Türk mûsikîsinin uzun geçmişi unutulmaktan kurtarılmaya çalışıldı. Meşk geleneği ve nota yazım geleneği açısından önemli bir adımdır bu. Eski eserlerin notaya alınıp yayımlanmasının “müzikal” olduğu kadar “toplumsal” bir anlamı da vardır.⁵⁵⁷ Dârülelhan’da alaturka bölümü kapatılırken ve ülke genelinde Türk mûsikî eğitimi yasaklanırken, bir yandan da Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tespit Heyeti kurulmuştu. Bu heyetin görevi eski eserleri tespit edip notaya almaktı. Bu heyette çalışanların yaptıkları hizmetin büyüklüğü her türlü takdirin ötesindedir. Ancak heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıya göre heyet “kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla” ve “öğretim olmadığı günlerde” çalışacaktı. Yani bu mûsikînin müzeye kaldırılmasına izin olsa da, yaşatılmasına izin yoktu. Geleneğin müzeye kaldırılan kısmına bile tahammül gösteremeyenlerin yaşayan kısmına yönelik olarak hoş duygular beslemeyeceği açıktır. Tam da bu sebepten dönemin dergilerinde Türk mûsikîsinin yasaklanması için elinden geleni yapan ve onu her fırsatta aşağılayanların, bir yandan da klasik geleneğin saflığını korumaktan, piyasada dinlenen Türk mûsikîsinin bozucu etkilerinden yakındığını görürüz. Hatta alafrangacılar, bu dönemde, sık sık Türk mûsikîsi camiasına çağrı yaparak “bu adi meyhane müziğine” karşı ortak mücadele etme gereğinden bahsetmişlerdir.⁵⁵⁸

Klasik Türk mûsikîsini nota hâlinde bir araya toplamak için beşinci teşebbüsü Altıncı Mehmet Vahîdeddin yapmıştır. Sultan Vahîdeddin, Necib Paşa ve Hacı Fâik Bey’in talebesi, hanende, kanûnî, yetmiş küsur parçanın bestekâridir. "Edhem ve Abdülhalim Paşalara nispetle Türk mûsikîsini çok daha iyi bildiği, vakti ve serveti de çok müsait olduğu için, Necip Paşa ve Arel'inkiler hariç, Klasik Türk mûsikîsinin en iyi koleksiyonunu o meydana getirdi. Nota sayısı bakımından da üstün olduğu söylenen bu koleksiyon, 1924'te dağıldı. Koleksiyonu, şehzadelğinde ve hemen hiçbir

⁵⁵⁷ Aksoy, **Geçmişin Mûsikî**, s.224

⁵⁵⁸ Ayas, **a.g.e.**, s.135

meşguliyeti olmadığı ağabeyi II. Abdülhamid'in uzun saltanat yıllarında meydana getirmişti.⁵⁵⁹

Meşk geleneğinden nota yazımına geçilmesi aslında bütün bir ulusun malı sayılması gereken seçkin mûsikî eserlerinin o kapalı dünyadan, hafızaların kilitli kasalarından çıkarılıp harcıâlem bir mal gibi bütün toplumun önüne serilmesi “aristokratik” bir tavidan “demokratik” bir tavra yöneliş anlamını taşıyordu. “Tasnif ve Tespit Heyeti”nin kuruluşu ve zamanın üstadlarının bu kurul içindeki çalışmaları Osmanlı-Türk mûsikîsinde “sözlü kültür”den “yazılı kültür”e geçiş döneminin en keskin dönemecidir. Yazılı mûsikîye geçiş sayısız eseri unutulmaktan kurtarıırken, eski icra biçimini de kökünden değiştirmiştir (Fotoğraf 77).⁵⁶⁰

Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996) gibi son dönemin kalburüstü bir ses sanatçısı 1982 yılında yayın yönetmenliğini bizzat yaptığı Sanat ve Kültürde Kök dergisinde yayınlanan bir yazısında: “Tahrif edilmiş ve icra birliğinin sağlanamadığı eserlerin yeniden ve süratle sağlıklı bir hale getirilip yeknesaklığı [tekdüzeliği] temin etmekten” söz edebiliyor. Yani Bekir Sıdkı Sezgin gibi çok değerli ve tecrübeli bir ses sanatçısı klasik eserlerin bazı yazılı versiyonlarını yok sayılmasını önerebiliyor. Nüsha farklarının ortadan kaldırılmasını ve mevcut versiyonlardan ancak bir tanesinin, tahrif edilmemiş olanının icrasına olanak tanınması gerektiğini ileri sürüyor. Böylesine tecrübeli ve üstün nitelikli bir icracı bile, zamanla bozulmuş bir bitki ya da evcil hayvan türünden söz edercesine, “Repertuarın Islahı” diye diye adlandırdığı bir türden tuhaf bir girişimi doğal sayıp destek verebiliyor. “Nota birliğinin temini” adı altında daha önceleri öne sürülmüş önerilerde bundan farklı değildi. Bir eserin mevcut yazılı versiyonlarından, notalarından bir tanesinin doğru kabul edilip tüm diğerlerinin yok sayılması ve hatta imha edilmesini daha 1940'lı yıllarda Kanuni Fikret Kutluğ teklif etmişti. Yazı işleri müdürü bulunduğu Türk mûsikîsi Dergisi'nde şöyle yazıyordu Fikret Kutluğ 1948 yılında: “Eserlerimizi tasnif ederek nota birliğini temin ve mûsikî bakımından kıymetli olmayan eserlerin tab'ına [basılmasına] müsaade etmemek”⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Öztuna, **Saadettin Arel**, s.51

⁵⁶⁰ Aksoy, **a.g.e.**, s.225

⁵⁶¹ Behar, **Aşk Olmayınca**, s.110

Gerçekte, genç Türkiye Cumhuriyeti geliştikçe, Atatürk devrimleri genişlemekte, Türk Ulusu, Batı uygarlığı yolunda önemli adımlar atmaktadır. Ancak mûsikî alanındaki çalışmalar da bir yetersizlik gözleniyordu. Mûsikî ve sahne sanatlarının temeline inmek ve ilk iş olarak da bir konservatuar kurma zorunluluğu ortaya çıkıyordu. O zamanki şartlara göre, kendi başımıza bir konservatuar kurma fikri olanak dışıydı. Bir mûsikî otoritesi getirtmek ve konuyu onun eline bırakmak gerekiyordu. 1934 tarihinde Berlin'de öğrenci müfettiş olan Cevat Dursunoğlu'ndan, Milli Eğitim Bakanlığı, konservatuarın organizasyonunu yapabilecek bir uzman bulmasını istedi. Dursunoğlu, yaptığı çalışmalar neticesinde, dünyaca ünlü Alman besteci ve eğitimcisi Paul Hindemith'i Türkiye'ye gelmesi için ikna etti ve Hindemith ile 27 Mart 1935 tarihinde Berlin'de bir anlaşma imzalandı.⁵⁶²

Konservatuvarın kuruluşunda, dünya çapında önemli Alman bestecisi Paul Hindemith'in rolü çok önemli. Hindemith'le ilk sözleşme 27 Mart 1935'te Berlin'de imzalanıyor. O sıralarda Milli Eğitim Bakanlığı Yüksek Tedrisat Umum Müdür Vekili olan Cevat Dursunoğlu ve yine o sıralar Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Şube Müdürü olan Cevat Memduh Altar, Hindemith'in Türkiye'ye gelmesinde çok emeği geçmiş iki değerli insan olarak anılıyorlar. Hindemith 1935 ve 1937 yılları arasında Ankara'ya birkaç kez geliyor, çeşitli raporların yanı sıra konservatuvarın ana yönetmeliğini hazırlıyor. Atatürk, 1936 yılında Büyük Millet Meclisi'ndeki açış söylevinde Konservatuvarın ve Temsil Akademisi'nin kurulmakta olduğunu müjdeler. "Güzel sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuvar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için, Kamutayın göstereceği alaka ve emek milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir."der.⁵⁶³

Paul Hindemith'in konservatuar kurulması için verdiği raporlardan birinde aynen şu cümleler göze çarpmaktadır: "Müzik yaşamının ilerleyen gelişmesi ile birlikte, nota yazım ve basımevine ihtiyaç olacaktır. Başlangıçta bu kurum ders ihtiyaçları için çalışacağından, nota yazım ve basım evinin konservatuara bağlı

⁵⁶² Alaner, **a.g.m.**, s.720

⁵⁶³ Ali, **a.g.e.**, s.72

olmasını tavsiye ederim."⁵⁶⁴ Hindemith'in bu önerisi üzerine, Almanya bağlantılı olarak kimi çalışmalar yapılmış, ancak daha sonraları bu çalışmalardan vazgeçilmiştir. Ancak 1970 yılında Yahya Güneş'in öncülüğünde bir nota yazım merkezi kurulmuş. Daha sonraları bu merkez 1977 yılından itibaren öğrenci yetiştirmeye başlamışsa da 1989 yılında kapatılmıştır.⁵⁶⁵

Esasen hiçbir bestekâra şu veya bu mûsikî sistemi ile cebren yazı yazdırmak teşebbüsü mevcut değildir. Her bestekâr ister Türk, ister Batı, ister Japon, ister Çin, ister Cava, ister Hint Mûsikîsi ile hislerini sese çevirebilir. Amma yazdığı eserlere "Türk mûsikîsi" adının verilip verilmemesi ayrı bir konudur.⁵⁶⁶ Türk mûsikîsinde meydana gelen gelişmeler, mûsikînin her alanında nasıl etkili oldu ise meşk geleneğinden Batı usulüyle nota yazım sistemine geçilmesi şifahi kültürden yazılı kültüre geçiş açısından önemlidir. Bu nedenle meşk usulü ve nota sistemi arasında ilk zamanlarda bir çekişme yaşanmış fakat daha sonra nota yazımı ağır basarak meşk sisteminin eski mûsikîşinaslardan gördüğü ilgiyi kaybetmesine neden olmuştur.

3.9. Arşiv Vesikalarında Mûsikî ve Yasaklar

Yasaklar konusunda tezimiz içeriğinde yan yana gelen en önemli iki kelime olan sansür ve sanat kelimeleri konusun da bir değerlendirme yaparak konumuza başlayacağız. Sanat ve sansür aynı cümle içinde duymaya alıştığımız ama birbirine zıt olan iki kavramdır. Özellikle basın dünyasının çok alışkın olduğu sansür, devletlerin birbirleriyle olan ajanlık faaliyetlerinin yürütüldüğü ve totaliter rejimlerin egemen olduğu yerlerde sıkça görülmektedir. Birçok ülkede olduğu gibi Osmanlı Devleti sınırları içinde daha çok gazete ve dergi gibi yayınlarda uygulanmıştır. Bunların dışında sinema filmleri, tiyatro eserleri, telgraflar, mektuplar, kitap ve broşürlerde sansürün kapsamına girmektedir.⁵⁶⁷ 23 Nisan 1877 tarihinden itibaren başlayan Sultan II. Abdülhamid dönemiyle basına yapılan takibat daha da kuvvetlenmiştir. Eylül 1877'de çıkarılan sıkıyönetim kararnamesine dayanılarak birçok gazeteci sürgün edilmiş, ilk kez sansür kurulu oluşturulmuştur. Politik yayımların ağır sansüre maruz

⁵⁶⁴ Alaner, **a.g.m.**,s.721

⁵⁶⁵ Alaner, **a.g.m.**,s.721

⁵⁶⁶ Arel, **a.g.e.**, s.5

⁵⁶⁷ Özden, **Arşiv Belgeleriyle**, s.215

kaldığı bu dönemde gazeteler ağırlıklı olarak teknik, bilimsel ve edebi konular içermekteydi. Bu sert denetleme ortamında devletin kendi gazetesi olan Takvim-i Vekayi dahi 1879 yılında bir dizgi yanlışlığı nedeniyle kapatılmış, 1891'de yeniden çıkmaya başlasa da 1892'de aynı sebeple tekrar kapatılmıştır. 24 Temmuz 1908'de İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte basın üzerindeki sansür de kaldırılmıştır.⁵⁶⁸ Buradaki tarihsel olaylar göstermektedir ki; elimizde yer alan ilk "Muzır Şarkı" kavramının yer aldığı belge 1892, son belge ise 1909 tarihli. Yani o dönem uygulanan sansür uygulaması toplumun farklı alanlarında da uygulanmakta ve bazı mûsikî çeşitleri de içerisinde geçen bazı kelime ve ifadeler nedeni ile "Muzır Mûsikî/şarkı" kavramı ile ifade edilmektedir.

1908-1914 yılları arasında üç cilt halinde Ali Seydi tarafından yayımlanan Resimli Kamus-u Osmanî'de yasaklı olan bazı kelimelerin listesi verilmiştir. Resimli Kamus-i Osmanî'nin 1131 ve 1132. sayfalarında yer alan "ilaveler" listesi aşağıdadır: arsenik (arsenik), aksülümen [süblime], anarşi [anarşi], ihtilâl [devrim], irtica [gericilik], irtiyab [şüphe], ispiritizm [ruh çağırma], istibdad [despotluk], infilak [patlama], inkıraz [çöküş], inkılâb [devrim], obstrüksiyon [engelleme], oportünist [Fırsatçı], oligarşi [oligarşi], ballı baba, bomba, parlamantarizm, parlamento, panelenizm [panhelenizm], pantürkizm, pancermanizm, panislamizm, psikolociya [psikoloji], te'evvüh [sızlanma], tenkil [bastırma], cemiyet [dernek], cumhur [halk], Cumhuriyet, hürriyet [özgürlük], hürriyet-i vicdaniye [vicdan özgürlüğü], hatt-i sünbülî [güzel yazı tipi], hafiye [gizli polis], hal' [tahttan indirme], humbara [bomba], darvinizm [darwinizm], demokrat, demokrasi, disiplin, diktatör, dinamit, radikal, randevu, zehir, sansör [sansürcü], sansür, sosyalizm [sosyalizm], şura-yı devlet [Danıştay], şura-yı ümmet [millet konseyi], isyan, avam [halk], klik [hizip], klerikal [kiliseyle, ruhbanla ilgili], konservatör [muhafazakâr], me'bız [diz arkası], meclis-i ayan [sena-to], meclis-i umumî [millet

⁵⁶⁸ Şerif Demir, "İktidar-Basın İlişkilerinin Osmanlı Devleti'nde Görünümü (1831-1918)", **The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science** Doi number: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2747>, Spring I 2015, s.373

meclisi], mutlakıyet, müfteris [yırtıcı], memorandum [muhtıra], nihilist, veto [veto], yıldız, zehir, zulüm kelimeleri de yasak edilmişti.⁵⁶⁹

V. Sultan Murad'ı hatıra getirebilir diye umumiyetle "Murad" ismi yazılmazdı. 1904'te Bursa'da tamir edilen Muradiye camiinin açılma töreni yapılacaktı. Gazetelere verilen ilanda "Muradiye" ismi zikredilmeyerek "Fatih Sultan Mehmet Han Hazretlerinin pederi cennet mekanleri" denilmişti. Kardeş tabiri, hasta, hal, saye, Girit, tahtakurusu, gibi kelimelerin kullanımı yasaktı.⁵⁷⁰ Bu kelimelerin yer aldığı yayınlar muzır olarak görülmüştür. Yasaklamalara sebep olan bu kelimeler devlet yönetimi tarafından belirlenmiştir. Tezimize konu mûsikî kavramı için incelediğimiz belgelerin genelinde de bu nedenlerden dolayı yasaklamalar yer almıştır.

Osmanlı arşiv vesikalarında farklı dönem ve tarihlerde Osmanlı'da yasaklamalara, cezalara, eserlerin yakılıp yok edilmesine, sürgünlere, görevden almalara neden olan "Muzır Mûsikî/şarkı" ile ilgili kayıtlar yer almaktadır

"Muzır Mûsikî", "Şarkı" kavramının içeriğinin anlaşılabilmesi için öncelikle Osmanlı'nın mûsikîye bakış açısını bilmek gerekir. Osmanlı imparatorluğunda mûsikî en gözde sanatlardan bir tanesidir. Özellik padişahlardan mûsikî ile yakından iştigal eden örnekler vardır. Osmanlı Mûsikîsi, Osmanlı saray ya da halk mûsikîcilerinin askerî, dini, klâsik ve folklorik türlerde icra ettiği ve toplumun her kesiminde yer almış bir sanattır. Temelinde tek kişinin usullü veya usulsüz, ama mutlaka bir makama bağlı olarak çalıp söylediği; müziğin sadece ritim ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nesillerden nesillere taşınması Batı müziğinde olduğu gibi nota yöntemiyle değil meşk yöntemi ile aktarılan bir müzik çeşididir. Genel olarak baktığımızda Mûsikîyi helal sayanlar olduğu gibi, dini bazı delilleri yorumlayarak haram sayanlarda vardır. Osmanlı'da bu haram sayanlardan etkilenecek mûsikîye karşı bir tavır oluşmuş mudur? Bu sorunun Muzır mûsikî kavramının ifade edilmesinde önemli bir yeri vardır. Tezimiz kapsamında yer alan bu başlık altında, yapılan mûsikî

⁵⁶⁹ François Georgeon, "Yasak Kelimeler- XX. yy'ın Başındaki Osmanlı Sansürü İle İlgili Bir Belge Üzerine" çev. Emre Ergüven, <http://psi203.cankaya.edu.tr/uploads/files/Georgeon,%20Censored%20Words.pdf>

⁵⁷⁰ Osman Selim Kocahanoğlu, **Abdülhamid Devrinde Hafiyelik ve Sansür Abdülhamid'e Verilen Jurnaller, Temel Yayınları**, İstanbul, 1999, s.221

sınıflandırmaların dışında farklı bir bakış açısı ortaya koymaya çalışacağız. Bu sınıflandırmayı yaparken de Osmanlı arşiv vesikalarından yararlanarak “Muzır Mûsikî/şarkı” kavramını inceleyeceğiz. Bu başlık altında geçen “Muzır Mûsikî” kavramından kastımız Muzır Şarkı kavramıdır.

Yaptığımız arşiv araştırmalarında vesikalarda farklı dönem ve tarihlerde Osmanlı’da yasaklamalara, cezalara, eserlerin yakılıp yok edilmesine, sürgünlere, görevden almalara neden olan “Muzır Mûsikî/Şarkı” ile ilgili kayıtlar yer almaktadır. Bu kayıtlar ve belgeler ışığında “Muzır Mûsikî” kavramından bu terimin kullanıldığı dönemde ne kastedilmektedir? Muzır Mûsikî ve Muzır olmayan Mûsikî gibi bir sınıflandırma Mûsikî literatüründe yer almış mıdır? Muzır Mûsikî ile ilgilenen Osmanlı teb’ası belirli bir etnik yapı ya da dini gruplardan müteşekkil midir? Yoksa her kesimden insanların, yasak olmasına rağmen ilgisini çeken bir mûsikî çeşidi midir? Bu kavramın geçtiği dönem ve tarihler ne zamandır? Devlet bu mûsikî çeşidinden neden rahatsız olmuştur? Neden icra edenleri sürekli kontrol altında tutup, takip etmiştir? Yasağın arka planında bir sansür ya da siyasi neden var mıdır? “Arşiv vesikalarında mûsikî ve yasaklar” başlığı altında bu soruların cevapları ortaya konularak malumat verilecektir.

Başbakanlık Devlet arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivleri Daire Başkanlığında yapmış olduğumuz katalog taramalarında kırk civarında “Muzır Şarkı” kavramı geçen belgeye rastladık. Bu belgelerin tarihleri 1308 (1892) ve 1325 (1909) arasındadır. Belgelerdeki tarih aralığındaki padişahlar Sultan V. Murad Han (1840-1904), II. Abdülhamid Han (1842-1918), Sultan V. Mehmet Reşat’tır (1844-1918). Osmanlı’da Enderûn-ı Hümâyûn, Mehterhane, Dârülelhanlar, Mevlevihaneler, cami ve tekkelerde şekillenen mûsikî hayatı nefsanî duygular uyandıran, zaman israfına sebep olan, insani değerleri alçaltan şarkıları haram saymıştır. Bazı belgelerde geçen yasaklama da sansürlenmiş kelimeler yakalanan materyal içerisinde bulunduğu için “Muzır” olarak görülmüştür. Belgelerde geçen muzır şarkılar genellikle Bulgarlar, Ermenilerle ilgilidir.

1308(1892) tarihli belge "Marsilya'da bulunan Portakalyan ve bazı Ermeniler tarafından tertip olunan ve kabının iç tarafında muzır şarkı ve beyitler bulunan Vatan adlı sigara kâğıtlarının memalik-i şahaneye idhalinin yasaklanması" hakkındadır.

1309(1893) tarihli ikinci belge "İnegöl kazasında mektep çocuklarına muzır şarkı talim ettirmelerinden dolayı kürek hapsine mahkûmen Ertuğrul Hapishanesi'nde mevkuf bulunan Avakim ve Hacı Ohannes'in hakkındadır.

İnegöl kazasında mektep çocuklarına muzır şarkı talim etmelerinden dolayı müebbet kürek cezasına mahkûmen Ertuğrul hapishanesinde mevkuf olduklarına bildirilmiş Avakim ve Hacı Ohannes'in iş'arına vech ile ermeni olmayan bir mahalle hapishanesine nakilleri irade-i seniyyeyle tevcih olunur dâhiliyye nezaretlerine malumat verildi (Fotoğraf 78).⁵⁷¹

15 Ağustos 1310 (1894) tarihli üçüncü belgede "Hafik Kazası'nın Koçhisar Karyesi ahalisinden bazı şahısların, şüphe üzerine evlerinin aranmasıyla ortaya çıkan muzır şarkı ve nutuğun gönderildiği kitap ve risalelere yakılmak üzere el konduğu ve kendilerinin de adliyyeye teslim edildikleri." hakkındadır. Bu belgede dikkat çeken nokta "Muzır Şarkı" olarak nitelenen şarkının sözleri de yer almaktadır. (Fotoğraf 79)

Koçhisar karyesi ahalisinden Kocaoğlu Ağya'nın evrak-ı meyanında zuhur eden küçük bir defterde ermeni el-ibare el yazısı ile yazılı Ohri kasabasındaki Bulgar mektebinde yer alan bir kıta-i şerifin tercümesidir.⁵⁷²

Elveda ey sevgilim elveda
Harb sadası tanin endaz oldu

Kerkahramanlara refik olmaz isem
Sultandan hassa yoktur bana

Ağlama ey şeker parem ağlama

⁵⁷¹ B.O.A BEO 197/14767

⁵⁷² B.O.A, D.H.MKT 286/25/2

Mümkündür avdet ideyim âh ağılama

Şiddet-i harbde düşersem eğer
Semada görelim yekdiğerimize

Derunumda alevnâk olan
Karındaş hasedi değildir

Ermenistan'ın aziz toprağından
Ecnebinin boyunduruğunu kaldıracağım

Görüldüğü gibi aşk ve Ermenistan ile ilgili geçen sözlerden dolayı da Muzır statüsünde sayılmaktadır. Ayrıca bunlardan dolayı yakalanan kişi ceza almıştır.

Düğünde söylenen şarkı
Şarkı
Ey sevgili validem bu kıta Bulgar toprağıydı
Ey esir olan bedbaht Makedonya
Ey Mukaddes âna her gün müessir oluyorsun
Her gün kahraman delikanlıları kaybediyorsun
Ey mukaddes Makedonya (Fotoğraf 80)⁵⁷³

Ohri kasabasındaki Bulgar mektebinde talebelere okutturulmakta iken elde edilen ve mazarratı anlaşılan Bulgarca muzır şarkı mecmuasından dolayı mektebin nezaret ve idaresine memur olan Tirebolu'da tebliğan icrası hakkında manastır vilayetinin 28 Cemâziyelevvel 316 tarih ve 3479 numaralı tahriratı üzerine sebk eden iş'ara cevaben mezkûr mektepte muzır şarkı okutulduğuna ve bundan dolayı takibat-ı kanuniye (Kanuni takibat) ifa edildiğine dair. (Fotoğraf 81)⁵⁷⁴

Pirlepe kasabasında muzır şarkı söylemeleri sebebiyle Manastır Vilayeti Mahkeme-i Fevkaladesi'nce Bursa'ya uzaklaştırılan Yusif ve Lebogavin adlı

⁵⁷³ B.O.A, TFR.1.KV.00099.09837.002

⁵⁷⁴ B.O.A, BEO 1343 100694 1317 Ra 14

şahısların, iş bulmak üzere memleketlerine dönme taleplerinin bir müddet reddi. (Fotoğraf 82)⁵⁷⁵

İnegöl kazasında Ermeni Mektebi'nde çocuklara muzır şarkı talim ettirdiklerinden dolayı kürek cezasına mahkûm edilerek Ertuğrul Sancağı Hapishanesi'nde hapis tutulan Muallim Evakim ve Hacı Ohannes'in kötü hallerinden dolayı Rodos'a gönderildiklerinin bildirilip bunlar gibi olan diğer dokuz neferin nakilleri hususunun sorulması üzerine, Bodrum Kal'ası Hapishane-i Umumisi'nin inşaatı tamamlanıncaya kadar yerlerinde muhafaza olunmaları gerektiğinin Hüdavendigâr Vilayeti'ne bildirildiği (Fotoğraf 83)⁵⁷⁶

Pirlepe kazası mahallatından muzır şarkı söylemek töhmetiyle muhakeme altına alınan ve nefy edilmelerine karar verilen iki Bulgar'ın Bursa'ya nefy ve teb'id edilmeleri⁵⁷⁷

Muzır şarkı kavramının geçtiği diğer belgelerde de Ermeniler, Bulgarlar açıkça cephe alınarak yasaklar getirilmiştir. Bunun sebebine baktığımızda Osmanlı İmparatorluğu on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ayrılıkçı hareketlerle karşı karşıya kalmıştır. Sırp, Romen, Yunan ve Bulgar azınlıklar tarafından başlatılan bu eylemlere kısa zamanda Ermeniler 'de katılmıştır. 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşı ile birlikte Ermeniler kurdukları Hınçak ve Taşnak Komiteleri öncülüğünde savaşın Kafkasya cephesinde Rus ordularına yardım ederken, Balkan cephesinde ise Bulgar isyancılarla işbirliğine girmişlerdir.⁵⁷⁸ Bu siyasi nedenlerden dolayı tehdit olarak görülen Ermeni ve Bulgarların yapmış olduğu faaliyetlerde de devlet bazı kısıtlamalara gitmiştir. Bu milletlerin Osmanlı topraklarında yaşayan fertlerinin sıkı bir denetim ve takip altında oldukları bu belgelerden anlaşılmaktadır.

- Pirlepe'de muzır bir şarkı söyleyen iki Bulgar'ın birer hafta hapse mahkûm oldukları, Manastır'da Rumca muzır şarkı söyledikleri halde beratlarına karar

⁵⁷⁵ B.O.A, DH. MKT. 1167 23 1325 R 05 6

⁵⁷⁶ B.O.A, DH. MKT. 44 38 1311 M 29 10

⁵⁷⁷ B.O.A, İ..HUS. 153 87 1325 Ra 30

⁵⁷⁸ İbrahim Kamil, "Osmanlı-Rus Savaşı'ndan Abdülhamid Suikastı'na Ermeni-Bulgar İşbirliği ve Terörü (1877-1905)", **Yeni Türkiye Dergisi**, Sayı: 60, Ankara,2014, s.1

verilen kimse olmadığı ve Siroz Bulgar Ruhani Reisine silah atanlar hakkındaki tahkikatı havi varakanın takdimi.⁵⁷⁹

- Varos-ı Zir Mahallesi Bulgar milletinden Petkoveled-i Ayzedarofko'nun evinde Daskal Milan, Alekso, Atnas, Yakim ve Nikola Belozo'nun muzır şarkı söylerken devriye tarafından yakalandıklarına dair Kumanova⁵⁸⁰ Kaymakamlığı'nın telgrafı.⁵⁸¹
- İstip'in Yeğen Bey Mahallesi'nde Sando'nun düğününde muzır şarkı söylenmesi üzerine tutulan zabıt varakasının leffen (ilişikte) gönderildiğine dair İstip⁵⁸² Kaymakamlığı'nın tahrirati.⁵⁸³
- Muzır şarkı söyleyen Pirlepe'li iki Bulgar'ın Bursa'ya sürüldüğüne dair Hüdavendigâr Valiliği'ne tahrirat ve ekleri.⁵⁸⁴
- Pirlepe'de Bulgarca muzır şarkı söyleyenlerin yakalanarak adliye'ye sevk edildiklerine dair Pirlepe Kaymakamlığı'nın telgrafı.⁵⁸⁵
- Demirhisar'ın Savayak karyesinden Daskal Nikola Corc Ramodanof ve arkadaşlarının evlerinde yapılan aramalar sonucu dinamit ve muzır şarkı bulunduğu dair istida kaydiyesi ve ilgili evrak.⁵⁸⁶
- Pirlepe kazasında muzır şarkı söyleyen iki Bulgar'ın muhakemeleriyle mahkûmiyetlerinin uygun olmadığı.⁵⁸⁷
- Reis-i eşkiya ve avanesinin yakalandıkları sırada yanlarında bulunan asakir-i şahaneye ait evrak ve muzır şarkı defteri ve matbu küçük kitabın mühürlenerek Mabeyn-i Hümâyûn'a gönderildiği hakkında.⁵⁸⁸
- Çocuklara muzır şarkıların söyletildiği Ohri Kasabası'ndaki Bulgar mekteplerinde görevli muallimler hakkında tahkikat yapılması.⁵⁸⁹

⁵⁷⁹ B.O.A, TFR. I.A.29 2815 1323 Z 23

⁵⁸⁰ Makedonya'nın Sırbistan sınırına yakın bulunan bir şehir ve belediye merkezidir. Şehir, Üsküp ve Manastır şehirleri ile birlikte ülkenin üç büyük şehrinden biridir.

⁵⁸¹ B.O.A, TFR.I..KV.136 13589 1324 C 22

⁵⁸² Makedonya'nın orta kesiminin doğusunda bulunan bir kasabadır.

⁵⁸³ B.O.A, TFR.I..KV.99 9837 1323 C 8

⁵⁸⁴ B.O.A, TFR.I..M..16 1509 1325 R 05

⁵⁸⁵ B.O.A, TFR.I..MN.77 7607 1323 S 22

⁵⁸⁶ B.O.A, TFR.I..SKT.89 8880 1324 R 23

⁵⁸⁷ B.O.A, Y..A...HUS.511 79 1325 Ra 29

⁵⁸⁸ B.O.A, Y..EE.. 162 9 1312 B 26

⁵⁸⁹ B.O.A, Y..PRK.DH.. 10 79 1316 C 28

- Ermenilerin tesis ettikleri Nargiyan Mektebi'nden öğrencilerinde katıldığı Losa Varıç Kilisesi'nde düzenlenen ayinde piskoposun sarf ettiği sözler. Kuds-i Şerif cihetine sürülen İznik isimli piskoposun Ermeni komitacılarıyla münasebet içinde bulunduğu. Kumkapı civarında bazı Ermenilerin evinde muzır müzik nağmeleri çalındığı.⁵⁹⁰
- Bulgarca muzır şarkı söylemesi sebebiyle tutuklu bulunan Kesriye kazasından Petro veled-i Yorgi Sebilma'nın bir daha Dersaadet'e gelememek üzere geri gönderildiği.⁵⁹¹

"Muzır Mûsikî/şarkı" kavramı genel anlamda baktığımızda dini hassasiyetlerin dikkate alınmadan, ya da gelenek ve göreneklere aykırı bir şekilde anlamlar içeren sözleri/güftelerinden dolayı yasaklanan, muzır olarak görülen mûsikînin bir sınıflandırması şeklinde görülmektedir. Fakat dönemsel olarak arşiv vesikaları ışığında ele aldığımız tarih aralığında "Muzır Mûsikî/şarkı/adaba mugayir şarkı" kavramları dini içerikten daha çok siyasi bir anlam taşımaktadır. Osmanlı tebaasından bazı etnik kökenli grupların devlete karşı göstermiş oldukları isyancı politika nedeni ile devleti yıkma girişimleri ortaya çıkmıştır. Bu girişimlerin engellenebilmesi içinde bazı tedbir amaçlı takip ve yasaklamalar getirilmiştir. Bu yasaklamalar içerisinde de insanları yanılsıza sürüklediği düşünülerek güfteleri içerisinde geçen bazı yasaklı kavramlar geçen mûsikî eserleri "Muzır" olarak görülmüştür. Bu muzır mûsikî/şarkılar şayet dini ahlaki değerlere zarar veren bir nitelik taşıyor ise adaba mugayir şarkı olarak nitelenmiş, siyasi bir nitelik taşıyor ise Muzır Mûsikî/şarkı olarak nitelendirilmiştir. İncelemiş olduğumuz belgelerden çıkan sonuç bu şekildedir.

- Arşiv vesikalarında geçen bir belgede Bingazi'de saatçi esnafından Hüseyin namına İtalya'dan gelen ve içinde ezan ve kelime-i tevhid bulunan gramofon kovanlarının silinerek sahibine verilmesi hakkındadır.⁵⁹² İtalya'dan gelen gramofon kovanı içerisinde ezan-ı şerif, sureler, kelime-i, tevhid kayıtları çıkmış, bu gibi kovanların dine zararlı olduğu gerekçesi ile imha edilmesine veyahut aynen iade edilmesine karar verilmiştir.

⁵⁹⁰ B.O.A, Y..PRK.ZB.. 12 45 1311 R 27

⁵⁹¹ B.O.A, ZB. 449 23 1323 My 20

⁵⁹² B.O.A. DH.MKT.00859.00037.002

- Gramofon plakları gibi seslerin kaydedildiği kartpostal şeklindeki matbu Sonorin denilen kartlar ile bunları üreten makinelerin ülke dâhiline sokulmasının yasak olduğunda dair 15 Cemâziyelevvel 1324 tarihli arşiv vesikası⁵⁹³
- Gramofon plaklarına Kur'an'ın bazı surelerinin naklinin yasaklanması hususunun Meclis-i Vükela'ca karar altına alınarak arz ve istizan olunmasına dair 19 Rebiülevvel 1324 tarihli arşiv vesikası.⁵⁹⁴
- Kuran-ı Kerim ayetleri ile doldurulmuş gramofon plaklarının satılmasına meydan verilmemesi hakkında 2 Haziran 1322 tarihli arşiv vesikası.⁵⁹⁵
- Kuran-ı Kerim ayetleri ile doldurulmuş gramofon plaklarının satılmasının men'i hakkında 10 Haziran 1322 tarihli vesika.⁵⁹⁶
- Kuyucu Murad Paşa Medresesi yakınında gramofon çalınmasının men edilmesi talebi hakkında 4 Temmuz 1322 tarihli arşiv vesikası⁵⁹⁷
- Postalarla Avrupa'dan gelen gramofon plaklarının zararlı oldukları hasebiyle hakkında icra olunacak muamele hakkında 4 Teşrin-i Evvel 1322 tarihli arşiv vesikası.⁵⁹⁸
- Vezneciler'de Kuyucu Murad Paşa Medresesi karşısındaki kahvehanede gramofon çalınmasının önlenmesi hakkında 12 Haziran 1322 tarihli arşiv vesikası⁵⁹⁹
- Şeyh Said tarafından gramofon plaklarına Kuran okunarak Kahire ve Avrupa'da imal edildiği anlaşıldığından bu tür plakların satış ve kullanılmasına müsaade edilmemesi hakkında 22 Rebiülevvel 1324 tarihli arşiv vesikası.⁶⁰⁰

Cumhuriyet dönemi arşiv belgelerine bakıldığında yasakların içeriği yine siyasi nitelik taşımaktadır. Cumhuriyet dönemi inkılaplarının hayata geçirilmesi sürecinde Arapça eğitim, Arapça ezan yasağı gibi uygulamalar belgelerde yer almıştır. Aşağıda

⁵⁹³ B.O.A. DH.MKT.02610.00089.001

⁵⁹⁴ B.O.A. İ.HUS.00142.00053.001

⁵⁹⁵ B.O.A. ZB..590-91.1.29.2019 11.31.25 PM

⁵⁹⁶ B.O.A. ZB.00590.00133.001

⁵⁹⁷ B.O.A. ZB.00379.00094.001

⁵⁹⁸ B.O.A. Y.MTV.00290.00095.001

⁵⁹⁹ B.O.A. ZB..42-3.1.29.2019 11.45.32 PM

⁶⁰⁰ B.O.A. DH. MKT.01092.00010.001

geçen arşiv belgeleri tezimiz içerisinde ilgili başlıklar altında incelenmiştir. Fakat bu başlık arşiv belgeleri ile ilgili olduğu için burada da kullanılmıştır.

Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nde mevcut belgelerin yanı sıra Cumhurbaşkanlığı'na her ay sunulmuş "Dirlik ve Düzenlik Raporları" da bulunuyor ve illere göre ayrı ayrı düzenlenen bu raporlarda yer alan hadiselerin ekseriyetini "Arapça ezan", "Arapça kamet", "çocuklara Kur'an okumayı öğretmek", "âyin yapmak" gibi "suçlar" teşkil ediyor.(Fotoğraf 52)⁶⁰¹

1938 yılına ait olan bu belgede Amasya'da Mehmet paşa camiinde teravîh namazı arasında müezzin vekili Veysel Onur ile cemaatten terzi Süfyan, Nazım Torun ve Cemal Kılıçarslan adlı kişilerin Arapça tekbir getirdikleri nedeniyle Amasya Valiliği tarafından soruşturma açıldığı belirtilmektedir. (Fotoğraf 53)

Arapça tekbir konusunda bir başka yazı: İçişleri Bakanlığı'ndan 1 Aralık 1938'de Cumhurbaşkanlığı'na gönderilmiş (Fotoğraf 54)⁶⁰²

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 7 Ekim 1940'ta gönderilen ve Arapça ezan okuyan, Kur'an öğreten ve gizlice Arapça harfleri tedris ederken yakalananlarla ilgili yazı (Fotoğraf 55).⁶⁰³

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 15 Kasım 1940'ta gönderilen yazı: Bir Yahudi çocuklara gizlice dinî eğitim yaparken, Müslüman kadın mum

⁶⁰¹ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" **Haber Türk**, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

⁶⁰² Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" **Haber Türk**, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

⁶⁰³ Bardakçı, **a.g.k.y.**

yakarken, yine bazı Müslümanlar da çocuklara Arap harflerini öğretirken yakalanmışlardır. (Fotoğraf 56)⁶⁰⁴

İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 8 Temmuz 1940'ta gönderilen yazıda gizlice Alevî âyini yapanların ve Arap harfleri ile ders verenlerin yakalandıkları haber veriliyor (Fotoğraf 57)..⁶⁰⁵

İçişleri Bakanlığı, 10 Haziran 1940'da Mişon Saydım adındaki Yahudi vatandaşın çocuklara İbranice ders verirken, bazı Müslüman vatandaşların da Arap harflerini öğretirken yakalanmaları hakkında Cumhurbaşkanlığı'nı haberdar ediyor.⁶⁰⁶

Bir diğer "suçüstü" belgesi: İçişleri Bakanlığı, 16 Ocak 1933'te Cumhurbaşkanlığı'na Elifba ile Amme cüzlerini öğreten bir hocanın mahkemeye sevk edildiğini bildiriyor (Fotoğraf 58).⁶⁰⁷

Arapça tekbir konusunda bir başka yazı: İçişleri Bakanlığı'ndan 1 Aralık 1938'de Cumhurbaşkanlığı'na gönderilmiş. (Fotoğraf 60)⁶⁰⁸ Burada bu konu ile ilgili örnek olması için sadece iki belge paylaşımı yapılacaktır. Çünkü belgelerin içeriklerinde geçen konu ile ilgili başlıklar altında bu belgeler hakkında bilgi verilmiştir.

1938 yılına ait olan bu belgede Amasya'da Mehmet paşa camiinde teravih namazı arasında müezzin vekili Veysel Onur ile cemaatten terzi Süfyan, Nazım Torun ve Cemal Kılıçarslan adlı kişilerin Arapça tekbir getirdikleri nedeniyle Amasya Valiliği tarafından soruşturma açıldığı belirtilmektedir. Bu konu Ezan yasağı ile ilgili başlık altında da incelenmiştir. (Fotoğraf 53)

⁶⁰⁴ Bardakçı, a.g.k.y.

⁶⁰⁵ Bardakçı, a.g.k.y.

⁶⁰⁶ Bardakçı, a.g.k.y.

⁶⁰⁷ Bardakçı, a.g.k.y.

⁶⁰⁸ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

3.10. Türk mûsikîsi ve Hukuki Yasaklar

Tarih boyunca her konuda suç işlendiği gibi müzik ve özellikle konumuz olan Türk mûsikîsi konusunda da çeşitli suçlar işlenmiştir. Bunların bir kısmı cezasız kalmış bir kısmı da geç de olsa cezalarını bulmuşlardır. Türk mûsikîsi araştırmaları konusunda ele alınacak bir husus da budur.⁶⁰⁹ Tek parti dönemine ilişkin uygulamalara müziğin hukuki boyutu açısından bakılacak olunursa en geçerli girişimin Lozan Antlaşması ile yapıldığı görülmektedir. Osmanlı döneminde matbaanın kurulması ile gündeme gelen telif hakları konusu, 1856 Tanzîmât Fermanı hükümlerine uyularak Fransız Ceza Kanununun tercüme edilmesi ile oluşturulan ve 1858 yılında çıkarılan Ceza Kanunname-i Hümayunda ilk kez bir kanun hükmünde ele alınmıştır. Kanunun 139 maddesine göre, bir eserin basılabilmesi için yayın sahibinin izni gereklidir. İzleyen yıllarda da telif hakları konusu, genellikle edebî alan çerçevesinde ele alınmıştır. 1. Dünya Savaşı'nda imzalanan Sevr Antlaşması'nın 272 maddesi ile birlikte Osmanlı Devleti'ne; 13 Kasım 1908'de gözden geçirilen, uluslararası düzlemde fikir ve sanat eseri sahiplerinin haklarını korumak amacıyla 1886'da imzalanan Bern sözleşmesi ne ve 20 Mart 1914 tarihli Bern ek protokol ile katılmak zorunluluğu getirmiştir. Sevr'in yürürlükten kaldırılmasıyla ortadan kalkan bu zorunluluk Lozan Antlaşması ile birlikte taraf ülkelerce yeniden ele alınmıştır. Lozan Antlaşması'nın 4. Faslı'nın 86 ve 91 arasındaki maddeleri fikir mülkiyeti ile ilgilidir. Antlaşmaya bağlı Ticaret Anlaşmasının 3. faslındaki 13 ve 14. maddeler, sınai, edebi ve artistik mülkiyetlerin korunması ile ilgili milletlerarası antlaşmalara Türkiye'nin 12 ay içinde katılmasını öngörmektedir Buna karşın Türkiye Bern Sözleşmesi'ne ancak 26 Haziran 1948'de imzaladığı Brüksel metni ile katıla bilmiştir.⁶¹⁰

Mûsikî yasaklarının hukuki zemini açısından laiklik ilkesi ve bu ilkenin hayata geçirilmesinde bazı kanunlar önemli rol oynamıştır. Bu kanunlar mûsikî yasaklarının da hukuki zemini niteliği taşımaktadır. 3 Mart 1924 tarihinde "Türkiye'yi laikleştiren yasalar" olarak da adlandırılan üç yasa TBMM'de kabul edilmiştir. Bunlar 429 (Şer'iyye ve Evkaf ve Erkan-ı Harbiye-i Umumiye Bakanlıklarının Kaldırılmasına Dair Kanun", 430 (Tevhid-i Tedrisat Kanunu), 431 (Halifeliğin Kaldırılmasına ve Osmanlı

⁶⁰⁹ Başyazı, y.y., "Mûsikîde suç ve ceza", **Mûsikî Mecmuası**, Yıl:49, Eylül 1996, Sayı: 454, s.3

⁶¹⁰ Akkaş, a.g.e., s.148

Hanedanının Türkiye Cumhuriyeti Toprakları Dışına Çıkarılmasına Dair Kanun) sayılı yasalardır.⁶¹¹ Bu yasalar nedeniyle tekke ve zaviyeler kapatılmış, eğitimde birlik sağlanması amacıyla medreseler kapatılmış, Batı tarzı eğitim sistemine geçilmiş, hilafete bakış açısı Osmanlı kültürüne olan olumsuz yaklaşımı getirmiş netice olarak bu nedenlerle bu mekânlarda ya da bu kültürün eseri olarak icra edilen mûsikîde yasaklı hale gelmiştir.

Cumhuriyet döneminin ilk basın yasası olan Matbuat Kanunu 1931 yılında çıkarıldı. Bu kanun, hükümete, ülkenin genel politikasına aykırı yayınlardan dolayı gazete ve dergi kapatma yetkisi tanıdı. 1933 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü'nün yeniden teşkilatlanması, 1934 yılında yetkilerinin genişletilmesi ile basın üzerinde denetim ve sansür daha da arttı. Bu kanunla yasaklamaların hukuki zemini de oluşmuştu.⁶¹²

Kurumsal anlamda ilk adım olarak nitelenebilecek olan Milli Mûsikî ve Temsil Akademisi memlekette ilmî esaslar dâhilinde millî mûsikîyi işlemek, yükseltmek ve yaymak, sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek, mûsikî muallimi yetiştirmek üzere 25 Haziran 1934 tarih ve 2541 sayılı Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu⁶¹³ ile kurulmuştur.

Tarih boyunca her konuda suç işlendiği gibi mûsikî konusunda da çeşitli suçlar işlenmiştir. Bunların bir kısmı cezasız kalmış bir kısmı da geç de olsa cezalarını bulmuşlardır. Cezasını kısmen de olsa bulmuş olan son örnek Kültür Bakanlığı Türk mûsikîsi Ansiklopedisi'nde akıl almaz terbiye ve iz'an ölçüleri dışında suçlar işleyen yazarının merhum Ekrem Karadeniz hakkında yazdıklarının mahkeme kararı ile sonuca bağlanması olmuştur. Kültür Bakanlığı "Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi"

⁶¹¹ Ali Sarıkoyuncu, **Atatürk Din ve Din Adamları**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2013, s.71

⁶¹² Turgut Er, **Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye'de Sansür (1938-1945)**, Berikan Yayınevi, Ankara, 2014, s.15

⁶¹³ Millî mûsikî ve temsil akademisinin teşkilât kanunu (Resmî Gazete ile neşir ve ilâm : 4/VII/1934 - Sayı :2743) No. 2541, Kabul Tarihi 25.06.1934 Erişim: <https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/kanunlar.kararlar/kanuntbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302541.pdf>, (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 18.03.2018

isimli iki ciltlik kitabı gördüğü çok geniş tepki ve hakkında açılan türlü davalar dolayısıyla satışı durdurulmuştur.⁶¹⁴

Erken Cumhuriyet Döneminden itibaren Türk mûsikîsine uygulanan yasakların büyük çoğunluğu devlet eliyle uygulandığı için aslında hukuki yasaklar kapsamına girer. Radyolarda, kurumlarda uygulanan yasaklar, eğitim sisteminde müfredatta getirilen yasaklar tüm bu devlet eliyle uygulamaya konulan yasaklar hukuki yasaklar kapsamında sayılabilir. Devlet o denli toplumun her alanına müdahale etmiştir ki ekte' ki fotoğrafta görüldüğü gibi "Dikkat! Saz esnasında hariçten şarkı istemek polis emrile men edilmiştir" şeklinde bir uyarı bulunmaktadır (Fotoğraf 84). Hukuki, ya da kanuni yasaklar sadece Türk mûsikîsinin içeriği ile ilgili değildir. Farklı alanlarda da çeşitli yasaklamalar ya da yargılamalar olmuştur. Aşağıda yer alan gazete haberinde "Gramofon Plak'ından Çıkan Dava" başlığıyla bir haber yer almakta. Bursa Sulh Ceza Mahkemesinde görülen bir davada, Bursa'da muhallebici olan Galip Pehlivan isimli bir şahıs İstanbul'da gramofoncu Blümental biraderlerin aleyhine bir dava açmıştır. Muhallebici Galip Bursa'da tanınmış şakacı bir zattır ve meddah Sururi Efendi her sene Bursa'ya gelerek hikâye söylerken bu şahsa latifeler eder. Bu şahıstan aldığı hikâyeleri kendisi yaşamış gibi anlatır ve bir plak çıkarır. Bu plakta acem, Bursalı muhallebici Galip Pehlivan isminde birisinden kaba şakalarla bahsetmektedir. Galip Pehlivan bir mektupla plak fabrikasına bu plakların toplatılması için istemiş fakat müessese aldırmadığı için firmayı mahkemeye vermiş. Mahkeme on bin lira tazminat ve plakların imha edilmesine hükmetmiştir (Fotoğraf 85).

3.11. Türk mûsikîsi Yasağının Kaldırılması

Mustafa Kemal Atatürk'ün sözleri son derece açıktır. Müziğimizde çağdaş bir devrim yapılması gerektiğini ilk olarak O, dile getirmektedir. Alınan kararsa, yasaklamadan öteye gitmeyen, herhangi bir atılıma cesaret edemeyenlerin alacağı türden bir karardır. Yeryüzünde bu tür hiçbir yasaklama kararının amacına ulaştığı görülmemiştir. Nitekim kısa zamanda hata anlaşılmış ve karar geri alınmıştır. Ne yazık ki, sonraki yıllarda bu olay polemik konusu olmuş, bu uygulamanın yankıları Batı

⁶¹⁴ Başyazı, y.y., "Bir Yasaklı Yayın", **Mûsikî Mecmuası** Yıl 46, Mart 1993, Sayı: 440, s.3

mûsikîsiyle uğraşanların suçlanmalarına bile yol açmıştır.⁶¹⁵ Sonraki dönemlerde siyasi anlayışın değişmesi neticesinde Türk mûsikîsine olan bu bakış açısı değişmeye başlamıştır.⁶¹⁶

Türk mûsikîsinin yasaklanmasında Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisinin 4. Yasama yılı, meclisi açılışında yaptığı konuşması belirleyici rol oynayacaktır. Atatürk bu konuşmasında: "Arkadaşlar güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek değerleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk Ulusal Mûsikîsi yükselebilir, evrensel mûsikîde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın (burada kastedilen Millî Eğitim Bakanlığıdır, o günkü adı Kültür İşleri Bakanlığı idi) buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim". Atatürk'ün bu konuşması 1928 yılı konuşmasından çok daha fazla ses getirmiş, bu süreçte yıpratılan Türk mûsikîsi bu konuşmanın ardından Türkiye Radyosu'nun yayınlarından tamamen çıkartılmıştır.⁶¹⁷ Yalnız radyolardan değil, Şükrü Kaya'nın gayreti ile polisçe bütün Türkiye'de yasaklanıyor.⁶¹⁸ Bunun dışında anlatılan farklı olaylar da vardır. Bu olaylarında Türk mûsikîsinin yasaklanmasında etkisinin olduğu söylenmektedir.

Peki, sonuçta bu yasak nasıl ve ne şekilde kaldırıldı? Her şeyden önce 1935 başı itibariyle, hedeflenen yeni ulusal Türk mûsikîsinin gelişip halk bazında kabul görmesinin ve halkın yaşamına girmesinin vakit alacağı kesinlik kazanmış, bu da mûsikîde benimsenen katı tutumun ve uygulamaların zamanla yumuşatılmasına neden olmuştur. Ortaya çıkan bu durum radyoları, programlarında halk ezgilerini

⁶¹⁵ Ali, **a.g.e.**, s.113

⁶¹⁶ Demokrat Parti Seçim Beyannamesi, y.y., **1946 Hareketinin Manâ ve Felsefesi Etrafında Elele**, Ankara,1973, s.25

⁶¹⁷ Murat Özyıldırım, **Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013, s.175

⁶¹⁸ Dinçer, **a.g.m.**,s.80

geleneksel biçimde yayımlamaları ve Türk Sanat Müziği'ne yer vermeleri yönünde cesaretlendirmiştir.⁶¹⁹ 1926'da Türk mûsikîsi eğitimini ve 1934'te radyoda Türk mûsikîsi yayını yasaklayanlar, Çankaya sofralarında hala yasakladıkları bu mûsikîyi dinliyordu. İnsanlar gazetelere çıkıp alaturkanın yasaklanmasının ne kadar isabetli, Batı mûsikîsini benimsemenin ne kadar gerekli olduğunu söylüyor, sonra gidip tanburunu, udunu, kemençesini çalmaya, faslını icra etmeye devam ediyordu. Tanpınarvari bir ifadeyle, insanlar "Garplı görünüp Şarklı gibi yaşıyorlar", bütün bunların yalan olduğunu biliyorlardı. Bu yalan o kadar uzun sürdü ki bir kuşak sonrasının okumuş bireyleri babalarının, dedelerinin bizzat içinde yaşadığı bir kültürü, çok eskilerde kalmış bir hatıra, daha da kötüsü bir hastalık gibi algılamaya başladılar.⁶²⁰

Yaklaşık iki yıl süren bu uygulamadan sonra, Türk mûsikîsi yayınları yeniden başlıyordu. Arada kalan süre ise Batı (Avrupa) mûsikîsinin yeterince sevilip anlaşılmasına yardımcı olmadığı gibi, Türk mûsikîsinin yetersiz yanlarının, düzeltilmesi gerekli yanlarının, ya da gelişmeye açık yönlerinin araştırılıp geliştirilmesine de katkıda bulunmuyordu. Başka bir ifade ile boş geçen iki büyük yıl. Ancak, burada şunu belirtelim ki, Ahmet Adnan Saygun'un ifadesine göre, 1934 yılının heyecanı içinde bu heyecana kendini kaptırmış bazı yetkili kişiler Osman Ergin'e göre Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya, duraklama devrine girdiğine inandığı Türk mûsikîsini ayak bağı oluyor düşüncesiyle, radyolardan yayınlanmasını yasaklamıştır. Cevat Memduh Altar ise, Atatürk'ün Türk mûsikîsinin yasaklanması, ya da kaldırılmasıyla ilgili herhangi bir düşüncesinin bulunmadığını, televizyon konuşmasında açıklamıştır.⁶²¹

Cumhuriyet döneminin bir bölümünde, halkın siyasi katılımını, yani demokratikleşme sürecine tavır alan siyasi elitler içerisinde, özellikle Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Ulus devlet olma yönünden Mustafa Kemal Atatürk'ün başlattığı hareket karşısında tavır alan güçler de bu Batıcı siyasi elit bürokrasinin içerisinde gelmişlerdir. Buna bağlı olarak geleneksel Türk mûsikîsinin radyolardan yasaklanmasının Batıcı siyaset ve bürokrasi ile Vedat Nedim Tör gibi kadrocu

⁶¹⁹ Uluskan, **a.g.e.**, s.371

⁶²⁰ Ayas, **a.g.e.**, s.111

⁶²¹ Dinçer, **a.g.m.**,s.81

düşünceye sahip ve devletin önemli noktalarında görev alan kişiler tarafından ve Atatürk'ün bilgisi dışında yaptıkları önemli bir iddiadır.⁶²²

Yasakla ilgili belirsizlikte kalan en önemli konu, yasağın nasıl bir karar alma mekanizması sonrasında devreye girdiği üzerinedir. Başka bir açıdan bakılacak olursa Atatürk'ün bu yasağın uygulamaya konulmasında ne kadar etkisi olduğudur. Birçok araştırmacının üzerinde herhangi bir değerlendirme ve görüş belirtmediği bu konuya ilişkin kabul gören genel açıklama, Atatürk'ün bu yasaktan çok zaman sonra bilgisi olduğu yönündedir. Buna göre, öğrenen Atatürk yasağı kaldırmıştır. Buradan hareketle bazı araştırmacılar, yasanın Atatürk'ü -özellikle 1 Kasım 1934 tarihli meclis konuşmasını- yanlış anlayan o günün yönetim kadroları tarafından uygulamaya geçirildiğini belirtmişlerdir.⁶²³

Bu yasağın kaynağı üzerine hala tartışmalar sürmektedir; birçok yazar dönemin yetkililerinin Mustafa Kemal Atatürk'ün sözlerini yanlış anladığını savunmaktadır.⁶²⁴ Nitekim Mustafa Kemal Atatürk bu yasakla ilgili şunları söylemiştir: "Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise. Biz de Türk mûsikîsini milletlerarası bir sanat haline getirelim Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan mûsikîsini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lâfını edemez oldum."⁶²⁵

Ali Uçan, söz konusu kadroların Atatürk'ün ünlü 1 Kasım konuşması ile ilgili değerlendirme ve görüşlerini ve bunlar doğrultusunda uyguladıkları yayın yasağını şu şekilde açıklamaktadır: "Atatürk "bugün dinletilmeye yeltenilen müzik bizim değildir

⁶²² Akkaş, **a.g.e.**, s.125

⁶²³ Akkaş, **a.g.e.**, s.122

⁶²⁴ Akkaş, **a.g.e.**, s.121

⁶²⁵ "Türk Müsîkîsinin Yasaklanması" <http://www.kultur.gov.tr/TR-96530/turk-mûsikîsinin-yasaklanması.html>

veya yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır." derken yanındakiler veya çevresindekiler "öyleyse biz yapalım veya yüz ağartacak değere kavuşuralım diyeceklerine, öyleyse dinlemeyelim ve dinletmeyelim, yayınlamayalım ve yayınlamayalım, yasaklayalım da yasaklatalım, demişlerdir"⁶²⁶ Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk mûsikîsinin radyolarda yasaklandığı o zaman diliminde bir gece, Dolmabahçe Sarayı'nda; "Paşam alaturka şarkılardan, türkülerden bizi mahrum etmesinler, zevkimize duygularımıza müdahale edildiğinden inciniyoruz" diyen Yunus Nadi Bey'e "Ben de hoşlanmıyorum, fakat inkılap yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakârlıklara katlanmak mecburiyetindedir. Ancak milli türkülerimize kıymet verilmelidir" karşılığı, bu yasaklamanın pek de öyle ihtiyarı dışında olmadığını düşündürecek türden bir cevaptır.⁶²⁷

Ayrıca değerli müzisyen Ruşen Ferit Kam, Osman Pehlivan'dan naklen, Atatürk'ün bu konuda şunları söylediğini belirtmiştir: "Bunu da yanlış anladılar". Atatürk'ün konuşma metninde geçen "Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir" sözüne dikkat edecek olursak, altı çizilmesi gerekli söz "Ulusal"dır. Atatürk millî mûsikîmizin genel ve son mûsikî kurallarına göre işlenmesini istemiştir. Yoksa mûsikîmizin tamamen değiştirilmesi gibi veya yasak edilmesi gibi bir fikri ileri sürmemiştir.⁶²⁸ Bu yanlış anlamının temel sorumlusunun Vedat Nedim Tör olduğu iddia edilmektedir.⁶²⁹

Radyodaki geleneksel Türk mûsikîsi yasağının uygulanmasında Atatürk'ün onayı olmadan yönetici kadrolarının kararının etkili olduğunu düşünenlerin diğer bir kanıtı da, Cemal Reşit Rey'in hatıralarında bulunmaktadır. Atatürk'ün ünlü 1 Kasım meclis konuşmasından sonra Milli Eğitim Bakanlığı tarafından toplanan komisyonda görev alan Rey, yapılan çalışmalar sırasında ismini hatırlamadığı bir komisyon üyesinin, "Memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi" gerektiğine ilişkin bir teklifte bulunduğunu anlatmaktadır. Bu teklif başta Cemal Reşit Rey'in bu yasağın uygulanma imkânı olmadığını anlatılması üzerine öneri kabul edilmemiştir. Reşit Rey

⁶²⁶ Akkaş, **a.g.e.**, s.122, Uçan, **a.g.e.**, s.63

⁶²⁷ Ayangil, **a.g.e.**, s.638

⁶²⁸ Dinçer, **a.g.m.**,s.81

⁶²⁹ Akkaş, **a.g.e.**, s.123

bu konu hakkında şunları söylemiştir: "Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyordum. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben de kalktım ve dedim ki bir çoban faraza davarların otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup gel birader sen de şu ikinci sesi öyle mi dersin?"⁶³⁰

Diğer bir tanıklık ise ünlü tiyatrocu Vasfi Rıza Zobu tarafından aktarılmıştır. (Fotoğraf 86) "Köşkte bir akşam yemeğinde benden Dellalzade İsmail Efendi'nin İsfahan Yürük Semai- "Aaah o güzel gözlerine hayran olayım" adlı eseri okumamı istedi. Mûsikînin yasaklı devresinde olduğu için bir an endişelendim. Sofrada bulunan herkes şaşırmişti. Bir cesaretle eseri okudum. Atatürk'te hiçbir hareket görülmendiğinden, herkes sanki suç işlemiş gibi önüne bakıyor Ata'nın ne diyeceğini bekliyordu. Bir müddet sonra: "- Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, siz de öyle. Ama bir Avrupalı 'ya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestrası ile çaresi her ne ise. Biz de Türk mûsikîsini milletlerarası bir sanat haline getirelim, Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan mûsikîsini alıp kendimize mâl edelim, yalnız onları dinleteyim demedim. Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lafını edemez oldum."⁶³¹

Bursa Halkevi'nin CHP Genel sekreterliğine gönderdiği bu belgede Türk mûsikîsi kolunun teşekkülü için bir girişimde bulunulduğu, buna bir başlangıç ve tecrübe etmek için bir Türk mûsikîsi konseri verildiği yazılıdır (Fotoğraf 87). Bu belge Türk mûsikîsine halkın göstermiş olduğu ilginin bir kanıtıdır. İnsanlarda kendi kültürünün müziğine yasakların neticesinde bir açlık oluşmuştur.

Gazi, 1937 yılının Haziran başlarında Türkiye'yi ziyaret eden Ürdün Kralı Abdullah'ı burada konuk etmiştir. Bu ziyaretin bizi ilgilendiren tarafı, gelen misafirin onuruna verilen yemekte yaşanan bir olay ile ilgilidir. Atatürk, Ürdün Kralı adına

⁶³⁰ Dinçer, a.g.m.,s.81

⁶³¹ Ateş, a.g.m.,s.62

Köşkte verdiği yemekte, başta Münir Nurettin Selçuk olmak üzere dönemin ünlü sanatçılarından oluşan bir topluluğun Türk sanat mûsikîsi konseri vermelerini sağlamıştır. Bu sürprize oldukça sevinen Kral Abdullah'ın masada bulunan bütün konukları susturarak sonuna kadar bu konseri dinlediği ve etrafındakilere de "Böyle bir mûsikîyi dinlerken yemek yenilmez. Önce dinleyelim, sonra yeriz. Yemeğimiz soğusa da ziyanı yok..." dediği bilinmektedir. 1935 sonrası başlayan bu yumuşama ve esneklik çabaları ancak 1938 Mart ayında resmiyet kazanacak ve burada da ilk adımı atan yine Atatürk'ün kendisi olacaktır.⁶³²

Okuyucu müzisyenlerden Sayın Ferit Tan'ın ağzından aktarılan bir anı şöyledir: "Türk mûsikîsinin tekrar izin verilerek radyolarda icrasına ve Türkiye çapında söylenmesine nasıl müsaade edildiğini anlatmaya çalışacağım. "Radyolardan Türk mûsikîsi kaldırıldıktan sonra, İsmet Paşanın köşkünün yanında bir köşkü bulunan, eşî piyano, kızı ise tanbur çalan, Bursa Mebusu Rasim Ferit Talay'ın evinde her Pazar, Batı (Avrupa) mûsikîsi mensubu arkadaşlarla toplanıp, Türk mûsikîsinin bazı eserlerini Konser Mayster Halil Onayman armonize ediyor, klarnet, flüt obua gibi âletlerle provalar yapıyordu. Yine böyle bir pazar günü çalışırken bulunduğumuz köşke Atatürk çıkıp geldi. "Bazı şeyler çalışıyormuşunuz, size baskın yaptım, çalıştığınız şeyleri bana da dinletin" dedi. Benli Hasan Ağanın Rast Peşrevini, Dede Efendinin Kâr'ını "gözümde daima hayalî cânan", Dede Efendinin daha bir iki eserini, Benli Hasan Ağanın saz semaisini armonize edilmiş şekliyle Atatürk'e dinletiyorlar. Atatürk "Çok memnun oldum" diyor. O akşam orada, müzisyenlerle birlikte yemeğe kalıyorlar. Sofra kuruluyor. O sırada Osman Pehlivan da geliyor. Atatürk Osman Pehlivan'a "Bir şeyler çal da dinleyelim" diyor. Osman Pehlivan: "Paşam siz Türk milletin babasıdır. Siz burada Türk mûsikîsini dinliyorsunuz. Ama bu memlekette Arap Mûsikîsi dinleniyor. Bir gün gelecek, Türk mûsikîsi yerine Arap Mûsikîsi hâkim olacak" dedi. Atatürk sesini çıkarmadı. Bir müddet sonra Ferit Tan'a "Ekibini al, Ankara radyosunda şimdi şarkı söyleyeceksin" dedi. Ferit Tan, Osman Pehlivan'ı da alarak gecenin on birinde radyo evinde Türk mûsikîsiyle ilgili birkaç şarkıyı, Osman

⁶³² Uluskan, a.g.e., s.372

Pehlivan'da dâhil söylüyorlar. Bir iki gün sonra, her tarafa emir gidiyor ve Türk mûsikîsi hem radyolarda, hem de memleketin her tarafında çalınmaya başlıyor."⁶³³

Yasağa uymayan (açıkça kafa tutan), bir nevi yasağı uygulamayan ya da kendi inisiyatifi ile yasağı kaldıran bir vali çıkar: İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ... Muhittin Üstündağ kendisine bağlı olan belediyede bir nokta tasnif heyeti kurar. Hatta burada çalışacakların maaşlarını arttırır; not al ama ve arşiv işlerinin devamını temin eder. Bu arada bu işte istihdam ettiği müzisyenleri beste yapmaya davet eder, zaman zaman zorlar. Ortaya koydukları besteleri hatırlı kişilerin davet edildiği mûsikî meclislerinde icra ettirir. Bestekârlarını tebrik ve takdir ederek yüreklendirir. Başının belaya gireceğini söyleyenlere karşı da son derece zarif cevap vermektedir. "Türk mûsikîsinin icrası ilga edildi. İbda edilmesine mani hal yoktur." (Türk mûsikîsinin çalınması kaldırılmıştır; yeni eserler yaratılmasına engel bir durum yoktur.)⁶³⁴

Radyolarda Türk Sanat Müziği'nin yasaklanması ile Batı müziği yayınlarının giderek artması zamanla halk üzerinde belli bir rahatsızlık yaratmıştır. Bu durum Türk halkını başka alternatifler bulmaya yöneltmiş ve bir süre sonra Kırım özellikle de Kahire Radyosu dinlenmeye başlanmıştır. Ancak özellikle İstanbul Radyosu'nun yapmış olduğu yayınlar zaman zaman şikâyet konusu olmuş ve konu basına da yansımıştır. Bununla ilgili çok ilginç bir örneğe Tan gazetesinde rastlıyoruz. Gazetenin şikâyet köşesinde bir okur, "radyo neşriyatının yavanlığı"ndan ve "Türklük hislerini okşayacak şeylerden mahrum olunduğundan" yakınmakta ve birkaç gecedir Ankara Radyosunda dinlenen Tanburacı Osman Pehlivan'ın yaptığı müziği örnek göstererek, İstanbul Radyosu'nda da böyle halk çalgılarının çalınmasını, en önemlisi de dinleyicilerin Kırım ve Kahire radyolarını dinlemekten kurtarılmasını istemiştir. Bu haberin asıl dikkat çekici yanı, Tan gazetesinin bu şikâyete önem verdiği, tamamen katıldığı ve bir an önce halk şarkılarının neşrine İstanbul'da da başlanması gerektiğini vurgulamasıdır.⁶³⁵

Bu arada Telsiz Şirketi'nin de radyolarda yeniden Türk mûsikîsine yer verilmesi için İçişleri Bakanlığı'na başvurduğu anlaşılmaktadır. Bu başvuru üzerine

⁶³³ Dinçer, **a.g.m.**,s.81

⁶³⁴ Karakoyunlu, **a.g.m.**,s.659

⁶³⁵ Uluskan, **a.g.e.**, s.369

Bakanlığın radyoda çalınacak şarkıların tespiti için bir kurul oluşturduğu görülmektedir. Radyo dinleyicilerinin alternatif olarak Mısır Radyosunu dinlemeye başlamasının ve bunun sakıncalarının anlaşılmasının, Türk mûsikîsine getirilen yasağın kaldırılmasında ve yayınlara izin verilmesinde etkili sebeplerden biri olabileceğini söylemek mümkündür. Nitekim iktidar, önceleri sadece halk müziği olmak koşuluyla Türk mûsikîsi yayınlarına tekrar başlanmasına izin vermiştir. Öyle ki, 14 Şubat 1936 gününden itibaren İstanbul Radyosu'nun yaptığı günlük programlara Tanburacı Osman Pehlivan'ın halk şarkıları da dâhil edilmiştir. Bu o dönem için önemli bir başarıdır.⁶³⁶

1943 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda sınırlı da olsa Osmanlı geleneksel mûsikî eğitime izin verilmesi ve bu mûsikînin önemli besteci ve icracılarından birisi olan Hüseyin Sadettin Arel'in bu kurumun başına atanması mûsikî politikalarında ilk önemli çatlak olarak görülür. 1945 yılı bütçe görüşmelerinde Cemil Sait Barlas konuşmasında halkın radyo programlarından hiçbir şey anlamadığını ve radyolarda artık pehlivan türküleri, davul-zurna çalınmasını istediğini söyler. Yine aynı şekilde Müfit Kansu ve Berç Türker de konuşmalarında, milli mûsikînin yayın saatinin radyoda arttırılmasını talep ederler. Mecliste meydana gelen bu tartışmalar Osmanlı geleneksel mûsikîsini Türk halkına yabancı veya hasta olarak gören hâkim ideolojik pozisyonda bir çatlama olduğunu gösterir. 1947-1960 yılları arasında radyoda Batı mûsikîsinin yayın saati de aşamalı olarak kısaltılır.⁶³⁷ Halkın çoğunluğu tarafından şu ya da bu sebeple pek benimsendiği söylenemeyecek olan veya insanların gündelik yaşamlarını, tavırlarını, alışkanlıklarını “medenileştirme” konusunda muvaffak olamayan müzik reformu, 1940'ların ortalarından itibaren yönetici kadroların kendisi tarafından da eleştirilmeye başlanır.⁶³⁸

Mustafa Kemal'in alaturka mûsikînin çok seslendirilmesi çabalarının devlet tarafından destekleneceğini söylemesi de mûsikî yasaklarının kaldırılmasına doğru giden süreci hazırlayan başka bir örnektir. Bu yaklaşım Türk Beşlilerinin önemli isimlerinden birisi olan Ferid Alnar tarafından da desteklenir. Alnar Türk mûsikîsinin

⁶³⁶ Uluskan, **a.g.e.**, s.370

⁶³⁷ Balkılıç, **a.g.e.**, s.98

⁶³⁸ Balkılıç, **a.g.e.**, s.100

bütün geri kalmışlığına rağmen bu mûsikîyi “hasta”, “ölü” olarak görmemek gerektiğini, alaturka mûsikînin müzikte vücut bulan teknik gelişmeler doğrultusunda geliştirilebileceğini söyler.⁶³⁹ Türkiye’de 1950’lerin başlarından itibaren, Erken Cumhuriyet Dönemi’nde uygulanmak istenen şekliyle müzik reformundan uzaklaşıldığı söylenebilir.⁶⁴⁰ Türk mûsikîsine devletin bakış açısı Tek Parti döneminin bitmesi ile değişecektir. Türk mûsikîsi Erken Cumhuriyet Dönemi ve özellikle Atatürk dönemi ile başlayan fakat Mustafa Kemal Atatürk öldükten sonra İsmet İnönü döneminde aldığı ağır hasarı restore etmenin yollarını arayacaktı. Eski kimliğini kaybeden Türk mûsikîsi yasakların da etkisi ile Mısır radyolarından kültür aktarımını yaşamıştır. Bu kültür aktarımı yeni bir müzik türü ortaya çıkarmıştır. Türk mûsikîsi yasaklarının etkisiyle Erken Cumhuriyet Döneminin mûsikî politikası olan sentez fikrini kurucu kadrolar başaramamıştı, fakat halk bunu başarmıştı. Arap müziği ile Türk mûsikîsini sentezleyip Arabesk müziğin doğmasına neden olmuştu.

SONUÇ

Osmanlı’da Avrupalılaşıma politikası çerçevesinde resmi olarak On dokuzuncu Yüzyılda başlayan çoksesli müzik süreci, eğitim ve uygulama yanında yaratım olarak var olsa da sürdürülebilir hale getirilmemiştir. Avrupa’daki gibi ulus-devlet anlayışıyla inşa edilen Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren bir ulusal çok sesli müzik yaratılması hedeflenmiştir. Bu yeni hedef bir devlet politikası olarak bestecilere yukarıdan dayatıldığı için, bestecilerin çabalarına rağmen, estetik, sosyal ve kültürel bağlamda içselleştirilememiştir.⁶⁴¹ Osmanlı Mûsikîsi, Türk mûsikîsinin bir bölümüdür. Gerek tarihi, gerekse sistem ve karakterinin Türk mûsikîsinin sistem ve karakterinden ayrı mütalaa edilemez.⁶⁴² Avrupa’da Aydınlanma Çağı’nı yaşayan her devlet, kendi klasik eserlerini asla reddetmemiş, aksine klasisizmden sonra romantizm, realizm vb. diğer akımları yaşarken geleneği eleştirirken bile hep klasiklerin yeniden inşasını hedeflemiştir. Mesela klasik dönemdeki Yunan mitolojisi hurafe diye dışlanmamış, felsefede, psikolojide, sosyolojide, sanatta modern düşünce akımlarının inşasında bu

⁶³⁹ Balkılıç, **a.g.e.**, s.104

⁶⁴⁰ Küçükkaplan, **a.g.e.**, s.66

⁶⁴¹ Seyit Yöre, “Türk Ulusuna Müzik Arayışları: Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?”, Derleyen: Fırat Kutluk, **Cumhuriyet’in Müzik Politikaları**, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.2

⁶⁴² Tanrıkorur, **a.g.e.**, s.61

mitolojinin kavramları önemli yapı taşları olmuştur. Shakespeare'in eserleri old English (eski İngilizce) ile yazılmasına rağmen hiçbir Batılı ondan vazgeçmez. Günümüzde gerçekten böyle birinin yaşamadığı tartışılırken Shakespeare, anaokulundan üniversiteye farklı bilim dallarında halen çalışılacak kadar kıymetlidir. Bir İngiliz'e "Shakespeare bugüne hitap etmiyor, niçin çocuklara küçük yaşta bunu öğretiyorsunuz?" deseniz size cahil nazarıyla bakacağı muhakkaktır. Oysa bizde Tanzîmât'tan itibaren yaşanan Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde aydınlarımız; bu gerçeği görememiş, kendi klasik kültürümüzü ve sanatımızı ideolojiye kurban etmişlerdir. Bu açıdan günümüzde yaygın kuru ve hamasi Osmanlı hayranlığını, bu çarpık bakış açısına çarpık bir tepki olarak görmek daha doğru olur. Bizde Shakespeare'in çağdaşı olan Fuzuli, Baki, Hayali, gibi divan şairleri Batılılaşma (Avrupalılaşma) sürecinde "klasik" olarak görüldü ve benimsenmedi. Tanzîmât devrinde Avrupa'ya eğitim amacıyla giden aydın ve edebiyatçılar ne hikmetse kendi klasiklerini reddetmeyi tercih ettiler. Artık Namık Kemal gibi Tanzîmât aydınları, kendi sanatlarında da mutlak tesiri olan klasik Türk şiirine hücum ediyorlardı. "Eski şiir" diye alay ettikleri klasik Türk şiiri, onlara göre boş hayalden ibaretti.⁶⁴³ Tüm bu etkenler, nedenler hepsini toplanarak bir alt yapı oluşturdu. Cumhuriyet dönemine geldiğinde oluşan bu alt yapının üzerine sentez fikri ölçü alınarak yeni bir mûsikî mirası oluşturulmaya çalışıldı.

Türk mûsikî sistemi, Türkler'in Orta Asya'dan getirdikleri ve Yakın Doğu'da geliştirdikleri bir sistemdir. Türk mûsikîsi, Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuz denilen müzik âletinin sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir.⁶⁴⁴ Araplardan, İranlılardan, Yunanlılardan alınmış değildir. Bilakis bu milletler, Türkler, Yakın Doğu'ya geldikten sonra eski mûsikî sistemlerini bırakmışlar ve Türk mûsikîsi sistemini kullanmaya başlamışlardır, İslam milletlerinden başka, Balkanlar ve Doğu Avrupa halk mûsikîleri, tamamen Türk mûsikîsi sisteminin tesirinde gelişmiştir. Bugün Ortodoks kiliselerindeki ayinler bile Türk mûsikîsi makamları ile okunmaktadır.⁶⁴⁵

⁶⁴³ Alvan, **a.g.e.**, s.426

⁶⁴⁴ Bayram Akdoğan, "XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi" **Diyanet İlmi Dergi**, Cilt: 35, Sayı: 1, Ocak-Şubat-Mart 1999, s.135

⁶⁴⁵ Öztuna, **Türk Tarihinden**, s.272

Mehterhanenin lağvedilmesinden sonra, Türk mûsikîsi yok olduğu bir sarayda mûsikî eğitiminde önemli bir yere sahip olan Enderun'da kapatılmış, Türk mûsikîsi tamamen resmi ilgi ve destekten mahrum kalmıştır. Ciddi hiçbir çalışma yapılmıyor, yeni eserler ortaya konulmuyor, Muzika-i Hümayun bir Batı müziği konservatuarı gibi çalışıyordu. Ayrıca sistemli bir nota yazımı olmadığı için kâğıda dökülemeyen eserler dönemin müzisyenlerinin hafızasında bulunuyor, bu insanların vefatı ile de pek çok eser kaybolup gidiyordu. Bir başka ifade ile Türk mûsikîsi kendi haline terk edilmişti.⁶⁴⁶ Türk mûsikîsinin yasaklı, hastalıklı olarak görüldüğü bir döneme gelinmişti, fakat nasıl geldiği çok önemli idi. Çünkü bunu bilmek yaşanan sıkıntının kaynağından haberdar olmak demektir ve meydana gelen sorunun çözümü için doğru adımların atılması konusunda yol gösterici olacaktır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren resmi desteğini yitiren ve adeta kendi haline bırakılan Türk mûsikîsi, dönemin pek çok Batı yanlısı aydını tarafından da hırpalanmış ve faaliyet sahası kısıtlanmıştır. Mûsikî eğitimi için önemli iki kurum olan Mehterhane ve Enderun 'un kapatılmasından sonra 1913 yılında loncalar, 1925 yılında da Mevlevihanelerle birlikte diğer tekkeler kapatılınca halkı mûsikî konusunda eğiten, besleyen, bilinçlendiren en önemli arterler de kesilmiştir.⁶⁴⁷ 1923 yılında Mûsikî Encümeni kaldırılmış ve Dârülelhan'da İstanbul Belediyesine bağlanmıştır. 14 Eylül 1924 yılında yapılan açılış töreninde Müdür Musa Süreyya Bey, Dârülelhan'ın amaçların Batı (Avrupa) mûsikîsi ilkeleri doğrultusunda bir eğitim vermek olduğunu açıklamış, daha sonra da 9 Aralık 1926'da, maarif vekâletinin İstanbul Belediyesi'ne yazdığı bir yazıyla Dârülelhan'dan Türk mûsikîsi bölümünün kaldırıldığını açıklayarak devlet artık Türk mûsikîsi devrinin kapandığını ilan etmiştir.⁶⁴⁸ Cumhuriyet döneminde mûsikîye yapılan ilk resmi müdahalelere bakıldığında rejimin bu uygulamaları kendi kurumları aracılığıyla gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu müdahalelerin ilki müzik sanatına dair resmi bir kuruluş olan ve savaş yıllarında kapatılan, Eylül 1923 tarihinde bir de Batı (Avrupa) mûsikîsi eklenerek yeniden kurulan Dârülelhan'ın bünyesinden "alaturka mûsikî"nin kaldırılmasıdır.⁶⁴⁹ Çok geçmeden Riyaset-i Cumhur ince saz heyeti de aynı akıbete uğramıştır. Dârülelhan'da Şark mûsikîsi öğretiminin yasaklanmış olması, Doğu ve

⁶⁴⁶ Ateş, **a.g.m.**,s.57

⁶⁴⁷ Ateş, **a.g.m.**,s.58

⁶⁴⁸ Ateş, **a.g.m.**,s.59

⁶⁴⁹ Özdemir, **a.g.e.**, s.166

Batı (Avrupa) mûsikîsi münakaşalarına da hükümetçe müdahale edilerek terazinin kefesi Batı (Avrupa) mûsikîsi tarafına ağır basmıştı. Türk mûsikîsinin eğitim programlarının dışında tutulmasının yanı sıra, radyodan da yayın yasağı getirilmesi için farklı bir boyutunu oluşturmaktadır. Ancak bu yasakların Atatürk'ün Türk mûsikîsini sevmemesinden dolayı değil, ciddiyetten uzak, basit ve bayağı icra edilmesinden kaynaklandığı iddia edilmiştir.⁶⁵⁰ Atatürk'ün kitaplarda yer alan müzik üzerine düşünceleri ve bunları dile getirişi tezimizin içeriğinde de ayrıntılı olarak incelediğimiz gibi dört tarih üzerinde odaklanır. 1925 İzmir konuşması, 1928 Sarayburnu konuşması, 1930'da bir Alman gazetesine verdiği söyleşideki vurgusu ve nihayetinde 1934 Meclis konuşmasındaki sözleri.⁶⁵¹ Mustafa Kemal Atatürk, katı bir Batı (Avrupa) mûsikîsi hayranı olmaktan öte, Türk mûsikîsinin gelişimini tamamlayamadığına inanıyordu. Batı (Avrupa) mûsikîsinin öğrenilmesi ve bu mûsikînin halkın kendi mûsikîsi ve nağmeleriyle sentezlenerek milli bir Türk mûsikîsinin oluşturulabileceğini düşünüyordu. Osmanlı toplumunda başlayan Batılılaşma (Avrupalılaşma) süreci Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, Osmanlıda saraydan dışlanan halk müziği, Cumhuriyet'te halka öğretilecek saray mûsikîsi, halk müziği karışımına dönüşmüştü. Tek parti dönemi kadrolarının gerek geleneksel Türk sanat müziğine gerekse geleneksel Türk Halk mûsikîsine bakışları oldukça sorunludur. Geleneksel Türk sanat mûsikîsi bu kadrolarca saray mûsikîsi olarak nitelendirilerek halka yabancı olarak kabul edilmiştir. Geleneksel Türk halk mûsikîsi ile aralarında hiçbir bağın olmadığı iddia edilmiştir. Osmanlı döneminde geleneksel Türk sanat mûsikîsinin halka yabancı olduğu ve geleneksel Türk halk mûsikîsi ile hiçbir ilgisi olmadığı iddiaları belli ölçüde doğru olmakla birlikte tamamı ile gerçeği yansıtmamaktadır. Şöyle ki Osmanlı döneminde geleneksel Türk mûsikîsi bir tür şehir mûsikîsidir ve mûsikîsinin icrası ve eğitimi şehrin bütün bölgelerinde gerçekleşir. Meşke saraylarda, evlerde, kahvehanelerde, camilerde ve Mevlevihanelerde rastlanabilir. Bir başka ifade ile geleneksel Türk mûsikîsi halka yabancı, sadece saraya ait bir mûsikî değildir. Çeşitli padişahlar zamanında geleneksel Türk mûsikîsi saraydan dışlanmış, saray içinde mûsikî eğitimi veren yerler

⁶⁵⁰ Ateş, **a.g.m.**,s.59

⁶⁵¹ Fırat Kutluk, "Atatürk ve Müzik Yazını Eleştirisi", **Cumhuriyet'in Müzik Politikaları**, Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018, s.231

dağıtılmıştır. Birçok Osmanlı padişahı zamanında sarayda mûsikînin hor görülmesine karşılık şehirde canlılığından hiçbir şey kaybetmemiştir.⁶⁵²

Erken Cumhuriyet Dönemi mûsikî politikası: Batı müziği, halk müziği ile birlikte halka öğretilmeli ve yeni bir sentez oluşturulmalı şeklinde idi. Halk sanatta kültürde devrimin değerleri doğrultusunda şekillenmeli Osmanlıda sarayda başlayan süreç, Cumhuriyet'te halka yayılarak yaşam tarzı haline getirilmeli idi. Bunları sağlayabilecek bir kuruma ihtiyaç vardı. Bunu sağlayabilecek en önemli eğitim kurumları halkevleri olmuş kapatılana kadar da bunu gerçekleştirmiştir. Tek parti döneminin halka açılan kapıları olan halkevleri Tek Partili dönemin bitmesiyle CHP'nin bir şubesi olarak görülmesi amaçlanan işlevini kaybetmesine sebep olmuştur. Artık sadece bir partinin ideolojilerinin halka aktarılmasını sağlayan araçlar olarak görülmekte idi. Batılılaşma (Avrupalılaşma), medeniyet, modernleşme kavramları ile yola çıkılmış fakat uygulamada pek planlanan olmamıştır. Batı ile doğu arasında yeni bir sentez meydana gelmiş, bazı ön yargılarla yaklaşılan Türk mûsikîmiz, ideolojik yaklaşımlar sebebiyle Cumhuriyet döneminde alaturka mûsikînin yasaklanması sonucu bir fetret dönemi yaşanmıştır. Halk müziği desteklenmiş, tasavvuf müziği Arap-Acem müziği olarak görülmüştür. Enstrümanları Batı, mûsikîsi Türk olan bir mûsikî türü ortaya çıkmıştır. Anadolu'nun süzgecinden geçmeyen, Anadolu'nun özümsemediği bir müziğin başarılı olamayacağı kanıtlanmıştır.

Alaturkacılar (klasik Türk mûsikîsi mensupları) sürekli mağduru oynamışlar, alafrangacılar (Batı (Avrupa) mûsikîsi mensupları) başlangıçta yasaklamanın haklılığını "devrimin bekası" adına taviz vermeden savunmuşlardır. Son yıllarda ise demokratik düşünce platformu kâbindan olarak Atatürk'ün sözlerinin "Biraz işgüzarca davranarak yanlış anlaşılması sonucu" böyle bir karara varıldı çizgisinde, yasaklamayı onaylamaktan uzak bir tavır sergilemişlerdir. Bu yolda Profesör Doktor Filiz Ali şu yorumu yapmaktadır: "Gazinin sözleri son derece açıktır. Müziğimizde çağdaş bir devrim yapılması gereğini bu büyük insan ilk olarak dile getirmektedir. Kara liste yasaklamaktan öteye gitmeyen, herhangi bir atılıma cesaret edemeyenlerin alacağı türden bir karardır. Nitekim kısa zamanda hata anlaşılmış ve karar geri

⁶⁵² Akkaş, **Yeni Türkiye**, s.592

alınmıştır..."⁶⁵³ Yasaklar konusunun yanlış anlaşıldığı konusunda Adnan Saygun'un 1949 yılında halkevlerindeki mûsikî çalışmaları hakkında hazırladığı raporda ifade etmiştir. "Nitekim "Garp Tekniği tabirinin yanlış anlaşılması yüzünden bir zamanlar halk mûsikîsi hakkında kuvvetli bir cereyan baş göstermiş ve bu cereyan bazı yerlerde halk sazlarının kırılıp parçalanmasına ve bu mûsikî ile meşgul olanların şiddetle takbih ve hatta tecziye edilmeleri gibi müessif neticelere bile sebebiyet vermiştir." Bu belgede görüldüğü gibi "Garp Tekniği" tabirinin yanlış anlaşılması sonucu yanlış şeylerin yapıldığı anlatılmaktadır.⁶⁵⁴

Türk mûsikîsinin çok sıkıntılı zamanlar geçirdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Yıllarca değişim, dönüşüm ve yasaklara maruz kalmıştır. Siyasi, kültürel, ekonomik ve fikirsel birçok engel ile dönüştürülmeye çalışılmış fakat "Klasik Adamlar" tabirini kullanabileceğimiz bazı mûsikîşinas insanların Türk mûsikîsine sahip çıkmaya yönelik gayretleri bu sürecin az hasarla atlatılması yönünde katkı sağlamıştır. Türk mûsikîsi dünyası, bu hayatyeti büyük ölçüde Mesut Cemil'e borçluydu. Fikir, araştırma, geliştirme ve eğitim faaliyetleriyle ilgili kurumlaşma altyapısı, Sadettin Arel'in önderliğinde, Ercüment Berker ve Yılmaz Öztuna'nın olağanüstü gayretleriyle oluşacaktı. İcra kurumsallaşması ise, doğrudan halkın içinden çıkarak, büyük ölçüde kendi kendini eğiten ve yetiştiren, yani bir "otodidakt" [Alayli, tecrübeli ve uzman] olarak dikkat çeken Nevzad Atlığ'ın ısrarlı gayretleri ile sağlanacaktı.⁶⁵⁵ Atlığ, 1985 yılında mûsikî tarihimizde ve üniversite tarihimizde profesörlük unvanını alan ilk mûsikî adamı oluyordu.⁶⁵⁶ "Devlet Sanatçılığı" payesi, Cumhuriyet Türkiye'sinde, bir süreden beri çeşitli sanat dallarının temsilcilerine veriliyordu. Ancak 1987 yılına kadar herhangi bir Türk mûsikîsi sanatçısına bu paye verilmemişti. Nevzad Atlığ, sanat hayatı boyunca birçok "ilk"e imza attığı gibi, bu konuda da bir ilk oluyordu.⁶⁵⁷ Öztuna, Berker ve Atlığ isimlerinin aynı amaç etrafında birleşmesi, Türk mûsikîsinin yeniden doğuş sürecini başlatan temel dinamiği oluşturacaktı. Devlet Konservatuarı ile Devlet Korosu'nun kuruluş günlerinden kısa bir müddet öncesinde devlet kademelerinde

⁶⁵³ Ayangil, **a.g.e.**, s.638

⁶⁵⁴ Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu, B.C.A 490.01.968.746.2.6

⁶⁵⁵ Güntekin, **a.g.e.**, s.79

⁶⁵⁶ Güntekin, **a.g.e.**, s.93

⁶⁵⁷ Güntekin, **a.g.e.**, s.94

gelişen bazı ilgi çekici olaylar, bu sürece hız vermişti. İşte bu da “karıncalar”ın arkasındaki şans rüzgârını estiren ayrıntılardan biriydi ve bunun, başlı başına talihin güzel bir tecellisi olarak adlandırılması gerekiyordu.⁶⁵⁸

Son tahlilde, Tek parti dönemi kültür ve mûsikî politikalarının oluşumu ve dönüşümünde en önemli araç olarak devlet görülmüştür. Bu dönemde kültür ve mûsikî politikaları kültürün ve mûsikînin kendi içsel özellikleri ile uyumsuzluk içerisinde. Çünkü kültürel ve müzikal alan insanların kendilerini var etme biçimleri ile ilgilidir ve onların hayat süreçlerinden ayrı düşünülemez. Dolayısıyla insanların mûsikî zevkleri sadece yasaklarla ve devlet politikaları ile dönüştürülemez. Halkın kültürü ve mûsikîsi alanındaki dönüşümler halkın toplumsal koşullarının, hayatının ve alışkanlıklarının dönüşümü ile gerçekleşebilir.⁶⁵⁹ 1952 yılına kadar uygulanan mûsikî politikasının günümüze kadar etkileri devam etmiştir. 1978-79 yıllarında kendini gösteren "Aydınların müzik sorunlarına eğilme" eğilimleri ilk başlarda bir alaturka-alafanga çekişmesi gibi ortaya konmuştu. Zamanla, alaturka sözcüğünün artık iyice modası geçmiş olduğu ve asıl sorunun "arabesk" olgusundan kaynaklandığı konusu işlenmeye başlandı. Minibüs müziği olarak isimlendirilen mûsikî ve Orhan Gencebay ile Ferdi Tayfur'un topluma yakınlaşma yöntemlerindeki ayrım üzerine incelemeler bile yapıldı. Aydınlarımız, bir süre TRT'nin arabesk türünü, eşiğinden içeri sokmamasını da kınadılar. Müzik konusunda bugün içinde bulunduğumuz acınacak durum, aslında 1940'lardan bu yana -bilinçli ya da bilinçsiz- atılmış, yanlış adımlardan, ya da atılması gereken adımların atılmamış olmasından kaynaklanmaktadır.⁶⁶⁰

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz. Yasaklar inkâr edilemez tarihi bir gerçektir. Fakat yasakları belirli bir döneme münhasır bir durummuş gibi görerek taraflı bir bakış açısıyla tüm Cumhuriyet dönemine yüklemek ya da Osmanlı döneminin özellikle II. Mahmud'tan sonrasını tamamen bu durumla alakasız bir dönemmiş gösterip bilinçsizce yüceltmek yanlıştır. Bir önceki dönemin sebepleri bir sonraki dönemin sonuçları olabilir. Bilimsel / akademik çalışmalar yapılırken bu bakış açısı ile değerlendirmek gerektiğini düşünüyoruz.

⁶⁵⁸ Güntekin, a.g.e., s.79

⁶⁵⁹ Akkaş, **Türkiye'de Cumhuriyet**, s.156

⁶⁶⁰ Ali, a.g.e., s.109

KAYNAKÇA

Abadan, Yavuz:	Tanzimat Fermanı'nın tahlili, Tanzimat , Editör: Halil İnalçık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 2011.
Akdoğan, Bayram:	"Bazı Ayet ve Hadisler Doğrultusunda, İslam Açısından Mûsikî Sanatının Değerlendirilmesi" AÜİFD , Cilt: XXXIX, s. 379-392.
	"Din Görevlilerine Mûsikî Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot" AÜİFD , Cilt XLIII (2002) Sayı:2, s.315-353.
	"Türk Din Mûsikîsinin Anadolu' da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mûlahazalar" AÜİFD Cilt XLIV (2003) Sayı:1, s. 345-371.
	"XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi" Diyanet İlmî Dergi , Cilt: 35, Sayı: 1, Ocak-Şubat-Mart 1999, s. 135-170
	İsmail-i Ankaravi ve Musiki Risalesi Mevlevilik ve Mûsikî , Rağbet Yayınları, İstanbul, 2009.
Akgün, Seçil:	"Türkçe Ezan" Tarih Araştırmaları Dergisi , Cilt: 13, Sayı: 24, Yayın Tarihi: 1980, s. 105-113
Akkaş, Salih:	"Osmanlı Devleti Tanzimat Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti Tek Parti Döneminde Türk Müziği Politikaları" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.590-603
	Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları , Çağ Yayınları, İstanbul, 2015.
Aksoy, Bülent:	"Kani Karaca 1930-2004" Mûsikî Dergisi , Erişim: http://www.mûsikîdergisi.net/?p=1995 , Erişim Tarihi: 01.12.2018
	"Osmanlı Dünyasında Dini Mûsikî-Dindışı Mûsikî İlişkileri" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.498-507
	"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Mûsikî ve Batılılaşma", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi , C.5.
	Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar , Pan Yayıncılık, İstanbul, 2018.
Aktaş, Elif, Özdemir, Yavuz:	"Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , Cilt: 15, Sayı: 2, Yıl: 2011, s. 184-204

Alaftan, Sadi:	“Tek Sesli Müzikten Çok Sesli Müziğe” Fosforlu Kalem Dergisi , Sayı:2, 2015, s. 96-97
Ali Kaya, Bayram:	Tekke Kapısı Yenikapı Mevlevihanesi’nin İnsanları , Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2012.
Alimdar, Selçuk:	Osmanlı’da Batı Müziği , İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2016.
Altar, Cevat Memduh:	“Atatürk’ün Evrensel Kişiliğinde Kültür’ün Yeri” Atatürk Türkiye’sinde Müzik Reformu Yılları , Filarmoni Derneği Yayınları, İstanbul, 1982 Erişim: http://cevadmemduhaltar.com/ataturkun-evrensel-kisiliginde-kulturun-yeri.html , (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 22.01.2019
Alvan, M. Hakan:	Türkan Alvan, Saz ve Söz Meclisi , Şule Yayınları, İstanbul, 2016.
Anar, Turgay:	“ Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri ” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2011.
Anıl, Avni:	35. Sanat Yılında Avni Anıl , Anadolu Basımevi, İstanbul, 1979, s. 24
Arel, Sadettin:	“Niçin Türk mûsikîsine taraftarım?”, Mûsikî Mecmuası , Sayı:11, Ocak 1949.
Arıkan, Zeki:	“Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi”, Atatürk Yolu Dergisi Dizini , Cilt IV, Sayı 23, 1999, s. 261-281
Armağan, Mustafa:	Türkçe Ezan ve Menderes , Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018.
Arslan, Fazlı:	“Ziya Gökalp’in Farabi İle Sorunu Neydi?” Ed.Yücel Karadağ, Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı) , Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.103-111
	Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları , Beyan Yayınları, İstanbul, 2016.
Arslan, Fazlı, Öner, Oya Levendoğlu:	“Celal Esad Arseven’in Mûsikî Çalışmaları Üstüne” Türk Dünyası Araştırmaları , Sayı:182, Ekim 2009, s. 219-244
Arslanoğlu, İbrahim:	“Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi , Sayı 20 yıl: 2001.
Atasoy, M. Cahit:	“Cumhuriyet Döneminde Türk Mûsikîsi” Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara, 2014, s.649-653

	“Yedi Yüz Yıllık Medeniyetimizdeki Türk Mûsikî”, Eyüp Sultan Sempozyumu , Eyüp Sultan Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.
Ateş, Erdoğan:	“Cumhuriyet’in İlk Dönemlerinde Türk Mûsikîsi ve Atatürk’ün Mûsikî Anlayışı” SDÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı:7, Yıl:2000, s.53-71
Avşar, Zakir - Kaya, Ayşe Elif Emre:	“Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması” Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi , Cilt: XXXIII / Bahar: 2017 / Sayı: 95, s.123-160
Ayangil, Ruhi:	"Cumhuriyetin Müzik Devrimi " Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.637-648
	“XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi” Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı 57, Ankara, 2014, s.468-480
Ayas, Güneş:	Mûsikî İnkılabının Sosyolojisi , Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.
	Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki Mûsikî , İthaki Yayınları, İstanbul, 2018.
Bardakçı, Murat:	"Mineli Kuş"un kanat sesi, Mesud Cemil ve Nazım..." Tarih'in Arka Odası, Hürriyet Gazetesi Show Dergisi , 1990
	“Ahmet Bey’in Yasağı” https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/601397-ahmet-beyin-yasagi , Erişim Tarihi: 02.01.2019
	“Murat Bardakçı: İşte, Nazım Hikmet’in sansürlenmiş şarkıları” 18 Şubat 2001 tarihli Hürriyet Gazetesi Köşe Yazısı, Erişim: http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-iste-nazim-hikmet-in-sansurlenen-sarkilari-39227167
	“Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!” Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslimanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi
	“Türk Mûsikîsinde Nota” Türk Kültürü , Sayı: 135, Yıl: 12, Ocak 1974, s.168
Başyazı, y.y. :	“Bir Yasaklı Yayın”, Mûsikî Mecmuası Yıl 46, Mart 1993, Sayı: 440, s.3

	"Mûsikîde suç ve ceza", Mûsikî Mecmuası , Yıl:49, Eylül 1996, Sayı: 454, s.3
Batuk, Cengiz:	"Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din – Müzik ilişkisine Genel Bir Bakış Denemesi", Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı: 35, Yıl: 2013, s.45-70
Behar, Cem:	Ali Ufkî ve Mezmurlar , Pan Yayıncılık, İstanbul, 1990
	Aşk Olmayınca Meşk Olmaz , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
	Mûsikîden Müziğe , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
	Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
	Şeyhülislam'ın Müziği 18.yüzyıl'da Osmanlı/Türk Mûsikîsi ve Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin Atrabü'l Âsâr'ı , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
Benlioğlu, Selman:	"Türk Musisikisi Tarihi", Ed. Ahmet Hakkı Turabi, Türk Din Mûsikîsi , Grafiker Yayınları, Ankara, 2017.
	Saray ve Musiki , Dergah Yayınları, İstanbul, 2018.
Bıçak, Ayhan:	"Ziya Gökalp'in Felsefe Anlayışı" Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı) , Ocak-Şubat 2019, Sayı:6, s.56-78
Bohlman, Philip V. :	Dünya Müziği , Dost Yayınevi, Ankara,2015.
Borcaklı, Ahmet:	"Türk Halk Mûsikîsi" Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Dergisi , Sayı:17, Yıl:2, Mart 1964, s.42-48
Bumin, Kürşat:	"Yolun Sonu Görünüyor" mu?" Yeni Şafak Gazetesi 21.04.2011 tarihli köşe yazısı, Erişim: https://www.yenisafak.com/yazarlar/kursatbumin/-yolun-sonu-gorunuyor-mu-48915 , Erişim Tarihi: 11.10.2018
Cengiz, Halil Erdoğan:	Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyaset-i Cumhur İnce Saz Hey 'eti Şefi Binbaşı Hafız Yaşar Okur'un Anıları: [1924-1938] , Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara,1993. Halil İncılık, "Tanzimat Nedir?", Tanzimat , Editör: Halil İncılık, Mehmet Seyitdanlıoğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara 2011.
Coşkun, Nilgün Çıblak:	"Anadolu Alevilerinde Cemler ve Bu Cemlerin Sosyo kültürel Hayattaki İşlevleri" Folklor/Edebiyat Dergisi , cilt:20, Sayı:78, 2014/2, s.9-20

Çağan, Kenan:	“Namık Kemal’de Devletin Niteliği ve Temel Dayanakları”, Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries) , Cilt:7, Sayı:1, Yıl:2012, s.255-280
Çalen, Mehmet Kaan:	Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura , Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018.
Çetin, Abdurrahman:	“Kur’an Kıraatında Mûsikînin Yeri”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı:7, Cilt:7, Bursa 1997, s.115-134
Çetinkaya, Bayram Ali:	“Meşrutiyet Dönemi Aydın Ve Devlet Adamının/Bürokratinin Kimlik Yapısı” Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Cilt:XII Sayı:2, 2008, s.75-120
	“Modern Türkiye’nin Felsefi Kökenleri” Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Yıl 2002, Cilt 6, Sayı 2, s.65-91
	Türkiye’de Aydın ve Devlet Adamı Kimliği , Pınar Yayınları, İstanbul, 2003.
Çetinkaya, Yalçın:	Batı müziği enstrümanı çalan, Türk müziğine hizmet edebilir mi? Yenisafak Gazetesi 21.08.2016 tarihli Köşe Yazısı, Erişim: https://www.yenisafak.com/yazarlar/yalcincetinkaya/bati-muzigi-enstrumani-calan-turk-muzigine-hizmet-edebilir-mi-2031327 , Erişim Tarihi: 13.09.2018
	İhvân-ı Safâ’da Müzik Düşüncesi , İnsan Yayınları, İstanbul, 2014.
	Müziği Düşünmek , Büyüyen Ay yayınları, İstanbul, 2016.
Çolak, Melek:	“Atatürk, Macarlar ve Türk Tarih Tezi”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi , Sayı:27, Yıl:2010.
Dalkıran, Esra:	“Cumhuriyet’e Geçiş ve Cumhuriyet Dönemi Müzik Yaklaşımları” ed.: Zeki Nacakçı, Canbay, Alaattin, Müzik Kültürü , Pagem Akademi Yayınları, Ankara,2015.
Demir, Gökhan Yavuz:	“Türk Tarih Tezi İle Türk Dil Tezinin Kavşağında Güneş-Dil Teorisi”, Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi , Yıl: 11, Sayı: 19, 2010/2, s.385-396
Demir, Şerif:	“İktidar-Basın İlişkilerinin Osmanlı Devleti’nde Görünümü (1831-1918)”, TheJournal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science Doinumber: http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2747 , Spring, 2015, s.367-377

Demirli, Aynur:	“Devrimin Çocuklarını Yargılamak: Jakobenler”, Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi , Sayı:8(1), Yıl: 2018, s.57-68
Demirtaş, Yavuz:	“XIX. Yüzyıl İstanbul’undaki Sanat Ve Mûsikî Hayatına Genel Bir Bakış” Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı: 14/2, Elazığ 2009, s.139-156
Deniz, Ünsal:	“Türk Mûsikî İnkılâbı Bağlamında Klasik Türk Mûsikîsi Çalgıları”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi , Cilt:3, Sayı:1, 2017, s.28-47
Diğer, Bedi Mükerrrem:	“Atatürk ve Türk Mûsikîsi”, Sosyoloji Konferansları Dergisi , İstanbul, 1981, s.71-85
Doğaner, Yasemin:	"Atatürk Döneminde Radyo" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.704-710
Duran, Hakkı:	“Türk Müziğinin Yasak Yılları”, Erişim: http://www.cansaati.org/topluluk/forum.posts.asp?TID=956 , Erişim Tarihi: 24.04.2017
Ennatur, Şahade Ali:	“İslam’a Göre Ses ve Mûsikî Sanatı” Çevirenler: Yrd. Doç. Dr. Ruhi Kalender, Adem Akın, AÜİFD , Cilt: XXXIII, Ankara,1992, s.187-201
Er, Turgut:	Turgut Er, Arşiv Belgeleri Işığında Türkiye’de Sansür (1938-1945) , Berikan Yayınevi, Ankara, 2014.
Erdügan, Serkan:	“Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması ve Hamdullah Efendi” Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi , Sayı: 17, Yıl: 2018, s.193-210
Ertunç, Ahmet Cemil:	Cumhuriyetin Tarihi , Pınar Yayınları, İstanbul, 2010.
Evcin, Erol:	“Atatürk’ün Güzel Sanatlara ve Sanatçılara Bakışı”, Ankara, Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi , Sayı:47, Bahar 2011, s.521-555
Eyüpoğlu, Sebahattin:	Dostlar Beni Hatırlasın Aşık Veysel , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971.
Fisher, George Park,	D.D. LL.D. History of The Christian Church , London: Hodderand Stoughton, 1907, s.388 Erişim: https://archive.org/details/historyofchristi1890fish/page/388 (Çevrimiçi), Erişim Tarihi:01.12.2018
Filiz Ali:	Müzik ve Müziğimizin Sorunları , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
Findley, Carter V. :	Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik ve Modernlik, 1789-2007 , Çev: Güneş Ayas, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011.
Gazimihal, Mahmud Ragıp:	Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz , Doğu Kütüphanesi Yayınları, İstanbul, 2006.

Gencer, Bedri:	İslam'da Modernleşme , Doğu Batı Yayınları, Ankara 2012.
Georgeon, François:	"Yasak Kelimeler- XX. yy'ın Başındaki Osmanlı Sansürü İle İlgili Bir Belge Üzerine" çev. Emre Ergüven, http://psi203.cankaya.edu.tr/uploads/files/Georgeon,%20Censored%20Words.pdf
Gezgin, Hakkı Süha:	"Mûsikîmizin baş belaları" Mûsikî Mecmuası , Sayı:11, (Ocak 1949).
Gökalp, Ziya:	Türkçülüğün Esasları , Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.
	Yeni Mecmua Yazıları , Ötüken Yayınları, İstanbul, 2018.
Güçtekin, Nuri:	"İlk Türk Mûsikî Cemiyeti: Dârül mûsikî-İ Osmanî Cemiyeti (Mektebi) Ve Faaliyetleri (1908-1914) " Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt III, Sayı: 1 Yıl: 2015, s.42-58
Güler, Mehmet Atilla:	"1970'li Yıllarda Türkiye İşçi Sınıfını Cem Karaca Şarkıları ile Okumak", Çalışma ve Toplum , 2016/2.
Gündüz, Ali Osman:	"Atatürk ve Türk Müzik Devrimi", Anıtkabir Dergisi , Yıl: 11, Sayı: 41, Mart, 2011, s.19-30
Gündüz, İrfan:	Osmanlılarda Devlet Tekke Münasebetleri , Seha Neşriyat, Erzurum 1983.
Güntekin, Mehmet:	"Osmanlı'da Mûsikî ve "Hikmete Dair Fenn'in" "Son Osmanlıları" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.1238-1259
	"İstanbul'da Mûsikî Hayatı – Necdet Yaşar'ın Hatıraları", İstanbul, Araştırmaları Dergisi , Sayı:4, İstanbul, 1994, s.129-157.
	Nevzad Atlığ'ın Tanıklığında , 21.Asır Yayınevi, İstanbul, 2012.
Hablemitoğlu, Necip:	Gaspıralı İsmail , Bir Harf Yayınları, İstanbul, 2006.
Hakyemez, Cemil:	"Tekke ve Zaviyeler Kanunu Çerçevesinde Alevîlik-Bektaşîlik" Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , C. 13, Sayı: 25, Yıl: 2014/1, s.161-174
Hanioğlu, Şükrü:	"Türkçülük", Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi , C.5.
Heywood, Andrew:	Siyasi İdeolojiler , (Çev.) Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan, Adres Yayınları, Ankara, 2011, s.161-174
Işıктаş, Bilen:	"Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar" Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , Cilt 8, Sayı 2, s.158-172

	“Mûsikî İnkilâbını Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak” Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt IV, Sayı:1, 2016, s.1111-1126
İlyasoğlu, Evin:	“Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”, Cumhuriyetin Sesleri , İstanbul, 1989.
İmik, Ünal:	“Klasik” Kavramı Ekseninde Türk Müziği Ve Batı Müziği Kültüründeki Benzerlikler/Farklılıklar Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt: 3, Sayı: 1, 2017, s.199-205
İnalcık, Halil:	Osmanlı İmparatorluğu Klasik Çağ 1300-1600 , Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.
	Şâir ve Patron , Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2003.
İrem Ela Yıldızeli:	“Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ”, Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.662-689
Kafka, Franz:	Dönüşüm , İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.28
Kalender, Ruhi:	“Yüzyılımız Başlarında İstanbul, 'un Mûsikî Hayatı”, I. Milli Türkoloji Kongresi , Kervan Yayınları, İstanbul, 1980, s.411-444
Kamil, İbrahim:	“Osmanlı-Rus Savaşı'ndan Abdülhamid Suikastı'na Ermeni-Bulgar İşbirliği ve Terörü (1877-1905)”, Yeni Türkiye Dergisi Sayı:60, Ankara,2014, s.1-31
Kaplan, Doğan:	Yazılı Kaynaklarına Göre Alevilik , Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara,2011.
Kara, Bülent:	“Ulusal Devlet Olma Yolunda Türkiye” A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi , Sayı: 26, Erzurum, 2004, s.277-292
Karadaş, Yücel:	“Ziya Gökalp'in Düşüncesinde Köşe Taşları” Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı) , Ocak-Şubat 2019, Sayı: 6, s.79-93
Karakoyunlu: Yılmaz:	"Cumhuriyet'in Türk Müziği Politikası" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.654-661
KaraMahmudoğlu, Gülay:	"Tanzimat Döneminde müzik dönem Padişahları ve müzik anlayışları" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı 57, Ankara,2014, s.555-565
Karaman, Hayrettin:	“Fıkıhta Türkçe İbadet”, Erişim: http://www.hayrettinkaraman.net/yazi/hayat/0015.htm , Erişim Tarihi: 12.01.2019

Karay, Refik Halid:	“Edib Gözüyle Mûsikî Edebiyatımızdaki gibi” Mûsikî Mecmuası , Sayı:2 (Nisan 1948).
Karpat, Kemal H.:	İslam’ın Siyasallaşması , Timaş Yayınları, İstanbul, 2013.
	Osmanlı’dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji , Timaş Yayınları, İstanbul, 2009.
Kaygısız, Mehmet:	Türklerde Müzik , Kategori Yayıncılık, İstanbul, 2018, s.79
Kaynak, Sadettin:	“Mûsikîmizin Bugünkü Durumu ve Mûsikî İnkılabı” İslam’ın İlk Emri Oku Dergisi , Sayı:97, Cilt:10, Mart 1970.
Kılıç, Rüya:	“Yenileşme Döneminde Meşruiyetten Gayrimeşruluğa Bektaşilik: Otorite-İtaat mücadelesi”, Türkiyat Araştırmaları Dergisi , Sayı:2, 2005, s.169-185
Kılıç, Yeşim Tükel:	“Nationalismus: Ulusçuluk mu Milliyetçilik mi? Kavramın Çevirisi Üzerinden Türkiye’de Ulusçuluk Söylemlerine Genel Bir Bakış” Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi , 2009, s.35-51
Kılıçbay, Mehmet Ali:	“Osmanlı Batılılaşması” Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi , C.1, İletişim Yayınları.
Kısakürek, Necip Fazıl:	O ve Ben , Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2015.
Kocahanoğlu, Osman Selim:	Abdülhamid Devrinde Hafiyelik ve Sansür Abdülhamid’e Verilen Journaller , Temel Yayınları, İstanbul, 1999, s.221
Koç, Nurgün:	“Kültür” ve “Madeniyet” Kavramları Etrafındaki Tartışmalar ve Atatürk’ün Düşünceleri”, Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi , Yıl 7, Sayı 13 (Bahar 2011), s.103-122
Kosal, Vedat:	“Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı müziği”, Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara, 2014, s.575-589
Kösemihal, Nurettin Şazi:	“İstanbul, Radyosu Faaliyete Geçerken” Mûsikî Mecmuası , Sayı: 22, Aralık 1949.
Kudret, Cevdet:	Abdülhamit Döneminde Sansür -1 , Cumhuriyet Yayınları, İstanbul, 2000.
Kuloğlu, Ünüshan, Süreyya Gülmamed:	“Müzik Osmanlı Müzik Kültürü”, Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi
Kunt, Metin, Akşin, Sina, Toprak, Zafer, Ödekan, Ayla,	“Türkiye Tarihi III”- Osmanlı Devleti 1600-1908 , Cem Yayınevi: İstanbul, 1997.

Yurdaydın, Hüseyin G.:	
Kutluk, Fırat:	“Atatürk ve Müzik Yazını Eleştirisi”, Cumhuriyet’in Müzik Politikaları , Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018.
Küçükkaplan, Uğur:	Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz , Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
Kütükçü, Tamer:	Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi , Ötüken Yayınları, İstanbul, 2012.
Lewis, Bernard:	Modern Türkiye’nin Doğuşu , Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2007.
Maden, Fahri:	“Hacı Bektaş Velî Tekkesi’nde Nakşî Şeyhler ve Sırrı Paşa’nın Lâyihası” Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi , Yıl:2011 / 59, s.159-180
	“Edirnekapi’da Bir Bektaşî Ocağı: Emin Baba Tekkesi ve Haziresi”, Uluslararası Osmanlı İstanbul, ’u Sempozyumu – 2 Tebliğleri , İstanbul, 2014.
Mardin, Şerif:	Türk modernleşmesi , İletişim Yayınları, İstanbul 1999.
	Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu , İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
Marx, Joseph:	“Ecnebilerin Türk Mûsikîsi hakkındaki görüşlerinden, Prof. Dr. Joseph Marx’ın fikirleri, Mûsikî Mecmuası , Sayı:13 (Mart 1949).
	“Tarihi vesikalar” İstanbul, Belediye Konservatuvarı hakkında Prof. Dr. Joseph Marx’ın raporu, Mûsikî Mecmuası , Sayı:11 (Ocak 1949)
Menderes, Aydın, Akyol, Taha:	Demokrasiden Darbeye Babam Adnan Menderes , Doğan Kitap, İstanbul, 2011.
Mimaroğlu, İlhan:	Müzik Tarihi , Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.
Mutlu, Kubilay:	“Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı’dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği” Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi , Sayı:1, Ocak 2015, s.1-12
Ocak, Ahmet Yaşar:	“Türkoloji ve Alevilik Bektaşilik Araştırmalarının Büyük Ustası: Irene Melikoff” Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi , 2009 / 52, s.1-8
	“Türkiye Tarihinde Merkezi İktidar ve Mevleviler (XIII-XVIII. Yüzyıllar) Meselesine Kısa Bir Bakış” Türkiyat Araştırmaları Dergisi , Sayı:2, Yıl:2, 1996, s.17-22

	"Anadolu'da İslamiyet, Fuat Köprülü ve Sonrası" Muhafazakâr Düşünce Dergisi , Yıl:2, Sayı: 8, Bahar 2006, s.9-18
	"Bayramilik ve Osmanlı Tasavvuf Tarihindeki Yeri" Hacı Bayram Veli Sempozyumu , Ankara,2012.
	"Türkiye'de Alevilik- Bektaşlık Araştırmalarında Tarihi Bozma" Muhafazakâr Düşünce , Yıl:2- Sayı: 7, Kış 2006, s.127-136
	"XVII. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda Dinde Tasfiye (Püritanizm) Teşebbüslerine Bir Bakış: "Kadızedeliler Hareketi", Türk Kültürü Araştırmaları , Yıl: XVII- XXI/1-2, Ankara,1979-1983, s.208-225
Onsun, Kemal:	"Mûsikîmizde İnkılap Nasıl Olmalı?" Çorumlu Dergisi , Yıl:4 Sayı: 31 Tarih: 1 İkinci Teşrin 941.
Ortaylı, İlber:	"Batılılaşma sorunu" Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi , C.1.
Ortaylı, İlber, Küçükkaya, İsmail,	Cumhuriyet'in İlk Yüzyılı (1923-2023) , Timaş Yayınları, İstanbul, 2012.
	İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı , Timaş Yayınları, İstanbul, 2012.
Öz, Nesrin Biber:	"İnsanın Kültürel Gelişiminde Müzik Eğitiminin Önemi" Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi , Cilt: XIV, Sayı: 1, 2001, s.101-106
Özcan, Nuri:	"Bektaşî Mûsikîsi Bektaşî tarikatı toplantılarında icra edilen mûsikî" TDV İslam Ansiklopedisi , C.5.
	"Darü'l Elhan, Osmanlı Devleti'nde kurulan ilk resmi mûsikî mektebi", TDV İslam Ansiklopedisi , C.8.
	"Türk Mûsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi" Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.433-437
Özcan, Ömer:	"Ahmet Adnan Saygun'un Bir Raporu" Türk Yurdu Dergisi , Ocak 2010 - Sayı: 269- Yıl:99.
Özçimi, Fevzi:	"Bu Milletin Mûsikîsi", İslam'ın İlk Emri Oku Dergisi , Yıl: 2, Sayı: 18, Ağustos 1962,
Özdemir Nutku:	"Dârülbendâyi", TDV İslam Ansiklopedisi , C.8, s.515
Özdemir, Sinem:	"Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği Ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak" Erişim: http://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/%C3%96ZDEM%C4%B0R-Sinem-POP%C3%9CLERLE%C5%9EME-

	S%C3%9CREC%C4%B0NDE-T%C3%9CRK-M%C3%9CZ%C4%B0%C4%9E%C4%B0-VE-BU-S%C3%9CRE%C3%87TE-BESTEK%C3%82R-SADETT%C4%B0N-KAYNAK.pdf , Erişim Tarihi: 22.11.2018
	“Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası”, Cumhuriyet’in Müzik Politikaları , Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018.
Özden, Erhan:	“Osmanlı Maârifinde Okutulan Mûsikî Kitapları”, Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt: 1, Sayı: 1, Yıl: 2013, s.78-104
	“Arşiv Belgeleriyle Dârüelhân”, Konservatoryum , Cilt: 5, Sayı: 1, 2018, s.97-130
	“Osmanlı Maarifinde Mûsikî” Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu , Amasya Üniversitesi, Amasya 2017, s.429-444
	“Osmanlı Maarifinde Mûsikî-I”, Rast Müzikoloji Dergisi C.II, Sayı: 1 Tokat 2014, s.89-107
	“Osmanlı’nın Mûsikî Okulları”, Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt: I Sayı:2, 2013, s.17-29
	Osmanlı Maarifinde Mûsikî , Türk Tarih kurumu Yayınları, Ankara, 2015.
Özden, Erhan, Hikmet Toker:	“Osmanlı Devleti’nde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar” Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt I, Sayı 2, 2013, s.107-128
Özel, İsmet:	“Tanzimat’ın Getirdiği Aydın”, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi , C.1.
Özgişi, Tunca:	“Sâdetin Kaynak ve Türkçe İbadet Meselesi”, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Müzik Adamı Hâfız Sâdetin Kaynak , İ.B.B. Kültür Yayını, İstanbul, 2011.
Özgür Balkılıç:	Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952 , Tan Kitabevi, Ankara,2009.
Özsarı, Mustafa:	“Halkevleri” http://w3.balikesir.edu.tr/~mozsari/Halkevleri.htm , Erişim Tarihi:12.02.2019
Öztuna, Yılmaz:	“Osmanoğulları ve Türk Mûsikîsi” Türk Dünyası Araştırmaları , Sayı: 46, Şubat, 1987, s.194-195
	Bir Darbenin Anatomisi , Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1990.
	Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler , Babı Ali Kültür Yayıncılığı, İstanbul, 2006

	Dede Efendi , Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1987.
	Hacı Arif Bey , Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1986.
	II. Sultan Mahmud , Babıali Kültür Yayıncılığı, İstanbul, 2006.
	İtri , Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.
	Keçecizade Fuat Paşa , Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1988.
	Saadettin Arel , Kültür ve Turizm Bakanlığı, İstanbul, 1986.
	Türk Mûsikîsi: Teknik ve Tarih , Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Neşriyatı, İstanbul, 1987.
	Türk Tarihinden Yapraklar , Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1992.
Öztürk, Levent, Erseven, Halil, Atik, M. Fadıl:	Makamdan Şifaya , Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017.
Öztürk, Mustafa Tahir:	"Müziksiz İslam Arayışları" İstanbul, Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı: Yıl: 2000, s.257-261
Öztürk, Okan Murat:	"Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü", Cumhuriyet'in Müzik Politikaları , Der. Fırat Kutluk, H2O Kitap İstanbul, 2018.
Özyıldırım, Murat,	Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği , Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013.
Popescu, Judet:	Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları , (Çev. Bülent Aksoy), Pan Yayınları, İstanbul, 1998.
Rado, Şevket:	Paris'te Bir Osmanlı Sefiri (Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi) , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.
Refik, Ahmet:	Geçmiş Asırlarda Osmanlı Hayatı – Köprülüler , Kitaphane-i Askeri, İstanbul, 1331(1915) .
Richard, Bauckham:	"Sahte Apostolik Mektuplar", İncil Kitapları Dergisi , Vo. 107, No. 3, Eylül 1988.
Sağlam, Atilla:	Türk Mûsikî/Müzik Devrimi , Alfa Aktüel Yayınları, Bursa, 2009, s.3
Samanoğlu, Gültekin:	Kemalettin Kâmi Kamu , Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1986.

Sanal, Haydar:	"Mehter Mûsikîsi Halk Mûsikîsi Münasebetleri" Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Türk Kültürü Dergisi , Sayı:86, Yıl:8, Aralık 1969, s.150-162
Sarı, Çağhan:	"Yasaklar Tarihimizden Birkaç Nota", Ayarsız Dergisi , Ankara, 2016, s.44
Sarı, Gözde Çolakoğlu:	"19. Yüzyıl Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerinin Osmanlı- Türk Müziğine Yansımaları" Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi , Yıl:18, Sayı:1, Nisan 2014, s.31-49
Sarı, İbrahim:	Atatürk İlke ve İnkılapları, Net Medya Yayıncılık, Antalya 2016.
Sarıkoçuncu, Ali:	Atatürk Din ve Din Adamları , Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2013.
Sayar, Ahmet Güner:	Hasan Ali Yücel'in Tasavvufi Dünyası ve Mevleviliği, Ötüken Yayınları , İstanbul, 2017.
Saygun, Adnan:	Adnan Saygun'un halkevlerinin mûsikî çalışmaları hakkında raporu
Saz, Leyla:	Haremde Yaşam Saray ve Harem Hatıraları , Haz. Sedat Demir, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2010.
Sertel, Savaş:	"Bingöl Halkevi ve Faaliyetleri (1936-1951)" Tarih ve Gelecek Dergisi , Yıl: 2, Cilt. 2, Sayı: 1, Nisan, 2016.
Sezikli, Ubeydullah:	"Bektaşî Tekkelerinde Kullanılan Mûsikî Formları", I. Uluslararası Hacı Bektaş Velî Sempozyumu , Hitit Üniversitesi Hacı Bektaş Veli Araştırma ve Uygulama Merkezi, Çorum 2010, s.1019-1028
	"Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser", Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Cilt:8 Sayı:1, 2008, s.179-205
	"Klasik Türk Mûsikîsi ve Patronaj" Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu , Amasya Üniversitesi, Amasya, 2017, s.131-137
	Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı , Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), İstanbul, 2007.
	Çorum'da Dini Mûsikî Geleneği , Dört Mevsim Kitap, İstanbul, 2015.
Stokes, Martin:	Türkiye'de Arabesk Olayı , Çeviren: Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
Süreyya Agayeva:	"Nota", TDV İslam Ansiklopedisi , https://islamansiklopedisi.org.tr/nota (18.03.2019).
Şenürkmez, Yıldız Kıvılcım:	Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği ,

	MSGSÜ Sos. Bil. Enst. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul. 2006.
Tanör, Bülent:	“Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış” Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi , C.1, İletişim Yayınları.
Tanrıkorur, Cinuçen:	“Osmanlı Müziği'nin Tarihsel Akışı”, İnternet Sitesi: http://www.osmanlimedeniyeti.com/Bilgi/Osmanli%C4%B1%20M%C3%BCzi%C4%9Fi%20nin%20Tarihsel%20Ak%C4%B1%C5%9F%C4%B1#Bozulma+ve+%C7%F6k%FC%FE%FC
	Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi , Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.
Tarman, Süleyman:	Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik , Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara,2013.
Taş, Kemalettin:	"Tanzimat ve Batılılaşma (Avrupalılaşma) Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım", Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , Sayı: 7, Yıl: 2002, s.87-94
Tebiş, Cansevil:	Kahraman, Bahattin, Halil Bedî Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 arası , Müzik Eğitimi Yayınları.
Tıraşçı, Mehmet:	“İslam’da Mûsikî”, Ed. Ahmet Hakkı Turabi, Türk Din Mûsikîsi , Grafiker Yayınları, Ankara,2017.
Tokel, Bayram Bilge:	“Cumhuriyet Dönemi Devlet, Aydın, Müzik İlişkilerine Genel Bir Bakış” Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı, Sayı: 57 , Ankara,2014, s.626-636
Toker, Hikmet:	“ Sultan Abdülaziz Dönemi’nde Osmanlı Sarayı’nda Mûsikî ”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2012.
	“Sultan Mehmet Reşad’a İthafen Bestelenen Marşların Müzik-Politika İlişkisi Açısından İncelenmesi” Sultan V. Reşad ve Dönemi , TBMM Millî Saraylar yayını, İstanbul, 2018.
Toker, Yalçın:	Ziya Gökalp Hars ve Medeniyet , Toker Yayınları, İstanbul, 1995.
Tunaya, Tarık Zafer:	Türkiye’de Siyasal Partiler Mütareke Dönemi 1918-1922 , II. Cild Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1988.
	Türkiye’nin siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketi , Yenigün Yayınları, İstanbul 1999.
Tuncay, Gönül Paçacı:	“Cumhuriyetin Müziği ve İstanbul,” Antik Çağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul, Tarihi , Cilt:7, İstanbul,

	Büyükşehir Belediyesi (Kültür A.Ş.) Yayınları, İstanbul, 2016.
Tura, Yalçın:	Türk Mûsikîsinin Meseleleri , Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.
Turabi, Ahmet Hakkı:	Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Mûsikî Risalesi , Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005.
Türköne, Mümtaz'er:	Doğum ile Ölüm Arasında İslamcılık , Kapı Yayınları, İstanbul, 2012
Uçan, Ali:	Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü , Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara, 2015.
Ufkî Bey, Ali:	Saray-ı Enderun Topkapı Sarayında Yaşam , Çev: Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013.
Uludağ, Süleyman:	İslam ve Mûsikî , Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.
Uluskan, Seda Bayındır:	Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları , Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, 2010.
Uyar, Hakkı:	"Millî Mücadele ve Cumhuriyet Kadrolarının İkinci Meşrutiyet'ten ve Birinci Dünya Savaşı'ndan Çıkardığı Dersler" Belgi , Sayı 7 (Kış 2014/ I), s.829-835
Uzunçarşılı, İsmail Hakkı:	"Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı", Belleten , c. XLI, Sayı: 161, Ocak 1977, s.79-115
Üner, Ayşe Melda:	Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Mûsikî Teması , Marmara Üniversitesi Türk Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, 2003.
Üngör, Ethem Ruhi:	"Türk Mûsikîsinde Nota Yayımcılığı Yayınlar-Yayımcılar (Nota Basımında 100. Yılı)", I. Milli Türkoloji Kongresi , Kervan Yayınları, İstanbul, 1980, s.21-42
Vayni, Cafer:	"Erol Güngör'e Göre Ziya Gökalp..." Milli Mecmua (Ziya Gökalp Özel Sayısı) , Ocak-Şubat 2019, Sayı:6.
Yalçın, Gökhan:	"Türk Müzik Eğitimi Tarihinde Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi" Adlı Kitabının Yeri ve Önemi" Rast Müzikoloji Dergisi , Cilt:II, Sayı:2, 2014, s.43-69
Yalçın, Soner:	Atatürk Hangi Türktüyü Yasaklattı , Hürriyet Gazetesindeki 18.07.2010 tarihli köşe yazısı, Erişim: http://www.hurriyet.com.tr/ataturk-hangi-turkuyu-yasaklatti-15344849 , Erişim Tarihi: 10.03.2018
Yavuz, Hilmi:	Alafrangalığın Tarihi , Timaş Yayınları, İstanbul, 2010, s.79-80
Yekta, Rauf:	"Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikîmiz Hakkındaki Fikirleri I", Servet-i Fünun Dergisi , Sayı: 6-1480, Yıl 1923, s.89-90

	Dede Efendi, Esâtiz-i Elhan III, İstanbul 1924.
Yener, Sabri:	“Türk Müziğinin Tarihi Gelişimi ve Müziksel Kimlik”, Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı 57, Ankara, 2014, s.11-20
Yetiş, Kazım:	“Beşiktaş Cem’iyet-i İlmiyesi maddesi” TDV İslam Ansiklopedisi
Yıldızeli, İrem Ela:	Bir Kültür Savaşçısı Dr. Osman Şevki Uludağ Mûsikî Yazıları , Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.
Yılmaz, Durmuş, Akhan, Nadire Emel (Süntar):	“İlk Dönem Halkevlerinin Eğitim Faaliyetleri”Konya Halkevi Örneği” Karadeniz Araştırmaları , Bahar 2011, Sayı 29, s.59-95
Yılmaz, Mustafa, Doğaner, Yasemin:	Cumhuriyet Döneminde Sansür (1923-1973) , Siyasal Kitabevi, Ankara, 2007.
Yiğit, Emine:	Modernite Eleştirisi ve Namık Kemal'in Dini Ve Siyasi Görüşleri , Hitit Ün. Sosyal Bilimler Enst. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çorum 2014
Yönem, Ahmet:	“Tarihi Süreç İçinde Çanakkale’de Bektaşilik” Alevi araştırmaları Dergisi , Yıl:5 Sayı: 9, 2015.
Yöre, Seyit:	“Türk Ulusuna Müzik Arayışları: Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?”, Derleyen: Fırat Kutluk, Cumhuriyet’in Müzik Politikaları , H2O Kitap İstanbul, 2018.
Yüksel, Dilek Yiğit:	“Dünya Klasik Müzik Literatüründe ve Atatürk’ün Müzik Devrimine Türk Ezgilerinin Yeri” Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı , Sayı: 57, Ankara,2014, s.711-718
Y.Y.	“Tarihi vesikalardan Camille Saint Saëns’a’in Türk Marşı” Mûsikî Mecmuası , Sayı:12 (Şubat 1949).
Y.Y.	“Türk Bestekarlarının Terceme-i Halleri”, Mûsikî Mecmuası , Sayı:9 (Kasım 948)
Y.Y.	Türkiye Fulbright Eğitim Komisyonu” Web Sitesi, Erişim: https://fulbright.org.tr/hakkimizda , (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 11.11.2018
Y.Y.	“Türk Mûsikîsinin Yasaklanması” http://www.kultur.gov.tr/TR-96530/turk-mûsikîsinin-yasaklanmasi.html
Y.Y.	TDK Güncel Sözlük , Erişim: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com.gts&arama=qt_s&quid=TDK.GTS.5caf163ee19014.96173596 , (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 05.02.2019

Y.Y.	Meydan Larousse / Meydan Gazetecilik ve Yayıncılık, İstanbul, 1972, c. 10, s. 907.
Y.Y.	Millî mûsikî ve temsil akademisinin teşkilât kanunu (Resmî Gazete ile neşir ve ilâm : 4/VII/1934 - Sayı :2743) No. 2541, Kabul Tarihi 25.06.1934 Erişim: https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/kanunlar.kararlar/kanunbtbmmc013/kanuntbmmc013/kanuntbmmc01302541.pdf , (Çevrimiçi), Erişim Tarihi: 18.03.2018
Y.Y.	Milli Olmayan Müzik aletleri Yasak, Milli Gazete 02.08.2016 tarihli Haber, Erişim: https://www.milligazete.com.tr/haber/887813/ozbekistanda-milli-olmayan-muzik-aletlerine-yasak , Erişim Tarihi: 11.03.2018
Y.Y.	Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri , Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, Ankara,1989, s. 128
Y.Y.	C.H.P. Halkevleri Çalışma Talimatnamesi , Ankara,1940, s.10
Y.Y.	C.H.P. Yedinci Büyük Kurultay Tutanağı , 1948
Y.Y.	Demokrat Parti Seçim Beyannamesi, y.y., 1946 Hareketinin Manâ ve Felsefesi Etrafında Elele , Ankara,1973, s.25
Y.Y.	Duygu Gazetesi , “Ankara, İstanbul, Radyoları”, Yıl:6, Sayı: 279, 25 Nisan 1936
Y.Y.	Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılıni Açarken http://www.atam.gov.tr/ataturkun-soylev-ve-demecleri/turkiye-buyuk-millet-meclisinin-dorduncu-donem-dorduncu-toplanma-yilini-acarken

EKLER

EK-1

Ankara ve İstanbul Radyoları

Matbuat Umum Müdürü Bay Vedat Nedim'e [3]

Değerli ve genç arkadaş, İstanbul ve Ankara radyolarında millî havalar çalınması, söylenmesi için emir verdiğiniz haberi tek radyosu olan kasabalarda bile derin sevinçler uyandırmıştı. Ne yazık ki bu sevinç uzun sürmedi; gazetelerin yazısından anlaşıldı ki yalnız haftada bir- gece İstanbul radyosunda Osman Pehlivan'ın (bağlama) çalması için imiş. Bu iki haber arasında geçen her akşam Ankara ve İstanbul merkezlerini arayan Türk mûsikîsi meraklılarının üzüntülerini, sonra haberin yanlışlığı karşısında duydukları teessürü bilseydiniz ve hele o günden beri zehirden şifa beklercesine Mısır, Hayfa ve Bari merkezlerini Arapça; Kırım, Erivan merkezlerini - sözüm ona - Türkçe havalar için aradıklarını görseydiniz sanırsınız ki sizde bizim kadar üzüntü duyardınız.

Koca Türkiye'de iki radyo istasyonu var; bunlar da kuvvetsizlikleri şöyle dursun programsızlıkları yüzünden çok berbat ve komşulara bakılınca adeta yüz karası sayılabilir.

Anadolu'nun elektiriği olan her bucağında bu iki merkez şu son-günlerde-muayyen saatlerde -hemen ancak siyasi vaziyete dair ajans havadisleri dinlemek için açılıyor; yoksa gelişi - güzel çalınan pilakları dinlemek için değil.

Halk Nereleri Dinliyor?

Asıl feci olan cihet, Erivan'da Ermeni ağzı ile söylenen şarkıların, Kırım'da Kazan ağzı ile ırlanan türkülerin ve Arap merkezlerinde okunan mavalların Türkler tarafından dinlenmesidir.

Ermenilerin Türkçeyi olduğu gibi Türk ahenklerini de alt üst etmeleri yetmiyormuş gibi işe bazı iptidaî (ilkel) nağmeleri de sokarak bunu Türk mûsikîsi şeklinde göstermeleri dinleyenlere cidden ızdırap vermektedir. Kırım'da ise "Millî konser" namı altında söylenen şeyler hep kırk elli yıl önce İstanbul'da ya Çingeneler tarafından yapılmış veya birçoğu Şehzadebaşı tulûat tiyatrolarında o zamanki Şantözler tarafından söylenmiş şeylerdir ki, Türk mûsikîsi ile bir ilişiği yok gibidir. Değerleri ancak geçmişteki İstanbul hayatını hatırlatmaya yaramasındadır. Yoksa güftesi de, bestesi de Türk mûsikîsi için bir lekedir.

Arap merkezlerine gelince haftanın bir kaç gecesinde Kuran okumak âdeti Mısır'da başladı, şimdi Hayfa'ya ve daha garibi İtalya'nın (Bari) merkezine de sardı. Gûyaislâmlık yalnız Arabistan'a mahsus imiş ve gûya dini bütün MüslümanAraplar imiş gibi bir nûmayişten ibaret olan bu Kur'an okumak âdeti yanında İslamlık propagandası ve kim bilir daha ne gibi emeller taşıyan hitabeler de başladı.

Halkımızın yüzde doksan beşinin Arapça propagandalardan bir şey anlamadıkları muhakkaktır. Fakat (Kur'an) dinlemek, bhusus bir Arap ağzından dinlemek arzusu o kadar artmıştır ki en mutaassıbdan en laike kadar herkes Mısır'ın Kur'an'ını, olmazsa mavallarını dinlemek istiyor. Çünkü çalınan parçalar içinde bütün bütün klasik Türk mûsikîsinden alınmış parçalar da vardır. İstanbul ve Ankara ile Anadolu'nun bazı yerlerindeki ücra kahvehanelerde halkın adeta camideki huşû ile Mısır radyosu dinledikleri her zaman görülmektedir.

Çankırı'daki Vaziyet

Geçenlerde Çankırı'da bulunuyordum; bir gece havanın soğuk olmasına rağmen içlerinde münevverler de bulunan beş yüz kadar halkın hükümet caddesi üzerindeki bir gazino önünde Mısır radyosunda okunan Kur'an'ı dinlediklerini, tavlâ, iskambil oynayanların oyunu bıraktıklarını gördüm. Hangi gecelerde Kur'an okunduğunu öğrenen meraklıların vaktinde kahve önünde toplandıklarını, o gece yalnız Kur'an müşterilerine beş yüzden fazla kahve satıldığını ve bu toplantının asla dikkati celbetmediğini öğrendim. Ne acıklı hal!

Kur'an'dan sonra Avrupa merkezlerinden verilen konserler, kimseyi alakadar etmiyordu; her kafadan “Eyyy, kes!” sözü duyuluyordu. İstanbul ve Ankara merkezlerinin haftada bir kere olsun arandığını duymadım. Bu hal yalnız çarşı radyolarında değil, evlerdeki radyolarda da aynen vâkî idi. Alafranga mûsikîye az çok kulak dolgunluğu taşıyanların bile misafirlerini memnun etmek için kendi zevklerinden fedakârlık yapmaya, yani Arap merkezlerini açarak misafirlerini eğlendirmeye katlandıkları - yalnız Çankırı'da değil - her yerde görülmektedir.

Müstemlekeler Bile Daha İyi Durumda

Alafranga mûsikîye alışmamış olan bir halka, milli havalarını dinletmemek ve yalnız Avrupalıların yerli ve milli şarkılarını dinletmek suretiyle Garp Mûsikîsine ısındırmak gayreti karşısında ruhiyat ve içtimaiyat bilginleri ağlar, develer güler. İnsan kendinin olmayan şeye nasıl ısınabilir? Müstemleke olan memleketlerde bile yerli havaları daha çok yer buluyor; evet, müstemleke olan Arap memleketlerinde Arapça, Türklerin çokça bulunduğu Rus memleketlerinde Türkçe havalara ayrılan saatler İngiliz, Fransız ve Rus havalarına ayrılan zamandan aşağı değildir.

Hem Türkler mûsikîsiz bir millet midir ki onların kulaklarına garbın bin türlü bestesini doldurmaya çalışarak yeni bir (kültür) sahibi yapmak, yeni bir mûsikî muhabbeti aşılacak gayreti görülsün! Dünya yaratıldığı gün üzerine ayak atan nasıl Türk ise ve bu sağır toprağın duyduğu ilk ses nasıl Türkçe ise bu toprak üstünde sevinç ve tasasını düzgün adımlarla atlamalı kıpırdayıp ve sıçrayışla ilk raksı yapan ve bunu sesle duyuran da yine Türk'tür.

Tek bir sözle anlatalım. Türk gibi Türk'ün raksı, mûsikîsi, dil ve edebiyatı da dünya kadar eski ve köklüdür.

Mûsikîmiz Üzerine

Türklerin daha Asya'da iken Kopuzla çalınan bir mûsikîleri vardı. Bu mûsikî bir takım tekâmül yollarından geçtikten sonra bu günkü (Milli mûsikî)miz haline geldi. Fakat bir taraftan da geçtiği yerlerin tanıştığı kavimlerin dil ve edebiyatına olduğu gibi mûsikîsine de kulağını tıkamadı; böylelikle yabancı unsurlar da karıştı ve nihayet

saltanat devirlerinin yadigârı olan (Klasik) denilen mûsikî meydana geldi. İkiye ayrılan Türk mûsikîsinin halk arasında yaşayanı asırlardan beri ıslah ve himaye görmedi; belki halka ait olduğu için daima hor görüldü - Saltanata dayanan klasikmûsikî ise, kemal mertebesinin sonucuna yaklaştı. Halk mûsikîsi nasıl bizim biz Türklerin ise, klasikmûsikî de bizimdir. Çünkü bunların tamamen Türk milli dehasının mahsulü olduğunu unutmayalım. Her biri bir sanat bediası olan Türk Klasik parçalarını bayağı görmek, Türk olmayanların hoşuna gitse bile Türklere kan ağlatır. Bu öyle bir küstahlıktır ki Mimar Sinan'ın eserlerini bayağı görmekle müsavi bir körlüktür. Nasıl (Süleymaniye ve Edirne'deki (Selimiye) Camilerine dil uzatanlara söylenecek söz bulunmazsa Klasik mûsikîmizin deha mahsulü olan parçalarına yan bakanların da ahmaklığını anlatacak bir tabir bulunmaz.

Maksadımız halk mûsikîsiile klasik mûsikîmiz hakkında mukayese değildir. Asırlardan beri ihmal edilmiş olan halk mûsikîsinin ihyası, ıslahı ve himayesi hususlarıdır.

Klasikmûsikîmiz kıymet yönünden ne kadar yüksek olursa olsunlar halkın malı sayılamaz. Çünkü halk Garp Mûsikîsine olduğu gibi bunlara da yabancı kalmıştır, kalacaktır. Halka hitap ve halkı alakalı etmeyen bir şey millî sayılamaz. Millî sanat eserleri odur ki mayasını halkın heyecan ve tahassüründen alır; milletin sanat şekillerine, asırlardan beri sürüp gelen sanat kurallarına eğri bakmaz. Milletin dehasını taşıyan ferdin yüreğinden koparak bütün milletin kalbinden elektrikceryanları geçiren bir sanat eseri (Millî)dir. Bu itibarla klasik mûsikîmizi, halk mûsikîsinin ıslah ve tekâmülü için, unutabiliriz; fakat bunların da Türklüğünü unutmamak şartıyla...

Millî Havalalar

Bir de (Millî havalalar) denilince hemen her türkünün milli olduğunu sanmak bir hatadır. Şu son günlerde Ankara ve İstanbul radyolarında Osman Pehlivan, Hulûsi, Veysel gibi sanatkârların sazlarının sesleri de duyulmaya başladı. Bundan bütün Türklerin memnun olduklarına şüphe yoktur - Fakat her bağlama çalanın çaldığı ve söylediği şeyler millî olmadıkları gibi kısmen bunlarinkiler de millî sayılamaz.

Radyoda çalan sanatkarların çaldıkları parçalar tamamen memleket havaları olduğu halde hepsini de millî dehanın örnekleri sayamayız. Bunların bazıları (köçek havası) dediğimiz şeylerdir. Bunları da bütün dünyaya (millî havalar) diye yaymak her halde zararımıza kayıt edilecek bir iştir.

Türk mûsikî aleti yalnız bir bağlamadan ibaret değildir; tellerin sayısına göre bağlama, bulgarî, cura, bozuk, divan sazı, çöğür gibi birçok çeşitleri olduğu; Keman, kemançe, tanbur, def, zilli maşa, santur ve kanunun da Türk mûsikî havalarına her yerde öteden beri refakat ettiği malumdur. Bu aletleri çalmakta usta olan üç beş sanatkârı bir araya getirmek, kendilerine bir pilan dâhilinde çaldırmak ve söyletmek pek de güç bir mesele olmasa gerek. Hele ara sıra Avrupa'ya kendimizi tanıtmak için en güzel bir vasıta olacağına şüphe yoktur.

Atatürk'ün Gösterdiği Hedef

Türk Halk Mûsikîsinin ıslahı, armonize edilmesi işi bir ilim ve fen meselesidir, zamanla himmetle halledilebilir. Yoksa men edilmekle değil...

Esasen Büyük Dahi, Ulu Önder (Atatürk) de Türk mûsikîsinin ıslahı lazım geldiğine işaret buyururlarken ilmi yoldan gidilmesini asrın ihtiyacına uygun ve millî ruhtan doğan bir mûsikî meydana getirilmesini tavsiye buyurmuşlardı. Bu büyük emri yerine getirecek kimlerse hemen harekete getirilmelidir. Türk mûsikîsini atarak yerine Garp Mûsikîsi adı altında şunu bunu Türk'ün kafasına yerleştirmeye çalışmak yorgunluktur, zaman ve servet sarfından başka bir sonuç vermez.

Millî mûsikîmizin ıslahı hakkındaki ümitlerimizi kesmiyoruz; bir taraftan buna çalışırken; bari diğer taraftan milleti kendi mûsikîsinden mahrum etmeyelim. Ve Türkleri, Türk millî dehasının eserlerinden soğutmamalı. Hele Arap ve Ermeni Mûsikîsi dinlemekten artık halkı kurtaralım. Çünkü zaman geçiyor bile – Bir de Ankara ve İstanbul'da olduğu gibi Türkiye'nin her tarafındaki çalgılı kahvelerde curcuna havaları çalındığı halde millî havaların radyoda çalınmaması sebebi acaba nedir? Bizim havalarımız Arapların mavallarından, Bulgarların uğultulu ve dağlı seslerinden, bir takım garp merkezlerinden bize kadar gelen öğürtülü-böğürtülü nağmelerden daha mı fenadır?

Bay Vedad Nedim; Değerli ve Türkçü arkadaşlarınızla baş başa vererek bize Türk mûsikîsi dinletecek bir çare bulunuz. Bunu sizin zekânızdan, Türkçülüğünüzden beklediğimiz için sana hitap etmeyi yerinde ve yolunda bulduk.

Kızım sana söylüyorum...

Duygu





Fotoğraf 1: Askerî bando takımı Bâb-ı Hümâyûn 'da (25 Nisan 1909)⁶⁶¹



Fotoğraf 2: Donizetti Paşa⁶⁶²

⁶⁶¹ Paçacı, a.g.e., s.75

⁶⁶² Paçacı, a.g.e., s.76



Fotoğraf 3: İstanbul Şehir Bandosu⁶⁶³



Fotoğraf 4: Zeki Üngör yönetimindeki Saray Orkestrası

⁶⁶³ Paçacı, a.g.e., s.92



Fotoğraf 5: Darülaceze Bandosu, ön sıra davulun solunda Hulusi Ökten, sağında Süreyya Bey, yanında Mükerrer Berk (Gönül Paçacı Arşivi)⁶⁶⁴



Fotoğraf 6: Akşam, 8 Kasım 1934⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Paçacı, a.g.e., s.69

⁶⁶⁵ Deniz, a.g.m.,s.36

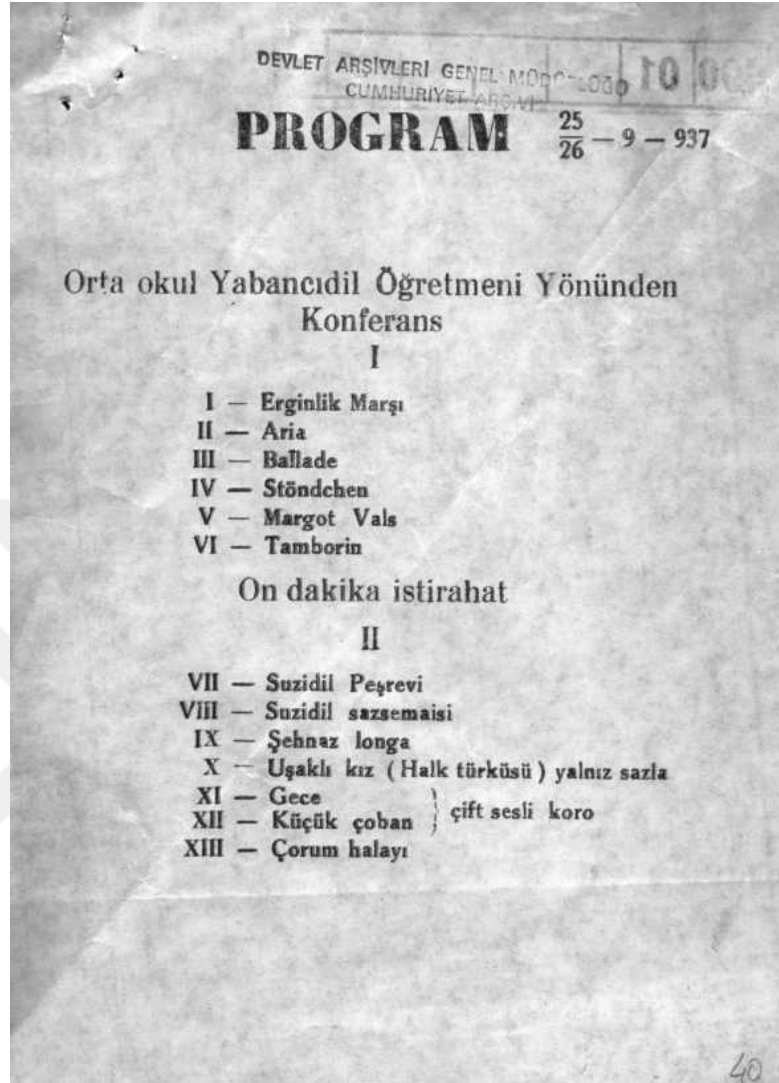


Fotoğraf 7: Vakit Gazetesi, 2 Kasım 1934



Fotoğraf 8: Türk mûsikîsi eğitiminin Dârüelhan'dan kaldırılması üzerine bir araya gelen mûsikîustadları, Dârüelhan hoca ve talebeleriyle. Arka sıra, soldan 2. Hafız Kemal Batanay, 3. Hafız Zeki Çağlarman, 4. Neyzen Tevfik. Zeki Çağlarman'ın önünde, solda Hafız Saadetin Kaynak, yanında hanende Beykozlu Hadiye. Yukarıdan 3. sırada, ortada Zekaizade Ahmet Irsoy, yanında Rauf Yekta, yanında Kazım Us (1926) (Gönül Paçacı Arşivi)⁶⁶⁶

⁶⁶⁶ Paçacı, a.g.e., s.82



Fotoğraf 9: Program Broşürü



Fotoğraf 10: İstanbul Konservatuarı⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Paçacı, a.g.e., s.86

Atatürk devrine aid önemli bir tartışma

**O devrin en tanınmış bir siması
diğerinin iddialarını şaka sayıyor**

Türkçe ezanla Atatürkün alâkası bulunmadığını söyleyen
Hikmet Bayura karşı Falih Rifki Atay: «Ezanın türkçeye
cevrilmesinde Atatürk bizzat çalışmıştı» diyor

«Atatürk sağ iken hiç kimse nüfuz kullanarak zengin olmamış. İş Bankasından
kendisine bir günde bir milyon 38 bin lira komisyon ödenen biri Atatürk öldüğü vakit
bu paraları yemiş de bitirmişti bile...»

osmanlıdevleti.blogspot.com

Ankara 7 (Telefonla) — Falih Rifki Atay, yarın Ulus'ta çıkacak olan yazısında, Hikmet Bayur'un «Ezancılar» meselesi dolayısıyla ileri sürdüğü bazı mütalacalara cevap vermektedir. Falih Rifki Atay, ezanla: «Bayura göre Atatürk sağ iken halk sıkıntı çekmemiş, her iş iyi gidirmiş, buluşa hiç kimse nüfuz kullanarak zengin olmamış» diyerek, şöyle devam ediyor:

«Kendisinden, benimle şaka etmeğe niyeti olup olmadığını sormak istesim. Nüfuz kullanarak zenginler, bu künet ve politika adamları olsa gerektir. Eliz, bunların sayısının hayli çok olduğunu biliyoruz. Hatta öyleleri yüründen ciddi münakaşalar da yapmışlardır. Ama tarih, oldukça eskidir ve hele 1938 yılından mutlakla öncedir. İş Bankasından kendisine bir günde bir milyon 38 bin lira komisyon havalesi ödenen biri, Atatürk öldüğü vakit bu paraları yemiş ve bitirmişti bile. İhtidadi var-



Falih Rifki Atay

şımızı kendi kaynaklarımızla ve temelden kurmağa başladığımız Atatürk devrinde sıkıntı şikâyetlerinin hiç bir gün ne Meclis ve ne de Parti toplantılarında eksildiğini görmedim. Hikmet Bayur, harbe öneyemediğimiz karabornu vurguncuların «beceriksizlik türedileri» olduğunu söyleyebilir, politika ve nüfuz zenginleri olduğunu iddia edemez.»

Falih Rifki Atay, yazısının bir yerinde de şöyle diyor:

«Türk milletini akşamdan sabaha bir refahlandırma mucizesine inandırmağa kalkışmak, gelecek seçimlerde sayed C. H. P. kaybederse iktidara geçecek partinin kuyusunu şimdiden kazmak olur.»

Atay, Bayur'un arabca ezan hakkındaki iddialarını da şöyle karşılıyor:

«Türkçe ezan, bir din değil, bir kültür işidir. Atatürk ve onunla bir düğü-

— Arkası Sa. 3, Sü. 2 de —

Fotoğraf 11: Cumhuriyet Gazetesi, 8 Şubat 1949



İlk Türk Operası: Özsoy Operası (Adnan Saygun-Münir Hayri Egeli)

Fotoğrtaf 12: İlk Türk operası Özsoy Operası (Adnan Saygun – Münir Hayri Egeli)



Fotoğraf 13: Çorum Halkevi Müzik eğitimi alan öğrenciler ve öğretmenleri Sadi Leblebicioğlu

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

C.H.P.
BURDUR HALKEVİ
DAREHAYETİREİSLİĞİ
SAVİ
7/65

Burdur
8/6/948

Czû:
Halkevimizin Müzik
çalışmaları h.

C.H.P.Yüksek Genel Sekreterliğine
Ankara

DOSYA NO:
3027

C.H.P. GENEL SEKRETERLİĞİ
T. 10. 6. 1948 EKI
No. 33209

6/5/948 gün ve VII/3067 sayılı emirleri cevabıdır:
Halkevimizin müzik çalışmaları hakkındaki soruların cevapları
aşağıda arz edilmiştir:
I-Halkevi musiki çalışmalarımız iki gruba ayrılmaktadır.
A-Alafranga müzik,Bando .
B-Alaturka müzik(saz müziği) .
Alafranga müzikte çalışan elemanlarımızın sazları keman,piyano.
ve akordeondan ibarettir.
Bando aletlerimiz takım halinde mevcut isede bunların hepsini
kullanacak elemanımız yoktur.Bu gün için 7 kişilik bando heyetimiz
faaliyettir.Bunların üçüne aylık ücret,diğerlerine de icabettikçe
zaruri masraflar verilmektedir.Bu arkadaşlara verilen para pek cuz'i
olduğu halde bunların ücretlerini ödemekte Evimiz büyük zorluklarla
karşılanmaktadır.
Alafranga sazlarda çalışan elemanlarımız Halkevince ücret
verilmemekte ,bu arkadaşlar sırf Halkevimize ve memleketimize karşı
olan sevgi ve bağlılıklarından dolayı maddi bir menfaat beklemeden
feragatle çalışmaktadırlar.
2,3-Güzel sanatlar kolunda aşağıda adları ve meslekleri yazı-
lı (17) faal üyemiz vardır:
Adı ve soyadı Yaşı Mesleki ne zamandır
musiki ile
mesguli oldu
hangi sahada
çalıştığı Heveskâr olup
rakmi,meslek
ediniyor
çalışıyor

Fahriye Bilge	40	Ortaokul müzik öğ.	22 sene	Kemen, Mandolin	meslek edinmiş tir
İlyas Turgut	35	İlkokul öğ.	15 "	Kemen	Heveskâr olara k
Cemil Uğurlu	37	" "	15 "	Piyano,akorde on	" "
Hidayet İleri	25	" "	16 "	Akordeon	" "
Emin Yalman	21	Serbest	15 "	Akordeon	" "
Mustafa Çakmak	45	Bando şefi	25 "	Bando	meslek edinmiş edir
Şükrü Karaca	26	Bandocu	5 "	"	" "
Mehmet Wener	40	"	20 "	"	" "

490 01 965 936 2 1

Fotoğraf 14: Burdur Halkevinin müzik çalışmaları hakkında CHP Yüksek Genel Sekreterliğine sunduğu raporda



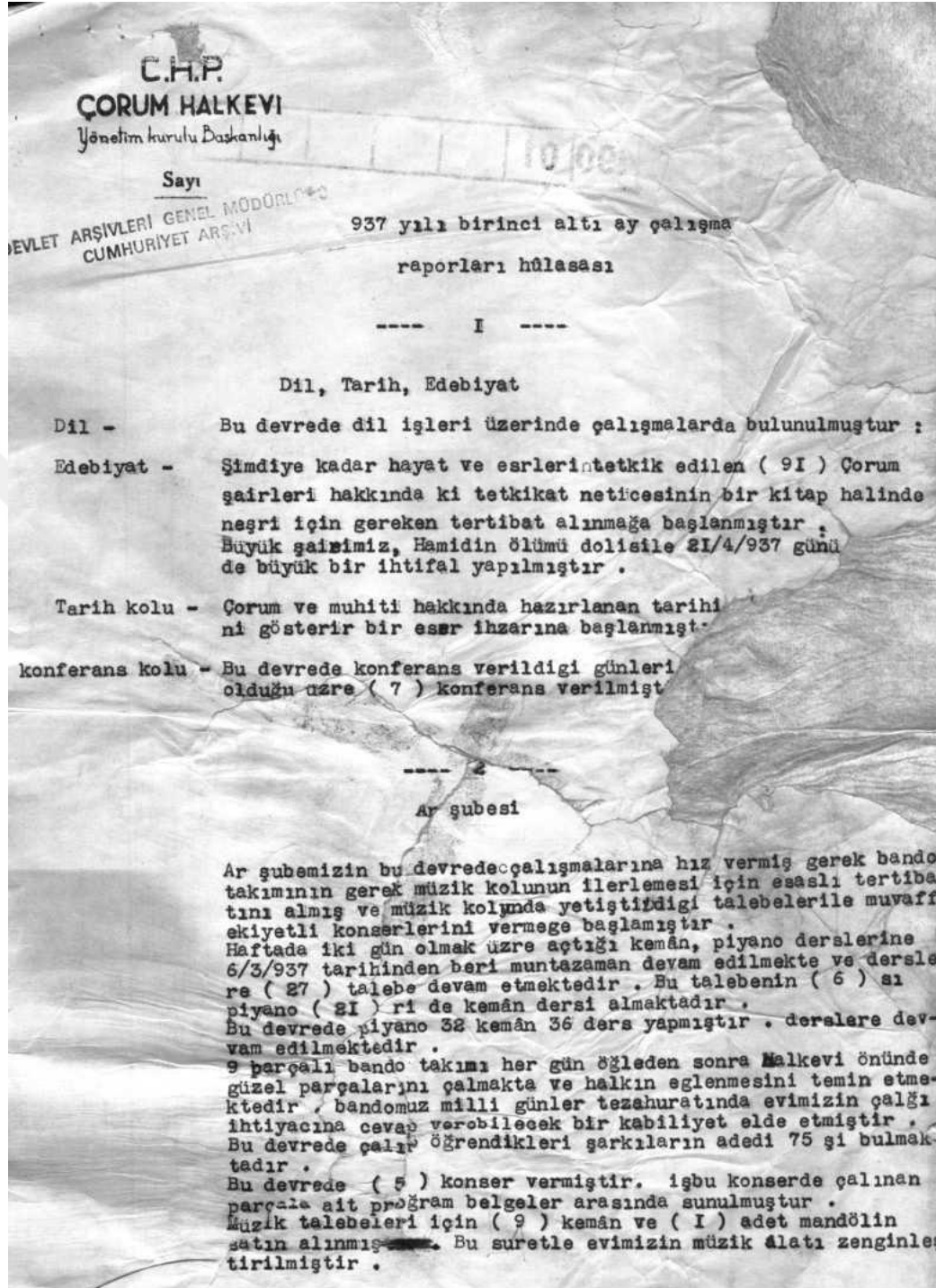
Fotoğraf 15: Çorum Halkevi kurslarına katılan Müzik kursu öğrencileri ve Müzik Öğretmeni Sadi Leblebicioğlu



Fotoğraf 16: Çorum Halkevi'nde Müzik Eğitimi Alan mandolin kursu Öğrencileri



Fotoğraf 17: Sünnet şöleninde Çorum Halkevi Bandosu



Fotoğraf 18: 1937 yılı birinci altı ayı raporu

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

25-9-937

Cumartesi

Sayın Bay

Bu akşam saat 20 de Evimiz salonunda Orta okul yabancılil öğretmeni Halil Fehmi Demirsoy yönünden (Türk Medeniyeti) hakkında bir konferans ve Arkolu yönünden konser verilecektir. Eşinizle birlikte gelmenizi saygılarımızla dileriz.

Halkevi Başkanı



1 - Okul talebesi ancak aileleriyle birlikte kabul edilir.

Fotoğraf 19

Ar şubesi

Ar şubemiz , ikinci çalışma devresinde (8) konser vermiştir .
Bu konserler evimizde haftada iki gün müntazam olarak ders alan ve yetiştirilen amatörler tarafından verilmiştir .
Bando takımı , öğretmen tarafından verilen yeni parçaların ekserisine devam etmektedir .
Bendamız bütün milli bayramlarda yapılan töşhürata iştirak etmekte olduğu gibi her gün gündüzleri halkevi önünde müsyen saatde bir saat çalmakta ve haftada iki gecede radyo ile neşriyat yapmaktadır .
Kayıtlık şubemizin yaptığı köy gezilerine iştirak ettiği gibi bando takımı müzik kolu ile beraber temsil şubemizin faaliyetlerinde katılmıştır .
Ar şubemizin , faaliyetini saptayan foto raflardan (3) pozunu bilere sunulmuştur .
konserlerde çalınan parçalara ait programlar belgeler arasındadır .
Salona konulan yeni radyo ile halka şerh müziği ve milli müzik dinlettirilmekte ve bu suretle müzik duygusunun artmasına önem verilmektedir .
Yıl boyunda yapılacak olan çocuk balosunun müzik eğlenceleri kolunusun 7 - 12 yaşları arasındaki müzik öğrencileri tarafından yapılmıştır .
Bendamız zengin , fakir halkın evlenme düğünlerinde bir saat müntazam bulundurulmak suretile şevgiler temin edilmektedir .



23

Fotoğraf 20

Çorum Halkevi Reisliği

Sayı

26

30/3/940

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

C .H. P. Genel Sekreterlik Yüksek Katına

A N K A R A

C. H. P. Genel Sekreterlik	
Günleme:	1 Nisan 1940
Sayı: 36576	Eki:

Halkevlerinin , Yıl dönümlerinin kutlanmalarında yapılması icap eden Türk büyüklerinin zamanlarını yaşatabilecek olan Müzik bestelerine ihtiyaç hasıl olmakda olduğundan bu gibi bestelerden Evimize gönderilmesine müsaade buyrulmasını derin saygılarımla arz ederim .

Halkevi Reisi

Şevket Davut

Ş. Davut

Fotoğraf 21

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara: 5/6/940

5
24602

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Halkevi Reisliğine

Q O R U

30/3/940 T. ve 26 sayılı tezkerenize cevaptır :
Hal'evlerinin muhtelif musiki ihtiyaçlarına karşılayacak
repertuvarın teminine tevesül edilmiş olduğu cihetle
tedricen size de plâk ve notaların gönderileceğini bil-
dirir gözlerinizden öperim.

C. H. P. Genel Sekreteri
Erzurum Nebusu

Dr. A. F. Tuzer

Fotoğraf 22

C. H. P. GENEL SEKRETERLİĞİ	
T. -8. 9. 1947	EKİ
No. 71889	

C. H. P. Genel Sekreterliği Güncel Katına

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

2903

Bağlı listede cins ve miktar yazılı
Müzik malzemesine ihtiyacımız vardır.
Mühaselesi için icap eden ödeneğin
verilmesine emirlerini saygılarımla
arz ederim.

6. 9. 1947

Çorum. Halk Evi Güzel-
Sanatlar Şubesi Başkanı

Kafi miktarda
müzik aleti gös-
terilmiştir.

S. Sekkeli

Dosyasına
27. 9. 1947

iff. A

Mamele
8. 9. 1947
Liste ekmanıştır
malzeme

9

Fotoğraf 23

CÜMHURİYET HALK PARTİSİ

GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara: 11/12/41

67790

SECRET

C.H.P.Genel Sekreterliğine

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

3/12/41 tarihli ve 118 sayılı tezkeresinde
Çorum Halkevi bir musikî öğretmenine i'tiyacı
olduğunu ve bu husus için 70 L. ayırabileceğini
bildirmektedir bu paraya partice ayda 30 L.
daha ilâve olunarak heretin 100 liraya çıkarılma-
sına ve Haziran 1942 ye kadar beş ayın tutarı olan
150 liranın Parti bütçesinin 3 cü fasıl 9 uncu
maddesindeki Halkevleri ve Odaları umumî i'tiyacı
rî tasisiatından Çorum Halkevi Reisliği emrine
verilmesine yüksek mük. Meclerinizi rica ederim.

II
uygun
9/12/41
Dr.A.F.Tuzer

P.V.Ş.
Girecun Mebusu
M.Kansu

Fotoğraf 24

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Çorum ha .
lk vine verilen musiki aletleri.

tutarı	Adedi	Cinsi
55.00	1	Büyük Keman
27.50	1	1/4 Çocuk kemani
10.00	4	Handolin metodu
15.00	10 DÜ.	" Teli
18.75	5	Yay Kılı
100.00	2	Keman
40.00	3	Handolin
8.25	6	Keman metodu
6.50	4	Keman teli
3.75	1	Keman notolu
2.00	8	Garp alziğine sit
3.00	15	Türk " "
1.20	8	Garp " "
40	1	" " "
4.00	5	Suz teli
3.00	2	Handolin teli
1.65	3	Keman tarağı
300.00		

10/9/1947 .

Fotoğraf 25

CUMHURİYET HALK PARTİSİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara :

12 EYLÜL 1947

Halkevi Başkanlığına

3471

Çorum

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

Bağlı listede müfredatı yazılı müzik a-
raçları adınıza gönderilmiştir .

Alındığının bildirilmesini ve demirbaşa
kaydedilerek arkadaşların faydalanmasına bira-
kılmasını rica eder, sevgiler sunarım .

Fotoğraf 26

C. H. P.
ISKİLİP KAZASI
HALKEVİ İDARE HAYETİ
REİSLİĞİ

Sayı: 33

DEVLET ARŞİVİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
Cumhuriyet Arşivi

ISKİLİP

26/ 6 / 1948

Hulâsa

3287

C. H. P. GENEL SEKRETERLİĞİ	
T. -1. 7. 1948	EXİ
No. 33303	

C.H.P. Genel sekreteliği yüksek makamına

6 Mayıs 948 gün ve VII/3067 sayılı bayruklarınıza K.

1-. Musuki çalışmamız bu gün için 10 kişilik kadrolu bir banduya inhisar etmektedir. Yaylı ve mızraplı sazlarımız yoktur. Çalışmalar Millî hava ve marşları ihtiva etmektedir.

2-. Banduda 10 faal üyemiz vardır.

Adı soy adı	Yaşı	Üdvi	aldığı ücret
Mehmet aydemir	55	Öğretmen (trambon)	125 lira kadru ile üdenmekte
Ahmet uyanık	58	Klarnet	30 yardım kolundan
Niyazi tuncay	23	tenor	5 " "
Sadık tuncay	26	"	5 " "
İhsan elmalı	20	kornet	5 " "
Mustafa arslan	22	klarnet	5 " "
Mehmet sarı oğlu	23	trambon	5 " "
Talip acı pınar	40	Bası	5 " "
Recep küyük	35	Trampet	5 " "
Mürsel karadağlı	55	Davul	5 " "
Hüseyin inan	19	Kornet	5 " "

3-. Bunlardan Mehmet aydemir, Ahmet uyanık meslek edinmişlerdir.

4-. ARKoluma 1800 lira ayrılmıştır. bunun 1500 lirası bandu Öğretmenine ücret olarak üdenmektedir. Geri kalan 300 lira sazların tamiri ve baz mübren ihtiyaçlara harcanmaktadır.

5-. Bandu Öğretmenine ayda 125 lira ücret verilmekte olup diğerlerine yokarda gösterildiği üzere yardım kolundan 30-5 lira yardım yapılmaktadır.

6-. Bandumuz Teknik bakımından gelişmektedir.

Muhitimize yerli saz ve halk türküsü koroları en uygunlarındandır.

7-. Bandu Öğretmenimiz vardır. 125 lira ücret verilmektedir.

İfadesine göre donanma bandusundan terhisen ayrılmıştır.

21- 490 01 1966 937 3

Fotoğraf 27

C. H. P.
İSKİLİP KAZASI
HALKEVİ İDARE HEYETİ

MECLİSİ

Sahife-2

İSKİLİP

/ / 194

Hulâsa

Sayı.....
DEVLET ARŞİNİNDEN ÇIKAN EKİTLİĞİ
KURUMUNDAN KAYIT

- 8-. Bandamızda şu sazlar vardır: 2 klarnet, 4 kornet, I Bariton,
I tenor, 2 tranboN , I altoğ, 2 Baso, I tranpet, I Davul
9-. Başkaca sazlarımızın olmadığı sağı ile arz olunur.

Başkan
Kaymakam
Muharrem Belasaygun

[Signature]

[Signature]

Fotoğraf 28

DEVLET
C. H. P. S U N G U R L U
Halkevi idare kurulu başkanlığı
Sayı : 7/45

24/5/948

DOSYASIN

C. H. P. GENEL SEKRETERLİĞİ	
T. 27. 5. 1948	EKI
No. 33647	

C.H.P. Genel sekreterlik yüksek katına

Ankara

2805

6/5/948 gün ve VII/3067 sayılı yazıları cevabıdır .
Talep buyurulan malumat bertafsıl arz edilmiştir. çek öne
mi olan ar kelunun arzu edilen çekli alması için yazıda belir
tilen kususların bir an evvel tatbikile kaabildir. bunu yüksesl
genel sekreterliğinizin yardımlarından ehemmiyetle bekler, sen
suz sevgi ve saygılarımı arz eylerim.

C. H. P.
Halkevi idare kurulu Baş.
Avukat Medeni sosyal

Me. Ege

C.1 - Durum sönüktür . en parça bandede bir kemur bir,
cümlede mebeuttur tahsisat yeklugundan çalışmıyoruz.

C.-2 -Bandeda:

Şe faal üye vardır. Biri terzi 26 biri bekçi başı 40 -
biriside memur 26 yaşındadır.

İnce saz :

Beş faal üye vardır . Şeü terzi 25 biri marankez 40 ve
biriside memur 26 yaşındadır.

C.3 - Bandedaki terzi 941 den 945 kadar bandede enbaşılığı y
yapmıştır . (askerde)

bekçi başı bandede eri olup Halkevi bandedelerinde ça-
lıştır . memur ince saz ve bandeda amatördür.

Meslek edinenlerden biri bandede eri biri kemancıdır.
(Alatürkedir)

C.4. - Musiki çalışmalarına ayrılan paramız yoktur . ar -
kelu tahsisatı da bezulan sazların tamirine harcanıyor.

C.5 - Çalışmaya katılanlara hiç bir suretle para vermiyoruz

3

Fotoğraf 29

(2)

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

Çünkü tahsisat yoktur .

C.6 - Bände ve inee saz gelişmiş vaziyette ,elamanlara
haizdir . ve muhitte ikisiâde seviyer. fakat tahsisat siz-
liktan gayri faaldır.

C.7 - öğretmen yoktur .

C.8 - On parça bände sazi bir keman bir çembüş ten baş-
ka sazımız yoktur.

Fotoğraf 30

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET HALK PARTİSİ GENEL ARŞİVİ
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara:

122

12 Şubat 1937

Halkevi Başkanlığına

BURDUR

30/1/937 tarih ve 24 sayılı yazınız karşılığıdır.
Musiki kısımlarına ait notalarını istediğiniz dört
piyesten "Yanık Efe"nin musiki notası yoktur . Diğer üç
piyesin "Bayönder " , "Bir Ülkü yolu" ve " Taş bebek" in
ise musiki notaları gayri matbu ve aynı zamanda büyük
orkestra için yapılmıştır .
Bu sebepten eserlerin müziksiz oynanmasını sevgi-
lerimle dilerim.

C.H.P. Genyönkurul Üyesinden
Erzurum Sayılevi

Cidene işlendi
12 Şubat 1937

Fotoğraf 31

Çalgılı yerlerden de eski musiki kaldırılacak

Şehir Meclisine bir takrir veriliyor. Radyo da tamamen yeni bir program tatbik etmektedir



Alefur bir anı heyetlerinden biri

Gazi Hareketlerinde millî Türk müzikini halklarımızın içine yerleştirmek için bir takım çalışmalar yapılmaktadır. Bu çalışmaların bir sonucu olarak da radyo da tamamen yeni bir program tatbik etmektedir. Bu takdirde radyo da tamamen yeni bir program tatbik etmektedir. Bu takdirde radyo da tamamen yeni bir program tatbik etmektedir.

Ulusal çalgılı yerlerden halkın ruhu - buna hitap etmeme maksadıyla - kaldırılacaktır. Bu karar Şehir Meclisi tarafından Meclis ile kabul yapılmıştır. Bu karar Meclis tarafından kabul edilmiştir.

İstanbul Konservatuarında millî Türk musiki eserindeki çalgıların öğretmek için Maarî Vahâletinden birisi - bu karar - kabul edilmiştir.

Fotoğraf 36: 12 Kasım 1934, Cumhuriyet Gazetesi

CUMHURİYET HALK PARTİSİ

GENEL SEKRETERLİK

4007

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
CUMHURİYET ARŞİVİ

23 T.Sani 1937

T E L

İlbay ve C H P Başkanlığına

A N T A L Y A

G: 19.11.934 Tele :

Halkevleri Öğreneğinin müzik direktifi sarıhtır
Modern müzik ve halk sazı ile çalınan halk türkülerinden
başka müzikler Halkevlerinde himaye ve teşvik edilmemeli-
dir

C H P Genel Sekreteri adına
Giresun Saylevi

M Akkaya

23 T.Sani 1937

Yazıldı 1 / 1 20

Kaydedildi

2

Fotoğraf 37

Filarmoni Dergisi Şubat 1977

24 Şubat 1977 akşamı, Ankarada, Devlet Konser Salonunda, tek sesli «Türk Musikisi Devlet Korosunun bir konseri oldu. Atatürkçü ve çağdaş Türk ve evrensel sanat anlayış ve beğenisine ters düşen bu gösteri gerçek ve ilerici sanatçı ve sanat çevrelerini çok üzmüştür. Ancak bu konserin Devlet Konser Salonunda verilmesi konusundaki girişimler sonuç vermemiştir. Dergimiz yazarlarından Sayın Veysel Arseven de, Devlet Başkanımız Sayın Fahri Korutürk'e bir mektup yollamıştır.. Bu mektubu ve Devlet Başkanı adına Genel Sekreter Büyük Elçi Sayın Fuat Bayramoğlu'nun verdiği karşılığı yayımlıyoruz.

Ankara 18 Şubat 1977

Sayın Devlet Başkanım

Atatürk ilkelerinin eksiksiz uygulandığında, ülkenin nice mutlu yıllar yaşadığını, savaştandığı zaman ise nice üzüntülere ve içinden çıkılmaz bunalımlara sürüklendiğini hep yaşadık.

Türkiye Cumhuriyetinin hiç bir döneminde, şu bir iki yıl içinde olduğu kadar, Atatürk devrimlerine ters düşen, eskiye özlem duyulan bir dönem görülmemiştir. Bazı kuruluş ve kişiler, çok bilinçli plânla- ma ve yöntemlerle geriye bir tıkanışın çabası içindedirler. Atatürk devrimlerinden bir tanesi de Müzik devrimidir.

Atatürk, yetiştiği ortam ve çevre gereği, halk müziği yanında, eski Osmanlı Divan müziğini de dinliyordu. Ama, eski Osmanlı müziğinin; dinamik Türkiye Cumhuriyetinin yaşam koşullarına ters düşeceğini, toplumun ilerlemesini engelliyeceğini, devrimleri köstekleyeceğini bildiğinden, «Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesidir» gibi özdeyimlerle tanımlamış, Saray Orkestrasını İstanbul'dan Ankara'ya getirmiş, ona çağdaş bir kişilik kazandırmış, Musiki Muallim Mektebini, daha sonra Ankara Devlet Konservatuarını kur- durmuş, Gazi Eğitim Enstitüsünde, müzik öğretmeni yetiştiren bir bölü- mün açılmasına önayak olmuş, müziğin değişik dallarında yetişme- leri için Avrupa'ya gençler göndermiştir. Kısaca, Cumhuriyetin elli yı-

linda, sanat adına ne yapılmışsa hep Atatürk'ün uzak görüşlülüğü esp-risi içinde yapılmıştır. Bugün, dünya ölçüsünde bestecilerimiz, ünlü çalıcı ve ses sanatçılarımız varsa, hep Atatürk'ün koruyucu ve destek-leyici ağırlığını koyarak olmuştur.

Ne var ki, Atatürk devrimlerinin çoğuna karşı olduğu gibi, mü-zik devrimine karşı da, sırf kendi çıkarları yüzünden karşı duran, çağ-daş Türk sanat müziğinin halka inmesine, gazinoları ile, plâk şirketle-ri ile, şarkıcı ve çalgıcıları ile, radyo televizyon aracılığı ile engel olan, Osmanlılığa özlem duyan bir çevre her zaman var olmuştur Türkiye Cumhuriyetinde. Tarihsel saygınlığı içinde kalması gereken divan mü-zîği, devletin de parasal ve örgütsel desteği sağlanarak, bilinçli bir şe-kilde diriltilmek isteniyor. Cumhuriyetin ellinci yılında, İstanbul'da, çağdışı Osmanlı müziğinin eğitim ve Öğrenimini genç kuşaklara aşılı-yacak bir «Türk Musikisi Devlet Konservatuarını, gene çağdışı ve tek sesli «Türk Musikisi Devlet Korosu»nu kurduracak kadar etkinlikleri-ni onaylatmalardır. Müziğin, çok geniş kitleleri kolayca etkilediği bi-lincinde olan bu çevreler, çağdaş Türk sanat müziğinin gelişmesini, halka inmesini ve dolayısıyla Atatürk devrimlerinin yozlaşmasını, gi-derek tümüyle yok edilmesini amaçlamaktadırlar.

İşi öylesine ileri götürmüşlerdir ki, Kültür Bakanlığının da izin ve onayını alarak, elli yıllık tarihinde görülmeyen bir uygulamaya gi-rişerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonunda 24 Şubat 1977 akşamı bir Osmanlı müziği konseri düzenlemişlerdir. Or-kestra yöneticilerinin bütün engelleme çaba ve uyarıları sonuç verme-miştir.

Sayın Başkanım

Temsil ettiğiniz makamın adını taşıyan Devlet Konser salonunda verilmek istenen bu divan müziği konseri mutlaka engellenmelidir. Müzik beğenileriniz ne olursa olsun, eskiye özlemi simgeleyecek olan bu çağdışı ve Atatürk, ilkelerine aykırı gösteri ve girişim durdurulmalıdır. Bu sanat yuvasının kapısı bir kez, bu tür müziğe açıldı mı, inanın ki bir daha kapatılamıyacaktır. Ondan sonra Cumhurbaşkalığı Senfoni Orkestrasına, İstanbul ve İzmir Devlet Senfoni Orkestralarına, Devlet Opera ve Balelerine ve öteki çağdaş sanat kurumlarımızın tahribine sıra gelecektir.

Uygar ve Atatürkçü devrimlere bağlı, çağdaş düşünce ve gelişme saygılı bir aydın kişi olarak, Türkiye'nin eğitimci müzik öğretmenleri ve seslerini duyurmaktan çekinen tüm Atatürkçü müzik kurumları adına size sesleniyorum. Etkin bir girişimde bulunmanızı. Kültür Bakanlığını uyarmanızı, karşı devrimci Osmanlı özlemcilerine engel olmanızı rica ediyorum.

Bu konser, nerede verilirse verilsin ama, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonunda, açıkladığım sakıncasından Ötürü, verilmesin.

En içten duygularla saygı ve sevgilerimi sunuyor, ellerinizden öpüyorum.

Müzik Eğitimcileri Derneği
Yönetim Kurulu Başkanı
Veysel Arseven

Fotoğraf 38

TÜRKİYE CUMHURBAŞKANLIĞI
GENEL SEKRETERLİĞİ ANKARA

Sayı: 3—1541

25 Şubat 1977

Sayın Veysel ARSEVEN
Müzik Eğitimcileri Derneği
Yönetim Kurulu Başkanı
Bülten Sokak No: 18/8
KAVAKLIDERE/ANKARA

İLGİ: '18 ŞUBAT 1977 TARİHLİ mektubunuz.

Dr. Nevzat ATLIĞ yönetimindeki Devlet Klâsik Türk Musikisi Korusu'nun, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonunda vereceği konser hakkındaki görüş ve düşüncelerinizi içeren, ilgi'de kayıtlı mektubunuz incelenmiştir,

Bilindiği üzere; «Klâsik Türk Musikisine mi önem verilmelidir, yoksa Batı müziğine mi yönelinmelidir?» konusu üzerinde, bugüne kadar çok tartışma yapılmıştır ve bu tartışma, günümüzde de devam etmektedir. Ve belki de, uzunca bir süre daha devam edecektir. Bu bakımdan, konuyu bu açıdan ele almakta, sebep ve fayda görülmemektedir.

Bu konserin, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonunda verilmemesi gerektiği hususundaki görüşünüze gelince; bilindiği gibi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının, Cumhurbaşkanlığı ile bağı, isminin başındaki «Cumhurbaşkanlığı» kelimesinden ibaret olup, Kültür Bakanlığına bağlı ve görevlerini bu Bakanlığın emir ve yönetimi altında sürdüren bir kuruluştur ve salonun tahsisi işi de, herhalde Kültür Bakanlığının takdir ve tasarrufu ile olmuştur.

Bu itibarla; Atatürk Devrim, ve İlkelerine son derece bağlı oluşunuzun tabii bir sonucu olarak kabul ettiğimiz hassasiyet ve endişelerinizi takdirle karşılamakla beraber, dileğinizin bu kısmı hakkında Cumhurbaşkanlığıınca yapılacak bir işlem görülmemiştir.

Mektubunuzun, Sayın Cumhurbaşkanının da bilgisine sunulmuş olduğunu belirtir; sağlık ve esenliğinizi dilerim.

İmza
Fuat Bayramoğlu
Genel Sekreter
Büyükelçi

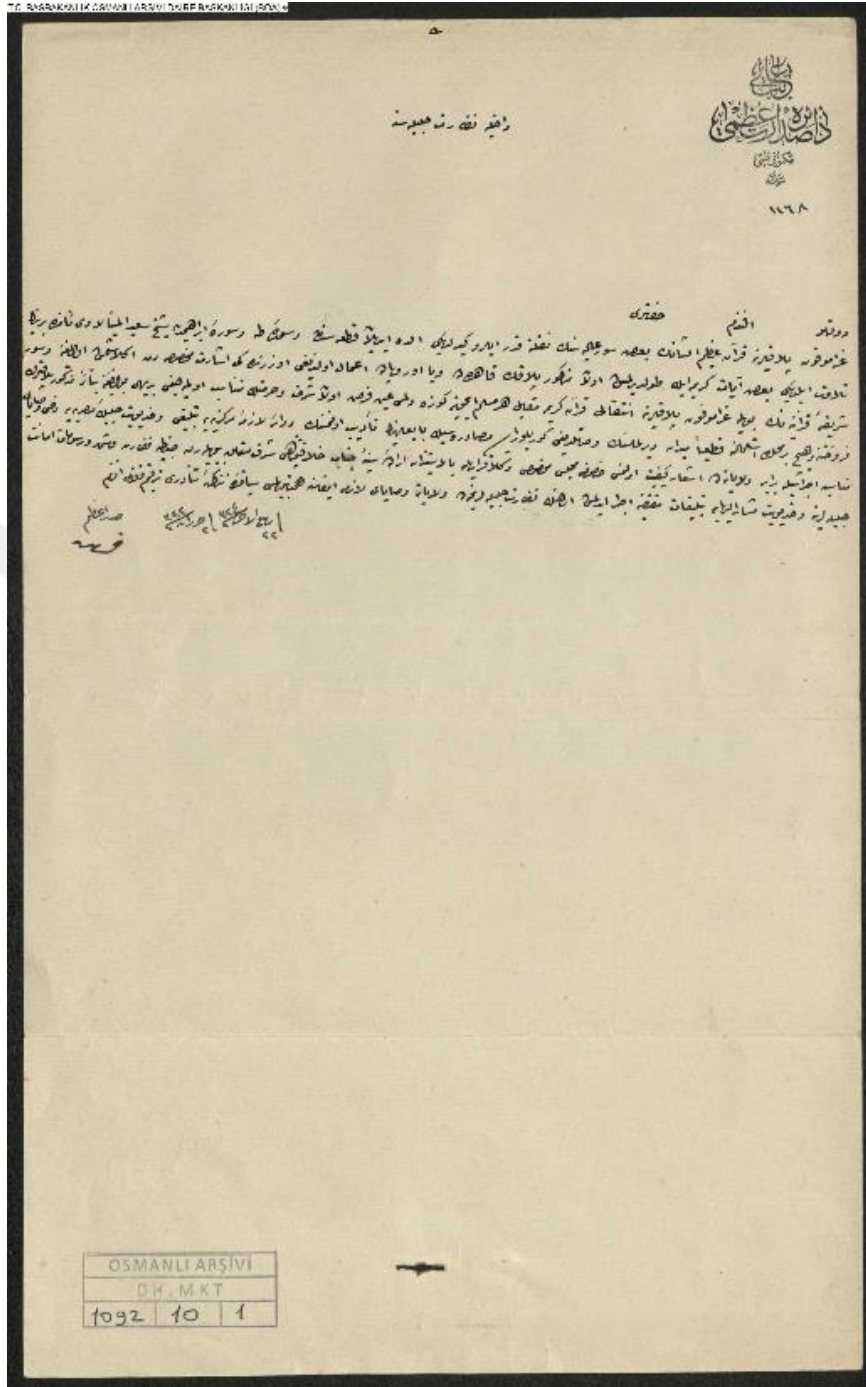
Fotoğraf 39



Fotoğraf 40: Atatürk'ün müzik topluluğu: Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti; yani Cumhurbaşkanlığı Türk mûsikîsi Topluluğu. (Nevzat Atlığ Arşivi)



Fotoğraf 41: Tanburacı Osman Pehlivan



DH.MKT.01092.00010.001

0836A... 1/1

Fotoğraf 42

Alaturka plâk yapılmıyor

Alaturka musikinin kaldırılması üzerine şehrimizde mevcut plâk fabrika ve müesseseleri artık alaturka plâk doldurmayı durdurmuşlardır.

Plâk satışının mühim bir kısmını alaturka plâklar teşkil ettiğinden bu vaziyet karşısında plâk satan dükkân sahipleri müşkül mevkide kalmışlardır.

Bunun üzerine plâk satıcıları birleşerek Ticaret odasına müracaat etmişler ve Avrupadan plâk getirtilmesi hususunda odanın tavassudunu istemişlerdir. Ticaret odası plâk satıcılarının bu isteklerini tetkik etmektedir.

Fotoğraf 43

MEMLEKET HABERLERİ

Gramofon plâkından çıkan dava

Bursa 12 (Hususi) — Bir kaç gün evvel bura sulh ceza mahkemesinde şayanı dikkat bir davaya başlandı . Bursada mahallebici Galip B. tarafından, İstanbulda gramofoncu Blümental biraderlerin aleyhine açılan bu dava çok garip safhalardan geçeceğe benziyor.

Muhallebici galip B. burada tanınmış, şakacı bir zattır. Meddah Süruri Ef. ise malûm. Süruri Ef. her sene buraya gelişinde hikâye söylerken bu zata takılır, lâtife eder.

Günün birinde, gramofoncular, Süruri Ef. tarafından doldurulmuş bir plâğı satmaya başladılar. Bu plâkta bir acem, Bursalı mahallebici Galip pehlivan isminde birisinden kaba şakalarla bahsetmektedir.

Galip B. bunun üzerine, bir mektupla plâk fabrikasına müracaat ederek, bu plâkların piyasadan toplatılmasını istemiş fakat müessesenin aldırmadığını görünce meseleyi mahkemeye aksettirmiş ve on bin lira tazminatla plâkların imhasını talep etmiştir.

Muhakemenin ilk celsesi çok hararetlidir. İki tarafın vekilleri hürmetli bir çene muharebesi yaptılar. dava edilenler: - plâk-şahr mukayyettir! dediler, tecil kanunundan, müruru zamandan ve davacının (para vurmek) maksadından bahsettiler. Beri taraf (vurmak) tabirini red ve plâklarını hergün taze taze çalındığını ileri sürerek tecil ve müruru zamanın hükmü olmayacağını iddia ettiler.

Galip B. halk arasında mevkinin nazikleştiğinden, bu vaziyetin bilhassa evde nâhoş bir tesir bıraktığından müştekidir. Mahkeme bu meraklı davayı eylülün on beşine bıraktı.

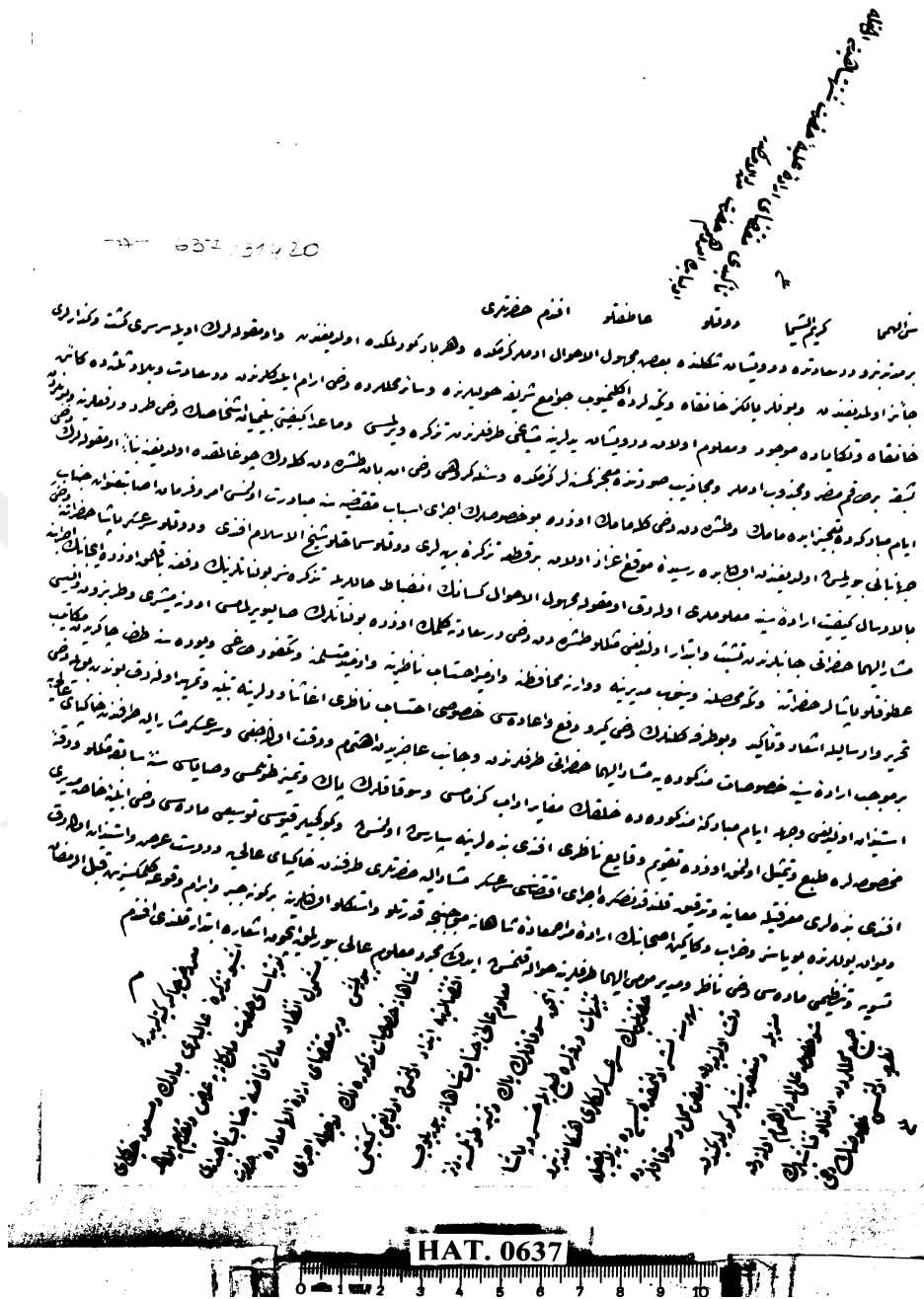
Fotoğraf 44

معروضی جا کر کیہ لڑیکہ
 معلوم اصحاب لڑی جو بدینی اودودہ در سعادۃ درویشانہ قیاضیہ برکت تم مجبول الاصول اوملک مکدہ دوائی کولکدہ اولیٰ
 دہر بقول لڑک اولیہ سرسری کرمی جائز اولیٰ بنایا کرامت افزای سوج جو بدیلاہ ارادۃ سہ طہنت خلافتیاتی جو سبکی کبیہ کرم
 دونو ساسلو شیخ الاسلام اذی طہنتیہ بایسہ وشاریہ طہنتی دخی قریہ طہنتی بایا وقادی خاۃ وقدرتی خاٹا ہادی بیخاری
 اذیہر دعا جیدتی جب ایلہ تجزیات لازمیہ اجل انجہ اصیب انجہ وقدرہ اشخاص بایک خاٹا ہادی دیکر لودہ اکلنہر جمع مویدارہ
 وساز مکدہ دخی ازام جو کلر نہ بایک لکیر لودہ اکلنہر سیر دیکر ایلہ مقصود عمل ایلہ طہنتی شایع سیر لیکر لکیر طہنتیہ جیلہ
 دہر دیکدہ دہ کاتہ خاٹا ہادی دیکر لودہ مہرود معلوم اولیہ درویشانہ پر لڑی شایع طہنتیہ شایع لکیر لودہ رک بستی دہر دیکدہ دہ
 کک خاٹا ہادی دیکر لکیر لودہ مہرود معلوم اولیہ درویشانہ پر لڑی شایع طہنتیہ شایع لکیر لودہ رک بستی دہر دیکدہ دہ
 دودنو سہرک بایا طہنتیہ بالحق اذی نام دودنہ قریہ شایہ طہنتیہ لکیر بایہ دانتا طہنتیہ دودنو دہر دیکدہ دہ
 اجلی افقنہ اھتم دودنہ جویشی ارادۃ علیہ طہنتیہ ملکاز جیلہ دودنو دہر دیکدہ دہ
 مجاہد کلنہر سبکی لکیر مکدہ دوائی کرمی دخی ایلہ باہ طہنتیہ دیکر لکیر لودہ دیکر لکیر لودہ دیکر لکیر لودہ
 در مضار شایع دخی قریہ ایلہ ایلہ بار کدہ اومقہ لڑک نیہ قریہ ابتداء ایلہ جیلہ دانتا طہنتیہ ایلہ کرمی ہر مادہ یعنی شویا جیلہ
 دوائی لکیر دخی اولیہ کفریہ قریہ ابتداء ایلہ مادہ طہنتیہ دہر دیکدہ دہ مادہ طہنتیہ دہر دیکدہ دہ مادہ طہنتیہ دہر دیکدہ دہ
 جویشی امر دیکر شایع خاٹا ہادی جناب بادشاہی طہنتیہ بیلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ ایلہ

HAT 637/31419

HAT. 0637

Fotoğraf 45: İstanbul'da derviş kıyafetinde şahıslar çoğalıp ve meczubvesail dahi tekessür ettiğinden bunların men'i hakkında şeyhülislâma yazıldığı gibi Saderet'in de mukayyet olması hakkında. a.g.y.tt⁶⁶⁸



Fotoğraf 46: Dersaadet'te derviş kıyafetinde gezen meçhul adamların teftiş ve meczub ve dilencilerin men'i ve sokakların temizlenmesi ve Kökcü Kapısı sokağının tevsii ve Divanyolu'ndaki dükkânların tanzimi hakkında evamir tahrir ve tenbihat icra olunduğu.⁶⁶⁹

⁶⁶⁹ BOA, Hattı Hümayun, HAT / 637 – 31420, H-29-12-1254

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSME T İNÖNÜ ARŞİVİ
Yer 2/10-21
Dere
Dere
Fihrist No 4713-136

ÜFURUKÇULUK VE MUSKACILIK :

1 - Denizli vilâyeti, Buldan kazasının Haylamaz köyünden Mustafa Oğlu 1300 doğumlu Molla İbrahim Ersoy üfürüklük ve muska - cılık yaparken suç üstü yakalanarak adliyeye verilmiştir.

2 - Mahatyanın İsmet Paşa mahallesinden Nakşi şeyhi Ölü
şeyh Hacı Ahmet babanın Oğ. Feyzi tüfekçi Ortaköy nahiyesine bağlı
Pür hüsnük köyüne giderek hasta bulunan bir adamın üfürükçülükle te -
daviye kalktığı ve nakşi propagandası yaptığı görülerek adliyyeye
verilmiştir.

ARAPÇA VE YAHUDİCE GİZLİ TEDRİSAT

1 - İzmirde iki geçemelik birinci asmalı mescit sokakta oturan Yahudi soyundan Salamon Oğ. Danyal ile kızı Aron k rısı Perla küçük yaşdaki çocuklara gizli Yahudice Türkçe ve Fransızca okurken gushtü yakalanarak adliyeye verilmişlerdir.

2- 19/10/1939 günü Mardinin Şehidi ye mahallesinden Naime 2, Savur kapı mahallesinden Hitto Nami diğeri Fatma 12 çocuğu arapça deis verirlerken Suğüstü yakalanarak adliyeye tevdi edilmislerdir.

SAPK. KATUNUTAYKIRI HAREKET:

1 - 19/9/939 günü Adapazarı kazasının Akyazı nahiyesine bağ-
lı Uzun çınar köyünden Hasan Oğ. Kamil Karabaş şapka kanununa aykırı
ola ak başında takke giydiğinden adliyye verilmiştir.

HÜKÜMETE , CUMHURİYETE VE BÜYÜKLERİMİZE
DİL UZATMAK:

1 - İzmir vilâyeti Ödemiş kazasının Birigi nahiyesinde Şüley
man Oğ. Recep Appuş mukaddemas kardeşi Süleymanın bir kızını öldürüp

Fotoğraf 47

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSMEYİNİN ARKASI
Yer No: 2/11-23
D. İsmi No:
Ölüm No:
Fihrist No: 5439-143

940 Senesi Temmuz ayına mahsus
aylık N O T .

Arapça ezan ve
sala okuma :

Hayvanlarını otlatmak üzere Erzinan'ın kemaliye kazasının Sarıçimen yaylasına gelen Malatyanın Tahir nahiyesinin Karçikan köyünden Yusuf oğlu 326 doğumlu Ali ağağil 7/6/940 Günü mezkûr kazaya bağlı Apçağa köyünde arapça ezan okuduğu 14/6/940 ta yine aynı camide selâ verirken suç üstü yakalanarak bu vaziyete göz yuman muhtar ve imam ile birlikte adliyeye verilmiştir .

ARAPÇA HARFLERİLE
GİZLİ TEDRİSAT :

1 - Çorum'un tepecik mahallesinde oturan küçük İsmail oğullarından Bekir oğlu 308 doğumlu iki yağı sakat Mustafa Küçük evinde tahsil çağında bulunan 7 çocuğa Arapça ders verirken suç üstü yakalanarak adliyeye teslim edilmiştir .

2 - Aslen Rumeli göçmenlerinden olup Bilecik vilâyetinin Bozoyuk kazasının Yeni mahallesinde salih oğlu 280 Doğumlu Hüseyin tuzcunun altı yaşından 13 yaşına kadar olan çocuklara haftada beşer kuruş mukabilinde arapça kur'an ve yazı okuttuğu haberi üzerine 12/7/940 Günü evinde suç üstü yakalanarak adliyeye teslim edilmiştir .

3 - Ağrı vilâyetinin Leylek pınar mahallesinde oturan Of'lu saatçı Abdurrahman karısı 30 yaşlarında Fevziye kalyoncu adlı kadın tahsil görmemiş 7 çocuğa arap harflerile evinde gizli ders verdiği esnada suç üstü yakalanarak adliyeye verilmiştir .

4 - Bolu vilâyetinin Düzce kazasının Codidiye mahallesinden salih kızı 40 yaşlarında Emine Bariz adındaki kadın 13/7/940 Günü çocuklara arapça harflerle tedrisat yaparken suç üstü yakalanarak adliyeye verilmiştir .

./.

Fotoğraf 48

T. C.
DAHİLİYE VEKÂLETİ
Emniyet İşleri Umum Müdürlüğü
Şube I
Hususi B
Umumi 1763

01009740-2

12/12 / 1933
16

H:.....
.....
.....

Büyük Erkânıharbiye
Reisliğine

A	W-9
D	57
F	12-2

Zeyl. 9 / 2 / 1933 tarihli ve 1580 numara-
lı tezkereye:

Bergama'nın Kapukaya köyünde ayin mes'ele-
sinden derdestedilen Alevîlerden altısının mah-
alli müstantıklığına tevki ve tahliye talepl-
eri reddedilmişse de itirazen yapılan tetkikte-
asliye ceza hakimliğince tahliyelerine karar ve-
rildiği ve Bergama ağır ceza mahkemesince yapı-
lacak muhakemelerine henüz başlanmamış olduğu -
İzmir vilâyetinden alınan 722 numaralı şifreden
anlaşılmaktadır. Arz olunur efendim.

Dahiliye Vekili

19-11-1933
24
3
1003

CUMHURBAŞKANLIĞI ARŞİVİ	
Yer No. :	_____
Dos. No. :	_____
Vesika No.:	_____

Cevaben yazılacak muharrerata, alt olduğu şubenin tarih ve numarasının derci rica olunur.

Fotoğraf 49



Fotoğraf 50



Fotoğraf 51

**O devrin en tanınmış bir siması
diğerinin iddialarını şaka sayıyor**

«Atatürk sağ iken hiç kimse nüfuz kullanarak zengin olmamış. İ. Bankasından kendisine bir günde bir milyon 38 bin lira komisyon ödenen biri Atatürk öldüğü vakit bu paraları yemiş de bitirmişti bile...»

Fatih Rıfat Akay, yazaşın bir yerinde de şöyle diyor:

548

T. C.
DAHİLİYE VEKÂLETİ
Emniyet Umum Müdürlüğü
Şube: : I.G.2
Husust: 60862
Umumi: 60862

1. XII, 1938¹⁹³⁸
Özü: Amasyada nemaz
arasında arapça tekbir
getiren üç şahs .H.

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSMET İNÖNÜ ATILMIŞ
Yer: 2/11-1
Dahiliye
Dahiliye
Finist No: 5015-1

Riyaseti.C.K. Umumiligine

13/II/938 gecesi Amasyada Mehmet paşa camisinde ve teravi
nemazı arasında Müezzin vekili Veyssel onur ile cemaattan terzi Süfyan, Na-
zım torun ve Cemal kılıçarslan adlı kişilerin bir dafa arapça tekbir getir-
dikleri görülerek haklarında kanuni takibat yapıldığı Amasya Valiliğinden
bildirilmiştir .

Saygı ile arz ederim .

Dahiliye Vekili
S. R. Özyıldırım

E. 2-20-938
6/2
v/6155

Kayıtlık paslanacak bittige ait olduğu subanın gün ve sayısının yazılması.

Fotoğraf 53: İçişleri Bakanlığı'ndan Cumhurbaşkanlığı'na 13 Kasım 1938'de gönderilen ve Amasya'da Arapça tekbir getirilmesi ile ilgili yazı.⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Murat Bardakçı, "Tek Parti zamanında yasak olan sadece Arapça ezan değildi; hem Müslümanlar, hem de diğer dinlerin mensupları çok sıkı takip altındaydı!" Haber Türk, 12.11.2018 tarihli köşe yazısı. Erişim Tarihi: 04.02.2019, <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2217307-tek-parti-zamaninda-yasak-olan-sadece-arapca-ezan-degildi-hem-muslumanlar-hem-de-diger-dinlerin-mensuplari-cok-siki-takip-altindaydi>

T. C.
DAHİLİYE VEKÂLETİ
Emniyet İşleri Umum Müdürlüğü

Şube : I.G.2
Hususi :
Umumi : 60866

1. XII/1938
Öze: Kadir gecesini Arap
ça tekbir getiren Mûez-
zin Tahir güler hakkında

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSMET İNÖNÜ
Yer : 2/11-1
Dairesi :
Derece : N
Fihrist No : 5015-2

Riyaseti Cumhur Umumi Kâtipliğine

Nakşî tarikatına mensup olmasından şübheli mevzii olarak du-
rumu gözetlenen, Muğla vilâyetinin Kurgunlu camii müezzini ve beledi-
ye münadisi Hanefti oğlu Tahir Güler adlı kişinin 19/11/1938 kadir gece-
si Arapça tekbir getirdiği tesbit edilerek Adliye'ye teslim edildiği-
ve vazifesine nihayet verildiği Muğla valiliğinden bildirilmiştir.

Saygı ile arz ederim .

Baş vekâlet Yüksek makamına ve riyaseti cumhur Umumi Kâtipliğine arz
edilmiştir.

S. v. b.
m. D. E. 2-11-38
6/2
3/6158

Dahiliye vekili
R. P. Baydar

Karşılık yazılacak bitiye ait olduğu şubenin gün ve sayısının yazılması.

Fotoğraf 54: Arapça tekbir konusunda bir başka yazı: İçişleri Bakanlığı'ndan 1 Aralık 1938'de Cumhurbaşkanlığı'na gönderilmiş.⁶⁷¹

⁶⁷¹ Bardakçı, a.g.k.y.

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSMET İNÖNÜ ANI
Yer No: 2/11-23
D. No: _____
Q. No: _____
F. No: 5039-143

940 Senesi Temmuz ayına mahsus
aylık N O T .

Arapça ezan ve
sela okuma :

Hayvanlarını otlatmak üzere Erzincan'ın kemaliye kazasının Sarıçimen yaylasına gelen Malatyanın Tahir nahiyesinin Karçıkan köyünden Yusuf oğlu 326 doğumlu Ali ağagil 7/6/940 Günü mezkûr kazaya bağlı Apçağa köyünde arapça ezan okuduğu 14/6/940 ta yine aynı camide selâ verirken suç üstü yakalanarak bu vaziyete göz yuman muhtar ve imam ile birlikte adliyeye verilmiştir .

ARAPÇA HARFLERİLE
GİZLİ TEDRİSAT :

1 - Çorum'un tepecik mahallesinde oturan küçük İsmail oğullarından Bekir oğlu 308 doğumlu iki yağı sakat Mustafa Küçük evinde tahsil çağında bulunan 7 çocuğa Arapça ders verirken suç üstü yakalanarak adliyeye teslim edilmiştir .

2 - Aşken Rumeli göçmenlerinden olup Bilecik vilâyetinin Bozoyuk kazasının Yeni mahallesinde salih oğlu 280 Doğumlu Hüseyin tuzcunun altı yaşından 13 yaşına kadar olan çocuklara haftada beşer kuruş mukabilinde arapça kur'an ve yazı okuttuğu haberi üzerine 12/7/940 Günü evinde suç üstü yakalanarak adliyeye teslim edilmiştir .

3 - Ağrı vilâyetinin Leylek pınar mahallesinde oturan Or'lu saatçı Abdurrahman karısı 30 yaşlarında Fevziye kalyoncu adlı kadın tahsil görmemiş 7 çocuğa arap harfleriyle evinde gizli ders verdiği esnada suç üstü yakalanarak adliyeye verilmiştir .

4 - Bolu vilâyetinin Düzce kazasının Cedidiye mahallesinden salih kızı 40 yaşlarında Emin Bariz adındaki kadın 13/7/940 Günü çocuklara arapça harflerle tedrisat yaparken suç üstü yakalanarak adliyeye verilmiştir .

./.

Fotoğraf 55

CUMHURBAŞKANLIĞI
İSMEYİNİN ATILMIŞI
Yer No: 2/11-23
Dışimal No: _____
Dosya No: _____
Fihrist No: 5437-193

940 senesi Eylül ayına mahsus aylık Not

Arap harflerile
gizli tedrisat

1 - Bursanın kuru çeşme mahallesinde Vişâ oğlu Yako Baveti adlı şahıs 3-7 yaşında 10 çocuğa gizli tedrisat yaptırdığından Adliye'ye verilmiştir.

2 - Erzurumun Hasan Basri Ulya mahallesinde Cevriye 8, Rabia adlı kadın da 26 çocuğa ve Mehdi mahallesinde Hatice de 27 çocuğa ders verirken suç üstü yakalanmış ve elde edilen delillerle birlikte hepsi adliye'ye verilmişlerdir.

3 - İçel vilâyeti Tarsus kazasının Musalla mahallesinde kayetle Molla oğlu Hasan Yücel diğer adı Hüseyin adlı şahıs mektep çarşındaki çocuklara üç ay müddetle tuttuğu bir evde arap harflerile gizli ders verirken suç üstü yakalanmış ve adliye'ye verilerek tevkif edilmiştir.

Kapalı bir türbeye
mum dikmek

1 - İçel vilâyeti Tarsus kazasında Ahmed kızı Faima İstanbullular adındaki kadın 5/9/940 günü Demirkapı namı verilen eski ve mesdud binanın bir tarafında mum yakmakta iken görülerek adliye'ye verilmiştir.

Üfürükçülük Muska-
cılık .falıcılık

1 - Denizlinin kurtluca köyünden Abdurrahman oğlu Osman Şahin 14 lira mukabilinde bir hastayı tedavi ve bir lira mukabilinde de bir muska yazdığı tahakkuk ettiğinden adliyeye verilmiştir.

./.

Fotoğraf 56

CUMHURBAŞKANLIĞI	
İSMET İNÖNÜ A.Ş.Ş.	
Yer	No: 2/11-23
Devimal No:	
Deşya No:	
Fihrist No:	5432-106

-2-

6- Tokat'ın Kâbeimescit mahallesinden Recep karaisi Safiye Öztanır adlı kadın dört çocuğa arap harfleriyle ders verirken suç üstü yakalanmış ve Adliye'ye verilmiştir.

7- Tokat Vilâyeti Artuva Kazasının Sulusaray Nahiyesine bağlı Mâlûmseyit köyü imâmı Ali Bilgen tarafından bazı çocuklara arap harfleriyle ders verildiği evinde yapılan arama neticesi tesbit edilmiş ve suçlu hakkında gereken tahkikata başlanmıştır.

RUHSATSIZ İMAMLİK:

1- Balıkesir'in Çepni köyünde Reisicumhurumuz ve erkânı aleyhine sözler sarfettiğinden ötürü evvelce bir seneye iki ay hapse mahkûm edilerek elinden imamlık vesikası alınmış bulunan Çineik Nahiyesi Çarşı Camii imâmı Hamit oğlu Tahir Batır, bu kerre Camide vesikasız imamlık yaparak namaz kıldırışından Adliye'ye verilmiştir.

TARİKAT AYINI:

1- Çorum Vilayeti Alaca Kazasına bağlı Dedebekir oğullarından Zülfikar oğlu Haydar Yıldız'ın evinde toplanan 25-30 kişi ile birlikte Alevî Ayini yapırlarken suç üstü yakalanmalarına teşebbüs edilmişse de iki kişi olan Jandarma bunları yakalamaya muvaffak olamamışsa da daha sonra gelen kuvvetlerle yapılan tahkikatta tarikat ayinine ait bir çok deliller elde edilmiş ve Ayine iştirak edenlerden dört kadın olmak üzere on iki kişi yakalanarak Adliye'ye teslim edilmiştir. Haydar'ın evi kapatılmıştır. Tahkikat devam etmektedir.

./.

Fotoğraf 57

01009731

T. C.
DAHİLİYE VEKÂLETİ
Emniyet İşleri Umum Müdürlüğü

Sube **I.A.**
Mhusus
Umumi **335**

76 / I / 1933
H. Arapca tedrisatta
bulunan Hoca Hacı Veysi
ef. hakkında:

Riyaseti Cumhur Kâtibi Umumiliğine

A	14 - 9
D	57
F	3

Konya'nın Durak faki mahallesinden Hacı Mustafa oğlu 1277 doğumlu Hoca Hacı Veysi efendi Dolap caminde en büyük altı yaşında olmak üzere yirmi çocuğa Arapca Elifbe ve amme cüzleriyle ders verdiği anlaşılmış ve hakkında tutulan tahkikat evrakıyla mahkemeye tevdi kılındığı Vilâyetin iş'arından anlaşılmıştır . Arzi malumat ederim efendim.

Baş.V.C.e, R . C . K . U.e, B . E.H. R.e
arzedilmiştir .

Dahiliye Vekili

E.
18 - I - 1933
Jiy

S. Lata

2
304

CUMHURBAŞKANLIĞI ARSIVI	
Yer No. :	
Dos. No. :	
Vesika No. :	

H.
Cevaben yazılacak muharrerata alt olduğu şubenin tarih ve numarasının derci rica olunur.

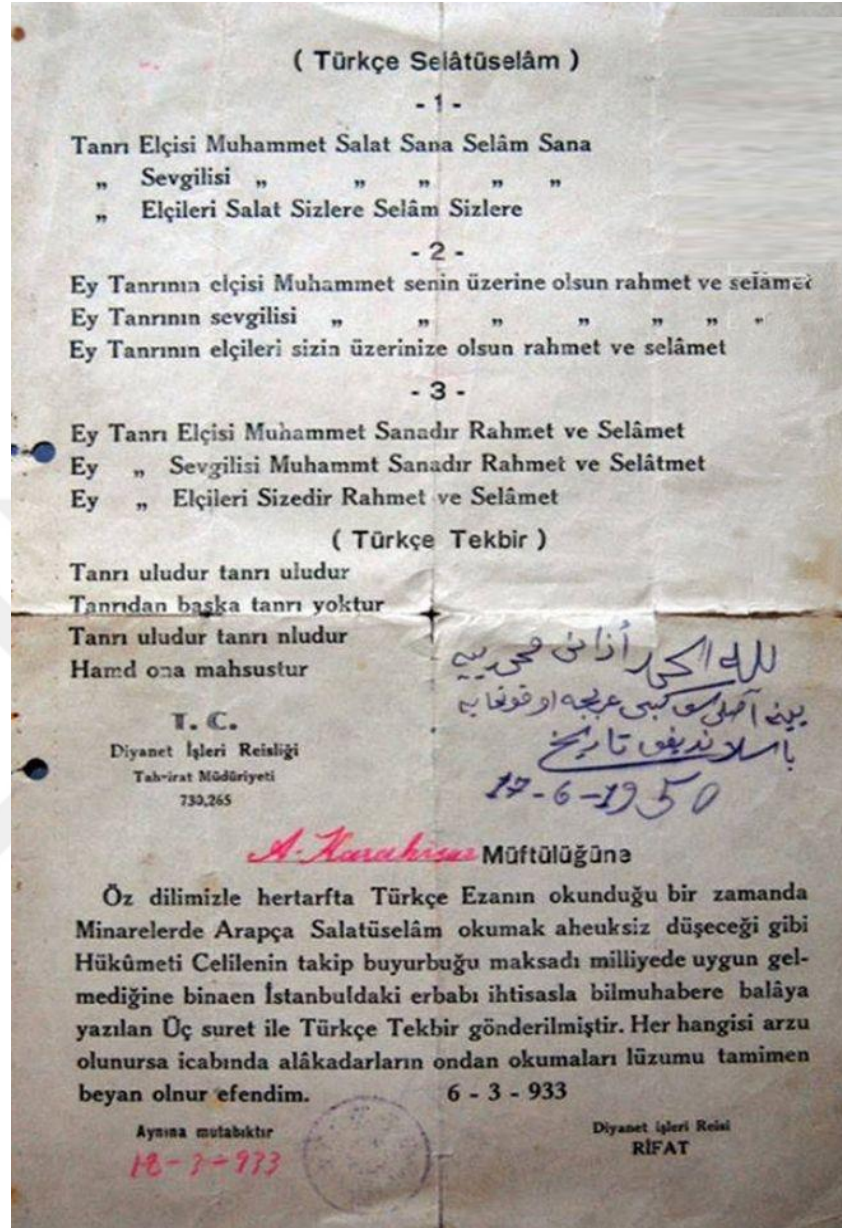
Fotoğraf 58



Fotoğraf 59



Fotoğraf 60



Fotoğraf 61



Fotoğraf 62



Fotoğraf 63: Cumhuriyet Gazetesi 22 Mart 1933

Arapça ezan okuyanlar adliyeye teslim edildi

Hükûmet işe lâkayt kalmıyacak

Ezanı okuyanlarla bir arkadaşlarının tıbbi müşahedeleri kararlaştırıldı

Aşırı cereyanlarla savaş için kurulan C.H.P. grup komisyonu yarınki toplantısında bu mesele üzerinde duracak

Ankara 5 (Telefonla) — B. M. M. nin dünkü toplantısında ayağa kalkarak Arapça Ezan okuyan Muhittin Ertuğul ve Osman Yaşın bugün Adliye teslim edilmişlerdir. Ankara Savcısı Baha Soy-sal her ikisinin de sorgularını yapmış, Muhittin ve Osman ifadele-rinde dün esaslarını bildirdiğim hususları tekrar etmişlerdir. Ezan okuyanlar tıbbi müşahedeye alındı

Fotoğraf 64: 6 Şubat 1949 tarihli Hürriyet Gazetesi

RAPOR No. 39

Sıra No.	HADİSENİN					HADİSEYİ YAPANIN			Alınan tedbirler
	İşlendiği vilâyet	Kazası	Ö Z Ü	İşleniş tarihi	Bildiriliş tarihi	A D İ	Mesguliyeti	Genel durumu	
1	Niğde	Bor	Akşam üzeri arapça ezan okumaktadır.	31/3/939	3/4/939	Ahmet Akça	İmam	.	Evrakı ile adliyeye verilmiştir.
2	İzmir		Sabıkakı bekdeşinin evinde ayın yaptığı ha-ber alınmış ve aramada deliller elde edilmiştir	1/4/939	3/4/939	Hasan Güleş-ven			
3	Tokat		Vesikası namaz kıldır-1/4/939 miş ve arapça kamet getirmiştir.	3/4/939	3/4/939	Talip Numan	Hoca	.	Yakalanarak adliyeye ve-rilmiş namaz kıldırması müsaade eden köy ihtiyar heyeti hakkında tahkikata bağlanmıştır.
4	Çanakkale		Belediye köpeğini ze-29/3/939 hirlemesi üzerine Türk-1939 tahkir etmiştir.	3/4/939	3/4/939	Zehra Çetin			Evrakı ile adliyeye veril-miştir.
5	Kocaeli	Adapa-zari	Şapka kanununa muhalif takke giymiştir.	30/3/939	3/4/939	Ahmet Yetim			" " " "
6	" "	" "	" " " "	30/3/939	3/4/939	Hasan Temruk Hüseyin Fınar İsmail Canal Şakir Sevdigim			Evraklarile adliyeeye verilmişlerdir.
7	" "	" "	" " " "	30/3/939	3/4/939	Vahit Yiyitoğlu Hüseyin Zengin Hüseyin Kara Mehmet Yılmaz Halil Güneş			" " " "

CHP GENEL BAŞKANLIĞI
İSİM: İ. S. U. ARSIVI
Yer: No: 2/6-29
Dışişleri: No:
Dosya: No:
Fihrist: No: 3384-48

Fotoğraf 65



Fotoğraf 66



Fotoğraf 67



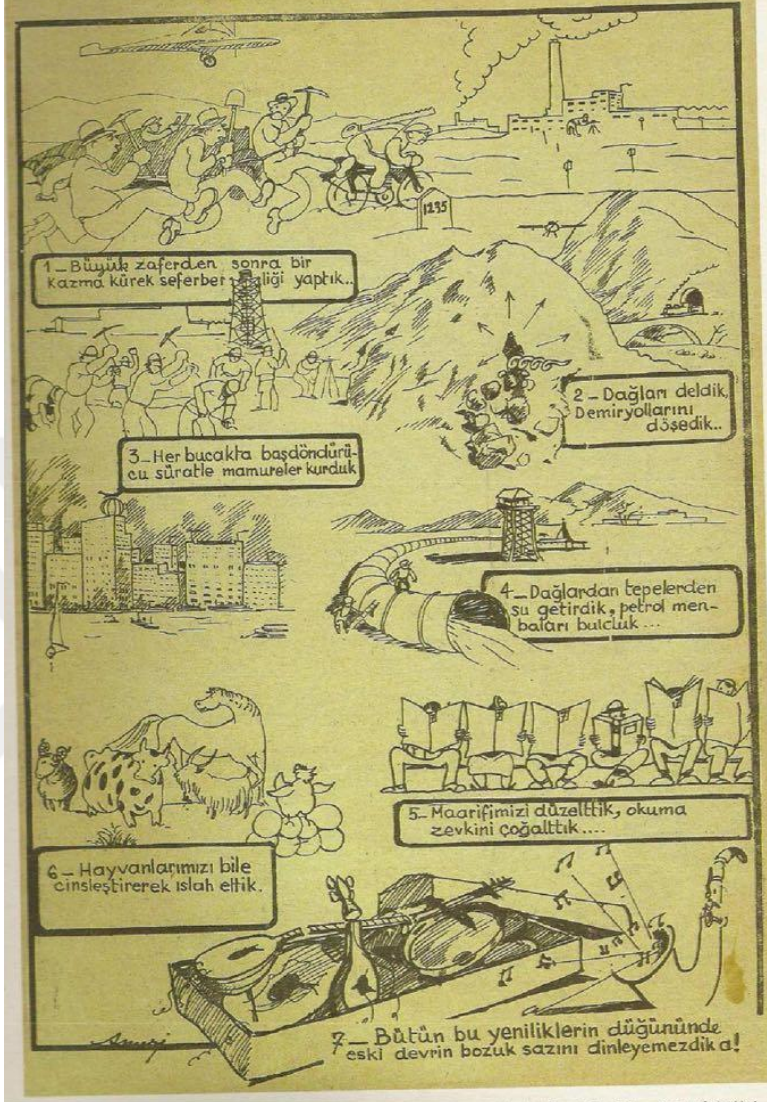
Fotoğraf 8: 14 Haziran 1950 Zafer Gazetesi



Fotoğraf 69

YENİ RUHA YENİ SES

Resamı: Sedat Nuri



Fotoğraf 71



Fotoğraf 72: Akbaba, 8 Kasım 1934

13 Teşrinisani 1934 AKŞAM

Musiki değişimi başlarken..

Ut, kanun, tef, tanbur gibi alaturka çalgıların fiati çok düştü

« Kemana rağbet arttı.. Şimdi utların fiati iki buçuk liradan başlıyor »

Caddeden geçerken bir dükkânın camcânı içinde gözümle ilişti: Utlar, defler, kanunlar, tanburlar sıra sıra, yanyana durmuşlar. Uzaktan birbirleriyle dertleşiyorlarmış gibi bir halleri var.

Arkadaşım:
— Biliyor musun, dedi, musiki inkılabı başlar başlamaz alaturka sazların fiati dehşetli düştü. Gel de içeriye bir göz atalım...

Dükkâncı tezgâhın arkasına bürzölmüş, iki elinin arasına başını almış düşünüyordu. Biz girer girmez hayretle ayağa kalktık. Şüphesiz yüzümüze baktı: Aca-ba müşteri mi?..

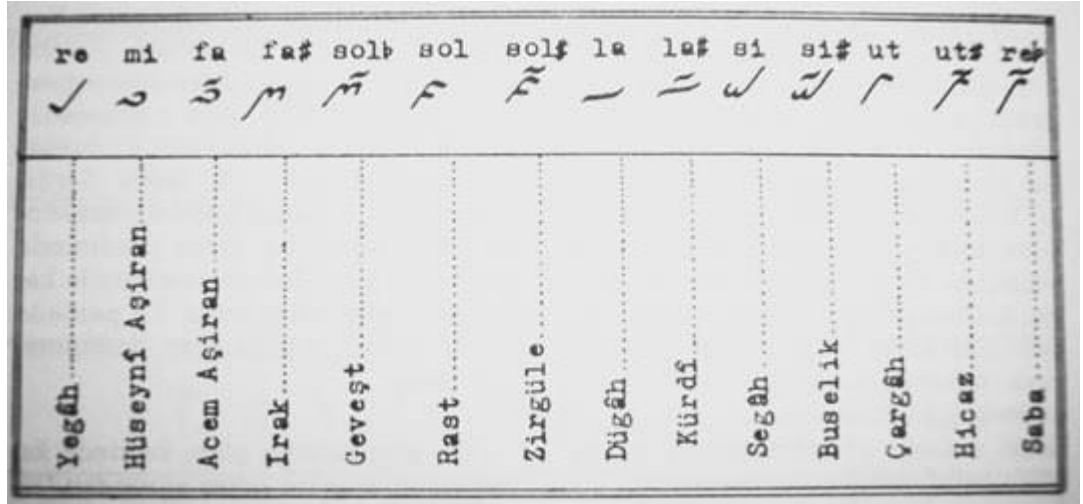
Fakat ne gezer?.. Gelenlerin alıcı değil, sadece gazeteci olduğunu işidince suratı astı. Maamafih ahbab olmamız uzun sür-

Fiati pek düşen alaturka sazlar, utlar

Fotoğraf 73: Akşam, 13 Kasım 1934



Fotoğraf 74: Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı bestesinin kapağı⁶⁷²



Fotoğraf 75

⁶⁷² Paçacı, a.g.e., s.79



Fotoğraf 76: Notacı Hacı Mehmet Emin Bey



Fotoğraf 77: Dârülelhan'da kurulan Tarihi Türk Müsikisi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti soldan sağa: Zekaizade Hafız Ahmet Bey, Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay⁶⁷³

⁶⁷³ Özcan, a.g.y., s.520

قوجا قريسا ايليسنه قوجا اونغه اغيانده اوراقه ميانده طرهورايد نه كويده بر دفتره بلنجهلده رهي البصاره
ال بايلىلده بايىلده بر قطعه شريفه ترجمه سيد -

الوداع اى سوكيلم الوداع
حرب صدا سنيه انزا ادلى
كرفر مانده ينعوا اذ البسم
سلطنته حرم بوقد - بها

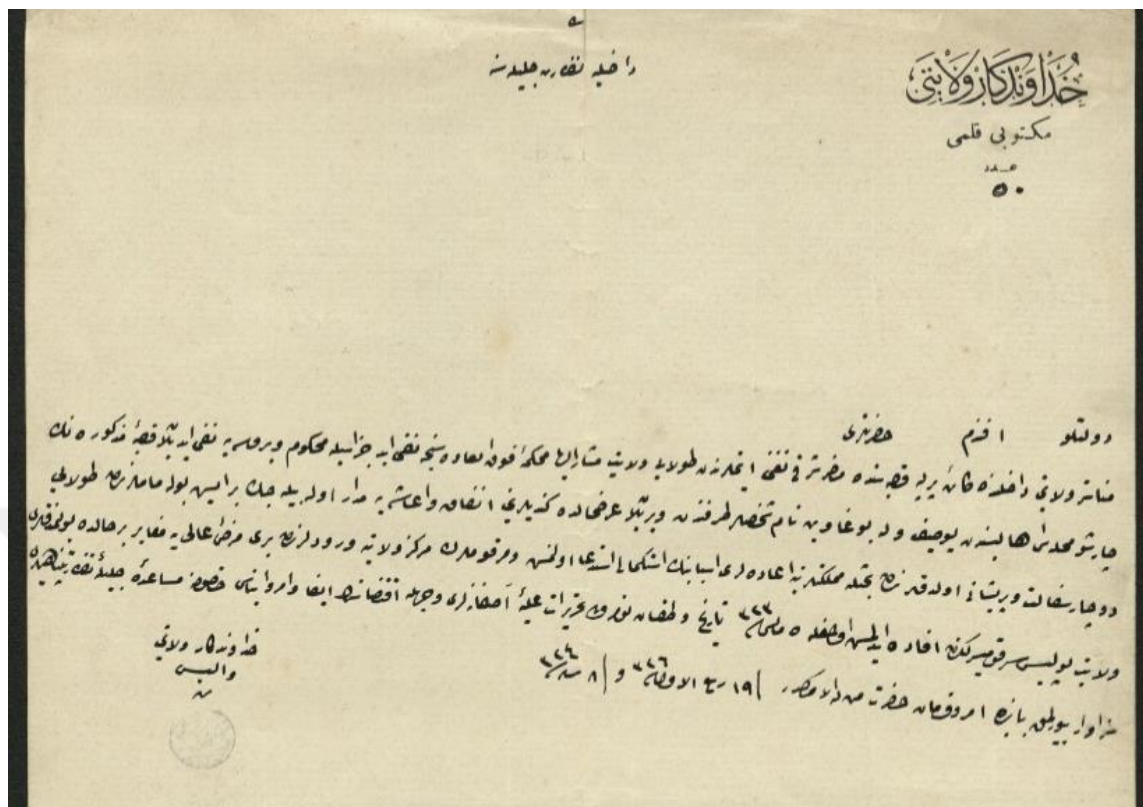
اغلامه اى جكر با - هم اغلام
مكند - عودتا ايد هم آه اغلام
سند حربه دوشم اكر
ساده كوره لم كيكير عني

د - دنده علونان اولاده
فرنا سه حدى دكله -

دندنه حدى دكله -
فرنا سه حدى دكله -

اينسانك عزيز طور اغنده
اجنبك بوندير نقي قالديره هم

OSMANLI ARSIVI		
DH. MKT		
286	25	2



Fotoğraf 82



Fotoğraf 84

MEMLEKET HABERLERİ

Gramofon plâkından çıkan dava

Bursa 12 (Hususi) — Bir kaç gün evel bura sulh ceza mahkemesinde şayanı dikkat bir davaya başlandı . Bursada mahallebici Galip B. tarafından, İstanbulda gramofoncu Blümental biraderlerin aleyhine açılan bu dava çok garip safhalardan geçeceğe benziyor.

Muhallebici galip B. burada tanınmış, şakacı bir zattır. Meddah Süruri Ef. ise malûm. Süruri Ef. her sene buraya gelişinde hikâye söylerken bu zata takılır, lâtife eder.

Günün birinde, gramofoncular, Süruri Ef. tarafından doldurulmuş bir plâğı satmaya başladılar. Bu plâkta bir acem, Bursalı mahallebici Galip pehlivan isminde birisinden kaba şakalarla bahsetmektedir.

Galip B. bunun üzerine, bir mektupla plâk fabrikasına müracaat ederek, bu plâkların piyasadan toplattırılmasını istemiş fakat müessesenin aldırmadığını görünce meseleyi mahkemeye aksettirmiş ve on bin lira tazminatla plâkların imhasını talep etmiştir.

Muhakemenin ilk celsesi çok hararetli oldu. İki tarafın vekilleri hürmetli bir çene muharebesi yaptılar. dava edilenler: - plâkşahr mukayyettir! dediler, tecil kanunundan, müruru zamandan ve davacının (para vurmek) maksadından bahsettiler. Beri taraf (vurmek) tabirini red ve plâklarını hergün taze taze çalındığını ileri sürerek tecil ve müruru zamanın hükmü olmayacağını iddia ettiler.

Galip B. halk arasında mevkiinin nazikleştiğinden, bu vaziyetin bilhassa evde nâhoş bir tesir bıraktığından müştekidir. Mahkeme bu meraklı davayı eylülün on beşine bıraktı.

Fotoğraf 85: 16 Ağustos 1929 Akşam Gazetesi



Fotoğraf 86: Vasfi Rıza Zobu (NevzadAtlığ Arşivi)

C. H. P.
Halkevi Reisliği
Bursa
Sayı : 2/59

CUMHURİYET ARŞİVİ
C.H.P. Genel Sekreterliğine
A n k a r a

Bursa:24.5.948

2817

C.H.P. GENEL SEKRETERLİĞİ
T: 28. 5. 1948
No: 32691 EKI

Halkevimiz,Tarihi Türk Musikisi kolu teşkiline teşebbüs ettik. Bir başlangıç ve tecrübe olmak üzere 21.5.948 Cuma günü akşamı gösteri salonumuzda (İstanbul sinemasında) bir konser verdik.Konser fevkalâde alâka topladı. Tehacüm okadar fazla idiki büyük bir kalabalık yersizlik hasebile geri dönmeğe mecbur kaldı.

Konser programını ilişik olarak takdim ediyoruz.Konser program gereğince büyük bir muvaffakiyetle tatbik edildi.

Konserin tekrarı için büyük bir arzu ve talep karşısında bulunmaktayız.Teşebbüsümüzü ve neticesini üstün saygılarımızla arzederiz.

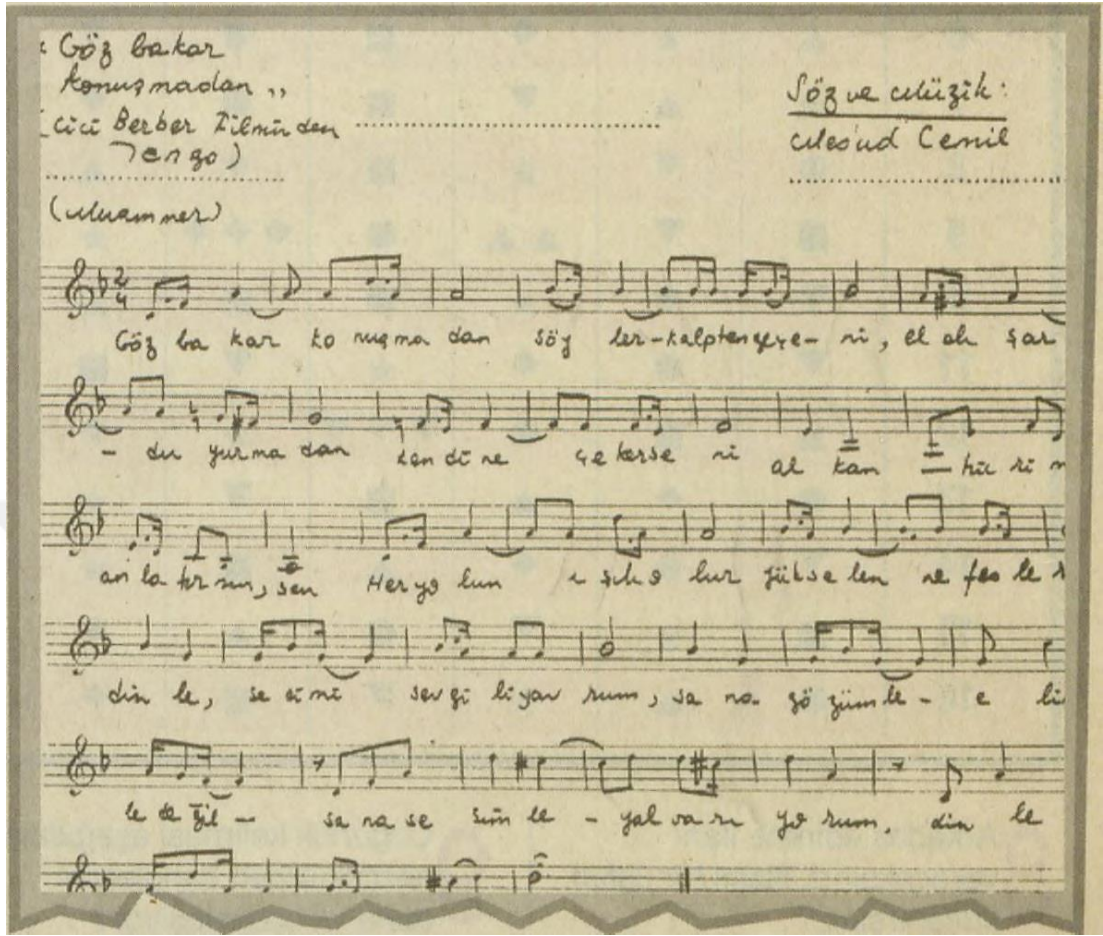
Dosyaya

not alın
24. V. 1948
Halkevi Başkanı
Pezil Erman
Maxim Gorki

28. V. 1948
Muzik Tzleri
28. V. 1948

3

Fotoğraf 87



Fotoğraf 88



Fotoğraf 89: Vakit Gazetesi, 2 Kasım 1934

Halkevi (30/4/37 Tarihindeki kayıtlara göre)										
Kurulan Şubelerin Adları	Halkevine Kayıtlı					Üyelerin Mesleklerine Göre Sayısı				
	Avukat	Doktor	Öğretmen	Tecmen	İşçi	Çiftçi	G. Sanatlar	Bayan	Bay	Yekûn
Dil, Tarih, Edebiyat...	2	-	22	35	27	29	31	1	129	130
Ar	-	-	8	6	56	4	38	4	108	112
Gösterit	-	1	25	9	58	5	11	11	98	109
Spor	-	5	22	10	13	-	33	7	76	83
Sosyal yardım	3	9	12	15	65	9	-	5	106	111
Halk deranseleri ve kurslar	-	-	7	-	-	-	-	4	3	7
Kitapşaray ve yayın	-	-	3	-	-	-	-	-	3	3
Köyçiler	3	5	11	29	4	168	15	-	235	235
Müze ve sergi	-	-	8	-	-	-	2	-	10	10
Genel Yekûn	8	20	108	102	217	215	130	32	768	800
Komiteler [1]										
Komite'nin Adı	Başkan	Öye	Öye	Öye	Öye	Öye	Öye	Öye	Öye	Öye
Dil, Tarih, Edebiyat	İhsan Şahinçu . Noter	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden	Mustafa Atak . Orta okul öğretmenlerinden
Ar	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden	Şefik Leblebici . İlk okul öğretmenlerinden
Gösterit	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden	Mehmet Özalp . İlk okul öğretmenlerinden
Spor	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden	Yusuf Uğur . İlk okul öğretmenlerinden
Sosyal yardım	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş	Tevfik Şişman . Müfettiş
Halk deranseleri ve kurslar	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden	Bilal Çöken . İlk okul öğretmenlerinden
Kitapşaray ve yayın	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü	Vahit Akdamar . Baytar direktörü
Köyçiler	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .	Mustafa Kaleli .
Müze ve sergi	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü	Mehmet Köse . Kültür direktörü

Fotoğraf 90: Halkevlere kayıtlı üyelerin mesleklerine göre sayılarını gösterir belge.

DEVLET ARŞİMLERİ C. H. BÜYÜKHİMET ARŞİM	
Çorum halkevi idare hey'eti	
Sayı	
5 / 10 / 935 de Orta Okul Müzik Öğretmeni Bay Hüseyin Ozan Tarafından verilen Konser Programı	
Air	Bach
1 - Berceuse	F . Neruda
2 - Allegro Molte Viyace	Bach
3 - Kemanım	Zeki
4 - Le menetrier	Vieniavski
5 - Nocturne	FR. Chopin
6 - Kuviaviak	Vieniavski
7 - Solveg şarkısı	E. Grieg
8 - Romanzaandaluza	Sarasat
9 - Clog- Dance	AR.Zeybeld

Fotoğraf 91

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
C. H. CUMHURİYET ARŞİVİ
Çorum halkevi idare hey'eti

Sayı

23 / 9 / 935 De Orta Okul Müzik
öğretmeni Bay Hüseyin Ozan tarafından
Verilen konser Programı

1 - Eski kokasiyen	: A . K .
2 - Fa Majör romanz	: Beethoven
3 - Dans ispanyola	: sarana
4 - Muhacir çocuğunu feryadı	: M . Zati
5 - Başaklar arasında	: Halk Eskisi
6 - Sabotiyar	: Ar . Zeybolt
7 - Allekro viverç	: H . Ozan
8 - tzigoyner vayzen	: Sarazat
9 - Ebertas	: Vinyaveki
10 - Farandol	: G . Dize

Fotoğraf 92

Çorum halkevi idare hey'eti

Sayı

-- 2 --

Ar Şubesi 935 Yılı Çalışma Raporu

Bu çalışma yılında şubemiz kendimizde garp tekniği esaslı üzerine müzik amatörleri yetiştirmek ilkişile ödevine devam etmiştir . Bu gibi bu erğiye kavuşmak için çorunda bulunan ve müzik tahsilini Romada temamlamış olan Mayastro Bay Necmettin Rifatı Evimizinde ödevlendirerek mesaisine başlatılmıştır . Müzik Öğretmeninin evvelce dershanesinde yetiştirdiği amatörleri Halkevi dershanesindeki gençler ile biğleştirilerek çalışma yılının ortalarına doğru çalışmalarını verdikleri konserlerle isbat etmişlerdir :

1 - 24 / 4 / 935 de Çocuk haftası programı mucebince halkevi salonunda umum halka ilk konserini vermiştir .

2 - 25 / 4 / 935 günü yani program mucebince sosyal yardım şubesinin sünnet ettirdiği fakir çocuklar için Evimiz salonunda bir müzikli eğlenti tertip edilmiştir . Bu konserdeki başarı halkımız üzerinde iyi bir ilgi uyandırmış gençlerimiz için teşvik vastası olmuştur .

3 - Bando Kolu millî törenlerimizi şereflendirecek bir hale gelmiştir .

4 - Keman ve piyano derslerine devam edilmektedir .

5 - Salondaki Radyoda halka istifade ettirilmektedir .

6 - Amatörlerimizle 30 Nisan 935 de (Hokkabaz) opereti yapılmış ilk defa olarak yapılan bu operet büyük takdirle karşılanmış , Mahallerinin davet ve arzusu üzerine bir hafta sonra samsun ve Amasyada tekrar edilmiştir .

7 - 23/9/935 ve 5/10/935 de Evimiz salonunda Orta okul müzik öğretmeni Bay Hüseyin Osan tarafından Solo konser verilmiştir .

8 - Toplantılarda Halka millî marşlarımız bir ağızdan söylenilmektedir .

9 - Bay Necmettin tarafından ayrıca müzik hakkında Eylül'den itibaren haftada bir gece perşembe akşamları dokuz konferans verilmiştir .

10 - Resim , Heykel Tıraşı , Mimari kısımları henüz açılmamıştır .

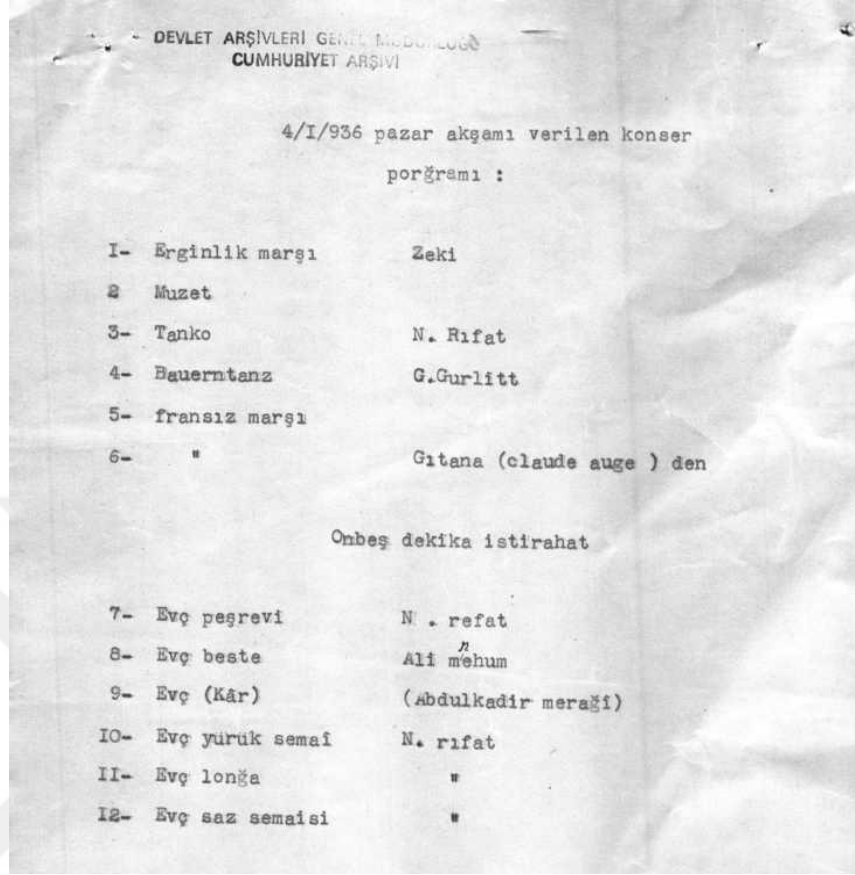
11 - Üzerine aldığı ödevin önemine müdrik olan şubemiz faaliyetine ve genç amatörlerini yetiştirmeye devam etmektedir .

12 - 5/1/936 Akşamı Oniki kişilik kız ve erkeklerden müteşekkil unsurile vereceği fevkalade konserini bir metot dahilinde hazırlamaya başlamıştır .

13 - Halk Türkileri notlarının tesbiti işinede başlamıştır .

27-12-985

Fotoğraf 93



Fotoğraf 94

1936 yılında verilen konferanslar		
ait çizelge :		
Toplantı tarihi	verilen konferans mevzuu	Kimin tarafından olduğu
1 5/1/936	Zehirli gazlar	İlk okul ispektörü Nuru
2 9/1/936	"	" "
3 19/1/936	"	" "
4 22/2/936	İnkılâp konusu	kfresun sayılavu hakkı ta- rık Us
5 23/2/936	İstiklâl "	" "
6 11/5/936	Çorum şairleri	İlk okul öğretmeni R. rami
7 23/1/936	M _u zik hakkında	Orta okul müzik öğretmeni Hüseyin ozan
8 22/7/936	Boğazlar	Rifat rami arıncı
9 24/8/936	Dil inkılâbı	Orta okul öğretmeni Tevfik
10 25/8/936	"	İnkılâp mektebi baş öğret- meni Mahir
11 26/8/936	"	İlk okul baş öğretmeni Eyy- up berker
12 26/9/936	Dil devrimi	Kültür direktörü mahmut
13 2/9/936	uçanın faydaları ve hava tehlikesi	Yüksek baytar mektebi tale- besinden alattin çetin
14 22/8/936	(Hegel estetiğine göre güzel sanatlar	Orta okul öğretmeni hüseyin
15 8-10/936	Zehirli gazlar	Vilâyet hastanesi dokturl- arından sadettin
16 21/9/936	"	" "
17 29-9/936	"	" "
18 10/12/936	Tifo hastalığı	DR fikret Erkmen
19 12/12/936	İktisat ve artırım	Orta okul fransızca öğretmeni Halil fehmi demir soy
20 23/12/936	Heçizim	Baytar müdürü Vahit akdamar
21		

Fotoğraf 95

- 2 -

Ar Şubesi çalışması

Birinci altı aylık

1 - 936 yılının başı olan 1/ikinci kânun/936 gicesi Cumhuriyet Halk Partisi başkanlığınca tertip edilen yılbaşı balosunda evimiz gençleri tarafından konser verilmiştir.

2 - 5/1/936 Pazar günü akşamı Halkevi salonunda umuma bir konser verilmiştir.

3 - 23/1/936 Perşembe günü akşamı saat (19/5) da Ortaokul Müzik öğretmenî Bay Hüseyin Ozan tarafından müzik hakkında bir konferans ve izah-
lı solo keman konseri verilmiştir.

4 - 23/2/936 Halkevlerinin açılış yıl dönümü münasebetile evimiz salonunda ar şubesi gençleri konser vermişler ve kalabalık bir dinleyici kütlesi tarafından çok alkışlanmışlardır.

5 - 28/3/936 Cumartesi akşamı Saat (20) de ve 23/4/936 Çocuk bayramı münasebetile evimiz salonunda şube gençleri bir konser vermişlerdir.

6 - 11/Mayıs/936 Çorum şairleri gicesinde programı gereğince Evimiz salonunda yapılan törende elemanlarımız tarafından konser verilmiş ve halk türkülerinden parçalar çalınmıştır.

7 - 19/Mayıs/936 Sporcular bayramında programı gereğince Evimiz salonunda yapılan eğlente gençlerimiz tarafından konser verilmiş , Garp müziğinden ve yerli havalardan parçalar çalınmıştır.

8 - Bu altı ay içinde geçen senedenberi çalışmakta olan on bir amatör kemanda yetiştirilmiş ve ayrıca dört kişiden ibaret olan bandoya eleman yetiştirilerek dokuza iblağ edilmiş ve bu takım ile bütün Bayram ve törenlere geniş ölçüde iştirâk edilmiş ve her akşam evimiz önündeki meydanlıkta birer saat bando kaldırılmak suretile halkın musiki ihtiyacı tatmin edilerek müziğe karşı alaka uyandırılmağa çalışılmış ve çok başarı elde edilmiştir.

Fotoğraf 96

Çorum halkevinin Ar şubesine ait ikinci altı aylık
çalışma raporu

Verilen konserler :

- 1- 20/7/936 pazartesi günü boğazlar konferansı dolayısıyla
- 2- 29/10/936 cumhuriyet bayramı XIII inci yıl dönümü
- 3- 28/8/936 Ağustos dil kurultayı dolayısıyla verilen konser
- 4- 26/9/936 Dil bayramında verilen konser
- 5- 13/12/936 Artırma haftası dolayısıyla verilen konser
- 6- 26/12/936 verilen konser

Yokarıda yazılı tarihlerde verilen konserlerde milli marşlar
Arşulusal modren parçalar ve mahalli halk türküleri söylenmiştir .
Samsundan bi pyanist getirilmiş konserlere iştirak ettirilmiş ve
bando öğretmenliğinde de ehliyeti görüldüğü için çalışdırılmağa
devam edilmiştir .
milli bayramlarda bandomuz bütün tezahurata iştirak etmiş ve paza-
rdan gayri günlerde halkevi kurağı ününde her gün bir saat nevbet
ödevâ verilmiştir .
Haley , arzı ve hurûmü gibi çorumun mahalli uç oyununun şarkısı-
nın notası tesbit edilmiştir . 31/12/936

Fotoğraf 97

636 – 637 Yılbaşı Balosu Programı

Saat

20

- 1 – İstiklâl marşı
- 2 – Müzik : Solu - keman ve piyano
- 3 – Müzik : Lüksomburg » »
- 4 – Dans
- 5 – Zeybek

21

- 6 – Büfe ve piyango açılacak
- 7 – Dans
- 8 – Dans
- 9 – Dombala

22,30

- 10 – Numaralı dans
- 11 – Balonlu dans
- 12 – Çorum halayı
- 13 – Müzik minaret
- 14 – Balo ajansı

24

- 15 – Yılbaşının kutlanması
- 16 – Serbest oyunlar

Fotoğraf 98: Yılbaşı programının içeriğini

Sahip ve baş Muhabbiri
A. Talât Onay

Yazı işleri için baş Muhabbire
müracaat edilmelidir. Gazeteye
yazılmayan yazılar geri verilmeyiz
Yıl : 6



İlk çıktığı gün : Birinci Teşrin - 1930

İdare hanesi

Çankırıda İmarette

Geneligi 150 Altı aylığı 100 kuru
İlanların her satırından 7 kuruş
alınır ; tekrar dersi pazarlığa tabidir

Sayı : 279

Beheri 100 para

Çumartesi günleri çıkar

Geçen nüshalar 5 kuruş

Ankara, İstanbul Radyoları +

Matbuat Umum Müdürü Bay Vedat Nedime

Degerli ve genç arkadaş,
İstanbul ve Ankara radyola-
rında milli havalar çalınması,
söylenmesi için emir verdiğiniz
haberleri tek radyosu olan kasa-
balarda bile derin sevinçler
uyandırmıştı. Ne yazık ki bu
sevinç uzun sürmedi; gazetele-
rin yazısından anlaşıldığı yalnız
haftada bir gece İstanbul rad-
yosunda Osman pehlivanın
(Bağlama) çalması için imiş.

Bu iki haber arasında geçen
her akşam Ankara ve İstanbul
merkezlerini arayan Türk mu-
siki meraklılarının üzüntüle-
rini, sonra haberin yanlışlığı
karşısında duydukları teessürü
bilseydiniz ve hele o gündenbe-
ri zehirden şifa beklercesine
Mısır, Hayfa ve Bari merkezle-
rini Arapça; Kırım, Erivan
merkezlerini sözüm ona Türk
çe havalar için aradıklarını
görseydiniz sanırım ki sizde bi-
zün kadar üzüntü duyardınız.

Koca Türkiye'de iki radyo
istasyonu var; bunlarda kuv-
vetsizlikleri şöyle dursun prog-
ramsızlıkları yüzünden çok ber-
batırlar ve komşularımızın ki-
lere bakılınca adeta yüz karası
sayılabilirler.

Anadolunun elektirigi olan

hep kırk elif yıl önce İstanbul-
da ya Çinganeler tarafından
yapılmış veya bir çoğu Şahzade
başı tulûat tiyatrolarında o ze-
manki Şantözler tarafından
söylenmiş şeylerdir, ki Türk
musikisi ile bir ibşığı yok gibidir.
Degerleri ancak geçmişteki
İstanbul hayatını hatırlatmaya
yararlanmaktadır. Yoksa küftesi
de, Lestesi de Türk musikisi
için bir lekedir.

Arap merkezlerine gelince :
haftanın bir kaç gecesinde
(Kurau) okumak adeti Mısırda
başladı, şimdi Hayfa ve daha
garibi İtalyanın (Bari) merke-
zine de sardı. Güya islamlık
yalnız Arabistana mahsus imiş
ve güya din bütün müslüman
Araplar imiş gibi bir nümayiş-
ten ibaret olan bu Kurau oku-
mak adeti yanında (islamlık)
propagandası ve kim bilir daha
ne gibi emeller taşıyan hitabe-
lerde başladı.

Halkımızın yüzde toksan be-
şinin Arapça propagandalardan
bir şey anlamadıkları muhak-
kaktır.

Fakat (Kuran) dinlemek, ba-
husus bir Arap ağzından dinle-
mek arzusu okadar artmıştır ki
en müteassıbdan en layike ka-

nu öğrenen meraklıların vaktin
da kahve önünde toplandıkları
rını, o gece yalnız Kur'an mü-
şterilerine besytüden fazla kahve
satıldığını ve bu toplantının
asla dikkati celbetmediğini öğ-
rendim. Ne aekli hâl !

Kur'andan sonra Avrupa
merkezlerinden verilen konser-
ler kimseyi alâkadâr etmiyor-
du; her kafadan « Eyyy, kes ! »
sözü duyuluyordu. İstanbul ve
Ankara merkezlerinin haftada
bir kerre olsun arandığını duy-
madım. Bu hal yalnız çarşı
radyolarında değil, evlerdeki
radyolarda da aynen vakidi.
Alafıranga musikiye az çok ku-
lak dolgunluğu taşıyanların
bile misafirlerini memnun et-
mek için kendi zevklerinden
fedakârlık yapmaya, yani Arap
merkezlerini açarak misafirle-
rini eğlendirmeye katlandıkları
yalnız Çankırıda değil - her
yerde görülmektedir.

Alafıranga musikiye ahşma-
mış olan bir halka milli havala-
rını dinletmemek ve yalnız Av-
rupahlıların yerli ve milli şarkı-
larını dinletmek suretile garp
musikisine ısındırmak gayreti
karşısında ruhiyat ve iqtima-
iyat bilginleri ağlar, develer
güler. İnsan kendinin olmayan
şeye nesl isna bilir ? müstem-
like olan memleketlerde bile

Tek bir sözle anlatalım : Türk
gibi Türkün rakı, musikisi,
dil ve edebiyatı da dünya kadar
eski ve köklüdür.

Türklerin daha asyada iken
(Kupuz) la çahnan bir musi-
kileri vardı. Bu musiki bir
takım tekâmül yollarından geç-
tikten sonra bu günkü (Milli
musiki) niz haline geldi. Fakat
bir taraftanda geçtiği yerlerin
tanışdığı kavimlerin dil ve
edebiyatına olduğu gibi musi-
kisinde kulağını tıkamadı ;
böylelikle yabancısı unsurlarda
karıştı ve nihayet saltanat
devirlerinin yadigarı olan
(Kılâsik) denilen musiki moy-
dana geldi. İkiye ayrılan türk
musikisinin halk arasında ya-
şayan asırlardanberi ıslah ve
himaye görmedi ; belki halka
ait olduğu için daima hor
görüldü. Saltanata dayanan
kılâsik musiki ise kemâl mer-
tebesinin sonucuna yaklaştı.
Halk musikisi nasıl bizim , biz
Türklerin ise kılâsik musikide
bizimdir. Çünkü bunların te-
mamen Türk milli dehasının
mahsulü olduğunu unutmıya-
lım. Her biri bir san'at bedi-
ası olan Türk Kılâsik parça-
larını bayığı görmek Türk
olmayanların hoşuna gitse bile
Türklerle kan ağıtır . Bu öyle
bir küstahlıktır ki mimar Si-

Fotoğraf 99

Bursada türkçe ezan aleyhinde bazı tahrikât yapıldı

Gazi Hz. hadiseyi bizzat tetkik için Afyondan Bursaya gitmişlerdir

Afyon 4 (A.A.) — (Gece yarısından sonra) — Afyonkarahisar'da Reiscumhur Hz. başvekil paşaya mülki olarak başvekilin sevkâtı ve tetkikâtı hakkındaki şikâyet raparını dinlemişlerdir. Reiscumhur Hz. ahval hakkında malûmat almışlar ve Bursada türkçe ezan ve kamet sebebiyle milli hissiyatı alet ederek devletin emniyetini tahlîl edebilecek harekete halkı teşvik eden bir kaç kişinin teşebbüsüne bilhassa ehemmiyet vermişlerdir. Reiscumhur Hz. hadiseyi mahallinde anlamak için Bilecik üzerinden Bursaya hareket etmişlerdir. Başvekil Eskişehirden Afyona hareket etmişlerdir.

İsmir 4 (A.A.) — Reiscumhur Hz. bu gece saat 3,30 da hususi trenle Basmahane istasyonundan hareket buyurmuşlardır.

Uşak 4 (A.A.) — Reiscumhur Hz. saat 15'te Uşak istasyonundan çıkmışlardır. Kadın, erkek, mektepli binlerce halk ellerinde bayraklarla istasyonu doldurmuştur.

Gazi Hz. halkın fevkalâde sevgili, beyecanlı tezahüratı karşısında trenlerinden inerek karşılarına ellerini sıkıştırmışlardır. Mekteplerden halkın önlerinden geçerek



Çekirgeden Bursa ovasının manzarası

hatırlarını sormuşlardır. Herkes yaşı büyük Gazi diye bağırıyor, içten gelen bir coşkunlukla inkılâpçı Türk, büyüğü alkışlıyorlardı. Tren beş on dakika kaldıktan sonra aynı samimî tezahürat arasında Afyonkarahisara hareket etti.

Afyon valisi Gazi-hazretlerini Uşaktan karşıladı.

Afyonkarahisar 4 (A.A.) — Reiscumhur Hz. bu akşam yirmiyi çeyrek kala Afyonkarahisarına

gelmişler, istasyonda başvekil İsmet paşa hazretleriyle, umum jandarma kumandanı Kâzım paşa, Afyon mebusları, binlerce halk tarafından karşılanmışlardır. İstasyon ışıklar içinde bayraklarla süslü idi. Gazi Hz. halkın şiddetli alkışları arasında-trenden inerek başvekil paşanın ve diğer karşıcuların ellerini sıkıştırdılar. Askerî teftiş ederek tekrar İsmet paşa ile birlikte trene bindiler.

Kalede elektrikle aydınlatılmış Gazi yazıdır.

Fotoğraf 100

ÖZGEÇMİŞ

İrfan YİĞİT

1979 yılında Çorum'da doğdu. İlk, Orta, Lise eğitimini Çorum'da tamamladı. 2002 Yılında Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesinde lisans eğitimini tamamladı. 2002 – 2004 yılları arasında Grafiker olarak çeşitli özel şirketlerde çalıştı. 2005 yılında Çorum Belediyesinde Kent Arşivi'ni kurmakla görevlendirildi. Çorum Belediyesi kültür yayınları kapsamında birçok eserin yayınlanmasında kitap editörlüğü yaptı. Kendi adına Çorum tarihi hakkında çeşitli konularda eserler yayınladı. 2013 yılında Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim dalı İslam Felsefesi Bilim Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim dalı Dini Mûsikî Bilim dalında doktorasını tamamladı. Çeşitli gazete ve dergilerde kent tarihi ve mûsikî üzerine makaleler ve yazılar yazmaktadır.

2019-Çorum