

CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK

Osman Nuri Özpekel

- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kültür Ve Sanatta Değişim -

1839 yılında ilân edilen Tanzîmat Fermanı ile neredeyse bir asırdır Batı kültürü ile iç içe olan Osmanlı Devleti ve milleti bu meşrûiyet üzerine, üstündeki perdeyi ve yüzündeki peçeyi tamamen kaldırmıştır. Esasen batılı devletlerin, başta Fransa ve Almanya olmak üzere hemen hepsi içten içe uygulamakta oldukları kültür şıngarasını böylece daha aleni bir şekilde zerk etmeye başladılar.

Daha 1543 yılında I. Françoise (1494- ?), Kanuni Sultan Süleyman'a (1495-1566) bir orkestra yollayıp Osmanlı sarayında üç konser verdirdiği zaman, bu aşının ilk numûneleri ile tanışan büyük pâdişah, beş yüz sene sonrasını görebildiğinden olacak ki bu konserlerin ardından müzisyenleri mükâfatlandırmış, fakat bu müziğin cengâverlik rûhunu yumuşatacağını söyleyerek orkestrayı geri yollamış, bir rivayete göre de, Topkapı dışında bir çukurda bedellerini ödeyerek bütün çalgıları yaktırmıştır.

Daha sonra Sultan III. Ahmed (1673-1736) ve III. Selim (1761-1808) dönemlerinde “Opera” sanatının ilk örneklerini seyreden milletimiz, bu sanatı biraz garip biraz acayip bulmuş ve bunu açıkça dile getirmiştir.

18. Yüzyılın sonlarında, Elisabeth Craven (1750-1882) isimli bir İngiliz hâtıralarında, Fransız elçiliğinin bulunduğu yalıda verilen konseri yerli hıristiyanların bile nasıl protesto ettiğini anlatmıştır.

Fener Patriği'nin meşhur mektubundaki “*Bu milleti topla tüfekte, kaba kuvvetle yenemezsiniz. Bunların aile yapısını, kültürünü, iman gücünü ellerinden alırsanız bu millet o zaman yok olur*” fikri, yüzyıllar içinde rağbet görerek Osmanlı'nın çöküşünü hazırladıktan sonra aynı zehirli fikirle yetişen filizler Cumhuriyet döneminde de yeşermeye başlamıştır.

1826 yılında Sultan II. Mahmud (1785-1839) Yeniçeri Ordusu'nu kaldırıp, yerine “Asâkir-i Mansûr-ı Muhammediye” isimli orduyu kurmuş, böylece mâzisi Orta Asya'ya uzanan mehter de yerini önce boru takımına, daha sonra da Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) başına geçtiği Muzıka-yı Humâyun'a bırakmak zorunda kalmıştır. Donizetti'nin İtalya'dan getirttiği yeni çalgılar ve öğretmenlerle bando, sarayın dışına çıkmış ve sokak konserleri bile vermeye başlamıştır.

Böylece Batı sazları Türk sazları arasına girmiş, korolar kurulmuş, çok seslilik benimsenmiş, günümüzdeki seviyeli ve seviyesiz çizgisine ulaşmıştır.

1839 yılında İstanbul'da Fransız tiyatrosu açılmış, burada da müzikli oyunlar ve operetler oynanmaya başlanmıştır. 1840 yılından yüzyılın sonuna kadar süratli ve seri bir değişim yaşanmış, 1847 yılında Franz Lizst'in (1811-1886) piyano resitali vermesinden sonra saray çevresinde batı müziği ile uğraşanların sayısı çoğalmıştır. Daha sonra hemen her aydın ailesinin evinde bir piyano ve onu çalan bir kız veya erkek çocuk görülmüştür.

Donizetti'nin ölümünden sonra Guatelli Paşa (1820-1899), Muzıka-yı Humâyun'u Fransız tipi bir bandoya dönüştürmüş, ilk çok sesli koro ise Zâti Arca (1863-1951) tarafından II. Abdülhamid (1876-1909) zamanında kurulmuştur.

Aynı dönemde, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 1 Nisan 1873 tarihinde temsil edilen Namık Kemal'in (1840-1888) yazdığı "Vatan Yahut Silistre" oyununun meydana getirdiği millî heyecan ile halk sokaklara dökülmüştür. Bunun üzerine Namık Kemal Magosa'ya sürülmüş bu hadisenin kendisine sağladığı şöhret ile halk nazarında bir millî kahraman haline gelmiştir.

Burada bir gerçeği vurgulamak gerekir. Bize Batı'dan gelen tiyatro sanatının Türk kahramanlığını temsil eden siyasî içerikli temsillerine halk âzami ölçüde duyarlı ve yazarını millî kahraman ilân ederken, Batı kültürünü toplumumuza yamamaya çalışan opera ve operetlere tamamen duyarsız kalmış ve bu sanat belirli bir kesimin tekelinde kalmıştır.

Bütün bu değişimler yaşanırken Enderûn'da geleneksel müziği icrâ eden fasıl toplulukları ve hocaları, önceleri Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846), Dellâlîzâde İsmâil Efendi (1797-1869), Şâkir Ağa (1779-1840), Zekâî Dede Efendi (1825-1897), sonraları Hacı Ârif Bey (1831-1885), Şevki Bey (1860-1891), Rahmi Bey (1865-1924) gibi büyük bestekârlar, bu tedricî değişim karşısında aslî müziklerinde asla tâviz vermemiş ve onu canlı tutabilme uğrunda belki de farkında olarak belki olmayarak büyük gayretler sarf etmişlerdir.

Köklü bir geçmişi olan klâsik Batı müziği sanat ve kültürünün yüksek değerinin geçmişte olduğu gibi günümüzde de her kesimde değer gördüğü şüphesizdir. Ancak köklü geleneklerine bağlı bir topluma kılıf gibi geçirilmeye çalışılırsa büyük sıkıntılar doğuracağı bir gerçektir. Çok az Türk vatandaşı, İngilizceyi Oxford aksanı ile konuşabilir. Hiçbir Arap yoktur ki, İngilizce konuşurken aksanından ırkı anlaşılmasın. Bu sebeple körü körüne Batıyı taklit etmenin sonucu olarak, Avrupa'daki bir orkestranın üçüncü sınıf bir taklidi olarak Osmanlı sınırları içinde sanat icra etmeye başlanmış, Opera ve tiyatro ise Şehzâdebaşı'nda yine Batının üçüncü sınıf bir taklidi olarak Şamram'ın (1870-1955), Küçük Virjin'in, Peruz'un (? - ?), Nâşit'in (1886-1943) oyunlarında kantolar şeklinde temsil edilmeye başlanmıştır. Bu taklit hevesi seviye olarak gittikçe geliştikçe, tefessüh etmiş ve gösteriler çadır tiyatrolarına kadar inmiştir. Batı icadı olan otomobili bugün sokaklarımızda ata biner gibi kullanan insanlarımız, o zaman yaşanan bu değişime altyapısı hazır olmadan nasıl uydusa günümüzde de aynı hatayı sürdürmeye maâlesef hâlâ devam etmektedir.

Dede Efendi'ye, "Artık bu oyunun tadı kaçtı" dedirten ve âdetâ ölüme yelken açmasına sebep olan bu hazırlıksız kültür ve sanat değişimi, toplumun her kesimine sıçramış, hayat tarzını, hattâ "helâ"sını bile "alafranga" ve "alaturka" diye ikiye ayırmıştır.

20. Yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı sınırları içinde kullanılmaya başlayan önce silindir kovanlar ve sonra gramofon, bu bilinçsiz değişimin aleyhine olarak çok büyük hizmet veren bir batı icadı olmuştur. Osmanlı sınırları içindeki birkaç büyük şehrin dışında dinlenme duyulma imkânı olmayan klâsik Türk müziği, böylece Anadolu'nun en ücrâ köşesine kadar ulaşabilmiştir.

Dâr'ül Mûsiki-yi Osmânî, Dâr'üt tâlim-i Mûsikî, Dâr'ül Feyz-i Mûsikî ve 1916 yılında kurulan Dâr'ül Elhan'da icrâ edilen klasik Türk mûsikîsi; Muallim İsmâil Hakkı Bey (1866-1927), İzzeddin Hümâyî Bey (1875-1950), Fahri Kopuz (1882-1968), Sedat Öztoprak (1890-1947), Hâfız Ahmed Irsoy (1867-1943), Üdî Nevres Bey (1873- 1937), Münir Nureddin Selçuk (1900-1981) gibi temel direk niteliği taşıyan hocaların himâyesinde varlığını muhafaza etmiş, Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916) gibi bir dehânın taş plakları ile sınırları aşmıştır.

Askerlik yıllarında iken Arap çöllerinde kaldığı çadırlarda, yanındaki Alman subayının diskoteğinde başka plak olmadığından zorunlu olarak batı klâsikleri ezberleyen İsmet İnönü (1884-1973), o yıllarda Tanbûrî Cemil, Münir Nureddin veya Yesârî Âsım Arsoy'u (1900-1992) dinleseydi hiç şüphesiz Cumhuriyet dönemi Türk müziğinin kaderi çok farklı olurdu.

- Cumhuriyet Dönemine Geçiş, Mustafa Kemal Atatürk Ve Çokseslilik -

Altı asır hükümrân olmuş Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Cumhuriyetin ilânı ile Mustafa Kemal Atatürk, Türk Milleti'nin kaderini değiştirmiş, birbirini tâkip eden âni ve köklü inkılâpları ile Türkiye Cumhuriyeti'nin her alanda ilerlemesinde tesirli olmuştur.

Esâsen Tanzimat dönemi edebiyatının ve hâlis Osmanlı-Türk mûsikisinin içinde eğitim ve öğrenim gören Mustafa Kemal, bu iki sanat dalının kendi üzerindeki büyük zevkini ve lezzetini, gözlerini dünyaya kapatana kadar doya doya yaşamış ve yaşatmıştır. Yukarda bahsedilen Avrupa dayatmasının bir devamı olarak Cumhuriyet döneminde alaturka-alafranga çekişmesi hâline dönen müzik, öteden beri mîmârîde, edebiyatta ve resimde de yaşanmıştır. Bir gerçeği burada vurgulamak gerekir. Bir Türk'ün Fransızlar hakkında alagarson, alabros, alafranga demesi normal sayılırken, kendi müziği için kendine “alaturka” demesi o kadar anlaşılmaz ve gariptir. Bir Fransız bizim için “alaturka” diyebilir ama kendine “alafranga” diyemez. Bu bakımdan Atatürk'ün etrafını kuşatan aydınlar her fırsatta ona Avrupa müziğini empoze etmişler, “alaturka” dedikleri Türk müziğine onun bakış açısını değiştirmek için ellerinden geleni yapmışlardır.

Bütün bunların etkisi ile 1917 yılında kurulan Dâr'ül Elhân, Cumhuriyetle birlikte bir konservatuara dönüşmüş, önceleri sadece geleneksel müzik öğretilirken sonraları çoksesli müzik eğitimine de geçilmiştir. Daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı olan bu kurum, günümüzde İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Devlet Konservatuarı olarak hizmet vermektedir.

İstanbul'daki Muzika-yı Humâyun Orkestrası Atatürk'ün emriyle ve bahsi geçen yönlendirme ile Ankara'ya aldırılmış, Riyâset-i Cumhûr Mûsiki Heyeti adıyla düzenli konserlere başlamış, sonraları bu kurumun adı “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” olmuştur. 1924 yılında Ankara'da kurulan Mûsiki Muallim Mektebi de çoksesli müziğe yönelik faaliyet göstermiş ve Ankara Devlet Konservatuarı'nın nüvesini oluşturmuştur.

Cemal Reşit Rey'in (1904-1985) 1926 yılında kurduğu korodaki fesli beyler ve örtülü hanımlar, Mozart'ın (1756-1791) Requiem'ini söylemeye çalışmış, fakat mâteessüf sözler ezberlenemediği için simizasyon usulü ile eserin sadece notalarını okumak suretiyle çoksesli olarak icra etmek zorunda kalmışlardır. Bu zorlama ve ısrarın hiçbir sonuca ulaşamayacağı, 1931 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'na iyileştirme amacıyla dâvet edilen Prof. Joseph Marx'ın (1882-1964) bir yıl sonra, 1932 yılında verdiği bir konferansında şu ifadelerle çok güzel açıklanmıştır:

“Bundan yüz sene kadar önce Almanlarda, İtalyanlarda, Fransızlarda mühim bir mûsiki sanatı mevcut olmasına rağmen, Ruslar mûsiki nâmına millî şarkularla danslardan başka hiçbir şeye mâlik değildiler. Bunun üzerine Ruslar kendi mûsikilerini ilerletmek için büyük bir gayret ve azim göstererek Avrupa'nın diğer milletlerindeki mûsiki faaliyetini, İtalyan operalarını, Fransız salon mûsikisini taklit etmeye koyuldular. Bununla maksatlarına nâil olacaklarını zannediyorlardı. Vâkia çalışmaları neticesinde ortaya bir takım eserler çıktı ve Rusların pek hoşuna gitti. Fakat Avrupa'nın öteki memleketlerinde o eserlere âdi, kıymetsiz birer kopya gözüyle bakılıyordu. Daha sonra Ruslar sırf milli bir mûsiki vücuda getirmek ihtiyacını duydular. Birkaç milli Rus mûsikişinâsı bir araya geldi ve sıkı bir milli istikamet takip etti. Bunun semeresi pek parlak oldu ve Rus mûsikisi Avrupa'nın en önemli mûsikilerinden biri mertebesine erişti.”

Marx çözüm için aynı konferansta şunları söylemiştir:

“Benim fikrim, millî mûsikinin esaslı unsurlarını bozmadan terakkisini temin etmektir. Mâmâfih bu sözümde Türk mûsikisi ile Batı mûsikisini birbirine karıştırıp halita yapma

manası anlaşılmalıdır. Sanatta böyle bir şey yapmak câiz olmaz. Sanat bir ağaç gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir, büyütülür ve sahibi tarafından ihtimam ve takayyüd altında bulundurulur. Zorla bükmek istersek kırılır, ölür. Tıpkı bunun gibi sanat da keyfe göre şu veya bu tarafa döndürülemez. Eğer Türk mûsikisini dilediğimiz tarafa eğip bükmek teşebbüsünde bulunursak onu öldürmüş oluruz.”

İşte, Tanzimat'tan bu yana yapılmaya çalışılan zoraki değişim, bir Avrupa'lı Profesör tarafından öz müziğimizi köreltmek isteyenler aleyhine böyle yorumlanmıştır.

Kemal Sunder (1933-2004) ise bir yazısında şöyle diyor:

“Bir çoksesliliktir tutturulmuş gidiyor. Nedir bu çokseslilik? Bir müziğin çoksesli olması o müziğin iyi ya da güzel olmasını sağlar mı? Bu iş tek sesli olarak elde edilemez mi? Elbet edilir... Hiçbir fâni her şeyi tam olarak bilemez.

Mûsâ'nın yanında Hârun, İsâ'nın yanında Yahyâ, Muhammed'in yanında Selman-ı Fârisî vardı. Oluşturulacak Türk müziğinin nasıl olması gerektiği konusunda Atatürk'ün yanında ve ona ışık tutacak referanslar yeterli miydi?”

Çoksesli müziğe hiçbir zaman duyarsız olmayan Atatürk, yurtdışından getirttiği opera librettolarını –okuduğu her kitapta olduğu gibi- altını çizerek okumuş, Ahmet Adnan Saygun'a (1907-1991) “Özsoy” operetini besteleterek İran şâhına temsil ettirmiş, yine Ahmet Adnan Saygun'a “Taşbebek”, Necil Kâzım Akses'e (1908-1999) de “Bayönder” operalarını yazdırmıştır. Bugün hâlâ şapka devrimini benimseyemeyen Türk milleti, nedense bu operalara da aynı tedirginlikle hiçbir ilgi göstermemiştir.

1930 yılından başlamak üzere Atatürk'ün ölümünden sonra da devam ederek İstanbul Belediye Tiyatrosu sahnelerinde hemen her yıl bir operet ve revü sahneye konmuştur. Bu dönemden günümüze tek başına gelmiş olan “Lüküs Hayat” bile çoksesliliği yansıtmayıp tek sesli imajı verdiği için bir ara yasaklanmıştır. Günümüzde hâlâ zevkle izlenebiliyor olması ise kesinlikle tek sesli imajı vermesinden, yani halk telâffuzu olan isminden de anlaşılacağı gibi, milli rûha hitap etmesinden kaynaklanıyor olmalıdır.

1930'lu yıllarda Ziyâ Gökalp (1876-1924) gibi müzikten hiç anlamayan ama savunduğu fikirlerle Türk mûsikisinin gidişâtını altüst eden bir sosyolog, doğal olarak alafranga yanlısı çevrelerin büyük desteğini görmüştür.

Atatürk'ün, Sarayburnu'nda dinlediği umulmaz derecede düzenli Mısır Arap Orkestrası ve solisti Müniret'ül Mehdiyye'den sonra, disiplinden, ciddiyetten uzak olan, farklı kıyafetler giyinmiş, sazlarının akortları bozuk olan Eyüp Mûsiki Cemiyeti'nin konserini dinleyip ve tamamen icranın kötülüğü ve disiplinsizlik için söylediği: *“Bu mûsiki bizim yüzümüzü ağartmaktan uzaktır, kaldırın bunları”* cümlesinden hareketle Türk müziğinin Atatürk'ün haberi bile olmadan yasaklanmasını sağlayarak çıkmaza girmesine sebep olan çevre de aynıdır.

Hele, T.B.B.M.'nin 1 Kasım 1934 tarihindeki açılış toplantısında yaptığı konuşma saptırılarak ve kendisinin haberi olmadan, bu çevrelerin o yıllarda yayın yapan tek radyodan Türk mûsikisinin kaldırmalarına cür'et edebilecek kadar ileri gitmelerine sebep olmuştur.

Bu konuşma metni şöyledir:

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde millet gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikisidir. Bu milletin yeni değişikliğine ölçü mûsikideki

değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenen mûsiki yüz ağartacak derecede olmaktan uzaktır. Milli ince duyguları düşünceleri anlatan, yüksek değişleri söyleyişleri toplamak, onları bir an önce son genel mûsiki kurallarına göre işlemek gerekmektedir. Ancak bu sâyede Türk mûsikisi yükselebilir, evrensel mûsikide yerini alabilir. Kültür İşleri Başkanlığı'nın buna yeterince özen vermesini, Kânunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.”

Vatanını ve sanatını sevmeye çevrelerce ertesi gün bu konuşma gazetelerde şöyle yayınlanır:

“ Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisi'nde Gazi Hazretleri'nin alaturka mûsiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka mûsikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garp tekniği ile bestelenmiş mûsiki parçalarımızın garp tekniğini bilen sanatkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir.”

Yüce Atatürk'ün sözlerini böyle yorumlamak, vatan hainliği ile eşdeğer tutulmalıdır. Zîra o sözlerde Türk mûsikisinin yayından kaldırılmasına işaret eden bir kelime sarfedilmemiştir. Adnan Saygun bu olayı naklederken, “... bu konuşmanın ardından radyolarda, tek sesli müzik yayına iki yıl sürecek bir yasaklama getirilmiştir” demiştir. Dikkat edilirse “Atatürk yasaklama getirmiştir” denmeyip “getirilmiştir” ifâdesi yasağı kimin getirdiğini açıkça göstermektedir.

Bülent Aksoy (1947), “Sarayburnu Hâdisesi'ni” şöyle anlatır:

“ Atatürk, 9 Ağustos 1928 günü akşamı Sarayburnu Parkı'nda verdiği nutuktan sonra, önce bir cazbandın çaldığı Batı müziği dans parçalarını, Mısır'lı muganniye Münîret'ül Mehdiye Hanım'in konserini, bir de Kemânî Mustafa Bey (Sunar) yönetimindeki Eyüp Mûsiki Cemiyeti'nin okuduğu faslı dinlemişti. Atatürk gerçekten de o konuşmasında iki mûsikiyi cepheden karşı karşıya getirmiş, o gün dinlediği müzik örneklerinin sanat değerleri üzerinde hiç durmamıştı. Kimilerinin iddia ettikleri gibi, Eyüp Mûsiki Cemiyeti'nin provasız, disiplinsiz icrasına bakarak sinirlendiği için değil, iki mûsikiyi karşılaştırarak uygulamaya konulan mûsiki siyaseti hakkındaki açıkça görüşünü dile getirebileceği bir fırsat bulduğu için vermişti bu nutku. Saygun'un yorumu doğru olmakla beraber yadırganması gereken nokta Saygun'un Atatürk'ün o konuşmasını, bir mûsiki adamından çok dar görüşlü bir ideolog gibi alkışlamasıdır. Dar görüşlü, çünkü böyle bir tavırla Batı sanat mûsikisi de savunulmuş olmaz. Nasıl güzel bir ağır semâî ile bir basit şark ezgisi aynı kalıba konuyorsa, güzel bir konçerto ile basit bir dans ezgisi de aynı kalıba konmuş olur. Böyle bir zorlama karşısında bir mûsiki parçası ya alafrangadır ya da alaturka.. Aralarında herhangi bir alışveriş söz konusu edilemez. Cumhuriyet Dönemi mûsiki tartışmalarının temelinde bu ideolojik soyutlama vardır. Doğru bir kötünün yanlış bir güzele tercih edilmesi, bir başka deyişle ideolojinin kültüre tercih edilmesi, aslında mûsikinin de ötesinde, genç Cumhuriyet'in bütün bir Osmanlı kültürü ve yaşama biçimi karşısındaki tavrını da yansıtır.

1920'li, 1930'lu yılların mûsiki siyaseti, Osmanlı okumuş çevre mûsikisini sadece Batı müziği ile değil Anadolu halk mûsikisi ile de yıpratmaya çalıştı Aynı soyutlama bu yönde yaratılan kutupsal ikilik için de kullanıldı. Buna göre Türk'ün asıl mûsikisi Anadolu'daydı. Osmanlı mûsikisi Bizans'dan arta kalmış, dolayısı ile “ulusal” nitelikten yoksun bir mûsikisiydi. Bu iki mûsikisinin birbiri üzerinde hiçbir etkisi olmamıştı. Türk mûsikisinin kökeni konusu, böylece mûsiki siyasetinin gündemine girdi. Bu konudaki gerçek şu idi: Bu iki mûsiki, Osmanlı şehir mûsikisi ile Anadolu halkının ağızda yaşayan yerel ezgiler farklı kökenlerden gelen mûsiki türleri olmakla birlikte, Türklüğün uzun tarihi içinde birbirlerini etkilemiş, birbirlerine bir çok şey vermiş, her ikisi de bıçakla kesilip ayırt edilemeyecek özellikler kazanmıştı.”

Nitekim bu yasaktan iki yıl sonra Tanburacı Osman Pehlivan'ın (1874-1942) cür'etkârâne bir tavırla yasağı Atatürk'e duyurması üzerine, yanlış anlaşıldığını, o nutuktaki kasdının Türk Mûsikisi'nin tamamen kaldırılması gibi bir şey söylemediğini beyan ederek ilkinin aksine, kesin bir emir vererek radyoların hemen yayına geçmesini sağlamıştır.

Sâdi Yâver Ataman (1906-1994) hâtıralarında Atatürk'ün bu konuda nasıl yanlış anlaşıldığını, Vasfi Rıza Zobu'nun (1902-1992) okuduğu İsfahan makâmındaki Yürük Semâîyi dinledikten sonra şunları söylediğini anlatır:

“ Atatürk'te hiçbir hareket görülmediğinden, herkes sanki suç işlemiş gibi önüne bakıyor, ne diyeceğini bekliyordu. Bir müddet sonra,

- Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalı'ya bu eseri böyle okuyup da zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çâresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmi ile, onların sazları, onların orkestraları ile çâresi ne ise. Biz de Türk mûsikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim, Türk'ün mûsikisini kaldırıp atalım, sadece Garp milletlerinin hazırdan mûsikisini alıp kendimize mâl edelim, yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki ben de bir daha lâfını edemez oldum.”

Böylece 1926 yılında öğretimden kaldırılan Türk mûsikisi, 1934 yılındaki bu ikinci darbeden sonra 1936 yılında kendi ülkelerinde sömürge durumuna düşmeyecek şekilde yayılmıştır.

Atatürk, Türk Mûsikisi'ne hiçbir zaman alaturka damgasını vurmadiğı gibi Arap, Fars ve Bizans müziklerinden etkilendiğı fikrini de tasvip etmemiştir.

Alafranga, alaturka, tekseslilik, çokseslilik tartışmalarının günümüze kadar sebepsiz ve gereksiz yere gelmesi, Türk Milletinin müzik hayatına ağır darbeler vurmuş, çeşitli ve abes, aynı zamanda tahripkâr bir çok müzik türünün ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Sonuç Türk Milleti açısından yine acıklı ve açıktır. Öz değerlerimizin inkârı, küçümsenmesi ve bu açığı faydalı her yeniliğini aldığımız Batı'nın müziğini de taklide dayalı bir körükörünelik ile kapatmaya çalışmak.

20. Yüzyılın ilk üç çeyreği, geleneksel müziğe karşı çıkan ve yukarıda isimleri zikredilen Batı müziğı temelleri üzerine yapılandırmaya çalışan çokseslilik yanlısı ve bunun uğruna Türk Halk Müziğı ve Klâsik Türk Müziğı gibi iki çınarın dallarını budamaya çalışan çevrelerin yarattığı kuma yazılan yazı türünden örneklerle doldurularak geçmiştir.

- Cumhuriyet Döneminde Geleneksel Müzik -

Yahya Kemal Beyatlı'nın (1884-1958) Albert Sorel (1842-1906) ile tanışıp Türk ve dünya tarihi hakkındaki görüşlerinin tamamen değişmesinden ve Fransa'daki öğreniminden sonra İstanbul'a dönerek Türk tarihine nasıl sarıldığı mâlumdur. "*Bir yayı ne kadar geri çekerseniz ok o kadar ileri gider*" fikrini de bu dönemde savunmuştur. Müzik alanında da geçmişimizden ne kadar güç alırsak ileriye o derece sağlıklı bakabiliriz.

13. Yüzyıldan bu yana Abdülkâdir Merâgî'den (1360-1435) başlayarak, İtrî Efendi (1640-1712), Sultan III. Selîm, Sâdullah Ağa (1730-1801), İsmâil Dede Efendi, Zekâî Dede gibi dehâ bestekârlar elinde doruk noktasına çıkan Klâsik Türk Müziği, 19. yüzyılın sonunda çağın gelişme ve değişikliklerine ayak uydurarak değişime uğramış, Hacı Ârif Bey'in şarkı ekolü ile yaptığı reformdan sonra kompozisyon açısından klâsik forma bir daha dönüşü zor bir adım atmıştır. Şevki Bey, Lem'î Atlı (1869-1945), Bimen Şen (1873-1943), Sâdeddin Kaynak (1895-1961), Selâhaddin Pınar (1902-1960), Yesârî Âsım Arsoy, Alâeddin Yavaşca (1927), Selâhaddin İçli (1923-2006) gibi 19. yüzyıldan itibaren 20. yüzyıla uzanan bir yelpaze içindeki bestekârlarca da gelenekten alan gücünü geleceğe yansıtmıştır.

Osmanlı Devleti döneminde mevlevîhanelerde icrâ edilen dinî müzik ile Saray ve çevresinde rağbet gören klâsik müzik birbirinden asla ayrılmayan iki köklü yapı arz etmişlerdir. Osmanlı padişahlarının bizzat icrâkâr ve bestekâr olarak himâye edip kalıcılığını sağlamak için nota yazıları icât ettirdikleri özbeöz Osmanlı-Türk Mûsikisinin eğitimi, 1926 yılında Maârif Vekili Mustafa Necâti Bey (1894-1929) tarafından oluşturulan "Sanâyî-i Nefîse Encümeni" kararı ile Dâr'ül Elhân'da yasaklanmıştır.

Türk Mûsikisi'nin Arap'tan, Acem'den, Bizans'tan alındığı iddialarına "*Türk Mûsikisi Kimindir*" isimli ilmî kitabı ile son veren, kurallarını koyduğu nazariyat sistemi ile halâ canlı ve geçerli bir şekilde ayakta duran Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955), o günlerde bir makalesini okuduğu Eugène Borrel'in (1876-1962) makaleyi şu cümle ile bitirdiğini söyler: "*Şu halde bu tatlı lehçe-i mûsikiye mün'adim (yok) olmayacaktır*" ve hemen ardından ekler, "*Ne tesadüftür ki bu makaleyi okuduğum gün Dâr'ül Elhân'dan Türk Mûsikisi tedrisâtının kaldırıldığını gördüm.*" Bu yasak, 1943 yılında Arel'in aynı kuruma başkan olarak gelmesine kadar sürmüştür.

1926 Yılında Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi, İstanbul ve Ankara'da birer istasyon kurarak radyo yayınlarına başlamıştır. Önceleri Eyüp'te, daha sonra Sirkeci Büyük Postane'nin üst katından yayın yapan İstanbul Radyosu'nda Mesut Cemil (1902-1963), Rûşen Kam (1902-1981) ve Vecihe Daryal (1912-1970) görev yapmış, Radyo 1934 yılında Beyoğlu Ambassador Kahvehanesine taşınmıştır. İlk yayınlarına başladığı günden itibaren halkın ilgisini çeken ve dikkatle dinlenen Radyo, Münir Nûreddin Selçuk, Neyzen Tevfik (1879-1953), Mesut Cemil, Rûşen Kam gibi sanatçılar vasıtası ile vazgeçilmez bir yayın aracı olmuştur. Atatürk'ün Ertuğrul yatı ile Marmara'da gezerken Mesut Cemil'in yaptığı bir rast faslını dinleyip "*Daha klâsik eserler çalsınlar*" demesi ve Mesut Cemil'in Rast-ı Cedîd makâmını daha sonra da aslı olmayan Rast-ı Atik makâmını icrâ ettikten sonra Atatürk'ün "*Hepsini anladım ama bu Rast-ı Atik nedir?*" diye mukabele etmesi meşhurdur.

Bu önüne set çekilmez çağlayan, gürül gürül akarken daha önce de sözünü ettiğimiz radyo yayınları yasağı gelmiş, sürdüğü iki yıl boyunca halk kendi memleketinde öz müziğini dinleyemeyince Arap müziği bu boşluğu doldurmuş ve bu çevrelerin Türk halkının kültürüne vurduğu bu ağır darbe sonucu günümüze kadar uzanan erozyon başlamıştır.

Atatürk bu dönemde, çevresindeki bütün entrikalara rağmen kopamadığı, yürekten sevdiği, söylerken ve dinlerken mavi gözlerinden yaşlar süzdüren Türk müziğini himâye

etmiş ve yanından hiç ayırmadığı Riyâset-i Cumhur Fasıl Hey'eti ile çoğu zaman şifâ-yâb olmuştur. Bu fasıl heyeti hânendelerinden merhûm Ferit Tan; gecenin herhangi bir saatinde Köşk'ten gelen motorlu bir görevlinin onları evinden alarak Atatürk'ün huzuruna götürdüğünü, bu sebeple neredeyse geceleri smokinle yattıklarını mülâfâfa şeklinde anlatmıştır.

Bütün yasaklara, horlanmalara ve engellemelere rağmen bir nefes alış gibi her semtte, her sokakta ve her evde aslı varlığını hiçbir zaman kaybetmeyen seviyeli Klâsik Türk Müziği, korolar ve mûsiki cemiyetleri ile başta İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirler üzere Anadolu'nun her köşesinde çığ gibi büyümüş, Devlet'in göstermediği desteğe karşılık kendisini Devlet'e kabul ettirene kadar mücadeleye devam etmiştir. Bu amatör koroların en önde gelenlerinden Üniversite Korosu, 1940'lı yıllarda Ankara'ya bir konser vermek üzere gidecek iken, gelen bir emirle trenden indirilerek geri çevrilmiştir. Aynı yıllarda Hacı Ârif Bey, Hacı Fâik Bey (1831-1891), Şevki Bey, Nikoğos Ağa (1836-1885), Bimen Şen, Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902), Tanbûrî Cemil Bey, Üdî Nevres Bey, Şekerci Cemil Bey (1867-1928), Selânîk'li Ahmet Efendi (1868-1927), Tatyos Efendi (1858-1913), Civan Ağa (? - 1910), Rif'at Bey (1820-1888), Mahmut Celâleddin Paşa (1839-1899), Ahmet Râsim Bey (1864-1932), Rahmi Bey, İsmâil Hakkı Bey, Mûsa Süreyya Bey (1884-1932), Leylâ Hanım (1850-1936), Leon Hancıyan (1857-1947) gibi neoklâsik ekolü yurt çapında beste ve icrâları ile sönmeyen bir ateşi beslercesine 20. yüzyıla taşıyan bestekârlar, meşâleyi Lem'î Atlı, Zeki Ârif Ataergin (1896-1964), Fehmi Tokay (1889-1959), Râkım Elkutlu (1869-1948), Refik Fersan (1893-1965), Münir Nûreddin Selçuk, Osman Nihat Akın (1905-1959), Yesârî Âsım Arsoy, Sâdeddin Kaynak, Selâhaddin Pınar, Cevdet Çağla (1900-1988), Sâdi Hoşses (1910-1994), Fâize Ergin (1894-1954), Neveser Kökdeş (1904-1962), Muzaffer İlkar (1910-1987), Şerif İçli (1899-1956) gibi bestekârlara devretmişlerdir. Adını zikredemediğim daha nice bestekârlarımızın eserlerini, yine o yıllarda icrâ eden Münir Nûreddin Selçuk, Safiye Ayla (1907-1998), Hamiyet Yüceses (1915-1996), Müzeyyen Senar (1918), Perihan Altındağ Sözeri (1922-2008), Yesârî Âsım Arsoy, Sâdeddin Kaynak, Hâfız Kemal (1884-1939), Hâfız Osman (1867-1932), Hâfız Sâmi (1874-1943), Bahriyeli Şahap, İpekçi kardeşler, Seyyan Hanım (1913-1989), Ruhât Hanım, Necmi Rıza Ahıskan (1915-1994) gibi ses sanatçıları klâsik ve geleneksel Türk mûsikisine sayılamayacak hizmetler vermişlerdir.

Kompozisyon estetiği ve icrâ şekli bakımından bugün eleştirilere mârûz kalsa bile, 20. yüzyılın ilk üç çeyreğini geleceğe aktarmak açısından çok mühim rol oynayan bu bestekâr ve ses sanatçılarından bazıları, piyasa ve gazino tarzı yerlerde çalışmalarına rağmen çalıştıkları bu yerlerde ve buraya gelen çeşitli tabakadaki insanları bir yönde eğitmişlerdir. O yıllarda bir dolmuş şoförü yahut ayakkabı boyacısı veya mühendis ya da doktor, bu bestekâr ve ses sanatçılarından icrâ ettiği müziği ezbere biliyor ve söyleyebiliyor idi.

21. Yüzyılın alt yapısını hazırlayan bu geleneksel müzik, taş plâklar, radyo yayınları, özel konserler gibi sesli yayınlar yanında Üdî Arşak Efendi (1880-1930), İskender Kutmanî (1886- ?), Şam'lı Selim'in nota yayınları, Hasan Tahsin, Ahmet Avni Konuk (1871-1938), Etem Rûhi Üngör (1922), Burhanettin Ökte (1905-1973), Fikret Kutluğ (1917-2004), Mustafa Rona (1900-1970), Ahmet Şevket Tezel, Sadûn Aksüt (1932) gibi güfte mecmuaları yazan araştırmacılar, Rauf Yektâ Bey (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Sâdedin Arel, Ekrem Karadeniz (1904-1981) gibi nazariyat kitapları yazan müzikologların görsel yayınları ile beslenmiş ve rağbet görerek okunmuş ve okutulmuştur.

- Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği -

Araştırmalar, Türklerin tarih sahnesinde olduğu günden beri müzik ve raks ile iç içe olduğunu göstermiştir. Daha Orta Asya steplerinde iken yanlarından ayırmadıkları pipa, kopuz, vs. gibi çalgılarla şaman ve baksı ozanları dinî ve resmî törenlerde, daha sonraları Dede Korkut ve İslâmîyet sonrası âşıkların geniş bir halk mûsikisi repertuarı ile türküler terennüm ettiği bilinmektedir.

20. Yüzyıl başlarına kadar, bilinen fakat üzerinde durulmayan halk edebiyatı, Fuat Köprülü'nün (1890-1966) eşsiz çalışmaları ile gün ışığına çıkmış, bu çalışmalar başka edebiyat tarihçilerinin de konuya eğilmesini sağlamış, Ziyâ Gökâlî, Ahmet Cevdet (1865-1935), Necip Âsım (1861-1935), Rıza Tevfik (1869-1949), Rauf Yektâ Bey gibi araştırmacı ve müzikologlar, halk edebiyatı ile iç içe olan halk mûsikisinin Türk'ün gerçek müziği olduğunu vurgulamışlardır. Klâsik Türk Mûsikisinin Bizans'tan alındığını zanneden Ziyâ Gökâlî, Türk'ün özbeöz müziğinin bu iki çağlayanın birlikte akmasından kaynaklandığını anlamadan göçüp gitmiştir.

Zengin bir mozaîge sahip olan Osmanlı-Türk dinî eğilimlerinin, başta mevlevîlik olmak üzere hemen hepsinde mûsiki ve raksın mevcut olması, bu iki köklü müziğin birbirinden ayrılmazlığını sağlamıştır. Pek çoğunun bestecisi bile bilinmeyen bu türküler içinde, sanat değeri İtrî'ler ve Dede'lerin çizgisine ulaşmış olan birçoğu olduğu gibi, iki türün kaynaşmasına tam bir örnek olan eşsiz Rumeli türkülerinin bazıları Dede Efendi'nin türkülerıyla bile karışmışlardır.

1911 Yılında Rauf Yektâ Bey, Şehbal Mecmuası'nda “*Şark mûsikisine ait bir mühim teşebbüs*” başlıklı yazı ile Türk halk müziğini ilgilendiren ilk yazıyı yazmış, 1913 yılında Ziyâ Gökâlî, Halka Doğru dergisinde “*Halk Medeniyeti*” başlıklı makalesini neşretmiştir. Daha sonra Fuat Köprülü'nün İkdâm'da “*Yeni Bir İlim, Halkiyat*” yazısı ve 1916 yılında da Muallim Hasan Basri “*Anadolu Köy Düğünleri*” adlı kitabını yayınlamıştır. 1918 Yılında Mûsa Süreyya Bey Yeni Mecmua'da, 1922 yılında ise Mahmut Râgıp Gazimihal (1900-1961) Yeni Şark gazetesinde, Türk halk müziğinin önemi ve toplanması gerektiği fikirlerini savunan yazılar yazmışlardır.

Çoksesli müzik yanlılarının bu temiz ve saf müziğe musallat olup katletmeleri bir yana bırakılırsa, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk halk müziğine ciddi bir eğilim başlamış, 1920 yılında Dâr'ül Elhân müdürü Mûsa Süreyya Bey, yardımcısı Yusuf Ziyâ Demirci'nin katkıları ile bir anket hazırlatmış, 1922 yılında başlatılan 14 soruluk anket çalışması, Anadolu çapında üç yıl sürmüş, toplanan notaların 85 tanesi 1926 yılında iki defter halinde yayınlanmıştır. Bu çalışmaların devamı olarak ilki 1926 yılında Dâr'ül Elhân Konservatuarı müdürü Ziyâ Bey'in teşebbüsü ve katılımı ile dört yıl boyunca halk türkülerini toplamak üzere Anadolu'ya giden Dâr'ül Elhân heyeti, fonografla disklere tespit edilen ve notaları yazılan 670 adet türküyü 12 defter halinde yayınlanmıştır. Aynı yıllarda Üdi Nevres Bey de Anadolu'yu dolaşarak çok sayıda halk türküsü derlemiş, bunları notaya almış ve bir çoğunu da taş plâklara çalıp okumuştur. 1930 Yılında ülkemize gelen Macar asıllı Béla Bartok (1881-1945), halk müziği üzerine geniş araştırma ve çalışmalar yapmıştır.

Bütün bu yararlı faaliyetler sonucu 1928 yılında Türkiye'deki ilk folklor derneği olan “*Halk Bilgisi Derneği*” Ankara'da kurulmuş, daha sonra İstanbul'da da bir şubesi açılarak Konservatuar Müdürü Yusuf Ziya Bey'in başkanlığında çalışmalarına başlamıştır. Çeşitli çalışmalar yapan Dernek, 1953 yılında “*Türk Folklor Derneği*” adını almış ve fahrî başkanlığına Prof. Fuat Köprülü seçilmiştir.

1926 Yılında İstanbul'da yayınlarına başlayan Radyo, hemen ertesi yıl halk müziği örneklerine yurda duyurmaya başlar. Rumeli türküleri okuyan Tanburacı Osman Pehlivan, Sivas'lı Âşık Veysel (1894-1973), Erzurum'lu Faruk Kaleli (1896-1947), Adana'lı Aziz Şenses (1914-1991), Karadeniz'li Hasan Sözeri (1921-1970), Malatya'lı Necâti, Sâdi Yâver Ataman gibi isimler bu yıllarda tanınmaya başlar.

1936 Yılında Macar besteci ve müzikolog Béla Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Ulvî Cemal Erkin (1906-1972), Necil Kâzım Akses ile Adana yöresinde derleme çalışmaları yapmış, 1937 yılında da Ankara Devlet Konservatuvarı 20 yıl süren ve 10 bin civarında türkünün toplandığı derleme gezileri gerçekleştirmiştir.

Aynı yıllarda Mesut Cemil Bey, “Bir Türkü Öğreniyoruz” adlı bir programı Ankara Radyosu'nda hazırlayıp sunmuş, İstanbul'da ise Sâdi Yâver Ataman “Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği”ni kurarak çalışmalara başlamıştır.

Atatürk'ün o yıllarda Türk halk müziğine ve folkloruna duyduğu ilgi ise Sâdi Yâver Ataman'ın hâtıralarında şöyle anlatılmaktadır:

“Atatürk'ün konu ile ilgilenmesi, hele saz çalışımı beğenmesi içime bir ferahlık vermiş, cesaretimi artırmıştı. Bir bozlak ayağı yaparak, bir oyun havasına bağladım. Bitirdikten sonra sazı kendisine vermeme istedi. Aldı, tellerine bir iki dokundu ve hiç unutamadığım şu sözleri söyledi;

- Genç arkadaşşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketleri ve seviyesini, millî geleneklerine bağlı kalarak, medenî dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbûr olduğunu unutmamalıyız., bunu bu vesile ile söylemekten memnûnum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir.

Ancak sonradan not edebildiğim kadarı ile, Atatürk'ün bu sözlerini, ileri Türk mûsikisinin oluşturulmasında halk mûsikisi kaynaklarından yararlanmanın gerektiğine bir işaret olarak yorumlamış, bu büyük insanın askerlik dehası ve büyük devlet adamlığı vasıfları yanında, millî kültür ve sanatla ilgili görüş ufkunun ne derece geniş olduğuna ve zevk üstünlüğüne hayran olmuştum.”

O'nun bu sözlerini kendince değerlendiren çevreler, daha önce de olduğu gibi hemen harekete geçerek bu saf müziği çokseslendirerek aslından ve özünden koparmış, “köçekçeler”e kadar el attıkları orijinal nağmeleri, Türk'ün mâşerî zevkinden uzaklaştırmış ve geleceğe yönelik tehlikeli temeller atmışlardır.

Sâdi Yâver Ataman aynı hâtıralarında, Atatürk'ün halk oyunlarına, özellikle “zeybek”lere hayran olduğunu, hatta çoğu zaman kendisinin oynadığını ve “Artık Avrupalılara, bizim de mükemmel raksımız var diyebiliriz ve bu oyunu salonlarımızda, müsamerelerimizde oynayabiliriz. Zeybek dansı her sosyal salonda kadınla beraber oynanabilir ve oynanmalıdır.” dediğini yazmaktadır. Ayrıca, Kastamonu'da efelerin oynadığı “Sepetçioğlu” oyununa, İnebolu'da seyrettiği “Çardak” adlı oyuna ve Artvin ekibinden seyrettiği “Artvin Bari”na hayran olmuş, hatta bara katılarak bizzat oynadığı için bu oyunun adı “Atabarı” olarak değiştirilmiştir.

1938 Yılından itibaren Ankara Radyosu'ndan kesintisiz halk müziği yayınları yapılmış, ilk “Yurttan Sesler Topluluğu”nun icrâları 1946 yılına kadar sürmüştür. Muzaffer Sarısözen'in (1899-1963) şefliğinde Sarı Recep(Güray), Ahmet Gazi Ayhan (1921-1997),

Mûcip Arcıman gibi saz sanatçılarının katılımı ile Nerîman Altındağ Tüfekçi (1926), Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakaş, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ (1922-1997), Turhan Karabulut gibi ses sanatçılarının katıldığı canlı yayınlarda, yurdun dört bucağına özbeöz Türk halk müziği yayınları ulaştırılmıştır. Böylece 20. yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarında Nidâ Tüfekçi (1929-1993), Yücel Paşmakçı (1935) gibi sanatçıların derlemeleri ile kaliteli, otantik ve seviyeli Türk halk müziği korunmuş ve gelecek nesillere emanet edilmiştir.

-20. Yüzyılın Son Çeyreğinde Türkiye’de Müzik-

Gerek çoksesli, gerek klâsik, gerek folklorik Türk müziğinde, Tanzimat’tan itibaren başlayan değişim de göz önünde bulundurularak 20. yüzyılın ortalarına kadar hem ticarî amaç taşıyan hem de sanat gâyesi güdülen çok sayıda örnek görülmüştür.

1960’lı yıllara kadar bile sanat ağırlıklı veya ticarî amaç taşıyan her çeşit Türk müziğinde, kompozisyonda olsun icrâda olsun yine bir kalite endişesi yaşanmış, fakat asrın son yıllarına doğru baş gösteren büyük sorumsuzluklar, önü alınamaz bir çöküşe kucak açmıştır.

Çoksesli yanlılarının alaturka diye küçümsedikleri ve radyolar ile eğitim kurumlarında yayınlara yasaklar getirdikleri klâsik Türk müziği; bu ikilikler ve husumetlerle 1930’lu yıllarda temeli atılmaya başlanan çöküşler yüzünden 1960’lı yıllardan itibaren *arabesk* denen tarza yönelmiş, millet her türlü medenî yenilikte yarattığını zannettiği arabesk tarzı maalesef müzikte de benimsemiştir.

Hilmi Yavuz (1936) bu konuda şunları yazmıştır:

“...Arabeski ise 1960’lardan sonra görmek mümkündür. Herkesin bildiği gibi arabesk, göçle yerinden yurdundan edilmiş, hatta gönüllü olarak kendini sürgün etmiş “gariban” insanların müziğidir... Şöyle örneklerle karşılaştım: Yüksek düzeyde öğrenim görmüş, seçkin okullarda okuyup yabancı ülkelerden diploma almış dolayısıyla da beğenilerinin incelmış olduğunu varsaydıracak konumda bulunan insanların, gecenin belli bir saatinden sonra arabesk melodilerle göbek attıklarına şahit oldum... Bir müzik kültüründen söz edebilmemiz ve bu müzik kültürünü bizim aydınlarımızla ilişkilendirebilmemiz pek mümkün gibi görünmüyor. Çünkü her şeyden önce kendi musikimizle gereğince ilişki kurulmadığını düşünüyorum. Klâsik Türk mûsikisinin tanınmadan, bilinmeden ve asıl önemlisi dinlenmeden küçümsendiğini düşünüyorum. Bir televizyon programında bir aydınımızın müzik konusunda şöyle bir değerlendirmesine tanık oldum. “Tek bir müzik vardır, o da çoksesli müziktir” dedi. Bu, meselenin çok buyurgan ve dayatmacı bir programla ele alınması anlamına geliyor. Batılı olduğunu sanan entelektüellerimizin şuur altındaki bir meseledir. Kendini aydın olarak görebilme ya da üçüncü kişilerin gözünde belli bir aydın kimliği edinebilmenin yolunun böylesine negatif bir söylemi temellük etmekten geçtiğini düşünüyorlar. Batılı olmakla aydın olmak arasında bire bir ilişki varmış gibi görünüyor. Böyle bir şey olabilir, ama batılı olmak eğer aydın olmak mânâsına geliyorsa, bu geleneksel ve kendine has olan her şeyin inkârı mânâsına mı gelir? Bana kalırsa böyle bir şey söz konusu değil. Gerçek mânâda Batılı bir kimlik, geçmişi inkârla olmaz. Türkiye’deki aydın kesimin klâsik Türk mûsikisiyle ilişkisi tıpkı din konusundaki tavrı gibidir. Tanımaz ve bilmek istemez.”

Yalçın Tura’nın (1934) konumuzu tamamlayan görüşleri de şöyledir:

“Türkiye’de Türk mûsikisi öğretimine resmen son verilmesinin ardından Dâhiliye Vekâleti’nin 3 Kasım 1934 günlü emriyle Türkiye Radyosu’nun yayınlardan da Türk mûsikisinin tamamen çıkarılması, bu sanata indirilmiş bir başka öldürücü darbe olmuştur.

Kendi radyosunda kendi mûsikisini bulamayan halk, ona en yakın mûsikiyi, Arap mûsikisini dinlemeye başlar. Bazı Arap müelliflerinin de ifade ettikleri gibi -aslında Arap zevkine göre tâdil ve icrâ edilen Türk mûsikisinden başka bir şey olamayan- bu mûsiki ise o sıralarda Batı tesirine açılarak bir yenileşme hamlesine girişmiş ve bu hamlesinde Mısır filmcileri ile –başta Muhammed Abdülvahab olmak üzere- genç hânende ve bestekârların desteğini sağlamış bulunmaktadır. Bu arada bir hâdiseye bilhassa dikkat çekmek istiyoruz. Mısır filmcilerinin fevkâlâde alâka görmesi üzerine, zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü bunların Arapça sözlü mûsiki ile oynatılmasını yasaklamış idi. Bu yasak, aynı kabilden çoğu yasaklar gibi ters netice verdi. Tıpkı 1970’lerden sonra Türkçe söz giydirilen hafif Batı müziği türünün ortalığı kaplaması gibi o zaman da Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri yurdu baştanbaşa sarıverdi, hattâ Güneydoğu Anadolu’da halk mûsikisinin içine kadar sızmayı başardı. Bazı Türk mûsikişinasları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü mûsikilerini Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı üslupta yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar ve bu yoldan büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. 1990’lardan sonra ortalığı kasıp kavuran “arabesk” modasının kökleri, aslında bu dönemde atılmakta idi. Münevver tabaka ise “alafranga” yı baş tacı etmekte, geriliğin, şarkınlığın, demodeliğin sembolü olarak gördüğü “alaturka”ya nefret ve tikslenme ile bakmakta; hattâ daha da ileri giderek Arap, Acem, Bizans artığı saydığı bu iptidâî, monoton tek sesliliğe karşı medenî Batı dünyasının muazzam orkestralarını ileri sürerek, amansız bir haçlı savaşı başlatıp devam ettirmekte idi. Devrin fikriyâtına tesir eden bazı yazar ve düşünürler de bu başlıca kızıştırmacıları arasında yer almakta, indî, keyfî, mülâhazalarla Türk milletinin asıl mûsikisinin halk arasında yaşayan, iptidâî Türk mûsikisi olduğunu, Osmanlı sarayının ve bu saray çevresinde yetişmiş halktan kopuk Osmanlı münevverlerinin rağbet gösterdiği, halkın ise hiç itibâr etmediği “alaturka” mûsikinin aslında Arap’tan, Acem’den, Bizans’tan alınmış yabancı kaynaklı, iç karartıcı, hattâ utanç verici nağmelerden ibaret bulunduğu safsatasını, büyük bir ciddiyetle öne sürmekte idiler. Başta Ziyâ Gökalp olmak üzere bu görüşün havâripleri Hüseyin Sâdeddin Arel’in önce “Türklük” sonra da “Mûsiki Mecmuası”nda neşrettiği ve ölümünden sonra Milli Eğitim Bakanlığı tarafından kitap halinde yayınlanan “Türk Mûsikisi Kimindir” başlığı altında toplanmış makalelerinden de en ufak bir ders almadan iddialarına devam ettiler. Alafrangacılarla alaturkacılar, doğuculara baticılar, halk mûsikicileri ile aynı kesimin klâsik Türk mûsikisi taraftarları arasındaki ikilik ve çatışma, kimi zaman sert ve şiddetli, kimi zaman sessiz ve derinden ama asla sönmeden, uzlaşmaya barışa varmadan günümüze dek devam etti.”

Yukarıda görüşlerini naklettiğimiz yazarların da belirttiği gibi Türk milleti kendi memleketinde kendi öz müziğini bir müstemleke gibi sürekli korumak ve savunmak durumunda kalmış, müzik haçlılarının saldırılarına her dönemde göğüs germişlerdir. Bunun neticesi olarak bütün yurt çapında yüzlerce dernek ve koro kurulmuş, İstanbul’da başta Üniversite Korosu, Üsküdar Mûsiki Cemiyeti, İleri Türk Mûsikisi Konservatuvarı gibi ciddi kurumlar, yine İstanbul’daki bugün sayısı yüzleri aşan dernek ve koroya öncülük etmişlerdir. Bu savunma Anadolu’da da büyük çapta destek görmüş her şehirde klâsik Türk müziğini yaşıtan dernekler ve korolar çığ gibi büyüyerek çoğalmışlardır.

Devlet desteğinden ve himayesinden 50 yıla yakın bir süre mahrâm kalan klâsik ve geleneksek Türk müziği, 1976 yılında açılan Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı ve aynı yıl kurulan İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu ile profesyonel boyutta eğitim öğretim ve konserlere başlamış, bu kurumlar örnek alınarak yurt çapında birçok koro ve konservatuar kurulmuştur.

Dâr’ül Elhan’ın devamı niteliğindeki İstanbul Belediye Konservatuvarı da disiplinli hocaları ve müfredatı ile sayısız Türk gencine ciddî ve seviyeli Türk müziği nazariyatı ve repertuarı öğretmiştir. Bütün bu iyi niyetli çaba ve çalışmalara rağmen atılan ikilik ve haset tohumları 1960’lı yıllardan itibaren zehirli filizlerini vermeye başlamış ve önce klâsik Türk

müziği sonra da Türk halk müziği çeşitli elektronik enstrümanlar, çok sazlı orkestralar, fonetik ve diksiyonu bozuk sanatçı özentileri ile deforme olmaya başlamıştır.

Senfoni orkestralarının Tokat ve Sivas'ta vatandaşa çektiği zulüm(!) bir yana bırakılırsa, hafif müzik tarzı arayışları içinde çok kaliteli olanların yanı sıra asla sanat değeri olmayan birçok tür, yine bu yıllarda yayılmaya başlamıştır. Türk tangosu Celâl İnce (1921), Necip Celâl (1908-1957), Necdet Koyutürk (1921-1988), Fehmi Ege (1902-1978), Şecaattin Tanyerli (1921-1994) gibi isimlerle altın çağını yaşamış, dejenere edilemeyen bir müzik türümüz olarak 21. yüzyıla taşınmıştır.

Arabesk bu yurdun topraklarından bir gün mutlaka ebediyen ayrılacaktır.

Bunun için birçok televizyon ve radyonun rant uğruna millî kültür ve sanatı hiçe saydıkları, gayri millî ve gayri ahlâki bir "hiç" olan bazı yayınlarını hemen durdurmaları, sanatseverlerin de âcilen bu yayınları protesto ederek seyretmemeleri ve dinlememeleri gerekmektedir.

Gelişmekte olan Türk toplumu, Tanzimat'la başlayan fakat ayak uyduramadığı, Cumhuriyet'le gelişen fakat yetişemediği, 21. yüzyılda başaracağına inandığımız "öz değerlerini kaybetmeden Batı uygarlığını uygulayabilme" felsefesini sosyal ve kültürel hayatına yansıttığı gün, arabesk kültür ve müzik bu yurttan bir daha dönemeyeceği bir sürgüne gidecektir.

Barış Manço (1943-1999), Erol Evgin (1947), Erol Büyükburç (1936), Ayten Alpman (1930), Sezen Aksu (1954), Hümejrâ (1947) gibi isimler yetiştiren hafif Türk müziği ve pop müziği; Moğollar, Üç Hürel, Beyaz Kelebekler, gibi toplulukların da çabalarıyla bir ölçüde 20. yüzyılın son çeyreğinde altın çağını yaşamış, 21. yüzyıla girerken kendi içinde bir "Arap Pop", "Yeşil Pop", ya da "Hafif Arabesk" denen türlere yönelmiştir.

Aşk dedikoduları, porno görünümlü klipler ve her çeşit acayıplık ile şöhret olma yolunu yakalamaya çalışan kitle avcıları, oy uğruna her tür müziği seçim propagandalarında kullanan politikacılar, bu kaliteli "hafif Türk müziği"nin sonunu da böyle hazırlamışlardır.

Bütün bunların yanında bazı eksikliklerine rağmen; müziğimizde Atatürk devrimleri gibi uygulanmakta olan Arel-Ezgi-Uzdilek (*Salih Murat Uzdilek 1891-1967*) nazariyat sistemine bilerek veya bilmeyerek hücumda bulunan bazı müzik araştırmacıları, hiçbir yenilik getirmeden eskileri tekrarlayarak fuzûlî kitaplar yazmışlardır. Bu içinden çıkılmaz ve anlaşılmasız paradokslar ne yazık ki yıllar içinde Türk müziği müntesiplerini hep birbirine düşürmüş, müspet çalışmalar yapmaktan ve ileriye görmekten alıkoymuştur.

Çokseslilik arayışları içinde kendi benliğini kaybeden kompozitörlerimiz, çoksesli yeni eserler yazmak yerine Dede'lerin, İtrî'lerin eserlerini çok seslendirme gafletine düşmüş, hele bazıları köçekçelerimizi çoksesli hâle getirip icra ederek trajikomik bir sonuç elde etmişlerdir.

Bir İngiliz veya Alman vatandaşının tanbur veya kânunla icra edeceği Sabâ makamındaki bir taksim veya peşrevi, bir Türk vatandaşı nasıl tedirginlikle dinlerse, bir Türk senfoni orkestrasının icrâ ettiği Bach (1685-1750) yahut Beethoven'ın (1770-1827) senfonisini de bir Alman veya İngiliz vatandaşı aynı tedirgin duygular içinde dinleyecektir. Çünkü bu bir ruh meselesidir. Dede Efendi gibi bir dehâ, kendi döneminde isteseydi en âlâ şekilde çoksesli besteyi yapar ve geniş imkânlarla seslendirebilirdi. Fakat bunun olmayacağını bildiğinden, "Bu oyunun tadı kaçtı" diyerek kendi de İstanbul'dan kaçmıştır.

Büyük müzik âlimi Hüseyin Sâdeddin Arel konumuzla ilgili olarak seçtiğim yazısında şöyle diyor:

“Şurasını kemâl-i sarâhatle (büyük bir açıklıkla) arz etmek isterim ki maksadım aslâ şimdiki Garp mûsikisinin azâmetini (büyüklüğünü) istihfaf (küçültmek) değildir. Esâsen rûhumun da mübrem ihtiyaçlarını Garp mûsikisinin şeh-kârları ile (şâheserleriyle) tatmin edebilen bir adamın böyle bir nankörlükle bulunmasına imkân yoktur. Gâyem Garp mûsikisinde dizi taksimati, makam, usûl gibi anâsır nukat-ı nazarından (öğeler açısından) medâr-ı şikâyet (şikâyet sebebi) olan mahdûdiyete mukabil (sınırlılığa karşılık) bizim mûsikimizde gördüğüm hârikulâde terakki ve inkişaf kabiliyetinin (olağanüstü gelişme ve buluş yeteneğinin) ihmâl edilmemesi lüzumuna işaret etmektir.”

Yeryüzündeki milletlerin hepsinde, yüksek sanat değeri taşıyan eserlerin yanında eğlence müziği, ticarî amaç taşıyan müzikler ve diğer türler vardır fakat bu ülkelerde yüksek sanat değeri taşıyan müzik türü asla reddedilmeden, saygınlığına dil uzatılmadan diğer türlerde icrâ edilir.

Arel'in yukarıda ifade ettiği gibi Batı klâsiklerini ve Türk klâsiklerini erişilmez konumunda bırakırsak, yurdumuzda da sayısı onları bulan ve isimlendirmekte bile güçlük çektiğimiz müzik türleri vardır. Hem bu türlerle uğraşan, hem bu türleri dinleyen fertlerin eğitim, kültür, sosyal yapı, aile düzeni, politika ahlâkı gibi temel konularda bilinçlenmesi ve Atatürk'ün çizdiği çağdaş uygarlık yolunda başını dik tutabilmenin sonucu olarak ülkemizde sanat ve kültür, erişilemez yüce katında saygınlığını koruyacaktır.

Bazı özel televizyonların başıbozuk bazı programları ile âdetâ yarış haline giren devlet televizyonu, 1968 öncesi yer altında yaşayıp evlerimize giremeyen bütün zararlı unsurları, şimdi sınırsızca ve denetimsizliğin eşliğinde şah damarımıza kadar yaklaştırmıştır.

Eminim ki gelişmekte olan Türk toplumu en kısa zamanda eğitim, kültür ve sosyal seviyesini yükselterek bu zararlı unsurları eleyip aslî kültür ve geleneksel sanatını talep edecektir.

MAKALEDE ADI GEÇENLER

- Abdülkâdir Merâgî (1360-1435)
Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)
Ahmet Avni Konuk (1871-1938)
Ahmet Cevdet (1865-1935)
Ahmet Gazi Ayhan (1921-1997)
Ahmet Râsim Bey (1864-1932)
Alâeddin Yavaşca (1927)
Albert Sorel (1842-1906)
Âşık Veysel (1894-1973)
Ayten Alpman (1930)
Aziz Şenses (1914-1991)
Barış Manço (1943-1999)
Béla Bartok (1881-1945)
Bimen Şen (1873-1943)
Burhanettin Ökte (1905-1973)
Bülent Aksoy (1947)
Celâl İnce (1921)
Cemal Reşit Rey (1904-1985)
Cevdet Çağla (1900-1988)
Civan Ağa (? -1910)
Dellâlzâde İsmâil Efendi (1797-1869)
Ekrem Karadeniz (1904-1981)
Elisabeth Craven (1750-1882)
Erol Büyükburç (1936)
Erol Evgin (1947)
Etem Rûhi Üngör (1922)
Eugéne Borrel (1876-1962)
Fahri Kopuz (1882-1968)
Fâize Ergin (1894-1954)
Faruk Kaleli (1896-1947)
Fehmi Ege (1902-1978)
Fehmi Tokay (1889-1959)
Fikret Kutluğ (1917-2004)
Françoise (1494- ?)
Franz Lizst (1811-1886)
Fuat Köprülü (1890-1966)
Giuseppe Donizetti (1788-1856)
Guatelli Paşa (1820-1899)
Hacı Ârif Bey (1831-1885)
Hacı Fâik Bey (1831-1891)
Hâfız Ahmed Irsoy (1867-1943)
Hâfız Kemal (1884-1939)
Hâfız Osman (1867-1932)
Hâfız Sâmi (1874-1943)
Hamîyet Yüceses (1915-1996)
Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846)
Hasan Sözeri (1921-1970)
Hilmi Yavuz (1936)
Hümeyrâ (1947)
Hüseyin Sâdeddin Arel (1880-1955)
İtrî Efendi (1640-1712)
İskender Kutmanî (1886- ?)
İsmet İnönü (1884-1973)
İzzeddin Hümâyî Bey (1875-1950)
Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Kanuni Sultan Süleyman (1495-1566)
Kemal Sunder (1933-2004)
Lem'î Atlı (1869-1945)
Leon Hancıyan (1857-1947)
Leylâ Hanım (1850-1936)
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Mahmut Celâleddin Paşa (1839-1899)
Mahmut Râgıp Gazimihal (1900-1961)
Mesut Cemil (1902-1963)
Muallim İsmâil Hakkı Bey (1866-1927)
Mûsa Süreyya Bey (1884-1932)
Mustafa Necâti Bey (1894-1929)
Mustafa Rona (1900-1970)
Muzaffer İlkar (1910-1987)
Muzaffer Sarısözen (1899-1963)
Münir Nureddin Selçuk (1900-1981)
Müzeyyen Senar (1918)
Namık Kemal (1840-1888)
Nâşit Bey (1886-1943)
Necdet Koyutürk (1921-1988)
Necil Kâzım Akses (1908-1999)
Necip Âsım (1861-1935)
Necip Celâl (1908-1957)
Necmi Rıza Ahıska (1915-1994)
Nerîman Altındağ Tüfekçi (1926)
Neveser Kökdeş (1904-1962)
Neyzen Tefik (1879-1953)
Nidâ Tüfekçi (1929-1993)
Nikoğos Ağa (1836-1885)
Nurettin Çamlıdağ (1922-1997)
Osman Nihat Akın (1905-1959)
Perihan Altındağ Sözeri (1922-2008)
Peruz Hanım (? - ?)

- Prof. Joseph Marx (1882-1964)
Rahmi Bey (1865-1924)
Râkım Elkutlu (1869-1948)
Rauf Yektâ Bey (1871-1935)
Refik Fersan (1893-1965)
Rıza Tevfik (1869-1949)
Rif'at Bey (1820-1888)
Rûşen Kam (1902-1981)
Sâdeddin Kaynak (1895-1961)
Sâdi Hoşses (1910-1994)
Sâdi Yâver Ataman (1906-1994)
Sâdullah Ağa (1730-1801)
Sadûn Aksüt (1932)
Safiye Ayla (1907-1998)
Salih Murat Uzdilek (1891-1967)
Sedat Öztoprak (1890-1947)
Selâhaddin İçli (1923-2006)
Selâhaddin Pınar (1902-1960)
Selânik'li Ahmet Efendi (1868-1927)
Seyyan Hanım (1913-1989)
Sezen Aksu (1954)
Sultan II. Abdülhamid (1876-1909)
Sultan II. Mahmud (1785-1839)
Sultan III. Ahmed (1673-1736)
Sultan III. Selim (1761-1808)
- Suphi Ezgi (1869-1962)
Şâkir Ağa (1779-1840)
Şamram Hanım (1870-1955)
Şecaattin Tanyerli (1921-1994)
Şekerci Cemil Bey (1867-1928)
Şerif İçli (1899-1956)
Şevki Bey (1860-1891)
Tanburacı Osman Pehlivan (1874-1942)
Tanbûrî Ali Efendi (1836-1902)
Tanbûrî Cemil Bey (1871-1916)
Tatyos Efendi (1858-1913)
Ûdî Arşak Efendi (1880-1930)
Ûdî Nevres Bey (1873- 1937)
Ulvî Cemal Erkin (1906-1972)
Vasfi Rıza Zobu (1902-1992)
Vecihe Daryal (1912-1970)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)
Yalçın Tura (1934)
Yesârî Âsım Arsoy (1900-1992)
Yücel Paşmakçı (1935)
Zâti Arca (1863-1951)
Zekâî Dede Efendi (1825-1897)
Zeki Ârif Ataergin (1896-1964)
Ziyâ Gökalp (1876-1924)