

TÜRK MAKAM MÜZİĞİNİN BATILILAŞMA SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ: ANKARA RADYOSU ÖRNEĞİ

Bedirhan BÜYÜKDUMAN¹
Nesibe Özgül TURGAY²

¹Yıldız Teknik Üniversitesi, b.buyukduman@gmail.com

²Doç. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, ozgulozbilen@gmail.com

Büyükduman, Bedirhan ve Nesibe Özgül Turgay. "Türk Makam Müziğinin Batılılaşma Sürecine Genel Bir Bakış: Ankara Radyosu Örneği". idil, 68 (2020 Nisan): s. 645-655. doi: 10.7816/idil-09-68-05

ÖZ

Kültür ve sanat alanı, her dönem çeşitli politikalar ile devletin kontrolünde ve himâyesinde olmuştur. Yüzyıllarca Osmanlı Devleti'nin himâyesi altında olan ve resmî müziği olarak görülen makamsal müzik, Batılılaşma hareketleri neticesinde 19. yüzyıldan itibaren değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Cumhuriyet'in ilânı ile bu süreç son hâlini almış, izlenen politikalar sonucu Türk makam müziği geçmişe ait olarak görülmüş ve Gökalpçi doktrin ışığında *milli musiki* yaratma gayesiyle çeşitli kısıtlama ve yasaklamalara uğramıştır. Bu araştırma, Cumhuriyet'in ilânının ardından müzik alanında yapılmaya çalışılan ıslahatların radyoculuk faaliyetlerine etkisinin Ankara Radyosu üzerinden incelenmesine odaklanmıştır. Bu araştırmanın konusu kapsamında yapılan arşiv taramasından elde edilen kitap, dergi, gazete ve makaleler; Ankara Radyosu'na ait bilgiler içermesi açısından incelenmiş ve betimlenmiştir. Bu sebepten araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden betimleme üslubu ile yürütülmüştür. Araştırmanın sonucunda, Ankara Radyosu'nun, kuruluşundan itibaren hâkim ideolojiden çok uzaklaşmadığı, Türk makam müziğine tavırsal bir yenilik getirirse de yayıncılıkta Batı müziğine ağırlık vererek makamsal müziği geri plânda bıraktığı gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk makam müziği, Tek Parti Dönemi, Ankara Radyosu, İstanbul Radyosu, batılılaşma

Makale Bilgisi:

Geliş: 20 Ocak 2020

Düzeltilme: 15 Şubat 2020

Kabul: 3 Mart 2020

Giriş

Osmanlı Devleti'nden itibaren başlayan Batılılaşma hareketleri, Türk makam müziğinin günümüzdeki hâlini almasında önemli bir rol oynamaktadır. Cumhuriyet'in hâkim ideolojisinin bir tutkusu olarak karşımıza çıkan *milli musiki* yaratma gayesi, kendisini *musiki devrimi* adı altında çeşitli kısıtlamalar ve yasaklamalarla göstermiştir. İstanbul Radyosunu da içermek suretiyle, müzik alanında akademik literatürde oldukça fazla çalışma bulunmaktadır. Fakat İstanbul Radyosu deneyiminin ardından başlayan devlet radyoculuğu, 1938 yılına gelindiğinde Ankara Radyosu örneğiyle kendisini göstermektedir. Bu çalışmanın temel amacı, Cumhuriyet'in ilânının ardından müzik alanında yapılmak istenen yeniliklerin, Türk makam müziğine etkisini ve devlet radyoculuğu alanında yaşananları Ankara Radyosu örneği üzerinden ortaya çıkartmak ve daha sonra yapılacak olan çalışmalara katkı sağlamaktır.

Müzik, devletlerin ideolojik aygıtlarından biri olarak görülebilir ve tüm diğer aygıtlar gibi, müzik alanında da devlet çeşitli politikalar geliştirerek bu alana yön verebilir ve kitleler üzerinde etkiler oluşturabilir. Müziğin bu şekilde bir siyasal araç olması tarihte daha evvel de görülürken modern toplumlarda ulus kimlik inşa sürecinde, müzikten daha yoğun bir şekilde yararlanıldığı aşikârdır. Althusser'e göre edebiyat, güzel sanatlar ve spor gibi alanlar, devletin kültürel ideolojik aygıtlarının içerisinde bulunmaktadır (Althusser, 2002: 34). Devletin himayesi altında tutmak istediği en önemli alanlardan birisi sanattır. İnsanlık tarihine bakıldığında devlet ve sanatın sürekli birlikteliği göze çarpar. Antik çağlardan bu yana, bu birliktelik gözlemlenebilir. Bu çağlarda müzisyenler iktidarın yönetiminde işlerini yürütür, iktidarın gücünü övücü ve belirtici eserler vermeleri karşılığında yöneticiler tarafından koruma altında tutulurlar (Attali, 2017: 24-25). Tarih ilerledikçe bu etkileşim daha da belirginleşir ve sadece yönetimin gücünü övücü eserler veren müzisyenler ortaya çıkar ve hatta bu tarz eserler veren müzisyenler soylu ailelerden ya da bizzat krallardan oluşmaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2018: 26-27).

Osmanlı Devleti'nde Müziğin Devlet Eliyle Yaşadığı Değişimler

Osmanlı tarihine bakıldığında yukarıda bahsedilen ile benzer bir durumla karşılaşılır. Doğu'nun sanat anlayışından etkilenen Osmanlı Devleti'nde, müzik alanının oluşumunda yine bu durum etkili olmuştur (Sarı, 2014: 33). Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da saray müzisyenliği kavramı ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Devletin hâkim kültür ve sanat politikalarına uygun eserler veren besteciler ve bu politikaya uygun icralarda bulunan müzisyenler padişah tarafından ödüllendirilmiştir. Böylece, dönemin hâkim politikalarının devamlılığı sağlanmıştır. Bu durumun en güzel örnekleri III. Selim dönemine ait defter kayıtlarında görülmektedir. Padişah, hem katıldığı *işret meclisleri*¹ndeki yetenekli müzisyenleri ödüllendirmiş hem de saray müzisyeni diyebileceğimiz müzisyenleri aylığa, yani maaşa bağlamıştır (Özer, 2016: 123):

Silâhdar ve Harc-ı Hassa Defterlerine göre Tanbûri Mustafa Ağa, Musâhip Santûri Hüseyin Ağa, Musâhip Tanbûri Mustafa Ağa, Zenne Mustafa Ağa, Tanbûri Osman Ağa, Tanbûri Emin Ağa, Musâhip giriftzen Derviş İsmail Ağa, Musâhip giriftzen İbrahim Efendi ve Derviş İsmail'e yapılan ihсанlardan anlaşılıyor ki padişahın katıldığı eğlence faaliyetlerinde veya müzik meclislerinde kendini gösteren, kabiliyetiyle öne çıkan müzisyenler ödüllendirilmiştir. Bunların dışında düzenli olarak sarayda fasillara katılan aylıklı müzisyenler de vardır. Tanbûri ve Kemânî İsak, Musâhip Santûri Hüseyin Ağa, Tanbûri Eyüp Ağa, Kemânî Miron ve 1805'ten itibaren Derviş Hanende İsmail'in (Hamâmizâde) devamlı olarak aylık aldıkları görülmüyor.

Tuğrul Özer'in "III. Selim Dönemi İstanbul Kültür Ortamlarında Müziğin Yeri" isimli tez çalışmasında altını çizdiği gibi, kendisi de bir Türk makam müziği bestecisi ve icracısı olan III. Selim döneminde, bu alanda faaliyet gösteren müzisyenlere devlet eliyle çeşitli ödüllendirmeler yapılmıştır. Böylece devletin resmi müziği olan makamsal müziğin, iktidar aracılığıyla himaye altına alınarak devamlılığı sağlanmış; etki alanı genişletilmeye çalışılmıştır. İktidarın bu himayesi, özellikle Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla her dönem farklılık göstermiş, ilerleyen yıllarda Cumhuriyet'in ilânı ile de tamamen değişmiştir.²

600 yılı aşkın bir süre hüküm sürmüş bir devlet olan Osmanlı Devleti'nde kültür ve sanat faaliyetleri önemli bir yer tutmuş, topraklarının genişlemesiyle birlikte çeşitli toplumlarla kurduğu ilişkilerde kültürel alışverişlerde de

¹ İşret meclisi, Arapça kökenli ve içki anlamına gelen *işret* kelimesi ile yine Arapça kökenli ve toplantı yeri anlamına gelen *meclis* kelimelerinin birleşmesiyle oluşur. Arapça'dan Türkçe'ye *içki meclisi* olarak çevrilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Halil İnalçık, Has-Bağçede 'Aş u Tarab, 3. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017).

² III. Selim ve II. Mahmud devri musiki patronajı ile ilgili özel bir çalışma için bkz.: Selman Benlioğlu, Saray ve Müsiki III. Selim ve II. Mahmud Dönemlerinde Müsikinin Himayesi, 1. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018).

bulunmuştur. İlerleyen yıllarda Batılı devletlerle, elçilikler aracılığıyla kurulan ve artan diplomatik ilişkilerde karşılıklı ilgi ve merak sonucu ortaya çıkan kültür-sanat alışverişleri karşılıklı hediyeler ile zenginleştirilmiştir. Örneğin, 16. yüzyılda Fransa Kralı I. François tarafından Kanuni Sultan Süleyman'a, iki ülke arasındaki dostluğun pekişmesi amacıyla, bir orkestra gönderilmiştir. Bu hediye her ne kadar sultanın takdirlerini kazanmış olsa da yaptıkları müzik uygun bulunmamış ve Sultan Süleyman tarafından yasaklanmıştır (Alimdar, 2016: 1). Yine Osmanlı elçilerinin görevlendirildikleri ülkelere göre çeşitli büyüklükte Mehterhaneler'i de yanlarında götürme ve orada icralarda bulunmalarını sağlamaları geleneği de etkileşime vesile olan örnekler arasında anılabilir (Vural, 2013: 133). Bütün bunların neticesinde farklı kültürler arasındaki etkileşimin kaçınılmaz olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

19. yüzyıla kadar Türk müziği ve Batı müziği gezginler, seyyahlar ve elçiler aracılığıyla sürekli karşı karşıya gelmiş, dönemin padişahları Batı kültürü ve müziği hakkında bilgiler edinmiş ve özellikle müziğe olan ilgiler ortaya çıkmaya başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde Batı müziğine en yoğun ilgiyi gösteren padişah ise, yine III. Selim olmuştur. Siyasî ve askerî alanda Batılı anlamda birçok yenilikler yapılan III. Selim döneminde, musiki alanında, gelenekçi yaklaşımın yanı sıra form, makam, nota ve nazariyat gibi konularda da çeşitli yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmiştir (Beşiroğlu, 1993: 29). Padişahın Batı müziğine bakışı ise Topkapı Sarayı'na bir opera topluluğu davet etmesi ve kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dönemin Fransa Konsolosu ve Sicilyateyn Sefiri'nin kızları org çalıp dans ederken onlara çeşitli iltifatlarla bulunması örneklerinde görülebilir (Alimdar, 2016: 8) ve hükümdarlık süresince gerçekleştirdiği icraatları da göz önünde bulundurarak her iki müziği de himâyesi altında tuttuğu söylenebilir.

III. Selim'in başlattığı yenilik girişimleri, ardından gelen II. Mahmut'un reformları ile hız kesmeden devam etmiştir. 31 yıllık hükümdarlık süresince II. Mahmud, Osmanlı Devleti'nin çeşitli reformlar ile içinde bulunduğu durumdan kurtulabileceğini düşünmüştür. İlk olarak askerî alanda ıslahatlar yapılması gerektiğini düşünen II. Mahmud, askerî yenilgilerin Avrupalı ordu teşkilatına geçilmesi ile son bulacağı kanaatine varmış ve halktan aldığı destek ile Yeniçeri Ocağını lağvetmiştir (Vural, 2013: 150). Bu reformist hareketlerle birlikte yeniçerilere ait olan Mehterhane de 1826 yılında feshedilmiştir (Sanlıkol, 2011: 32). Hemen ardından kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ile ordu düzeninde Batılı tarza geçilirken 1828 yılında da Batılı anlamdaki ilk askerî bando olan Muzika-i Hümayun kurulmuş (Sarı, 2014: 39) ve başına İtalyan Şef Giuseppe Donizetti getirilmiştir (Alimdar, 2016: 10).

II. Mahmud'un ölümünün ardından tahta geçen padişah Abdülmecid, babası II. Mahmud'un müzik alanında yaptığı reformları devam ettirmeye çabalamıştır. Batılı anlamda müzik eğitimi almış ve piyano çalan ilk padişah (Alimdar, 2016: 10) olarak da bilinen Abdülmecid döneminde, sarayda Türk müziğinden çok Batı müziğine önem verilmiştir. Babası II. Mahmud'un bir nevi mirası olan Muzika-i Hümayun, Abdülmecid döneminde biraz daha yol almış ve "saray bandosu dışında tiyatro, opera, bale ve konservatuarın da içerisinde bulunduğu kurumsal bir topluluk" (Güdek ve Kılıç, 2016: 92) halini almıştır.

32. Osmanlı padişahı Abdülaziz döneminde ise durumlar kardeşinden farklı gelişmiş ve Osmanlı'nın geleneksel müziği olarak kabul edilen Türk makam müziği biraz daha ön plâna çıkmıştır. Piyano çalmasının yanı sıra ney ve lavta icracısı da olan Abdülaziz (Alimdar, 2016: 31) döneminde Muzika-i Hümayun'da genel olarak Türk müziğine yönelik çalışmalar ön planda tutulmuştur (Güdek ve Kılıç, 2016: 93). Aynı zamanda her iki müziğe de önemli besteler katmış olan bu padişahın döneminde Muzika-i Hümayun'a verdiği destekler ile yapılan çalışmalar sonucu yeni enstrümantal ve vokal formların yanı sıra, yeni makamlar ortaya çıkarılmış; saray içerisinde yetişmiş olan Hacı Arif Bey de Türk müziğinde çığır açmıştır (Güdek ve Kılıç, 2016: 94-5).

Abdülaziz'in ardından gelen V. Murad ve II. Abdülhamid dönemlerinde, Abdülaziz'in aksine genellikle Batı müziği alanına ilgi duyulmuş ve bu alanda eserler verilmiştir (Güdek ve Kılıç, 2016: 95-6). Daha sonra tahta geçen isimlerden V. Mahmud (Reşad) ve VI. Mehmed (Vahidettin) dönemlerinde ise, bu iki padişahın Türk müziğine olan ilgilerinden dolayı Batı müziği geri planda kalmıştır. Özellikle piyano ve kanun icracısı olan ve aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin son padişahı olan VI. Mehmed Türk müziği alanında 63 eser bestelemiştir (Alimdar, 2016: 19).

Cumhuriyet Döneminde Türk Makam Müziği'ne Karşı Geliştirilen Söylemler ve Musiki Devrimi

Saltanatın kaldırılması ile sona eren Osmanlı Devleti'nin ardından Türkiye tarihinde yeni bir döneme geçilmiş ve Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile Türkiye'de değişen dengeler sonucunda hükümetin ilgilendiği alanlardan birisi de kültür-sanat alanı ve özellikle müzik alanıdır. Tek Partili Dönemde Cumhuriyet Halk Partisi

yönetimi, Batı'ya dönük politikalarını tüm kültür alanlarında da uygulamak istemiş ve müzikte köklü değişimlere gitmeyi tercih etmiştir. Bir müzik kimliği arayışına giren hükümet, çözümü–dönemin yaygın görüşü olan– Gökbalpçi yaklaşımın etkisiyle bir "milli müzik" yaratma çabasında bulunmuştur. Ziya Gökbalp, *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabında, Türk musikisini, Yunan musikisinden doğma Şark'tan alınma olarak nitelemiş, Şark müziğini de "hastalıklı musiki" olarak belirtmiştir (Gökbalp, 1968: 129-30). Gökbalp'in söylemlerine Mahmud Ragıp Gazimihal'den cevap gecikmemiş, Yunan medeniyetinden alınanın, Yunan müzik kuramları olduğunu ve bu kuramlardan yola çıkarak her milletin kendi müziğini oluşturduğunu belirtmiştir (Gazimihal, 1924: 234).

Gökbalp'in sunduğu fikirlerin aksine Gazimihal, İslamiyet toplumlarının musiki ilmini İspanya'ya kadar yaydıklarını ve Orta Çağın Batılı müzik kültürüne dahil olan trubadurları dahi etkilediğini belirtmiş ve son olarak Türk, Arap ve İranlı nazariyatçıların musiki kuramları için birlikte çalıştıklarını ve Farabî'nin de bu çalışmalarda başrol oynadığını belirterek Gökbalp'e çeşitli cevaplar vermiştir (Gazimihal, 1924: 231). Gökbalp ise kitabında, yukarıdaki düşüncelerinden yola çıkarak bir milli musiki arayışına girmiş ve bunu şu şekilde ifade etmiştir (Gökbalp, 1968: 131):

Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodi vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem milli, hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz.

Çeşitli müzik politikaları arayışına giren Cumhuriyet döneminin ileri gelenleri, devletin Batı'ya yönelişini göz önünde bulundurmamak suretiyle, birçok alanda olduğu gibi, müzik alanında da Gökbalp'in sözlerini kendilerine temel olarak çeşitli müzik politikaları geliştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemde ortaya çıkan çeşitli söylemler de Türk müziğinin güç kaybetmesine önayak olmuştur. Türk müziğini "Saray musikisi", "Enderun musikisi", "Divan musikisi", "Saltanat musikisi", "Edvar musikisi" gibi söylemlerle ötekileştirerek, bu müziği modern ve milli olanın dışında tanımlamışlar ve Batıcı müzik politikaları için dayanak oluşturmuşlardır (Ayas, 2014: 186). Bu söylemler ışığında, Türk müziği Osmanlı Devleti ile bağdaştırılmış ve eski olanı temsil ettiği ve bu yüzden de yıkılması, bırakılması gereken bir kültür olduğu ifadeleri ortaya çıkmaya başlamıştır:

"Osmanlı müziğinin bir saray müziği olarak sınıflandırılması, bir yandan halka mal olmamış dar bir zümrenin müziği olarak gösterilmesine ve böylelikle milli müzik niteliğinin ortadan kaldırılmasına; bir yandan da Cumhuriyet rejimine muhalif bir "istibdat" rejiminin ve her tür baskı ve geri kafalılığın simgesi haline getirilmesine yardım etmiştir." (Ayas, 2014: 186-7).

Bu dönemde musiki devrimi adı altında yukarıdaki tartışma ve fikirlerden yola çıkarak meydana gelen ancak taraflı görülebilecek icraatlardan birisi 1926 yılında Darü'l Elhan'daki Şark Musikisi Şubesi'nin kaldırılması olarak gösterilebilir. Bunun dışında dönemin hâkim müzik anlayışı olan Batı müziğini nesillere aktarabilmek için gerekli eğitmenlerin yetiştirilmesi amacıyla 1924 yılında bir Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur (Özyıldırım, 2013: 46-7). Son olarak II. Mahmud döneminde kurulmuş olan Muzika-ı Humayun, başkent Ankara'ya taşınmış ve ismi Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak yeniden düzenlenmiştir (Güdek ve Kılıç, 2016: 99).

Türkiye Tarihinde Bir İlk: Radyolarda Türk Makam Müziği Yasaklanıyor

Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte yazılı basının yanı sıra, 1927 yılında, gelişen dünya teknolojisine de ayak uydurarak Türkiye'de radyo yayını yapılmaya başlanmıştır (Koç, 2012: 70). Dönemin hükümeti, radyoyu, tüm dünya devletleri gibi bir propaganda aracı olarak da kullanmış, dönemin inkılaplarını halka aktarmanın en önemli aracı olarak seçmiştir. Ayrıca, müzik alanında da önemli yer tutan ve bir kitle iletişim aracı olan radio da ilk kurulduğu yıllarda hem Türk Makam Müziği (Kütükçü, 2012: 40) hem de Batı Müziği yayınları yapılmaktaydı (Ayas, 2014: 300).

2 Kasım 1934 tarihine gelindiğinde ise, Türk radyo tarihinde yaklaşık 2 yıl sürecek bir ilk yaşanmış ve radyolarda Türk makam müziği yayınları yasaklanmıştır. Bu sürecin başlangıcını, 9 Ağustos 1928 gecesini Sarayburnu Parkı'nda devlet büyüklerinin de katılımıyla düzenlenen şenliğe kadar götürmek mümkündür. Asıl olarak dönemin ünlü Mısırlı sanatçısı Müniret'ül Mehdiye'nin sahne alacağı bir konser olarak düzenlenen şenlikte, çeşitli Batı ve Türk müziği orkestralarının da sahne aldığı, Ayşe Adlı (2005)'nin yazısında Alaeddin Yavaşca tarafından şöyle aktarılmaktadır: "Mısırlı bir kadın sanatçı, Münir el Mehdiye konseri için Türkiye'ye geliyor. Sarayburnu'ndaki konsere Atatürk de gidiyor. Konserden önce bir caz grubunun, arkasından da Eyüp Musiki Cemiyeti'nin sahne alacağı söyleniyor." (Adlı, 2005) (URL 1). Atatürk'ün uşağı Cemal Granda ise anılarında, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin, Müniret'ül Mehdiye'nin konserinin ardından sahneye çıktığını belirtmiştir (Granda, 1973: 123). Yine Granda (1973: 123-4)'nin aktardığına göre Atatürk, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin sahnedeki hal ve hareketlerinden, disiplinsiz oluşlarından hoşnut kalmamıştır ve konserin ardından halka hitap ederek:

... Bu gece burada Doğu'nun en seçkin iki musiki heyetini dinledim. İlk olarak sahneyi süsleyen Mısırlı Muganniye, sanatkar olarak başardı. Fakat benim Türk duygularım üzerindeki görüşüm şudur ki, artık bu basit musiki, Türklüğün çok gelişmiş ruh ve duygularını

kandırmaya yetmez. Karşıda medeni dünyanın müziği de iştirildi. Bu ana kadar şark musikisi karşısında uyuşuk duran halk, hemen ayağa kalktı. Hepsi neşe içinde oynuyor. Tabiatın icabını yapıyor. Türk, yaradılış olarak şen ve şatırdır. Eğer Türkün bu güzel duyusu şimdiye kadar fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değil, acı felâketlerin sonucudur. Türk milleti işte bunun için gamlı görünüyordu. Fakat artık hatalar düzeltilmiştir. Türk milleti artık şen olacaktır...

şeklinde bir konuşma yapmıştır. Bu konuda bir başka kaynağa göre, "Sarayburnu Nutku" olarak adlandırılan bu konuşmayı, Falih Rıfkı Atay yapmıştır (Özyıldırım, 2013: 43-44).

9 Ağustos 1928 gecesi yapılan konuşmanın ertesi gün gazetelerde yayınlanmasıyla tartışmanın fitili ateşlenmiş ve Türk makam müziği ve Batı (Garp) müziği tekrar karşı karşıya gelmiştir. Bu süreç içerisinde Türk makam müziği, hayatta kalmak için hem mekânsal hem de yapısal olarak çeşitli değişim ve dönüşümler geçirmiş ve Oransay'a göre, yıllardır devletin ileri gelenlerinden destek göremeyen, toplumun beğenisini de yitirmiş bulunan fasıl müziği sadece piyasa alanında canlılığını koruyabilmiştir (Sarı, ty) (URL 3). Tekke ve Mevlevihane gibi icra alanlarının da kapatılmasıyla alanı kısıtlanan Türk makam müziği yeni mekân arayışlarına girmiş ve yukarıda da belirtildiği gibi piyasa alanında kitlelerle buluşmaya devam etmiştir. Dönemin gazetelerinde bu icra mekânları göz önünde bulundurularak Türk müziğine çeşitli söylemsel savaşlar açılmış ve "meyhane müziği" gibi yakıştırmalar yapılmaya başlanmıştır (Ayas, 2014: 195).

1933 yılında Yeşilhilal Cemiyeti'nin ikinci başkanının söylemleriyle Türk makam müziğinin güncel durumu yeniden tartışılmaya başlandı. İbrahim Zati Bey'in söylediklerine göre *incesaz musikisi* yani Türk makam müziği, melankolik bir müzik türü olmasından dolayı insanları hüzne ve dolayısıyla içki tüketimine yönlendiriyordu (Cumhuriyet Gazetesi (İnce Saz Kalkmalı Mı?), 1933: 1). Dönemin hâkim "meyhane müziği" söylemini de arkasına alarak böyle bir eleştiriye girişen Yeşilhilal Cemiyeti ikinci başkanına cevap Rauf Yekta Bey'den geldi ve böylece tartışma alevlenmiş oldu (Ünlü, 2004: 317). Neyzen Tefvik, Nadir Nadi, Falih Rıfkı Atay gibi isimlerin de katıldığı tartışmanın aldığı son hâli ise Kütükçü şu şekilde yorumlamıştır (Kütükçü, 2012: 46-7):

Bu yazılarda ileri sürülen temel argüman, klasik dönem musikisinin nitelikli eserleri haiz olsa bile bugünün dinleyicisine hitap edemeyecek ölçüde eskimiş olduğu, günün Türk musikisi eserlerinin ise bir kaliteden yoksunluğu, şu halde Radyo'da bir saat elli dakikalık yayım süresini nitelikli eserlerle doldurmanın mümkün olmadığı, bu nedenlerle de söz konusu musiki türünün tümden yayından kaldırılmasının yerinde olacağıydı.

Bu tartışmalar sürerken Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisinin IV. dönem 5. yasama yılının açılışında yaptığı konuşma, radyoda Türk makam müziğinin yasaklanması sürecini hızlandırmıştır. Konuşmasında güzel sanatlar alanında yapılması gereken değişikliklerden bahseden Atatürk, önceliği Türk musikisine vermiş ve "bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir," diyerek musiki inkılabına verdiği önemi dile getirmiştir (TBMM Tutanak Dergisi, 1934: 4).

Konuşmasının devamında hâlihazırda var olan müziğin çağın gereksinimlerine uygun olmadığını belirten Atatürk, yapılması gerekenin bu güncel müziğin – yine musiki inkılabının kurallarına uygun olarak – geliştirilmesi ve işlenmesi olduğunu söyler (TBMM Tutanak Dergisi, 1934: 4):

Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (Okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselbilir, evrensel musikide yerini alabilir.

Nezih Uzel (2006: 27)'e göre, Atatürk'ün Sarayburnu Nutku'nda ve TBMM IV. dönem 5. yasama yılının açılışında yaptığı konuşmalarda bahsi geçen Türk müziği, yine Uzel'in deyişiyle ağır ve hantal olan Osmanlı'nın çöküş dönemi müziğidir. Ancak Osmanlı'nın yükseliş döneminde ortaya çıkarılan eserler, başta Abdülkadir Meragi'nin eserleri olmak üzere, dinamik ve enerjik yapısıyla *Türk milletini şen edecek* düzeydedir. Refik Fersan ise bu konuda Tamburi Cemil Bey üzerinden yola çıkarak benzer bir söylemde bulunmuş ve Atatürk eğer Cemil Bey'i tanısaydı Türk müziğinin akıbetinin daha farklı cereyan edeceğini söylemiştir:

Bugün size söyleyebilirim ki, sınırları, çektiği azaplara dayanabilecek kadar kuvvetli olsaydı, biraz daha uzunca bir hayat yaşasaydı ve kendisinden sadece sekiz yaş küçük olan Mustafa Kemal'le buluşup ona musikimizin aslında ne olduğunu tanıtabilmiş olsaydı, Türk musikisi bugünkü uçuruma yuvarlanmaktan kurtulabilirdi, belki de (Kıyak, 2017: 207, 243).

Yaptığı konuşmanın ilgili bölümünü "Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim." sözleriyle bitirirken ilgili makamları yapılmak istenen musiki inkılabıyla ilgili göreve çağırmıştır (TBMM Tutanak Dergisi 1934, 4). Atatürk'ün konuşmasının hemen ardından ilgili makamlar harekete geçmiş ve kendilerince gerekli gördükleri atılımları yapmışlardır. Özyıldırım (2013: 56)'a göre, "meclisteki konuşmanın hemen ertesi günü 2 Kasım 1934'te Dâhiliye Vekili Şükrü Kaya bir genelge yayımlayarak, radyoda benzeri görülmemiş bir uygulamaya geçilmesine neden olur: "... Radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılması ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınması..." Böylece Radyo'da Türk müziği yayımları 2 Kasım 1934 yılında, yaklaşık 2 yıl süreyle yayından kaldırılır.

İstanbul Radyosu'nda gerçekleşen bu yasağa tepkiler olduğu kadar destekleyici söylemler de olmuştur.

Bunlardan en önemlisi, şüphesiz yasağın gerçekleştiği günlerde İstanbul Radyosu müdürü olan Mesud Cemil'in bu yasağa yaklaşımıdır. Halihazırda tüm yazılı basın organlarında Türk müziğini karalamaya yönelik yazılar çıkarken Mesud Cemil, 4 Kasım 1934 tarihli Vakit gazetesinde bu yasakla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. Son zamanlarda meyhane ve eğlence yerlerinde icra edilen müziğin, *yüksek ve asil* Türk müziğinden ayırt edilmesi gerektiğini söyleyen Cemil, Atatürk'ün de bu noktayı temel alarak böyle bir harekete kalkıştığını belirtmiştir. Konuşmasının devamında, "... Bu bir başlangıçtır, ki tarih ve etnoğrafya ilimlerinin çerçevesi içinde Türklerin "kültür" ve "folk" musikilerini, bu musikiyi ileri götürecek san'atkâr soylara tertemiz sunması beklenir," (Vakit Gazetesi (Şarkı, Gazel Devrinin Sonu), 1934: 4) diyerek yapılan ilmi çalışmalar sonucunda saf musikiye ulaşılabileceğine olan inancını da dile getirmiştir.

Ancak bu konuda yine Mesud Cemil ile ilgili bu söylemlerinin tam tersini işaret eden bir anekdotu da Bülent Aksoy, Cüneyd Orhon ile yaptığı bir söyleşide aktarmaktadır (Aksoy, 2009: 28):

"Türk musikisinin yasaklandığı günün ertesinde radyoya gitmiş Safiye Ayla. Bunu da yıllar sonra İstanbul Radyosunun bir programında anlatmıştı, radyo arşivinde bandı olabilir. 'O gün radyoya gittim, bu kararın yanlış olduğunu söyledim o sabah,' dedi. Zaten deli dolu bir kadındı Safiye Ayla, sözünü hiç sakınmazdı. Demişti ki: 'Herkes çok üzgündü o sabah. Kimsenin ağzını bıçak açmıyordu. Ama orada, radyodakilerin hiçbiri bir şey söyleyecek durumda değildi; hepsi radyoda memurdu nihayet. Ama Mesut Cemil aynen: 'Haklılar, doğru bir karar, bu musiki bir işe yaramaz zaten' dedi. Mesut Cemil de radyoda memurdu, işini kaybetmekten korkuyordu,' dedi."

Yasağın bitmesi konusunda ise çeşitli söylemsel farklılıklar olmasıyla birlikte, 7 Şubat 1936'da Türk Halk Müziği, 6 Eylül 1936'da da Türk makam müziği için bu yasak kalkar (Özyıldırım, 2013: 67).

İkinci Bir Deneyim Olarak Ankara Radyosu

Türk Makam Müziği ve Halk Müziği'ne yönelik yasaklama ve düzenlemelerle geçen yaklaşık iki yıllık bir sürecin ardından, Radyo konusunda bazı önemli gelişmeler olmuştur. Bunlardan en önemlisi 1926 yılında Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) ile özel olarak başlayan radyo yayıncılığının 1936 yılının Ağustos Ayı'nda devlet tekeline geçirilmesidir.

Radyoculuk alanında gerçekleştirilen bu değişim ile 1938 yılında, daha önce deneyimlenmiş olan İstanbul Radyosu serüveninden daha bilinçli ve teknolojik açıdan daha gelişkin bir şekilde Ankara Radyosu kurulmuştur. Kütükçü (2012: 65)'den aktarıldığı şekli ile:

"... yeni Ankara Radyosu, bu 'şube' konumundaki Radyo'dan büyük ölçüde bağımsız olarak, çok daha sistemli biçimde, hususi bir 'radyoevi' inşa edilmek kaydıyla yapılandırıldı ve Sıhhiye'deki binasından 28 Ekim 1938 tarihinde yayına resmen başladı."

Ekim 1938 yılında yayın hayatına başlayan Ankara Radyosu'nda, bir anlamda daha önceden sahipsiz ya da başka bir deyişle "başsız" bırakılan Türk Makam Müziği'ne yönelik çeşitli girişimlerde de bulunulmuştur. Bu girişimlerden en önemlisi Radyo'daki Türk Makam Müziği faaliyetlerini yönetmek üzere Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz'ın resmi görevle İstanbul Radyosu'ndan Ankara Radyosu'na nakledilerek bu alanda kapsamlı yetkilerle donatılmalarıdır (Kütükçü, 2012: 68).

Ankara Radyosu, kurulduğu tarihten itibaren kitleler üzerinde eğitici olmak vasfını üstlenen bir kurum olmuştur. Çalışmanın ana konusu olan müzik alanının dışında sanatın diğer dallarından olan tiyatro, edebiyat, güzel ve doğru konuşma (diksiyon) gibi alanlarda da programlar hazırlanmış ve böylece radyo ile halkın eğitimi amaçlanmıştır (Yazgan, 2016: 300). Radyo'nun eğitim amacı güttüğü bir diğer alan ise, bünyesinde bulundurduğu sanatçıların musiki eğitimidir. Yazgan (2016: 308)'a göre, "Ankara Radyosu, diğer konularda olduğu gibi, Türk müziği dalında da, bir yayın kuruluşu olmaktan çok öte, tam anlamıyla bir eğitim yuvasıdır." Kitleler üzerindeki eğitici rolünün dışında dönemin sanat camiası içerisinde yer alan sanatçılar için de bir eğitim yuvası olan Ankara Radyosu, 1940'lı yılların başında gerçekleştirdiği bir sınav ile, yetiştirmek üzere bünyesine dönemin birçok önemli sanatçısını katmıştır (Yazgan, 2016: 308). Ankara Radyosu'nun müzik alanında "*bir okul olarak anılması*"nın sebebi, bu eğitim faaliyetlerine verdiği önem, eğitiminin kalitesi ve bu eğitimin özellikle Türk Makam Müziği ve Halk Müziği'ne olan katkılarından ileri gelmektedir. Kütükçü'nün aktarımından da anlaşılacağı üzere, Radyo adeta bir konservatuvar gibi, derslik olarak ayrılmış odalarda günün belirli saatlerinde temel müzik eğitimi vermekteydi (Kütükçü, 2012: 72):

Radyo'nun belli odaları dershane olarak tasnif edilmiş durumdaydı ve sabahları bir program dâhilinde dersler yapılmaktaydı. Çeşitli anı kitaplarından edinildiğine göre, "makam", "usul", "nota bilgisi"nin yanında, "repertuar" ve "ileri icra teknikleri" gibi bugün için bile oldukça üst düzey sayılabilecek hususların gözden geçirilmesine dair bir temrindi bu.

Yukarıda belirtildiği gibi, bir okul hâlini almış olan Ankara Radyosu'nun yöneticilik vasfına sahip önemli isimlerinin katkılarıyla icracılara verilmiş olan bu eğitimlerle birlikte ortaya çıkan en önemli sonuçlardan birisi, dönemin hâkim icrasındaki "*piyasa tavrı*"na karşın bir "*radyo tavrı*"nın oluşması olmuştur (Kütükçü, 2012: 76).

Bu durumda iki önemli ismi zikretmek yerinde olacaktır: Cevdet Kozanoğlu ve Mesut Cemil (Tel). Kozanoğlu ve Cemil'in ortak çalışmaları sonucu Radyo'daki Türk Makam Müziği icrada bir disipline girmiştir. Yönetici kadroda bulunun bu iki isim geçmiş de göz önünde bulundurarak, karşıt bir zihniyetle mücadele içerisinde olduklarının bilinciyle hareket ederek müziğin icrasına bir ciddiyet getirmişlerdir (Aksoy, ty) (URL 2).

Türk Makam Müziği'ndeki piyasalaşma olgusunu 19. yüzyıla kadar götürebilmemümkündür. 19. yüzyıldan itibaren müzikte kendisini son derece etkili bir şekilde hissettiren Batılılaşma olgusunun bir sonucu olarak Osmanlı Sarayı'nda Türk Makam Müziği gözden düşmüştür. Bu sürecin ardından saraydan umduğunu bulamayan musikişinaslar mekânsal olarak zorunlu bir değişime giderek halkın arasında sanatlarını icra etmeye başlar ve böylece piyasa tavrının oluşumu hazırlanır. Ögütü ve Etil (2012: 106)'in bu konudaki ifadeleri şu şekildedir:

Sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşan musiki, kaçınılmaz bir biçimde yeni mekânlara doğru evrilmiştir. Başta İstanbul'da faaliyet gösterenler olmak üzere Mevlevihâneler, camiler ve başka dinî çevreler; vezir-vüzera konaklarının mekân teşkil ettiği 'aristokrat kesimler' ile 'cemiyetler', 1926'ya kadar Dârülehân ve son olarak da Direklerarası ile meyhane ortamının dekorunu oluşturduğu "piyasa".

1940'lı yıllarda Ankara Radyosu'nda bulunan sıkı denetim mekanizmasından kaynaklı olarak da ortaya çıktığı söylenen "radyo tavrı"³, "gerek ses, gerekse saz sanatkârlarının icra algılarını belirleyen bir disiplindi (Zeybek, 2013: 23). Nota ve usule sadık kalmak, abartılı melodi süslemelerinden kaçınmak, yalın, bununla beraber duygunun gereği küçük geçki ve süslemelere açık, asil bir icra," (Kütükçü, 2012: 76) şeklinde gelişmiş ve günümüze kadar intikal etmiştir.

Kurulduğu tarihten itibaren Ankara Radyosu'nda görev yapan en önemli ve devrimci isim Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesud Cemil (Tel)'dir. Yukarıda da bahsedildiği gibi Radyo'nun bir okul hâline gelmesini sağlayan Mesud Cemil, yine aynı dönemde Radyo'da bir icra heyeti olarak Klasik Türk Musikisi Korosu'nu kurmuştur (Özcan, 2010: 392). Bu zamana kadar Radyo'da benzeri görülmemiş bir uygulama olan koral icra anlayışı her ne kadar bazı gelenekçi çevrelerce eleştirilse de Mesud Cemil bu icra anlayışından vazgeçmemiş (Aksoy, 2008: 197) ve bu anlayışı geliştirerek günümüze kadar gelmesine önayak olmuştur (Özer, 1995: 43):

Türkiye Radyoları'nda, Mesud Cemil ile başlayan düzenli koro çalışmaları, çeşitli türlerde faaliyetlerine devam ederek günümüze kadar gelmiştir. Bunlardan, Tarihi Türk Müziği Korosu'nun bir nevi devamı ve kolları olan, Klasik Koro, Küçük Koro, Kadınlar Topluluğu, Klasik Türk Musikisi Erkekler Topluluğu, Beraber ve Solo Şarkılar, Karma Fasil Topluluğu ve Tasavvuf Müziği Korosu'nu, Yurttan Sesler Korosu'nun devamı ve kolları olan, Yurttan Sesler Bağlama Takımı, Beraber ve Solo Türküler, Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu ve Yurttan Sesler Kadınlar Korosu sayılabilir. Bu korolar, sadece ses kayıtları olduğu zaman toplanır ve prova yapar. Radyoda görevli her san'atçı, hem solo yapabilmekte, hem de her topluluğun prova ve kayıtlarına katılabilmektedir.

Mesud Cemil'in yönetimindeki Tarihi Türk Musikisi Korosu'nun ve dolayısıyla Mesud Cemil'in getirdiği ve geleneksel icra tarzının dışında kalan yeni icra anlayışına oldukça sert eleştiriler gelmiştir. Özellikle bestekâr Servet Yesari'nin 5 Temmuz 1942 yılında Ankara Radyosu müdürü Vedat Nedim Tör'e yazdığı mektupta geçen,

Mesud Cemil meydanı boş buldu bağıyor, muttasıl bağıyor... Şimdi ben ona diyorum ki, "Elinden geliyorsa yeni eserler yap ama Allah aşkına Hammamizade İsmail Dedeler'e, Şakir Ağalar'a, Zeki Mehmed Ağalar'a, İtriler'e, Tab'iler'e dokunma, o zavallıların ruhlarını incitme... Elinden geliyorsa çalış da onlar gibi büyük eserler meydana getir, nüansları, diksiyonları, allegroları, andanteleri, furiosoları, velhasıl alafranganın pesten, tizden, ağırdan, yavaştan her türlü ânâtın, her şeklini onlarda dene... Eskileri rahat bırak... Ne yapalım ki, onlar bu gibi şeyleri düşünmemiş..."

satırlarından bu eleştirilerin sertlik derecesi anlaşılmaktadır (Bardakçı, 1995: 46-7).

Müzik yayınları açısından bakıldığında, kuruluşunun ardından geçen 3 yıllık süreç içerisinde Ankara Radyosu'nun İstanbul Radyosu'ndaki deneyimlerden farklı bir yol izlemediği görülmektedir. Dönemin hâkim görüşünün de etkisiyle aylık 9050 dakikalık müzik yayınları içerisinde Türk Makam Müziği'ne ayrılan süre ses ve saz soloları da dâhil olmak üzere 480, Türk Halk Müziği'ne ayrılan süre ise 240 dakika iken; Batı Müziği'nin çeşitli içeriklerinin her birine 1000 dakikadan fazla süre tanınmıştır (Türkiye Radyosu Neşriyat Nişbetleri, 1941: 9).

İlerleyen yıllarda Radyo'nun yetkili kadrosunda bulunan isimlerin çalışmaları ile Türk Makam Müziği ve Batı Müziği arasındaki süre dengesinin kurulmasına yönelik adımlar atılmıştır. Yeni içerikler üretilirken dinleyicilerin eğitilmesi de amaçlanmış veya dinleyicilerin isteklerini karşılayacak şekilde programlar oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu programlardan Türk Makam Müziği açısından en önemlisi; 1942 yılına gelindiğinde Ruşen Ferit Kam tarafından başlatılan *İzahlı Müzik Saati* isimli olanıdır. Türk Makam Müziği'ni halka duyurmak ve tanıtmak amacıyla başlatılan bu programın içeriği, Nazmi Özalp (Özalp, 1995: 150)'in aktarımıyla şu şekildedir:

Programda önce bir makam ele alınarak teknik özellikleri anlatıldıktan sonra tanbur ve kanun gibi sabit perdeli bir sazla tonaliteleri belirtilir, aynı makamdan karakteristik bir eser dinletilir, bestekâr hakkında bilgi verilir. Bunlardan başka sırası geldikçe saz ve sözlü müsikimizde kullanılmış ve kullanılmakta olan beste formları ile çeşitli ritim şekilleri örnekleri ile tanıtılır.

1942 yılında Radyo dergisinde yayınlanan bir haber ile Ankara Radyosu'nun 3 aylık yeni programı verilmiştir.

³Özge Zeybek'in "Türk Makam Müziği'nde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında Reha Sağbaşı ve Kudsi Sezgin'in görüşleri bu yöndedir (s. 23).

Bu programda göze çarpan en önemli yenilik halkın severek takip ettiği *Yurttan Sesler* programının 15 günde birden, haftada bire yükseltilmesi olmuştur (Radyomuzda Üç Aylık Yeni Program, 1942: 8). Radyo yayınlarına yeni programlar arayışı devam ederken 1943 yılında dinleyici isteklerini karşılamak amacıyla "*Dinleyici İstekleri*" isimli programın yayınına başlanmıştır. Ülkenin çeşitli yerlerindeki dinleyicilerden gelen mektuplar ile çalınacak müziğe karar verilen programın en önemli özelliği, Klasik Batı Müziği dışında hiçbir müzik türüne yer vermemesidir. Bu program topladığı tepkilerden dolayı olacak ki bir süre sonra diğer müzik türlerine de yer vermeye başlamıştır (Aksoy, ty) (URL 2).

Radyo, 1946 yılında müzik yayın saatlerinde değişikliğe giderek Türk Müziği yayınlarını 830 dakikaya, Batı Müziği yayınlarını ise 1434 dakikalık sürelerle sabitlemiştir. Bahsi geçen Türk Müziği yayınlarının içerisinde "*Tarihi Türk Müziği*", "*Yurttan Sesler*" ve "*İnce saz*" yayınları yer almaktadır (Saner (Radyo Dergisi), 1946, 20).

SONUÇ

Uzun yıllar geniş topraklarda hüküm sürmüş Osmanlı Devleti için kültür ve sanatın her alanı oldukça önemli olmuştur. Hüküm sürdüğü yıllar içerisinde, sınırlarının genişlemesi ve gücünün artması ile dünya siyasetinde önemli bir yer tutmuş olan Osmanlı Devleti, Batılı devletler ile elçilikler aracılığıyla diplomatik ilişkiler kurmaya başlamıştır. Bu diplomatik ilişkiler, tarafların birbirlerine sunduğu çeşitli barışçıl hediyeler ile pekiştirilmiş ve kültürel etkileşim artarak devam etmiştir. Yüzyıllar boyunca kültürlerin karşılaşmasını sağlayan bir başka etmen ise gezginler ve seyyahlar olmuştur. Bu araçlar sayesinde Osmanlı padişahları Batı dünyası hakkında bilgiler edinmiş ve en önemlisi Batı kültürünün bir ögesi olan Batı müziği alanında bilgilenmeye başlamışlardır.

19. yüzyılda kendisi de bir Türk müziği bestekârı ve icracısı olan III. Selim, müzik alanında Batıya yoğun ilgi gösteren ilk padişah olmuş, Türk müziği alanına geleneğin dışında sayılabilecek yenilikçi yaklaşımlar getirmiş ve her iki müzik türüne de gösterdiği ilgi ile bu müzik türlerini himâyesi altına almıştır.

III. Selim'in ardından gelen II. Mahmud döneminde ise Batılılaşma hareketleri kesin ve net olarak başlamıştır. Devletin her alanında yapılmaya başlanan reform hareketleri dolaylı yoldan müzik kültürüne de etki etmiştir. Yeniçeri ocağının lağvedilmesi ile ortadan kalkan Mehterhâne'nin yerine Batılı anlamda bir askeri bando kurulmuş ve başına Avrupa'dan ithal müzisyenler getirilmiştir. Bu dönemden 31. Osmanlı padişahı Sultan Abdülmecid dönemine kadar çeşitli şekillerde görülen müzikteki Batılılaşma hareketleri, dönem dönem devletin resmi müziğini değiştirecek düzeye dahi ulaşmıştır.

Cumhuriyet'in ilânına kadar devam eden bu süreç, 1923 yılında Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte son hâlini almaya başlamış ve Türk makam müziği, Osmanlı'ya ait tüm izleri silmek isteyen Cumhuriyet'in hedefi hâline gelmiştir. Dönemin müzik politikaları, Ziya Gökalp'in görüşleri etrafında [Ziya Gökalp'te sembolleşen fikirler etrafında] şekillenmiştir. Gökalpçi görüşe göre, Osmanlı döneminin hâkim müziği olan makamsal müzik Doğu medeniyetlerine ait olarak nitelendirilirken Anadolu topraklarında gelişmiş olan halk ezgilerinin ise Türklerin asıl müziği olduğu savunulmaktadır. Bu görüşler ışığında bir *milli musiki* yaratılması gerektiğini savunan Gökalp, bunun Anadolu ezgileri ve Batı müziğinin birleştirilmesi ile gerçekleştirilebileceğini söylemektedir. Cumhuriyet ileri gelenleri ise bu konudaki çalışmalarını *musiki inkılabı* adı altında bir an evvel başlatmışlardır. Bu çalışmaların ardından, dönemin ileri gelen sanat şahsiyetlerinin de katıldığı bir *alaturka-alafranga* çatışması ortaya çıkmış ve bu çatışma gün geçtikçe büyümüş, bu iki akımın mensupları dönemin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumu etkileyecek çabalar içerisinde olmuştur.

Tüm bu tartışmalar sürerken, yazılı basının yanı sıra, 1927 yılında Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi ile birlikte radyo yayıncılığı başlamıştır. Bir propaganda aracı olarak kullanılmasının haricinde Radyo'da, kültür-sanat yayınları da yapılmakta ve müzik yayınlarında herhangi bir ayırım güdülmemektedir. Ancak 1934 tarihine gelindiğinde, alaturka-alafranga tartışmaları Türk makam müziğinin aleyhine olarak yorumlanabilecek bir sonuca ulaşmış ve radyolarda Türk müziği yayını 2 yıla yakın bir süreyle yasaklanmıştır. Yasağın kalkmasının ardından radyoculuk faaliyetleri 1936'da TTTAŞ'den alınarak devlet tekeline geçirilmiş ve 1938 yılında Ankara'da bir Radyoevi kurularak yeni yayıncılık dönemi başlamıştır.

Bu dönemde Ankara Radyosu geçmişten ders çıkararak temkinli adımlarla ilerlemeye çalışmıştır. İstanbul Radyosu'ndan görevle buraya nakledilen önemli isimler her bir müzik türüne gerekli önemin verilmesi konusunda hemfikirdirler. Özellikle Mesud Cemil, hem klasik repertuar hem de halk türküleri alanlarında icracılık açısından önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu yönelimler, radyoda bugüne kadar etkisini sürdüren TSM ve THM şeklinde türsel (*genre*) bir sınıflandırmayı beraberinde getirmiştir. Bugünden geriye doğru bakıldığında bu türsel sınıflandırma problemleri gibi görünse (hatta akademik camiada halen Türk Makam Müziği, Osmanlı Müziği vb.

tartışılalmaktadır) de dönemin konjonktüründe düşünüldüğünde Türk müziği açısından gerekli ve olumlu bir hadisedir. Türk müziğinde koral icranın ortaya çıkarıldığı bir dönem olarak tarihe geçen bu yıllar, her ne kadar dönemi içerisinde çeşitli eleştirilere maruz kalmış olsa da Türk müziğinde yeni bir icra anlayışını ortaya çıkarmış ve günümüzde de kullanılan koro anlayışının temellerinin atılmasını sağlamıştır.

Ancak tüm bu çalışmalara rağmen, bu araştırmanın sonucunda ulaşılan nokta; Ankara Radyosu, evveli İstanbul Radyosu gibi – dönem dönem yayın sürelerinde değişiklik yapılsa da – Batı müziğine diğer müzik türlerine nazaran daha fazla yer vermiştir. Çeşitli programlarla bu açık kapatılmaya çalışılsa da bu uğraşlar yetersiz kalmış; Türk müziği yayınları, Batı müziği yayınlarının yarısına ancak erişebilmiştir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- Alimdar, Selçuk. *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Ayas, Güneş. *Müsiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- Bardakçı, Murat. *Refik Bey – Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1995.
- Beşiroğlu, Şefika Şehvar. *III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.
- Boran, İlke, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez. *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Aksoy, Bülent. *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.
- Gazimihal, Mahmud Ragıp. "İlimde Sathiliğin Mahzurları." *Milli Mecmua* c. 2, s. 15: 34, 1924.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968.
- Granda, Cemal. *Atatürk'ün Uşağı İdim*. İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1973.
- Güdek, Bahar, Adem Kılıç. "Muzik-i Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi." *International Journal of Social Science* s. 47: 92, 2016.
- Kıyak, Hüseyin. *Yüzyıllık Metinlerle Tanburî Cemil Bey*. Ed. Kıyak, Hüseyin. İstanbul: Kubbetaltı Neşriyatı, 2017.
- Koç, Nurgün. "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Radyo." *CTAD* 15: 70, 2012.
- Kütükçü, Tamer. *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2012.
- Öğütte, Vefa Saygın, "Hüseyin Etil. Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları." *Doğu Batı* s. 62: 106, 2012.
- Özalp, Mehmet Nazmi. *Ruşen Ferit Kam*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Özcan, Nuri. "Tel, Mesud Cemil". *İslam Ansiklopedisi*. c. 40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- Özer, Mehmet İhsan. "Türk Müziği İcrasında Yönetim". Sanatta Yeterlilik Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü 1995.
- Özer, Tuğrul. (2016). *III. Selim Dönemi İstanbul Kültür Ortamlarında Müziğin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- Özyıldırım, Murat. *Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.
- Sanlıkol, Mehmet Ali. *Çalıcı Mehterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Sarı, G. Çolakoğlu. "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları." *Türkiye Sosyal Araştırma Dergisi*, s. 181: 33, 2014.
- TBMM Tutanak Dergisi, Dönem IV, Toplantı 4, c. 25 (Kasım 1934): 4.
- Uzel, Nezih. *Radyo'da Bir Gün*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.

Ünlü, Cemal. *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Vural, Timur. *Türklerde Askerî Müzik Geleneği: Tuğ, Nevbet, Mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2013.

Yazgan, Teoman. "Cumhuriyet'in Örnek Bir Kültür Kurumu: Ankara Radyosu." *TRT Akademi*. c.1, s.1: 300, 2016.

Zeybek, Özge. "*Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi*." Yüksek Lisans Tezi. İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

İnternet Kaynakları

URL 1 Adlı, Ayşe. "Alaeddin Yavaşça: Devletin Sırtı Hala Türk Müziğine Dönük". Erişim Tarihi: 05 Ağustos 2019.

<http://www.musikidergisi.net/?p=632>

URL 2 Aksoy, Bülent. "Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri". Erişim Tarihi: 31 Ekim 2019.

<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=356014&/Cumhuriyet-Döneminde-Devlet-Radyosunun-Türk-Musikisi-Üzerindeki-Etkileri-/Dr.-Bülent-Aksoy->

URL 3 Sarı, Ayhan. "Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın 'Divan Küğü Tarihi' Ders Notlarından (1982)". Erişim Tarihi: 06 Ağustos 2019.

<http://www.musikidergisi.net/?p=481>

Gazeteler

Saner, Nejat. "Ankara Radyosunun Yeni Programı". *Radyo Dergisi*. 1 Kasım 1946.

"İnce Saz Kalkmalı Mı?". *Cumhuriyet Gazetesi*. 7 Mayıs 1933.

"Radyomuzda Üç Aylık Yeni Program". *Radyo Dergisi*. 15 İlkteşrin 1942.

"Türkiye Radyosu Neşriyat Nisbetleri". *Radyo Dergisi*. 15 Sonkânun 1941.

"Şarkı, Gazel Devrinin Sonu". *Vakit Gazetesi*. 04 Teşrinisani 1934.

A GENERAL OVERVIEW OF THE WESTERNIZATION PROCESS OF TURKISH MAQAM MUSIC: A CASE STUDY OF ANKARA RADIO

Bedirhan BÜYÜKDUMAN
Nesibe Özgül TURGAY

ABSTRACT

The fields art and culture have always been controlled and protected by authorities through various policies. Having been protected by the Ottoman Empire for many centuries, and seen as the official music of the empire, makam music went through various changes and transformations due to the Westernization movements from the beginning of the 19th century onwards. Turkish makam music which took its final form with the proclamation of the Republic in 1923, began to be seen as an archaic element as a result of the policies of this new regime, and was attempted to be eliminated through the Gökaltıst doctrine, in order to found a national music. This research has been focused on the analysis of the effects of the reforms attempted in the musical area following the proclamation of the Republic, on the broadcasting activity in Ankara Radio. Books, magazines, newspapers and articles which give information about the Ankara Radio, have been determined and accessed through the archive research, and examined thoroughly. Thus within this research has been employed a qualitative descriptive research method.

As a result of the research, it has been concluded that Ankara Radio could not avoid the dominant ideology since its foundation and has been kept Turkish makam music in the background thereby concentrate on Western music on broadcasting, even though it brought an stylistic innovation.

Keywords: Turkish makam music, One-Party Era, Ankara Radio, Istanbul Radio, westernization