

CUMHURİYET DÖNEMİ VE ÖNCESİ BATILILAŞMA HAREKETLERİNİN TÜRK MÜZİĞİNE ETKİLERİ

Volkan KAPTAN* **Merve Nur KAPTAN****

*Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yüksek Lisans Öğrencisi, vlknkptn7979(at)hotmail.com ORCID: 0000-0003-0135-4348

**Öğr. Gör., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, mnkaptan(at)nku.edu.tr ORCID: 0000-0001-7887-5921

Kaptan, Volkan, Kaptan, Merve Nur “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”. idil, 58 (2019 Haziran): s. 809-823. doi: 10.7816/idil-08-58-12

Öz

Yüzyıllar boyunca çok geniş bir coğrafyada hüküm sürmüş Osmanlı İmparatorluğu, birçok medeniyeti bünyesinde barındırmıştır. Farklı ülkelerle yapılan savaşlar neticesinde siyasi, askeri ve kültürel alanda etkileşimler kaçınılmaz olmuş, müzik de bu kültürel etkileşimlerin içerisinde yer almıştır. Bu çalışmada tarihsel inceleme yöntemiyle Osmanlı’da başlayan müzikteki Batılılaşma hareketlerinin Cumhuriyet ve sonrasına olan etkileri ele alınmıştır. 1926 yılında Atatürk’ün Sarayburnu Gazinosu’nda yaptığı konuşmanın ardından yaşanan gelişmelerle birlikte Türk müziği ötekileştirilmiş, 1934-1936 yılları arasında Türk müziğinin radyolardaki yayınları durdurulmuştur. Osmanlı müziği, gerek Cumhuriyet döneminin resmi ideolojisi gerekse o dönemin bazı yayın kuruluşları tarafından gerici olarak adlandırılmıştır. Ülkede alaturka-alafranga tartışmasının zirveye ulaştığı dönemde, Ziya Gökalp’in “Türk’ün milli harsı Anadolu’nun köylerindeki halk ezgileridir” savı ve bu halk ezgilerinin Batılı tekniklerle işlenerek milli müziğimizi oluşturabileceğimiz fikri, döneme hâkim bir ideoloji haline gelmiştir. Tüm bu yasaklara rağmen toplumun alt tabakalarının verdiği tepki ise, beklenenin aksine Türk müziğini içselleştirmek olmuştur. Bu bağlamda gerçekleştirilen uygulamalardan vazgeçilmiş ve 1936 yılında Türk müziği yasağı kaldırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Milli kültür, yasak, Türk müziği, Ziya Gökalp, Atatürk, Batılılaşma, radyo, cumhuriyet, alaturka-alafranga

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Mart 2019

Düzeltilme: 14 Nisan 2019

Kabul: 28 Nisan 2019

Giriş

Müzik, insanların sosyo-kültürel yaşantılarında önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda insanlar için kültürel ifade araçlarından birisi olarak düşünülmüş, bireylerin toplumun kültür ortamı içerisindeki yerini bulmasını sağlamıştır. Sanatın bir dalı olarak müzik, yeryüzünde beşerin eğitiminde, bulunduğu topluma uyumunda ve kendini ifade etmesi açısından önemli bir yere sahip olmuştur (Erdal, 1998). Ünlü düşünürlerden Platon müziğin önemini "*Onu değiştirirseniz sitenin duvarları yıkılır*" sözüyle anlatmıştır (Çetinkaya, 1999: 89). Türk toplumunda da müzik, tarihin her safhasında önemlilik teşkil etmiştir. İnsanlık kadar eski olan bu sanat, sürekli gelişmiş ve toplumun yaşadığı siyasi, askeri, dinî tekâmüllerle eşgüdümlü olarak ilerleme göstermiştir.

Modernleşme olgusu etkileri dünya çapında görülen yeni bir hayat tarzı ve içtimai örgütlenme biçimi meydana getirmiştir (Solmaz, 2011). 15. yüzyılda Rönesans ile birlikte Batı'nın modernleşmesi, özgür düşünmeyi ve yeni yaşam şartlarını beraberinde getirmiştir. Avrupa, bu yenilikçi adımlara kapalı olan Hristiyan kültür ve ahlaki yapısını, reform hareketleri ile değiştirmiştir. Bu bağlamda gelişen teknoloji, şark ile garbın arasındaki farkı iyice açmıştır. Osmanlı'da bu durum Avrupa'da olduğu gibi gerçekleşmemiş, Garp ile temaslar 18. yüzyılın başlarına tekâbül etmiştir.

Osmanlı'da Mûsikî ve Batılılaşma Hareketlerinin Mûsikîye Yansımaları

Osmanlı İmparatorluğu döneminde mûsikî; yüzyıllar öncesine dayanan köklü bir geleneğe sahiptir. Kendine has kuralları ihtiva eden, hem saray ve ordu çevresinde hem de toplumun diğer katmanlarında görülen mûsikî, Osmanlı toplum yapısı içerisinde içtimai bir işleve sahip olmuştur (Baydar, 2010). Mûsikînin toplumda bir üst-kültür ürünü olarak görülmesi, barındırdığı toplulukların mûsikî anlayışını birleştirmesinden kaynaklanmaktadır (Aksoy, 2008). Bu toplumlarda nota sistemi kullanılmadığından dolayı mûsikî öğretimi, *meşk* yoluyla yapılmıştır. Bu bağlamda *meşk*, saz ve ses öğreniminde külliyyat oluşturmak adına önemli bir unsur haline gelmiştir. Aynı zamanda mûsikî dünyasının temelini oluşturup, eğitim sistemi içerisinde hem pratik hem de sembolik işlevleri yerine getiren bir yol olmuştur (Behar, 1998). Osmanlı mûsikînde *meşk*, beş farklı mekânda icra edilmiştir. Bu mekânlar, Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, mûsikî esnafı loncaları ve özel

meşkhanelerdir. Bu yerler mûsikînin halk tarafından tanınmasına, sevilmesine ve yaygınlaşmasına vesile olmuştur (Tanrıkorur, 2003).



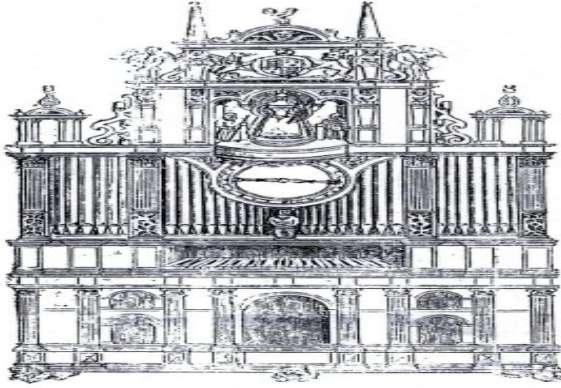
Resim 1: Halep'teki Osmanlı paşasının saz takımı. Soldan sağa: Def ve hanende, "tanbur", ney, Arap kemençesi, nakkare. Russell, 1794

Osmanlı Dönemi'nde ilk notalama sistemleri 17. yüzyılda Ali Ufki Bey (Albert Bobowski), 18. Yüzyılda Kantemiroğlu (Demetrius Cantemir) ve 19. yüzyılda Ermeni Hamparsum Limonciyan tarafından kullanılmış fakat o dönemde bu sistemler benimsenmemiştir.

19. yüzyıl öncesi Batı medeniyetleriyle yakın münasebetler neticesinde siyasi, askeri ve kültürel alanda etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'nin Batı ile ilk temasları, yabancı hükümdarların diplomatik mahiyetteki hediyeleri, Osmanlı elçilerinin yurt dışına gönderilmesi ve buradaki gözlemleri ile gerçekleşmiştir. Diplomatik ilişkileri güçlendirme adına verilen hediyelerin içinde müzik unsurlu olanlar da yer almıştır. Bunlardan ilki, 1453 yılında Fransa Kralı I. François'in Sultan II.Süleyman'a gönderdiği orkestradır. Sarayda üç konser gerçekleştiren orkestra, padişahın beğenisini kazanmış ancak sultan bu müziğin cengaver ruhunu yumuşattığını düşünerek, müzisyenlerin çalgılarını kırdırmıştır. Ayrıca bu müzisyenlerin ülke içinde bulunmalarını yasaklayarak, ülkelerine geri göndermiştir (Alimdar, 2016).

İkinci diplomatik hediye ise, 1599 yılında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in, Sultan III. Mehmed'e gönderdiği hediye olmuştur. Kraliçe, Thomas Dallam adında bir müzisyeni İstanbul'a padişahın huzuruna yollamıştır. Sultan III. Mehmed, Dallam'ın org icrasından memnun kalıp onu 45,5 altın sikke ile ödüllendirmiştir. Fakat daha sonra Sultan I. Ahmed,

orgun üzerindeki figürler sebebiyle orgu yaktırmıştır (Alimdar, 2016).



Resim 2: Orgun 1860 tarihli gazetede yayınlanan çizimi

Sarayın Batı müziği ile ilgili bilgilere sahip olduğu önemli kaynaklar arasında yurt dışına gönderilen elçilerin kaleme aldığı sefaretnameler de yer almıştır. Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin yazdığı Fransa Sefaretnamesi ilk müzik içerikli örneklerden biri olmuştur (Alimdar, 2016). Fransa'ya giden Yirmisekiz Mehmed Çelebi'yi mehterhane olarak ifade ettiği bir askerî bando karşılamıştır. Mehmed Çelebi Fransa'da yer aldığı süre içerisinde burada seyrettiği opera temsillerini ayrıntılı olarak Sefaretnamesinde açıklamıştır.

Gerçekleştirilen ilk temaslar neticesinde Osmanlı hanedanının Batı müziğine olan yoğun ilgisi Sultan III. Selim ile başlamaktadır. Bu ilgiyi güçlendiren ise II. Mahmut'un Batı müziğini kurumsallaştırma çabalarıdır. 1826'da Yeniçeri Ocağı kaldırılmış, mehterhane feshedilmiş, Osmanlı İmparatorluğunda yaklaşık olarak 85 yıl mehter çalınmamıştır (Aksoy, 2008). Mehterhanenin kapatılmasından sonra Batılı tarzda olan Muzika-yı Hümâyün kurulmuştur (Tura, 1988). Bülent Aksoy'a göre Muzika-yı Humâyün'un kurulması "Musiki Tanzimatımız" olarak görülmektedir (1988: 1214). 1827 yılında çalışmalara başlayan bu kurum, müzisyen ihtiyacını Enderun'da yetişen yetenekli çocuklardan sağlamıştır. Bandunun ilk şefi, Mösyö Manguel olmuş fakat başarılı olamadığından dolayı yerine Donizetti Paşa getirilmiştir (Aksoy, 2003). M. Manguel'in başarısızlığından dolayı Donizetti Paşa'nın bandunun başına geldiği düşünülse de bazı kaynaklarda M. Manguel'in öldüğü için II. Mahmud'un Donizetti Paşa'yı bandunun başına getirdiği de söylenmektedir. Donizetti Paşa'nın vefatından sonra bandunun başına

geçen Callisto Guatelli, Türk makamlarıyla çeşitli besteler yapmış, Osmaniye Marşı da bu bestelerden birisi olmuştur (Koşal, 1998). Aynı zamanda Guatelli, Aziziye Marşı ile Paşa unvanını almıştır (Aksoy, 1988).

Batı müziğinin resmi düzeyde kabul görmesi, saray ve çevresinin dışında şehri de etkisi altına almıştır. 1826-1839 döneminin sonlarına doğru İstanbul'da ilk kez bir tiyatro binası yaptırılmış ve opera faaliyetleri başlamıştır (Aksoy, 2003). Belgelere göre ilk opera seyreden padişah III. Selim olmuştur. Refik Ahmet Sevengil bu durumu şöyle anlatmaktadır: "Padişahın Batı usulü danslarla ilk teması kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında olmuştur. O sıralarda Fransa'nın İzmir Konsolosu olan M. Amoureux'nin kızı Sicilyateyn Sefiri M. D. Lodo'nun kızı, Hatice Sultan'ın sarayında org çalıp dans ederlerken, III. Selim bir paravan arkasından seyretmiş, pek beğenmiş, heyecanını tutamayarak ortaya çıkmış ve kızlara iltifatlarda bulunmuştur" (1969: 15-16; akt. Aksoy, 2003). Topkapı Sarayı eski müdürü Tahsin Öz'ün gayretiyle ortaya çıkan bir belgede, hicri 1207 (miladi 1793) yılında Şevval ayının dördüncü günü padişah Topkapı Sarayı Köşkü'nde "Frenk Rakkasları"nı seyredip eğlenmiştir. (Bunların bale topluluğunun dansçıları olabileceği düşünülmüştür.) Dört yıl sonra, hicri 1211 (miladi 1797) yılında Zilkade ayının beşinde Salı günü III. Selim'in huzurunda bir opera sahnelenmiştir. Padişahın isimsiz sır kâtibi bu günü şu şekilde kaydetmiştir:

Zilkade'nin altısı çiharişenbih günü Topkapı'yanüzul ve dün gece Topkapı'da Ağa yerinde opera nâmmüzahrefmülâabe-i efrenciizhar eyleyen çend nefer frenklerin temaşa ettirdikleri mel'abe-i çengiyane ve et-vâr-ı efrencâneleri, sohbetleri ve dimağı zükâm eyleyen is ve pasları ve taklidleritezkâr ile eğlensildi (Sevengil, 1969: 91).

Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğine ve operaya olan ilgi devam etmiş, yurt dışından birçok müzisyen getirtilmiştir. Sultan Abdülmecid'in aksine Sultan Abdülaziz, Batı müziğini benimsemeyip, bu müziği "kuru gürültü" diye belirtmiştir (Aksoy, 1998: 1221). Sultan II. Abdülhamid dönemi, müzik anlayışında Batı müziğinin baskın olduğu bir dönem olmuştur. Sarayda altmış beş kişilik bir koro kurulup, ilk çoksesli koro olarak beş-altı yıl faaliyet göstermiştir. Bu dönemde Türk ve Batı müziğini sentezleyen ilk ve en önemli isim Dikran Çuhacıyan'dır. Sultan, Türk mûsikîsi hakkında görüşlerini şu sözlerle ifade etmiştir:

Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: 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 (Aksoy, 1988: 1212-1236).

Bu söylem doğrultusunda sarayın müziğe bakış açısı nettir. Daha da ilginç olanı klasik Türk müzikisinin yabancı kökenli görülmesi, gerçek müzikinin halk müzikî olduğu inancıdır (Aksoy, 1988). Batı müziğinin Saray'da etkisini arttırmasından dolayı dönemin önemli isimleri bu durumdan rahatsız olmuş, birçok besteci ve icracı Mısır'a gitmiştir (Aksoy, 1985). Dönemin üstatlarından Dede Efendi de Saray'da Batı müziği faaliyetlerinin artması sonucunda "Bu oyunun tadı kaçtı" deyip hacca gitmiştir (Ayas, 2014).

Osmanlı, Batılılaşma sürecinde iktidarın siyasi görüşü ile halkın geleneksel kültürü arasındaki ayrımı korumuş, toplumu Batılılaşma yönünde zorlamamıştır. Bu da dolayısıyla Batı ile Doğunun toplum katında birlikte nüfuz etmesine olanak sağlamıştır. Osmanlı'nın bu tercihi henüz dağılmamış olmasının ve dünya siyaseti üzerinde ağırlığını sürdürmesinin etkisi göz ardı edilmemelidir (Ayas, 2014).

İlk resmi kurum olan Dârübedâyî 1914 yılında açılmış, Türk müzikî çalışmalarına yer verilmiştir. Fakat savaş koşulları nedeniyle iki yıl sonra kapatılmıştır. Sonraki süreçte klasik Türk müzikîsinin geçmişini kayıt altına alabilmek amacıyla Müsikî Encümeni kurulmuş fakat bu encümen de istenilen seviyede görevini yerine getirememiştir. Bu encümenin tüzüğü ayrıca ileride kurulacak olan Dârü'l-elhân'a da temel olmuştur (Paçacı, 2002). Bu sebeple Dârübedâyî'nin, kuruluşu müzik ve opera tarihi açısından son derece önemlidir. Bu gelişmelerin ardından Ziya Paşa başkanlığında 1917 yılında Dârü'l-elhân (Nağmeler Evi) kurulmuştur.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK GELİŞMELERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp Cumhuriyet'in ilan edilmesine kadar geçen sürede belki de güzel sanatlar içerisinde canlılığını koruyan tek sanat

müzikîydi. Fakat Osmanlı-Türk müzikînin mevcudiyeti, yüzyılı aşkın bir süredir tartışılmaya devam edildi. Aynı zamanda bu müzikînin kökeni sorunu konusu da bu tartışmada kendisine yer buldu. Karalama kampanyaları başlatanlar Osmanlı müzikîni Bizans, Arap, Acem müzikîsi olarak ele almış, bu doğrultuda ulusal bir nitelik taşımadığı görüşünü savunmuşlardır. Bunların aksini düşünenler ise Osmanlı-Türk müzikîsinin ulusal bir sanat olduğunu benimsemişlerdir. Bu düşüncelerine kanıt olarak da İncesaz müzikîsi ile Anadolu halk müzikîsinin aynı "ses sistemini" kullanıyor olmalarını göstermişlerdir. Aynı zamanda müzikînin de Türk menşeli olduğunu iddia etmişlerdir. Ulusallaşma sürecini etkileyen ideoloji şüphesiz Türkçülük olarak adlandırılabilir (Aksoy, 2008). Erken Cumhuriyet döneminde elit kesim tarafından başlatılan "alaturka-alafranga" tartışması, toplumun beğenilerinde yer alan farklılaşmadan ziyade, müzikî tartışması üzerinden Batıcı tercihlerin meşru ilan edilmesi, Doğulu kimliğin ise gayrimeşru bırakılmasıdır. Bu vesileyle amaçlanan, toplum kimliğini dönüştürmek olmuştur.

Ziya Gökalp Eksenli Gelişmeler

Osmanlı müzikîsinin ulusal olmadığı görüşünü ilk olarak Ziya Gökalp'in ortaya attığı düşünülse de, Necip Asım Bey (Kazıksız), Emrullah Efendi, Veled Çelebi gibi yazarlar 1893'te İkdâm gazetesinde aynı ölçütü kültüre yansıtmışlardır. Aynı yıllarda Bursalı Tahir Efendi de "Türkler" in bilime olan katkılarını araştırmıştır (Aksoy, 2008). Türk müzikîsinin Anadolu köylerinde var olduğu düşüncesini daha da eskilere Vambery ve II. Abdülhamid'e kadar götürmemiz mümkündür. Necip Asım (Kazıksız), aynı zamanda Türklüğü müziğe de yansıtmıştır. Yusuf Akçura bu konuyla ilgili görüşünü şu şekilde dile getirmektedir:

Necib Asım Bey Osmanlı lisanının Türkçeleşmesine uğraştığı kadar değilse bile doğu musikisinin millileşmesine de hayli himmet sarfetmiştir. Osmanlı münevverleri arasında muteber olan doğu musikisinin milli Türk musikisi olmayıp, asıl Türk musikî(ni), çoban ve halk havalarından motifler alınarak batı tekniği ile Macarların yaptıkları gibi tanzim edilmesi lazım geldiği fikrini ortaya atan da Necib Asım Bey'dir. Zamanın musiki üstadlarından Rauf Bey, Necib Asım Bey'in bu fikri aleyhine şiddetle yürümüş idi (Aksoy, 2008: 142).

Gökalp, Türklüğü şarklı "kirlerinden" arınması şartıyla Batılılaşma yolunda bir imkân olarak görüyordu. Ayas'a göre arınma ancak katalizör yardımıyla olabilecekti. Bu da Türkiye'ye giren Batı müziği idi (2015). Gökalp Batı müziğinin Türkiye'ye

girişini milat kabul etmiş, “milattan önce” ise iki müzik türü olduğunu söylemiştir. Birincisi “Farabi tarafından Bizans menşei olan Şark mûsikîsi”, diğeri ise “Türk mûsikîsinin devamı olan halk melodileri”dir. İşte tam bu noktada Osmanlı döneminde yapılan yanlış burada da tekrar edilecek, Türk kültürü yaratmak adına Batı müziği olduğu gibi alınacak, Türk müziği adına hiçbir şey kalmayacaktı. Bu yüzdendir ki Osmanlıdan gelen müziğin bir kısmını alıp bir kısmını atmalydık. Bunu da Türklüğün “saf” müziği olarak gördüğü Türkülerimizi, Anadolu’dan derleyip, Garp Fenniyle işleyerek, milli bir müzik inşa edilecekti (Ayas, 2015). Gökalp bu fikirler neticesinde şunları söylemektedir:

Bugün, işte, şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, halk musikisi... Şark musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. 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 melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkcülüğün musiki sahasındaki program esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musıklarımıza aittir (Gökalp, 2011: 141).

Gökalp’in bu görüşü yeni rejim için bir referans olacak, Tekelioğlu’nun dediği gibi “düşman doğu mûsikîsi, kaynak halk mûsikîsi, model Batı mûsikîsi ve armonisi, erek ise milli mûsikî” olacaktı (2006: 102; akt. Ayas, 2015: 244). Gökalp bir müzik adamı olmamasına rağmen, dönemin müzik insanları da onun gibi aynı eksen üzerinde düşünmüşlerdir. M. Ragıp Gazimihal, Batı müziğinin bilimsel bir teknik olarak ele alınması gerektiğini, Halil Bedii Yönetken, Batı müziğini bilimsel bir teknik olarak ele almanın bir tercih değil, mecburiyet olduğunu söylemiştir. Peyami Safa da Avrupa’nın açtığı bilim kapısından girmemiz gerektiği, aksi halde “primitif” kalacağımızı söylemiştir. Hatta muhafazakâr bir sosyolog-pedagog olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na göre “mûsikî sahasında medeniliğin yalnız bir şekli vardır. O da garp mûsikîlerine has olan beynelmilel tekniği aynen ve harfiyen kabul etmektir” (Arslan, 2009; akt. Ayas, 2015: 246).

Türk Tarih Tezi, Güneş Dil Teorisi ve Arel’in Görüşleri

Osmanlı Türk mûsikîsinin ulusal olmadığı tezine karşı en kapsamlı yanıt Hüseyin Saadettin Arel’den

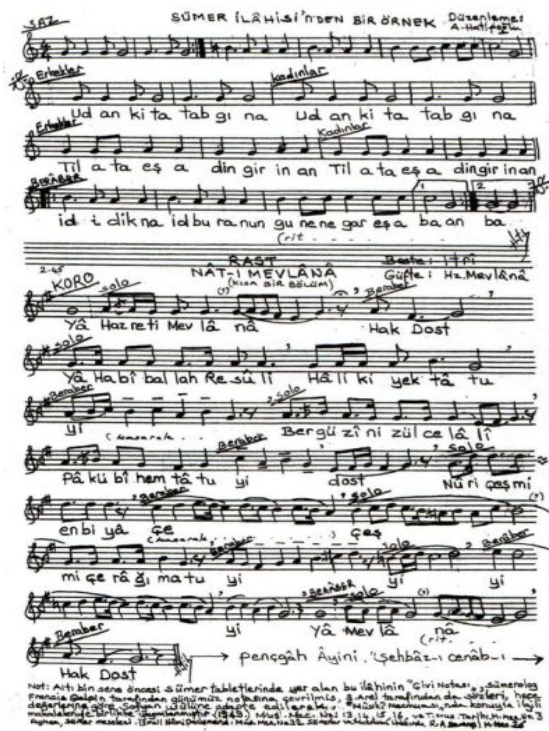
gelmiştir. Arel’in 1939’da Türklük dergisinde on dört bölüm olarak yayınlamış olduğu “Türk Mûsikîsi Kimindir?” adlı eserinde, bu mûsikînin toplumun malı olduğunu ortaya koymuştur. Yunan, Bizans, eski Arap, eski İran mûsikîleri üzerine yaptığı incelemeler sonucunda mûsikîmizin bugünkü yapısıyla yakınlık kuramadığını ve ortaya atılan düşüncelerin “faraziye” hatta “efsane” olduğunu söylemiştir (Aksoy, 2008). Bu bağlamda mûsikînin meşruluk alanını genişletmiştir. Arel, Türk mûsikîsi hakkında yapmış olduğu bir konferansta şunları belirtmiştir:

Bir kere şurası muhakkaktır ki, memleketimiz gibi her devrin en büyük hadiselerine adeta mev’id telaki vazifesi gören bir ülkede haricin tesirinden tamamiyle azade kalmış bir sanatın mevcudiyetine intizar etmemeliyiz. Bizim için aranması lazım olan cihet sanatımızın milliyetimize mahsus farikalar taşıyıp taşımadığı noktasına münhasırdır. Bu farikaların mevcudiyeti bir milli sanatın mevcudiyetini tasdik etmek için kâfidir. Elimizdeki musikinin ise asırlarca müddet Türk dehasıyla yoğunlaşarak iktisap ettiği hususiyetler meydandadır (1964: 19).

Arel, Türk mûsikîsinin kökenini İslâm-Doğu mûsikîsine bağlamıştır. Güneş Dil Teorisi ve Türk Tarih Tezi’ni yanına alarak, Orta Asya yerli halkının Türk olduğunu savunmuştur (Aksoy, 2008). Türk Tarih Tezi’ne başvuran Arel şöyle söylemiştir:

Mesela eski Yunanlıların bize musiki vermedikten başka, doğrudan musiki almış olduklarını isbat edersem ne buyurursunuz?... Mısırlılar’ın, Babilbilerin, Asuri’lerin, İbraniler’in, Fenikeli’lerin medeniyetleri esas itibariyle hep Sümer medeniyetine dayanmaktadır. Şimdi ki Garp medeniyetinin öncüsü Sümer medeniyetidir; Yunanlılar da Sümer medeniyetinden iktibaslarla bulunmuşlardır (1964: 234).

Sümerleri Türk yapıp, medeniyetin ana kaynağını Sümerlere dayandıran Arel, Sümer Türklerinin kullanmış olduğu müziği de dünya müziklerinin temeli haline getirmiştir. Buhûrî-zâde Mustafa İtri Efendi’nin Rast makamında Nât-ı Mevlana, Bayram Salâtı ve Mahfel Sürmesi ile “Sümer Türkleri’nin” ilâhîlerini karşılaştıran Arel, benzerlikleri keşfetmiş ve bunların rastlantı olmadığını söylemiştir.



Resim 3: Sümer ilâhîsinden bir örnek

Arel, Türk mûsikîsinin teknik imkânlarını, Batı müziğinin teknik imkânlarından on kat daha üstün tutmuştur. Asıl meselenin, onları Batı tekniğiyle işlemek olduğunu dile getirmiştir (Ayas, 2014). Türk müziği çevrelerine karşı geliştirilen gericilik suçlamalarına karşı çıkarak şunları söylemiştir: “Teksesliliğe âşık olmak, çoksesliliğe alışıksız olmamak, geriliği ilerilikten üstün tutmak, Şark skolastiğine kapılmak gibi suçların muhatabı ben değilim çünkü Batı musikisini sevdiğim için Türk musikini severim” (Arel, 1949: 3).

Cumhuriyet Yönetiminin Klasik Türk Müziğine Bakışı

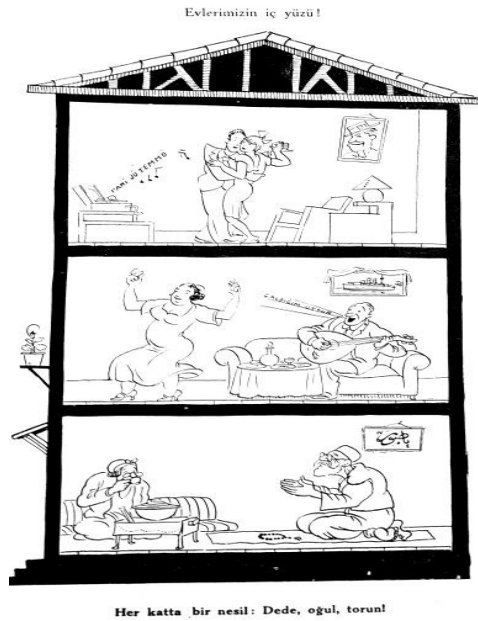
Cumhuriyetin ilanınin ardından müzik adına bir reform gerçekleşmemiş iken, bu konudaki ilk girişim, 1923 yılında Mûsikî Encümeni'nin lağvedilmesi olmuştur. Yine bu dönemde Dârü'l-elhân kurumu Maarif Vekâletinden ayrılıp İstanbul Valiliği'ne bağlanmış, Muzika-yı Hümayun şefi Osman Zeki Bey'den de bu kurumun Ankara'ya nakledilmesi istenmiştir (Paçacı, 1999). 1924 yılında meclis, Mûsikî ve Temsil Akademi kanununu yürürlüğe koymuş fakat uygulamaya ancak beş yıl sonra başlayabilmiştir (Ali, 1987). Aynı yıl içerisinde

Mûsikî Muallim Mektebi kurulup, başına Osman Zeki Üngör getirilmiştir. Bu kurumun amacı, Batı müziği alanında eğitim verebilecek öğretmenler yetiştirebilmek olmuştur (Paçacı, 2002). Mûsikî Muallim Mektebi'nin Batı müziği çalışmalarını güçlendirmek adına ayrıca Maarif Bakanlığı tarafından yurt dışına Batı müziği eğitimi almaları için öğrenciler de yollanmıştır. Paul Hindemith tarafından yayınlanacak raporda Mûsikî Muallim Mektebi, kulak eğitimine yönelik bir tarzı geliştirmemiş olduğundan dolayı eleştirilmiştir. Hindemith ayrıca ders odalarının da küçük olduğundan bahsetmiştir (Gökay, 1941).

1925 yılının müzik adına en önemli gelişme şüphesiz tekke ve zaviyelerin kapatılması olmuştur. Tekelioğlu, tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla ilgili olarak, Osmanlı klasik müziğinin bir parçası olan tekke müziği geleneğinin son bulduğunu iddia etmiştir (1999). Paçacı da bu konuyla ilgili mûsikî geleneğinin derin bir yara aldığını vurgulamıştır (1999).

1926 yılında Dâru'l-el-hân'da Türk müziği yasaklanmış ve bu olay basında büyük tartışmalara yol açmıştır. Yasağı meşrulaştırmak isteyen Zeki Üngör, Batı tekniğine dayalı yeni kurulan konservatuvarda verilen eğitimi “ilme, fenne ve metoda istinat eden bir eğitim” olarak açıklarken, alaturkaya dair “en basit kavaidi bile olmayan” ve “fennen izah edilemeyen bir sanat” tanımını getirmiştir (Yeni Ses, 1926). Rauf Yekta Bey, Hakkı Süha Gezgin gibi Türk müziği kanadında yer almış kişiler de mürteci (gerici) olarak adlandırılmıştır (Ayas, 2015). Türk müziğini savunmak; doktorların yerine üfürükçüleri savunmak, otomobilleri reddetmek, baytarların yerine nalbantları savunmak gibi düşünülmüştür (Özalp, 2000). Yine bu dönemde Mahmut Ragıp Gazimihal, Milli Mecmua dergisinde hazırladığı “Umumi Musiki Bilgileri” sayfasında alaturka müziği “iptidai müzikler” içine almıştır. Gazimihal’e göre: “fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketin musikileri iptidaidir. Kadını kafes arkasında yaşatan eski sanat islami cemiyetlerde, bestekârların münhasıran kadınların göz ve saçını düşünüp terennüm etmeleri buna bir misal teşkil eder” (1931: 149-151). Nitekim 30’lu yıllarda dergilerde bu ilericici-gerici mantığı resmedilmiştir. Örnek olarak *Akbaba* dergisinde bir evi üç neslin temsil ettiği bir karikatür yayınlanmış, bu karikatürde göçmek üzere olan nesil alaturka sazlarla, genç nesil ise Batı müziği dinleyip dans eden kişiler resmedilmiştir. Cumhuriyet’in Batı müziği eğitimi için yurt dışına

gönderdiği Halil Bedii Yönetken, Batı müziğini hayatın doğal evrimi olarak görmüş, "Alaturka mûsikînin teknik mahiyeti Avrupa'nın monodisine tekabül eder" demiştir. Ona göre müzik sanatının evrimi "dokuzuncu asrın diyafonisi, on ikinci asrın deşanı, on üçüncü asrın fobordonu, on dördüncü asrın kontrpuanı, son asırların akor ve tonalite prensipleriyle teşekkül eden yeni sanatı doğuran armonisi"dir. Batı tekniğini almanın tercih değil mecburiyet olduğunu söylemiştir. Buna karşı duranların da cinnet geçirmiş olduklarını düşünmüştür (Karaman-Tebiş, 2012).



Resim 4: Her katta bir nesil: Dede, oğul, torun!

Türk müziği eğitiminin yasaklandığı 1926 yılında, Dârü'l-elhân heyeti Batı Anadolu'da ilk derleme gezisini gerçekleştirmiştir. Derleme gezisinde bulunan Rauf Yekta Bey yasakla ilgili olarak şaşkınlığını şöyle dile getirmiştir:

(...) iki aydan beri devam eden tetkik seyahatinden avdet edince, şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkid ve şikayet velvelesi içinde buldum; gazeteler Türk musikisi ilga edilemez! Diye feryad ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin musikisi resmi bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir? (Balkılıç, 2009: 64).

Ne yazık ki bu yasak henüz bir başlangıç niteliğinde olmuştur. Takip eden süre içinde 1927 yılında tek sesli müzik, devlet okulları ve özel okullardan da yasaklanmış, bu bağlamda devlet

tarafından bilinçli olarak, Alaturka Mûsikî Tespit ve Tasnif Heyeti kurulmuştur. 22 Ocak 1927 yılında Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık Kemal imzasıyla İstanbul Belediyesi'ne gönderilen yazıda heyetin icra şekli belirlenmiştir. Heyet, "Kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla" ve "Öğretimin olmadığı günlerde" çalışmalarını sürdürecektir. Görev alanı eski repertuarı tespit ve tasnif edip notaya almak olarak belirlenmiştir.

Bu durum üst kültür niteliğinde olan Osmanlı-Türk müziğinin merkezdeki yerinin zedelenmesine, devlet gözünde ikinci plana itilmesine neden olsa da toplumla bütünleşmesine neden olmuştur. "Demokratik Meşrulaştırma" stratejisine karşı çıkan Rauf Yekta Bey, Türk müziği savunucularının Batıcı görüşlere karşı kullandığı yöntemi kullanıp, alafranga konserlerinin boş koltuk sayılarına karşı, alaturka konserlerine halkın gösterdiği ilgiyi işaret etmiştir. Osmanlı müziğinin halka yabancı gösterilmesine karşı çıkarak, halka yabancı olan müziği örnekle açıklamıştır. Konservatuvar öğrencilerinden oluşan koronun çok sesli konseri sonrasında halk bu koroyu Ermeni ve Rum kızlarının verdiğini düşünmüştür. Bu olay şu şekilde anlatılmıştır:

Süreyya Bey evvelce ümit etmişti ki halkın alafranga şeylere olan rağbeti musiki zemininde de kendini gösterecekti. Mûmaileyh, mili harsa ta'alluk eden meselelerde milliyet hislerinin fevkine hiçbir şeyin yükselemeyeceğini düşünemedi. ...alafranga kısmı talebesinin "koro" halinde teğannilerini işitenler... Bu talebeyi Rum ve Ermeni kızları zannettiler! Garp şu'besimalimleri Union Fransez'de bir iki konser verdiler ve kimse gelmediği için salon kirası olarak ceplerinden on beşer lira vermeye mecbur oldular. Halkın Garp musikisinden hoşlanmadığı, kendi musikisini sevdiği bir defa daha tahakkuk etti (Yekta, 1926: 1-2).

Yine Sivas'ta zorla konsere götürülen halka, konser bitiminde ne düşündükleri sorulduğunda halkın cevabı şu olmuştur: "Sivas Sivas olalı böyle zulüm görmedi!" (Ayas, 2014). Halkın Batı müziğine olan tutumu karşısında Türk müziğini Batı müziği karşısında koruma çabaları başlamış, halkın beğenisi üzerinden Batıcılığı meşrulaştırma çabaları sonuçsuz kalmıştır.

Bu dönemde Telsiz Telefon Anonim Şirketi (TTAŞ), Cumhuriyet hükümeti ile mutabakat sağlayıp İstanbul Sirkeci'de ilk düzenli radyo yayını başlatmıştır. Radyoda Halk müziği, Osmanlı geleneksel müziği ve klasik Batı müziği eserleri yayınlanmıştır (Ayas, 2014). Radyonun yayın yaptığı

esnada yatıyla gezerken radyo yayınına denk gelen Atatürk, telsiz kulesini arattırarak daha eski eserlerin çalınmasını istemiştir (Paçacı, 1999). Kocabaşoğlu, 1927-1936 yılları arasında İstanbul ve Ankara'da yapılan yayınların yüzde 84.25'inin müzik yayını olduğunu söylemiştir (1980). Paçacı, yine o dönemde İstanbul Radyosunda yayınlanan Türkülerin Tamburacı Osman Pehlivan tarafından seslendirildiğini ifade etmiştir (1994).

1928 yılında Mustafa Kemal Atatürk, Sarayburnu Parkı Gazinosu'nda Harf inkılabını müjdelemiştir. Harf inkılabı Beşir Ayvazoğlu'na göre Cumhuriyet'in kültürel politikaları açısından dönüm noktası olmuştur (1998). Atatürk Sarayburnu Gazinosu'nda birkaç gün sonraki bir konserde "Caz Band"ın çalmış olduğu Batı müziği dans şarkılarını, Mısırlı muganniye Müniret'ül-Mehdiye'nin (Cemaliyye'nin) Arapça okuduğu şarkıları ve Kemani Mustafa Sunar şefliğindeki Eyüp Müsikî Cemiyeti'nin icra ettiği Kürdilihicazkâr fasılı dinlemiştir (Oransay, 1985). Dinlediği iki müzik hakkında bir karşılaştırma yapan Atatürk şu yorumu yapmıştır:

Her zaman, her yerde olduğu gibi, bu gece burada da halk ile karşı karşıya geldiğim anda büyük, azametli bir kuvvetin tesiri altında kaldığımı duydum. Bu kuvvet nedir? Türk halkının, Türk içtimai heyetini teşkil eden yüksek insanların kalp menbalarından yükselen hislerin, arzuların, nazların bir noktada, bir hedefte, bir gayede birleşmesidir. Bu kuvvetin bu kadar maşerî olabilmesi, onun çok temiz, çok asil olmasıyla mümkündür. Bu, benim ve bütün dünyanın gördüğü kuvvet, muhakkak en büyük vasıflarla mütemeyyizdir. Bir millet bu mahiyette bir kuvvet ve hayatîyet gösterdiği zaman, o milletin beşer tarihinde yepyeni bir safha olduğuna şüphe etmemelidir. Bu gece burada güzel bir tesadüf olarak Şark'ın en mümtaz iki müsikî heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniret'ül Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatı üzerindeki müşahedem şudur ki, artık bu müsikî, bu basit müsikî, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medenî dünyanın müsikîsi de işitildi. Bu ana kadar şark müsikîsi denilen terennümüler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyorlar, şen ve şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Türk fıtratı şen ve şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin felâketli neticeleri vardır. Bunun farkında olmamak kabahatti, işte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını tashih etmiştir. Artık müsterihtir, artık Türk şendir, fıtratında olduğu gibi artık Türk şendir. Çünkü ona ilişkin hatarnâk olduğu tekrar ispat istemez kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir (Paçacı, 1999: 22).

Atatürk'ün bu konuşmasının ardından konuyla ilgili farklı yorumlar yapılmıştır. Kimilerine göre bu konuşma, Eyüp Müsikî Cemiyeti'nin kılık kıyafeti ve kötü icrası sonucu gerçekleşmiştir. Türk müziğinin dışlanmasından sorumlu Mustafa Bey'in yönetimindeki Fasil heyetinin Dolmabahçe'de bir hafta sonra konser vermesi bu görüşün geçersiz olduğunu göstermektedir. Zaten Atatürk'ün konuşmasında eleştirdiği nokta icra değil, Şark müziği olmuştur (Ayas, 2014). Paçacı'ya göre, bu konuşmanın Harf inkılabının birkaç gün sonrasına gelmesi planlanmış bir olaydır (1994). Ahmet Adnan Saygun da bu gerekçenin ideolojik olduğuna vurgu yapıp şöyle söylemiştir:

Burada biz, o gün o gazinoda çalınmış ve söylenmiş musikilerin sanat değeri üzerinde duracak değiliz. Zaten, anlaşıldığına göre, Mısırlı şarkıcının söylediği şarkı ve gazel, ötekilerinin çaldıkları basit bir dans havasıdır. Burada söz konusu olan, sanat değeri değil, musikinin ruhlar üzerindeki etkisidir (1987: 7).

Şüphesiz burada hedef tahtasında olan müzik, klasik Türk müziğidir. Atatürk'ün halk müziğine olan bakışı bu süreç içinde olumlu olmuş, Sadi Yaver Ataman da 1927 yılına ait bir anısında çeşitli türküler söyledikten sonra Atatürk'ün sazı elinden alıp şu ifadeleri söylediğini anlatmıştır:

Genç arkadaşşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medenî dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğunu unutmamalıyız, bunu bu vesile ile de söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir (1991: 13).

Yine bu dönemde Türkler tarafından çalınan klasik Türk müziği sazları vatan haini olarak ilan edilmiştir. Aka Gündüz, bu çalgılara karşı verilen mücadelenin milli dava olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemiştir. Çünkü "ud çalan milletlerin milli marşı olamaz", "udu paramparça etmek... Enkazını berbat, menfur defin içine koyup müstevli düşman gibi hudutlarımızdan kapı dışarı atmak gerekir" demiştir (Hakimiyet-i Milliye, 24 Şubat 1929'dan aktaran Tüfekçioğlu, 1992).

Nitekim Cumhuriyet politikalarının izleyeceği yol belirlenmiş, tek yerli müziğin kaynağının halk müziği olduğu her defasında dile getirilmiştir. Osmanlı, müziği homojen bir yapıda sadece sarayla özdeşleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında ortaya saray-halk karşıtlığı çıkmış, bu durum dergi sayfalarının

dışında bilimsel nitelik taşıyan yazılara da aktarılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1928 yılında Milli Mecmua'daki "Musiki ve Cumhuriyet" adlı üç bölümden oluşan yazı dizisi buna örnek teşkil etmektedir. Gazimihal, Ortaçağ Avrupası'nın kilise ve saray eksenli müziğinin aristokrasinin tekeline geçirdiğini, halkı ise dışladığını söylemektedir. Osmanlı'da sarayın bu mantıkla müziği, medresenin de baskıcı tutumuyla halktan uzaklaştırdığını vurgulamaktadır. Bu olumsuz koşullarda halkın kendi eliyle yarattığı müziğin ilkel olduğunu, bunun sorumlusunun da saray olduğunu dile getirmiştir. Her ne olursa olsun milli müziğin tek kaynağının halk müziği olduğunu belirtmiştir (Ayas, 2015).

Bu koşullarda Osmanlı müziği, müzeye kaldırılacak tarihi bir eser olarak görülmüştür. Bu söylemlerin karşısında Rauf Yekta Bey'in öncülüde 1928 yılında "Türk Mûsikîsi Cemiyetleri Federasyonu" kurulmuştur. Amaç amatör makam müziği topluluklarını örgütleyip, ihya etmektir. Aynı zamanda plak kayıtlarının da yapılması hedeflenmiş fakat bu istenildiği gibi gerçekleşmemiştir (Üstel, 1999 ve Erguner, 2003).

Mûsikî İnkılâbı

Osmanlı müziği, Saray dışında halk ile beraber şehir hayatının bütün dokusuna aynı zamanda tüm katmanlarına işlemiş, imparatorluğun kültürel kodlarına yerleşmiştir. Mûsikî inkılabı yanlıları bu bağlam üzerinde durup, toplumsal yapının değişmesi halinde eskiyi temsil eden müziğin de yok olacağını düşünmüşlerdir. Nitekim Nadir Nadi yapılan bir ankete vermiş olduğu cevapta Şark'ın müziğinin ölü ama bir yandan da halkın içinde var olduğunu dile getirmiştir. Batı müziğinin ihtiyaç haline getirildiği takdirde toplumun Batılılaşacağını ve Batı müziğinin topluma bu şekilde yerleşeceğini söylemiştir. Sentezin Batı tekniğiyle halk müziğinin arasında kurulabileceğini düşünmüş, Osmanlı müziğini yasaklamanın da çözüm olamayacağını vurgulamıştır. 1930'lu yıllarda müzik, ne Batılı "asri milli mûsikî" yaratmış, ne de "alaturka" müziği toplumdan dışlayabilmiştir. Konservatuvar müdürü Ziya Bey, Peyami Safa'ya verdiği röportajında tereddüdünü şu şekilde dile getirmiştir:

Biz bu mütehasısın ağzına değil de hayata baksaydık daha iyi olurdu. Alaturka musiki yaşıyor, kuvvetleşiyor. Biz konservatuardan alaturka musiki tedrisatını kaldırınca memlekette milli musikimize karşı alaka ve iştiyak büsbütün arttı. O zamanlar bir iki plak fabrikası vardı, bugün altı tane...

Mütehasısınla aynı fikirdeyim. (Alaturka musiki) ameli ve nazari olarak öğretilmeli... Her iki musiki öğretilmeli... Her musiki kendi ikliminin mevlududur. Biz halis Garp musikisinde Avrupalılar kadar muvaffak olamayız. Cemal Reşit Paris'te kazandığı muvaffakiyeti, oraya kendi memleketinin havasından bazı orijinal sesler götürmeye borçludur (Safa, 1932: 1-6).

Rejim yanlısı yayın organlarında sentez fikirlerinin tartışılabilmesi şüphesiz Ziya Bey'in tespitlerinden kaynaklanmıştır. Bu tartışma ortamında bile resmi kurumların Batılılaşma hareketleri devam etmiştir. O yıllarda İstiklal Marşı'mız; güftesi Mehmet Akif Ersoy'a, bestesi Ali Rıfat Çağatay'a ait Acemaşiran makamında bir marştır. Devletin Batılılaşma uygulamalarından dolayı 1930 yılına kadar kullanılan Acemaşiran bestesi değiştirilmiş, Osman Zeki Üngör'ün Edgar Manas tarafından orkestra edilen bestesi milli marşımız olarak kabul edilmiştir. Aslında Ali Rıfat Çağatay, müzikte Batılılaşmanın savunucularından olmuştur. Yapmış olduğu beste Acemaşiran makamının gelenekselliğinden ziyade, Batı'nın majör gamlarında bir yapıya sahiptir (Ayas, 2015). Batılılaşma adına alınan bu alelacele karar manidar karşılanmıştır. 21-24 Mart 1930 tarihlerinde Vossische Zeitung muhabiri olan Emil Ludwig ile yaptığı röportajında Atatürk, Osmanlı-Türk müziğini Bizans'tan kalma olduğu için reddetmiş, asıl müziğin Anadolu halkında olduğunu ve bunun Batı müziğini benimseyerek gerçekleşebileceğini söylemiştir (Oransay, 1984). 1931 yılında gerçekleştirilen Cumhuriyet Halk Partisi Üçüncü Büyük Kongresi'nde, müzikte yeniliğin kültürel devrimin önemli bir boyutu olduğu gündeme getirilmiştir.

Halkevleri'nin Türk Müziğine Etkisi

1932 yılının kültür politikaları bağlamında en önemli gelişmesi Halkevleri'nin açılması olmuştur. Resmi politikanın bir taşıyıcı niteliğinde olan Halkevleri'nin talimatnamesinin 33. maddesinde müzik politikası şu şekilde belirlenmiştir: "Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikide gayemiz model ve beynelmilel musikiyi (taganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir" (Üstel, 1993: 43). Halkevleri, Ziya Gökalp'in düşüncelerinin temel uygulama alanının vasıtaları olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Türk'ün milli müziğini halkın içinde arama girişimleri hızlandırılmış, Türk halk müziği alanında önemli derlemeler yapılmıştır. Macar müzisyen Bela Bartok'u ülkeye davet ederek derleme çalışmalarına katılması,

Türk'ün müzikteki damgası olan Pentatonizm'i Türk halk müzikinde bulması amaçlanmıştır (Bartok, 2017). İlk planda aydınlar ve halk arasında bir köprü vazifesi oluşturması için kurulan bu kurum, iki zümre arasının daha da açılmasına sebep olmuştur.

1932 yılında Halkevleri tarafından, Batı Müzikolog Joseph Marx ülkeye davet edilmiştir. Marx, Osmanlı müziğini içinde barındıran milli bir müzik yapmak istemiş, bu çabası resmi kurumlar tarafından reddedilmiştir. Yine aynı yıl Mısır'da düzenlenen Beynelmilel (Uluslararası) Şark Musikisi Kongresi'ne davet edilmesine rağmen Türk konservatuvarının "Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz" demesi Şark müziğiyle köprülerin atıldığının açık göstergesi olmuştur. Türk konservatuvarı kongreye katılmamasına rağmen Mesut Cemil Bey ve Rauf Yekta kongreye katılmıştır. Öğüt, makalesinde "Şark Musikisi Kongresi" olarak adlandırılan kongrenin resmi adının "Arap Musikisi Kongresi" olduğunu söylemiştir (2012). Yine Bu dönemde millileşme adına Hafız Yaşar Okur, ilk kez Yerebatan Camii'nde Kur'an-ı Kerim'i Türkçe okumuş ve birkaç ay sonra ezan da Türkçe okunmaya başlamıştır.

Türk Müziğinin Radyolardan Yasaklanması

1 Kasım 1934 yılında Atatürk, meclis açılış konuşmasında şöyle söylemiştir:

Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bana kalırsa, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün acuna (dünya, cihan, âlem) dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde (sayede) Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Başkanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim (TBMM Zabıt Ceridesi, 1934: 4).

Tarafsız olarak ele alındığında bu konuşmada Türk müziğinin yasaklanmasıyla ilgili hiçbir ifade yer almamaktadır. "Bir ulusun yeni değişikliği" ile Batılılaşma anlatılmaktadır. Şark müzikisinin bugün dinletmeye yeltenilen bir müzik olduğu ve yüz

karartıcı olmadığı vurgulanmıştır. İzlenecek yol olarak da "ulusal duygu ve düşünceleri anlatan deyiş ve söyleyişlerin toplatılıp, Batı tekniğiyle armonize edilmesi" uygun görülmüştür. Bu görev de Kültür İşleri Başkanlığı'na verilmiştir. Atatürk'ün bu konuşmasının ardından Anadolu Ajansı, 3 Kasım 1934 yılında yer alan radyo programlarından alaturka müziği kaldırmış, Garp tekniğiyle bestelenmiş müziklerin, sadece Garp tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınması gerektiğini bildirmiştir (Ayas, 2014).

6 Kasım 1934'de Cumhuriyet Gazetesi "eski musiki" nin çalgılı yerlerden de kaldırılacağını duyurmuştur. 14 Kasım 1934 yılında Gazinoların bu bildiri karşısında incesazı programlarından çıkarıp, onun yerine halk şarkılarını koyduğu görülmüştür. Toplumsal bir yasak algısı oluşmasa bile, resmi makamlarca kapsamlı yasaklar getirilmiş, bu yasaklara örnek olarak Bursa valisinin yazısı göze çarpmaktadır. Vali bu yazısında şöyle söylemiştir:

Büyük Millet Meclisinin dördüncü toplanma yılının açılma nutkunda Atatürk'ün işaret buyurdıkları Evrensel musikin halk arasında günden güne yayılmakta olduğu görülmekte ise de, geçimi bu yüzden olan bazı çalgıcıların umumi yerlerde hala eski şark musikisini halka dinletmeye çalışmakta oldukları haber alınmaktadır. Vilayetlerde musiki cemiyetleri ve buna mümasil teşekküllerle musikiyi aşına muallimlerden istifade edilmesi ve bunlara konserler verdirmek suretiyle halkın musiki ihtiyacının karşılanarak batı müziğinin kökleştirilmesi ve bu suretle yakın zamanda eski şark musikisinin ortadan kaldırılmasının teminini dilerim. Halkevi Riyasetine Dahiliye Vekaleti'nin 26.1.35 günlemeç ve numarasız buyrukları örneği yukarıdadır. İçine göre gereğinin yapılmasını dilerim.30.01.35 (Kara, 2010: 39).

Ruhi Ayangil, Türk müziği çalgısı çalmanın suç haline geldiği o dönemde, gazetelerin Türk müziği çalgılarını çalanların bunları Batı müziği çalgıları ile değiştirmeleri kaydıyla müzikal yaşamlarını sürdürebileceğini söylemiştir.

26 Kasım 1934 yılında Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında toplanan heyet, gerçekleştirdiği toplantıda müzik yasağını radyoyla sınırlamayıp, plak ve umumi mahalleri de dâhil etmiştir. Cemal Reşit Rey'in anılarında bu toplantı şöyle anlatılmıştır:

Atatürk'ün direktifi üzerine bir müddet sonra Maarif vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri Ankara'ya kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp nazikane nutukların teatisinden sonra Maarif vekilinin sevimli şivesiyle bizlere 'Ey, hadi bakalım musiki inkılabı yapacaksınız, bunu nasıl yapacağız?'

demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra Abidin Özmen, heyecanla bizlere 'Paşa, Çankaya'dan bir kaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılabı ne yoldadır, diye soruyor?' dedi biz bütünü şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki: 'Bir çoban faraza davalarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur söyle, mi desin? (Akt. İlyasoğlu, 2005: 236).

Tekseslilik ve çokseslilik tartışmalarının yoğunlaştığı bu dönemde Necip Kazım Akses aktardığı bir anısında, Dr. Rasim Ferit Talay'ın Kemani Tatyos Efendi'nin Hüseyini saz semaisini ve peşrevini Edgar Manas'a çoksesli orkestra ettirdiğini söylemiştir. Atatürk'e bu eseri icra ettiklerinde, Atatürk önce teşekkür edip, köşesine çekilmiştir. Etrafında bulunan Ruşen Eşref (Ünaydın) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)'ye eseri sormuş, aldığı cevap karşında yumruğunu masaya vurarak: "Bu bir irticadır. Ben Tatyos Efendi'nin eserlerinin çoksesli halini istemiyorum. Ben Türk çocuğunun duyduğu duygularını ifade eden bestecilerin eserlerini istiyorum" demiştir (Paçacı, 1999: 25). Dönemin yazarlarından Gazimihal 1934 yılında Varlık dergisinde kaleme aldığı bir yazıda alaturka denilen "mikroplu müzik"nin İsveç çözümünü önermiştir. İsveç'te kötü müziği engellemek için, müzisyenleri tepeye çıkartıp, yanlarında bulunan kuyruğu yağanmış danayı tutmaları istenmiş, kuyruğu elinden kaçırmanın ise idam edilmesi gerektiğini yazmıştır. Gazimihal, bugün İsveç'in bu denli gelişmiş müziğe sahip olmasını bu yönteme bağlamıştır (Ayas, 2015).

Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasından sonra halk Batı müziği programlarından bıkmış, radyoların frekanslarını Arap istasyonlarına, hatta komünist ülkelerin istasyonlarına çevirmiştir. Yine o dönemde radyo satın alan kişilerin "bana bir radyo verin, ama ne olur içinden Necip Celal çıkmasın" dediği söylenmektedir (Tanrıkorur, 2004: 55). Dönemin Çankırı milletvekili Ahmet Talay Onay da, "Böyle giderse halk Batılılaşacağına iyice Doğululaşacak" demiştir. Onay, Duygu gazetesi Radyo müdürü Vedat Nedim Tör'e hitaben bir mektup yazmış, Halkın Türkçe havalar için Mısır, Hafya ve Bari merkezleri aramaya başladığını belirtmiştir. Arap radyolarında ise tehlikenin boyutunu şu sözlerle açıklamıştır:

Arap merkezlerine gelince haftanın birkaç gecesinde Kur'an okumak adeti Mısır'da başladı, şimdi Hayfa'ya ve daha garibi İtalya'nın(Bari) merkezine de sardı. Güya İslamlık yalnız Arabistan'a mahsus imiş ve güya dini bütün Müslüman Araplar imiş gibi bir nümayişten ibaret olan bu Kur'an okumak adeti yanında İslamlık propagandası ve kim bilir daha ne gibi emeller taşıyan hitabeler de başladı... Fakat Kur'an dinlemek, bhusus bir Arap ağzından dinlemek arzusu o kadar artmıştır ki en mutaassıbından en laike kadar herkes Mısır'ın Kur'anını, olmazsa mavallarını dinlemek istiyor. Çünkü çalınan parçalar içinde bütün bütün klasik Türk musikisinden alınmış parçalar da vardır... İstanbul ve Ankara ile Anadolu'nun bazı yerlerindeki ücra kahvehanelerde halkın adeta camideki huşu ile Mısır radyosu dinledikleri her zaman görülmektedir (Onay, 1936: 279-280).

Onay, Çankırı'da bir kahvehanedeki gözleminde, halkın toplanıp Arap radyosu dinlediğini, radyoda kazara Batı müziği çıkarsa "kes şunu" deyip kapattıklarını belirtmiştir. Onay, Atatürk'ün yanlış anlaşıldığını ve Arap radyolarından kurtulup radyoda Türk müziğine yer verilmesi gerektiğini de savunmuştur (1936). Atatürk'ün uşağı Cemal Granda'nın aktardığına göre, Yunus Nadi'nin Dolmabahçe Sarayı'nda bir gece "Paşam, ne olur Alaturka şarkılardan bizi mahrum bırakmasınlar. Zevkimize, duygularıma el atıldığı için çok üzülmüyor ve inciniyoruz." demesi üzerine Atatürk'ün "Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum. Fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir. Ancak milli türkölere yer verilmelidir" demiştir (Oransay, 1984: 81-82). Sadi Yaver Ataman, Atatürk'ün Türk müziğinin tamamen yasaklanması, radyolardan kaldırılması anlamının çıkarılmaması gerektiğini belirtmiştir (Yarman, 2010).

Osman Nuri Ergin, Türk müziği yasağının kaldırılmasının başkahramanı olarak Hafız Yaşar Okur'u işaret etmiştir. Atatürk huzuruna çağırdığı Hafız Yaşar'a "kurtar musikini" demiş, Yaşar'ın başarılı iki eser icrasında sonra "Aferin Yaşar, musikini kurtardın" sözünü işitmiştir. Ne yazık ki Osman Ergin yasağın yine de kalkmadığını, daha sonra Türk müziğini kurtarma şerefine Tamburacı Osman Pehlivan'da olduğunu belirtmiştir. Pehlivan, Rasim Ferit Alay'ın evindeki fasıla katılmış ve Rumeli türkölere söylemiştir. Burada kendisini dinleyen Atatürk, "bu adamın niçin radyoda söylemediğini" sorduğunda radyodaki Türk müziği yasağını öğrenmiş, yasağa sebep olanlara ağır sözler söyledikten sonra her akşam Pehlivan'ın radyoda söylemesi emrini vermiştir (Ergin, 1978). Bu olayın ardından 5 Şubat 1936 yılında Akşam gazetesinde şu şekilde bir haber yayınlanmıştır:

RADYO PROGRAMLARINA MİLLİ HAVALAR KONULUYOR Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Radyosu programına milli havaların konulması için radyo şirketine bir tezkere göndermiştir. Bu tezkerede, Tamburacı Osman Pehlivan'ın radyoda Türk halk havaları çalması ve söylemesinin muvafık görüldüğü bildirilmiştir. Sanatkar, milli musiki örnekleri vererek ve milli çeşnileriyle halk havaları söyleyecektir. Ancak fasıl ve Enderun musikisine temas etmeyecektir (Akşam, 5.2.1936).

Bu haberin ardından 7 Şubat'ta Zaman gazetesinde yer alan haber şöyledir:

Bütün ecnebi radyolarda milli havalar ve halk musikisi, halk türküleri büyük bir yer tutmaktadır. Bu ecnebi radyoları tespit ederek bu neticeye varan Ankara radyosu birkaç defa olarak halk türkülerini söyletmekle ve çalmakla şöhret bulan Tanburacı Osman Pehlivan'a radyo programında yer vermişti. Bundan bir müddet evvel Osman Pehlivan'ın güzel ve nadide parçalar sunduğunu ve bunların çok revaç bulunduğunu gören Ankara radyosu bu hususta yenilikler yapmayı düşünmüştür. Ancak İstanbul radyosu daha da tez davranarak Matbuat Genel Direktörlüğünden aldığı bir müsaade ile halk musikisinin radyo programlarına konulmasını temin etmiş ve Tamburacı Osman Pehlivan'la bir anlaşma yapmıştır. Türk milli musikisinin ve şaheser Türk melodilerinin radyo programlarında yer alması şüphe yoktur ki halkın da büyük bir memnuniyetini ve rağbetini mucip olacaktır. Ankara radyosunda iyi eserler ile kendini sevdiren Tamburacı Osman Pehlivan bu akşamdan itibaren İstanbul radyo programlarında da yer almaktadır. Haber alındığına göre İstanbul radyosu yalnız bu kadarla kalmayacaktır. Anadolu'da halk arasında halk türkülerini çok güzel çalan ve söyleyen namılı saz şairlerini ve sanatkarlarını da araştırarak bunların programda yer almalarına çalışacaktır. Eğer bu tasavvurda muvaffak olunursa şüphesiz ki İstanbul radyo programı önemli bir ölçüde zenginleşecektir (Zaman, 7.2.1936).

8 Şubat Cumhuriyet gazetesinde yer alan haberde şöyle yazılmıştır:

Matbuat umum müdürlüğü İstanbul radyosuna gönderdiği bir tezkerede, radyoda milli çeşniyi ihtiva eden musikiye de yer verilebileceğini, fakat Enderun musikisinin bu kayıdden hariç bulunduğunu bildirmiştir (...) Radyo şirketi bir müddet evvel dahiliye vekaletine müracaat ederek radyoda milli musikiye yer verilmesine müsaade edilmesini istemişti. Vekalet bunun üzerine hangi türkülerin hangi sazlarla çalınabileceğini tespit için bir heyet teşkil etmiştir (Cumhuriyet, 8.2.1936).

7 Şubat 1936 yılından itibaren Türk Halk müziği yeniden radyolarda çalınmaya başlamıştır. Atatürk 1 Kasım'da meclis konuşmasında:

Arkadaşlar; ... Sanat ve teknik mekteplerine rağbet artmıştır. Bunu sevinçle söylerken, her türlü teşvik arttırmak lazım olduğunu da ilave etmek isterim... Güzel sanatları da alakanızı yeniden canlandırmak

isterim. Ankarada bir Konservatuvar ve bir Temsil akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için hazırdır. Güzel sanatların her şubesi için, Kamutayın göstereceği alaka ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir (Devre V, cilt 13, içtima 2, s. 4).

1936 yılında Ankara'da Konservatuvar ve Temsil Akademisi kurulması kararlaştırılmıştır. Paul Hindemith, Carl Ebert ve Ernst Praetorius bu görev için yetkilendirilmiştir. 1936 yılının en önemli olayı ise, radyolara milli havaların konulmasının ardından geçen yedi ayın sonunda Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi ile Posta Telgraf ve Telefon (PTT) Umum Müdürlüğü arasındaki sözleşme süresinin dolmasından sonra, İstanbul ve Ankara radyolarının devletin eline geçmesi olmuştur. Enderun-Fasıl müziği yayınları tekrar başlamış, Veli Kanık, 5 Eylül'de Ankara radyosu müdürü olmuştur. 6 Eylül 1936 yılında ise Alaturka yasağı kalkmıştır. Cemal Granda'ya göre yasağın kalkma sebebi, Atatürk'ün bir gece Sıtkı Avcı ve eşi Vasfiye hanımı dinledikten sonra, kendilerinden İstanbul ve Ankara radyolarında bir konser vermelerini istemesiyle olmuştur. Güneş Ayas, radyonun devlet kontrolüne geçtikten sonra Batıcı politikarlardan dolayı halk tarafından dinlenmediği ve devletin radyonun işlevsiz kalmasını istemediği için Türk müziğine kucak açtığını ifade etmiştir (2014).

Sonuç

Osmanlı İmparatorluğunda başlayan Batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber resmi ideolojinin kültürel tanımı haline gelmiştir. Bu hareketler bazı kesimler tarafından kabul görmüş, bazı kesimlerce de onaylanmamıştır. Osmanlı'nın bir uzantısı olarak görülen Türk müziği resmi kurumlarca ötekileştirilmiş, baskıyla halk ile bağının koparılması hedeflenmiştir. Bu baskının aksine Türk müziği halk arasında daha da benimsenmiştir. Yasaklamaların başlamasıyla beraber Türk müziğine ulaşamayan halk, çareyi farklı yollarda aramış, radyo frekanslarını farklı yönlerde çevirmiştir. Çevirdikleri o yönde Türk müziği ses sistemine yakın buldukları Mısır müziklerini, yani Arap ezgilerini bulup dinlemeye başlamış, bu da bir tehlike olarak resmi ideolojinin karşısındaki yerini almıştır. Atatürk'ün yapmış olduğu bir konuşmadan yola çıkılarak yapılan uygulamalar, Türk müziğini sekteye uğratmış, dayatmacı yaklaşımın olumsuz etkileri göz önünde bulundurularak geri adım atılmıştır. Kimilerine göre Atatürk'ün yaptığı konuşma yanlış anlaşılmış, kimilerine göre ise Türk toplumunu müzik üzerinden değiştirme çabaları adına bilinçli bir çaba

olduğu düşünülmüştür. Bu bağlamda her iki ihtimali de göz önünde bulundurursak, toplumları dönüştürme adına alınan bu tür keskin kararların, toplumlar tarafından kabul görmediği aşikârdır.

KAYNAKLAR

Ağaoğlu, Ahmet. Üç Medeniyet, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2012.

Aksoy, Bülent. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musikide Batılılaşma, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1985.

———. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 6, İstanbul, İletişim, 1988.

———. Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.

———. Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.

Ali, Filiz. Müzik ve Müziğimizin Sorunları, İstanbul, Cem Yayınları, 1987.

Alimdar, Selçuk. Osmanlı'da Batı Müziği, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Arel, Hüseyin Sadettin. Niçin Türk Musikisine Taraftarım, Musiki Mecmuası, sayı: 11, 1 Ocak 1949.

———. "Türk Musikisi Üstüne İki Konferans", İstanbul, 1964.

Ayangil, Ruhi. Cumhuriyet Müzik Devrimi, Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme, sayı: 23-24, 1998.

Ayas, Güneş. Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2014.

———. Müzik Sosyolojisi, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2015.

Ayvazoğlu, Beşir. Cumhuriyet'in Estetik Macerası, Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel sayı IV Kültürel Değerlendirme, sayı: 23-24, 1998.

Balkılıç, Özgür. Cumhuriyet, Halk, Müzik, İstanbul, Tan Kitabevi Yayınları, 2009.

———. Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim, Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.

Baydar, Evren Kutlay. Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri, İstanbul, Kapı Yayınları, 2010.

Behar, Cem. Aşk Olmadan Meşk Olmaz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Çetinkaya, Yalçın. Müzik Yazıları, İstanbul, Kaknüs, 1999.

Erdal, G., Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Elemanlarının Mesleki Sorunları. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 1998.

Ergin, Osman Nuri. Türk Maarif Tarihi, Cilt V, İstanbul, 1978.

Erguner, Süleyman. Rauf Yekta Bey, İstanbul: Kitabevi, ("Rauf Yekta ile Mülakat", Süleyman Cevad, 5 Teşrinisani 1338), 2003.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. Umumi Musiki Bilgileri, Milli Mecmua, sayı 124-5, 1 Mart 1931.

Gökalp, Ziya. Türkçülüğün Esasları, Ankara, Nilüfer, 2011.

Gökyay, Orhan Şaik. Devlet Konservatuvarı Tarihçesi, Ankara, Milli Eğitim Vekaleti, 1941.

Kara, İsmail. Cumhuriyet Türkiye'sinde Bir Mesele Olarak İslam, İstanbul, Dergah, 2010.

Karaman, Bahattin ve Tebiş, Cansevil. Halil Bedii Yönetken'den Seçme Musiki Makaleleri-Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2012.

Kocabaşoğlu, Uğur. Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, Ankara, S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi, 1980.

Kosal, Vedat. Osmanlı'da Klasik Batı Müziği, Toplumsal Tarih, Sayı:57, 1998.

Onay, Ahmet Talay. Açık Mektup, Çankırı'da Duygu, 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936.

Oransay, Gültekin. Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler, İzmir, Küğ Yayını, 1985.

———. Çoksesli Musiki, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.

Öğüt, Evrim Hikmet. "Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi", Müzik Bilim MSGSÜ, 1: 37-43, 2012.

Özalp, Mehmet Nazmi. Türk Mûsikîsi Tarihi I-II. İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

Paçacı, Gönül. Cumhuriyet'in Sesleri, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

———. Osmanlı'nın Musiki Taliminden Cumhuriyet'in Müzik Terbiyesine, Toplumsal Tarih Dergisi, sayı: 100, 2002.

Rado, Şevket. Paris'te Bir Osmanlı Sefiri: Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Rey, Cemal Reşit. Cemal Reşit Rey'in Anıları, Cumhuriyet, 11 Kasım 1963.

Safa, Peyami. Musikimiz Hangi Yola Girmeli Yazı Dizisi, Konservatuvar Müdürü Ziya Bey'in Düşünceleri, Cumhuriyet, 8 Kanunuevvel, 1932.

Saygun, Ahmet Adnan. Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra, Ankara, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1987.

Sevengil, Refik Ahmet. Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız, İstanbul, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1969.

Solmaz, Bünyamin. Modernlik ve Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler, Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı: 32, 2011.

Spatar, Halim. Çevirmenin Önsözü. Sultan'ın Orgu. Haz. Stanley Mayes. Çev. M. Halim Spatar. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Tanrıkorur, Cinuçen. Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, İstanbul, Dergah Yayınları, 2003.

———. Türk Müziği Kimliği, İstanbul, Dergah Yayınları, 2004.

TBMM Zabıt Ceridesi, Devre IV, cilt 25, içtima 4, 1 Kasım 1934.

Tekelioğlu, Orhan. Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları, Cumhuriyet'in Sesleri, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Tura, Yalçın. Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 6, 1988.

Tüfekçioğlu, Hayati. Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını (Hakimiyet- i Milliye 1.12.1928-31.12.1929) Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi 3. sayı: 1992.

Unat, Faik Reşit. Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâgmeleri, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1968.

Üngör, Osman Zeki. Alaturka-Alafranga Müsiki Mes'elesi, Yeni Ses Gazetesi, 14 Ekim 1926.

Üstel, Füsun. Musiki İnkılâbı ve Aydınlar, Tarih ve Toplum, sayı: 113, Mayıs 1993.

———. 1920'li ve 30'lu Yıllarda Milli Musiki ve Musiki İnkılabı, Nerede: Gönül Paçacı, ed. Cumhuriyet'in Sesleri, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Yarman, Ozan. Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme, Saz ve Söz İnternet Dergisi, 2010.

Yekta, Rauf. Rauf Yekta Bey'den Garpcılara şiddetli Bir Hücum, Vakıf, 25 Rebiulevvel 1345 (H), Teşrinievvel 1926 (R).

Gazete ve Dergiler

Akşam (1934)

Cumhuriyet (1934)

Zaman (1936)

Görsel Kaynaklar

<https://sultanabdulaziz.com/abdulaziz-donemi-bestekarlar/turk-osmanli-muzigi-ve-muzik-aletleri-hakkinda-bilgiler/> Erişim Tarihi: 16.02.2019.

https://emrearaci.weebly.com/uploads/1/3/8/7/13873024/%C2%A9_emre_araci_-_cumhuriyet_dergi_-_6_%C5%9Eubat_2000_12-14.pdf, Erişim Tarihi: 16.02.2019.

<http://www.smtemizel.net/sumerler.html>, Erişim Tarihi: 16.02.2019.

Akbaba, 15 Şubat 1934.

THE EFFECTS OF THE WESTERNIZATION MOVEMENTS ON TURKISH MUSIC IN THE REPUBLICAN ERA AND PRE- REPUBLICAN ERA

Volkan KAPTAN Merve Nur KAPTAN

ABSTRACT

The Ottoman Empire, which ruled over a wide geography for centuries, had many civilizations within it. As a result of the wars in different countries, the political, military and cultural interactions have become inevitable, and music has taken part in these cultural interactions. In this study, the effects of the Westernization movements in the music starting from the Ottoman Empire with the historical analysis method were discussed. Turkish music was forbidden after the speeches made in Following the speeches which were made in 1926 at the Sarayburnu Casino, Turkish music was marginalized, and Turkish music was broadcasted on radio in 1934-1936. Ottoman music was called reactionary by the official ideology of the Republican period and some broadcasting institutions of that period. At the peak of the alaturka-alafranga debate in the country, Ziya Gökalp's idea that folk music is the folk song in the villages of Anatolia in the national culture, and the idea that these folk melodies can be processed with Western techniques has become a dominant ideology. Despite all these prohibitions, there action of the lower levels of society was to internalize Turkish music in contrast to the expectations. The practices in this context were abandoned and the ban on Turkish music was abolished in 1936.

Keywords: National culture, forbidden, Turkish music, Ziya Gökalp, Atatürk, westernization, radio, republic, alaturka-alafranga