

CUMHURİYETİMİZ’İN VE ATATÜRKÜMÜZ’ÜN ULUSAL MÜZİK EĞİTİMİNDEN ESAS BEKLEDİĞİ BİZE ÖZGÜ PERDELER ÜZERİNDEN MAKAMSAL MİKROTONAL POLİFONİ DÜZLEMİNE TAŞINMIŞ POPÜLER VE HALK HAVALARIMIZDIR

Dr. Ozan YARMAN

ÖZET

Cumhuriyetimiz’de “ulusal müzik eğitimi”, doğal olarak, baş-kurucu Gazi M. K. Atatürkümüz’ün önderliğinde sistematize edilen ve günümüzde anayasal koruma altında bulunan ilkeler ve inkılaplar zemininde teşekkül etmek durumdadır. Bilhassa hangi ilke ve inkılaplar? Ulusal müzik eğitiminin ne yapıda olması gerektiği konusunu doğrudan ilgilendiren, en önce “halkçılık” ve “musiki inkılabı”. Bunlar neyi işaret ediyorlar? Müzikte laiteye yöneliş ve köklü değişim... Ama nasıl? Gazi’nin içinde yer aldığı musiki konulu anılarda Atatürk’ün kendi ağzından sıklıkla ve konunun teknik ayrıntılarına profesyonel anlamda vakıf olmadığı halde ifade etmeye çalıştığı üzere: “Türk çocuğunun duyduğu duygularını ifade eden bestecilerin eserlerinin” çoksesli halleri... İtri’lerin, Tatyoslar’ın, Sadullah Ağa’ların, Dede Efendiler’in, Dellalzade’lerin, özetle Osmanlı saray erkanı ile tekke uydularının halktan kopmuş, elitist, ağdalı, son toplamda yeni rejimde kaldırılıp atılmak için Bizans ve Araplar ile ilişkilendirilmek istenmiş cafcıflı eserleri değil. Onların da yerince sanatsal yüceliği elbette mahfuzdur. Ancak Cumhuriyet’in mevcudiyetini borçlu olduğu kahraman halkına aşılacağı eserler, 88 zamanlı Darbıfetihler veya 7 geçkili 10 çeşnili akrobatik Şevkefzalar her halde değildir. Aynı itibarla, çağdaşlık, evrensellik yaftalarıyla tepeden-inme dayatılmak istenen Mozart’lar, Bach’lar ve Beethoven’lar da her halde değildir. Hepsinin kendine özgü sanatsal yüceliği aşıkardır. Ancak, bunların taraftarlığına soyunanlar, maateessüf, Atatürk’ün büstlerini dikip, ilkelerini gömüp, meşru-iyet aramada Atatürk adını biteviye kullanagelmışlerdir. Öte yandan, ulusal müzik eğitiminde temel alınması gerekenler, halka malolmuş, “Türk’ün bağrından kopmuş” popüler ve folklorik güfteler ile havalardır. Bunları, öykünülen kozmopolit Batı ahalisine tanıtmanın öncelikli vasıtası da Avrupa orkestralar ve müzik kaideleri olarak belirlenmiştir. Fakat, şu da bir vakıa ki, halka malolmuş şarkılar ve türküler, Bizans ve Araplar ile ilişkilendirilmek suretiyle dışlanmak istenen Klasiklerimiz kadar “mikrotonaldır”. Çokseslilikte bu olgu gözetilmediği sürece, eserlerin çoğunun doğası burkulmaktadır. Evvelki çokseslilik denemelerindeki olumsuz tecrübe Gazi’ye bu yönde bir his vermiş olabilir mi? Kendisine mikrotonalizmin tekniği ve teorisi anlatılmış olsaydı, nağmelerimizi işleyecek çoksesliliğin bize özgü perdelere dayandırılması gerektiği gösterilmiş olsaydı, Atatürk o doğrultuda bir yön belirler miydi? Bizce evet.

Anahtar Kelimeler: Atatürk, Halkçılık, Musiki İnkılabı, Perde, Mikrotonal, Makam

1. Giriş

1.1. Atatürk Türkiye’nde Ülke Müziklerinin Algılanması ve Tanımlanması

Cumhuriyet’in kurulduğu ilk yıllardan başlayarak girişilen ve Gazi’nin ölümüne kadar devam eden “musiki inkılabı”nın ¹ [bkz. Üstel, 1999 ve Paçacı, 1999] süreçlerini ve erken dönem Kemalist kadronun hedeflediği “tılsımlı ulusal müziği” irdelemeye koyulmadan önce, dönemin müzik kavrayışına dair bir çerçeve çizmelidir. O günlerde ülkemizde icra edilen müzik türleri ile tarzları nasıl algılanıyor ve tanımlanıyordu? Bilhassa, “Türk musıkisi”, “Alaturka”, “Halk havaları”, “milli havalar” gibi kavramlar ile ne anlatılmak isteniyordu? İdeolojik yönden hangi ses iklimi öne çekiliyor, hangisi dışarlanıyordu? Özlenen Türk ² ulusal müziğini tanımlayabilmek üzere, önce bu hususlara ışık tutulmaya çalışılacaktır.

Yazarın da dahil olduğu Türkiye’deki bazı müzik insanları, bilhassa Osmanlı’dan günümüze intikal etmiş, pek çok milletin ortak varis olduğu ve makamlar ile usullere dayalı otantik Orta Doğu sanat жанrını bugün *Makam müziği* ³ olarak nitelendirmekteler; Anadolu-Trakya lezzetini vurgulamak üzere ise, *Türk Makam müziği* tabirini kullanıyorlar.

Bu tanım, şehirli makamsal tadlar olan Klasik Türk musıkisi (KTM) ⁴ ile Türk Sanat müziği (TSM) ve – daha seyrek kastedilmekle birlikte – yöresel (ama son onyıllarda kentlileşmeye ve homojenleşmeye yüz tutmuş) Türk Halk müziği (THM) gibi tarihimizden/gelenegimizden kök alan tarzları kapsıyor.

Burada bir parantez açalım. Dikkat edilirse, bugünkü Klasikal–Sanat ayrışması, gelenekte 19. Yüzyıldan itibaren ortaya çıkan bir çatallaşmadan ileri geliyor: Bir yanda ciddi yahut “yalın” bir tarz, diğer yanda, popüler yahut “kıvrak” bir tarz. Bu incelik, müziğin icra üslubunda kendini hemen belli ediyor.

Şu da var ki, Klasikal ve Sanat arasındaki ayrım müzikolojik tasnif yönünden her zaman çok belirgin değil; zira, bu tarzlar, her ikisine de özgü olan çalgılar, formlar, makamlar ve usuller üzerinden sarmaşmış durumda. Bununla birlikte, görece daha popüler olan Sanat tarzında, güfte dilinin zamanla sadeleştiği ve makam-usul repertuvarının daralıp basitleştiği rahatlıkla seçilebiliyor. Parantezi burada kapatalım.

Geçmişte, Batı ile etkileşimler yeni yeni Osmanlı sosyal hayatına yansımakta iken, hem Avrupalıların, hem Batılılaşmakta olan Türklerin gözünde, şehirli zümrelerin makamsal sanatına *La Musique Orientale* (Şark musıkisi) veya *Alla Turca* (Alaturka) deniyordu. Zamanla bunlara, günümüze kadar varlığını sürdürebilen “Osmanlı musıkisi” kavramı da eklendi.

¹ “Musiki inkılabı” ile kastedilen, Atatürk’ün yaşamı boyunca Türkiye’deki, bilhassa devlet eliyle gerçekleştirilen, müzik reformasyonu hareketleridir.

² “Türk” sözcüğünün, Cumhuriyet rejimi ve hukuku itibarıyla, hangi bağlamda anlaşılması ve kullanılması gerektiği bir sonraki kesimde ele alınacaktır.

³ Kavramı daha da berraklaştırmak gerekirse, Makam müziği, Batı müziğinin teorik şablonlarından oldukça farklı mikrotonal nağmelere dayalı “yazılı bir makam nazariyatı tecrübesi” bulunan, usul öğeleri bariz, otantik Orta Doğu tınlarıyla örülür bir “sistem müziğidir”. Bu kavram ile usulün ikinci plana itildiği yönünde dile getirildiğine rastladığımız endişeler ise gerçeği bizce hiç yansıtmıyor. Zira, müzik yapılabilmesi için (taksim, gazel ve salat örneklerinde görüldüğü üzere) illa ki usul (darblar) vurulmasına lüzum olmadığı aşikardır. Yani, bu müzik türünde melodik yapı usule göre sanki biraz daha baskındır. Ayrıca, Orta Doğu müziklerinin göze çarpan başlıca ortak paydası makamlardır. Bu gerekçelerden ötürü, usulden ziyade makam odaklı bir tanımın önemi ortaya çıkıyor.

⁴ Yazara göre, Türk–İslam müziği (tasavvuf, tekke, cami müzikleri) de Klasik ekolün bir kolu sayılmak gerekir. Hatta, Türkiye’deki Doğu Hristiyan ve Yahudi makamsal ayin müzikleri dahi Klasik ekol çatısı altında düşünülebilir. Burada “Klasik” tabirini, Türkiye toplumunda görece daha ileri bir beşeri terbiye ve sosyal bilinç edinmiş köklü zümreleri işaret etmekte kullandığımız nazar-ı dikkate alınmalıdır.

20. Yüzyılın başlarında, müzik araştırmacısı ve nazariyatçısı Rauf Yekta, makamsal sanatımızı kastederken kah “Şark musıkisi”, kah “Türk musıkisi” deyimlerini kullanmaktaydı [bkz. Yekta, 1922]. Hatta, İtri-ler’i, Hafız Post-lar’ı, Meragi-ler’i, Klasikal Batı müziği ustalarının bizdeki muadilleri olarak ilk işaret eden de Yekta’dır [1925]. Başka bir deyişle, müntesiplerince bugün anlaşılan manada “Türk musıkisi” ve “Klasik Türk müziği” deyişlerinin kökeni aslında Rauf Yekta’ya dayanıyor [Aksoy, 1999a. 134-5].

Sonraları, Türklük kavramının, hiç tasvip edilemeyecek bir çizgide olarak alabildiğine “ırkçı” ve “turancı” bir boyut kazanmasıyla, “Türk musıkisi” tabiri – görüldüğü kadarıyla ilk kez Hüseyin Saadetin Arel ve Suphi Ezgi tarafından – İslamiyet öncesi Orta Asya’dan ⁵ günümüze soydan soya katıksız intikal etmiş öz milli bir değer olarak takdim edilmeye başlanmıştır [Aksoy, 1987. 149-51]. Bu tutum, Osmanlı musikisinin Bizans kökenli yapay ve Batı uygarlığı yolunda terkedilmesi gereken köhne bir uğraş olduğu fikrini Türkçülüğün Esasları kitabında işleyen Ziya Gökalp’e [1923] ve onun bu ideolojisini önemli ölçüde yürürlüğe koyan Cumhuriyet rejiminin erken dönem müzik politikalarına karşı bir refleks, hatta, bilinçli bir hamle sayılmak gayet yerinde olur ⁶ [Yarman, 2008. 15-24].

Nitekim, Türkçülüğün Esasları’nda Gökalp [1923], halk havalarımızı “gerçek Türk musıkisi” olarak nitelendirirken, Şark nağmelerini “düm-tek musıkisi” veya “düm-tek usulü” yakıştırmalarıyla horlar ve “çeyrek-seslere” dayalı olduğu gerekçesiyle “hasta”, “gayri-millî” ilan eder [s. 23-4, 42-3, 74, 105-7]. Bununla birlikte, Ziya Gökalp, Şark musikisinin Bizans kökenli olduğu görüşünü Necip Asım Yazıksız’dan, o ise II. Abdülhamid’den, o da Macar Türkolog Arminius Vambery’den almış görünüyor [Aksoy, 1987. 141-3 ve Behar, 2005. 272-3]. Görünürde herhangi bir bilimsel inceleme-ye dayanmayan bu iddiayı, E. S. Hatherly gibi Türklere karşı önyargılı bir şarkiyatçı da tekrarlıyor [Aksoy, 2006. 165-7].

Gökalp’in yukarıdaki savlarına karşı, makamsal sanatın, “iptidai” ve “rustai” halk havaları kadar milli olduğunu, hatta Halk müziğinin “alimane” ve “yüksek” hemcinsi olduğunu ve “çeyrek-seslere” ⁷ dayalı olmadığını savunan Rauf Yekta [1925] ile Saadetin Arel’in [1940] yazıları bu itibarla inceleme-ye değerdir. Ayrıca hatırlatmak gerekir ki, Makam müziğini Bizans ile ilişkilendirmekte ileri sürülen çeyrek-ses kavramının, Gökalp’ten önce de Yekta ve karşıtları tarafından bilindiğini ve bu çerçevede kullanıldığını anlıyoruz [bkz. Cevad, 5 Teşrinisani 1338].

Cumhuriyet’in ilk evresinde, “Alaturka millidir”, “gayri-millidir” tartışmaları müzik ve siyaset çevrelerinde tüm hızıyla sürerken, Klasikal ve Sanat tarzları arasındaki nüans belirginleşti ve makamsal müziğimizdeki çatallaşmaya dair alternatif terimler oluştu: “Enderun musıkisi” Osmanlı sarayının ve yörüngesindeki dergahların ağır-ağdalı kadim tavrını, “Fasıl musıkisi” ise, nev-zuhur entellektüel meclislerin ve gazino-meyhane tipi eğlence mekanlarının hafif müziksel iklimini belirtmekte kullanılır oldu ⁸ [bkz. Aksoy, 1999b. 17-8]. Halen, bazen ilkinde, bazen her ikisine birden “Osmanlı müziği” dendiği görülür.

⁵ Hatta, “Türk Tarih Tezi” etkisinde kalınarak, Sümerler ve Hititler gibi Eski Anadolu medeniyetlerinden...

⁶ Yazar, müzikte Gökalpçiliğe karşı bu duruşu, doktora tezinde “Yekta-Arel-Ezgi ekolü” olarak tanımlamıştır. Bu ekolün tezi üç maddede toplanabilir: 1) Makamsal sanatımız “Türk soyundan” nazariyatçılar ve musikîşinaslarca geliştirilmiş binyıldan eski bir müziktir, Anadolu halkından kopuk değildir ve tamamen millidir. 2) Bu müzikte “çeyrek-tonlar” yoktur, “özel melodik aralıklar” vardır. 3) Eşit-tempere olmayan perdeler, makamların açıklanmasında vazgeçilmez olduğu kadar, makamsal çokseslilik denemelerinde muhakkak dikkate alınmalıdır.

⁷ Bu kavramı *Makam müziğini* dışlamakta kullanmış olanlar, Hüzam, Saba, Uşşak, Karcıgar gibi makamlara özgü “orta-ikili” (nötr ses) aralıkları kastetmiş görünüyorlar.

⁸ Enderun musıkisi yerine Divan musıkisi, Fasıl musıkisi yerine İncesaz musıkisi dendiği de olmuştur. Fasıl, en geniş biçimiyle, “popüler makam konseri” anlamında ele alınmaktadır.

20. Yüzyılın başında ve musiki inkılabı sürecinde, Enderun musıkisi ve Fasıl musıkisi ile kastedilen – bugünkü adlarıyla söylemek gerekirse – işte, Klasik Türk müziği ve Türk Sanat müziği olmaktadır. Bu ikisi (daha köklü oluşu dolayısıyla da bilhassa KTM) müntesiplerince – folklörik havalarımız iptidai ve avam sayılıp yer yer dışlanmak pahasına [bkz. “TMDK”, 2010. 77, 88, 107] – kestirmeden “Türk musıkisi” olarak anılmaktadır. Öte yandan, inkılapçı “Batıcı” zihniyet nezdinde, asıl Türk musıkisi gerek halk havalarımız, gerek buradan ilham alınarak çağdaş Avrupai tekniklerle ⁹ üretilmiş “çoksesli” müziklerdir. Türk Halk müziği ise, bu iki aristokratik tanımın içinde adeta *garnitür* olarak durmaktadır.

Böylelikle, son yüzyıldır “Türk müziği / musıkisi” deyişine yüklenmek istenen anlamların arkasındaki ideolojik çatışma eksenini kısaca ortaya konmuş oldu. Şu da var ki, mezkur anlam saçakları itibariyle 21. Yüzyılda “modası geçmiş” olan Türk müziği deyişi, Türkiye’deki her tür ve tarz yerli, ithal, kırma, tek sesli, çoksesli müziği kastetmede artık bir *şemsiye tabir* olmaktan öteye gitme potansiyeli taşıyor. Şu halde, Osmanlı’dan günümüze intikal eden müzik sanatını anlatmada en uygun ifade, hâzırdaki “Makam müziği” tabiridir.

Bu müzikolojik nüansın aşıkara fayda ve gereklerine karşın, son zamanlarda Türk Klasikal/Sanat müziği müntesiplerinin sarıldığı manada Türk müziği deyişine gitgide daha çok riayet edildiği görülmektedir ¹⁰. Bu kullanım şekli, kendi varoluşları aleyhine olduğu halde, “Batıcılar” nezdinde de artık baskın olarak yer etmiş görünüyör ¹¹.

1.2. Çok Kısa Bir Tarih Yolculuğu ile Anadolu-Rumeli Türklüğü ve Cumhuriyet’i Kuranlara Göre Türk Müziği Dendiğinde Ne Anlaşılması Gerektiği

I. Dünya Savaşı sonunda bitik ve yenik duruma düşen Devlet-i Aliyye ile İtilaf Devletleri arasında imzalanan Mondros Mütarekesi’nin üzerinden çok zaman geçmemiştir ki, Anadolu ve Rumeli’de Milli Mücadele kıvılcımları baş gösterdi [“Türkiye Tarihi”, 2005. 50-95]. 29 Ekim 1923’te Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanına kadar yükselecek devrimci halk hareketinin tohumları, esasen 19. Yüzyılın başından beri aşama aşama atılmaktaydı. Bunlar arasında en önemli kilometre taşları, kısa ve kısmi-feodal bir döneme damgasını vurmuş 1808 tarihli Sened-i İttifak, ardından Osmanlı’nın son yüzyılında İmparatorluğun sosyal manzarasını bütünüyle değiştirecek olan 1826 tarihli Vak’a-i Hayriye, daha sonra Türkiye’yi çağdaş Batılı devletlerle aynı paralelde medenî toplum seviyesine taşımaya yönelik 1839 tarihli Tanzimat ve 1856 tarihli Islahat fermanları, nihayetinde, 1876 yılında kısa bir süreliğine de olsa benimsenen Parleментар/Anayasal Monarşi ve 1908’de geri getirilen Meşrutiyet ile tekrar yürürlüğe konan Kanun-ı Esasi rejimi’dir [Öztuna, 1998. 479-613].

⁹ Klasikal/Kontemporen yerleşik Batı müziği kaideleriyle ve oktavda 12 eşit-tempere ses düsturuyla...

¹⁰ Öte yandan, bazı çevrelerde makamsal sanatımızın adlandırılmasında bir terminoloji krizi yaşandığının idrakine varılmış, fakat Türk Makam müziği betimlemesine karşı durularak, “Geleneksel Türk Sanat Müziği” (GTSM) diye, yerleşik Müzikoloji pratiğine fevkalade aykırı bir tanım ileri sürülmüştür. Halbuki, güncel müzikoloji kavrayışı ve kullanımı itibariyle, geleneksel “sistemsiz” (irticalen yapılan), sanat ise “sistemli” (mutasavviren yapılan) müzikleri anlatmakta kullanılır. Üzücüdür ki, uluslararası müzikbilim semantiği açısından ciddi sakıncalar taşıyan bu uygunsuz adlandırma kısa sürede yaygınlaştı ve resmi belgelerde yer buldu.

¹¹ Maateessüf, Türkiye’nin “Batıcıları” son zamanlarda bu gidişata topluca rıza göstermeye, hatta iştirak etmeye başlamışlardır. Halbuki, Avrupai sazlar, orkestralar, formlar ve teknikler üzerinden, ama “bize özgü motifleri” de işleyerek, “çoksesli” eserler vermiş ve vermekte olan bestecilerimizin emekleri de pekala “Türk müziği” sayılmak gerekir. Nitekim, müzikte form ve teknik, o müziğin milliyetini ve menşeyini belirlemekte kayda değer bir kıstas değildir. Makam müziği içinde de Batı formları ve teknikleri bulunduğu ve bunların günümüzde yer yer vazgeçilmez düzeye ulaştığı malumdur. Dolayısıyla, makamsal klasiklerimiz ne kadar ulusal birer değer olarak ileri sürülüyorsa, “Batıcı” bestecilerimizin başyapıtları o kadar ulusal değerlerdir; hepsi Türk’tür. Halbuki, bunlara “Türkiye’de icra edilen Batı müziği” deme eğilimleri hakimdir. Bununla birlikte, Türklüğün ve müzikte ulusallığın gerçekte nasıl anlaşılması gerektiğine dair tespitler metnin ilerleyen bölümlerinde ortaya konacaktır.

İkiyüzyıl öncesinden itibaren, Türkiye merkezli coğrafyada girişilen reformcu ve devrimci hareketlerin evveleminde gözettiği hedef, yüzyıllardır askeri ve ekonomik yönden ağır hasara uğrayagelmış bir devlet sistemini nihai çöküşten kurtarmak ve emperyal toplumu kozmopolit yapısıyla bu istikamette modernleştirmek idi [bkz. Tanyol, 1981. 13-8]. Balkan Savaşları ve ardından patlak veren I. Dünya Savaşı sonunda ve akabinde, imparatorluğun tali ve yükün büyüğünü omuzlayan unsuru Müslüman Türk halk – üstelik gene Müslüman Arap, Kürt, vesair unsurların İtilaf güçleriyle işbirliğine girmeleri sonucu – adeta kıyılınca [bkz. Kral Abdullah, 2006 ve Fırat, 2005], esaret yahut mutlak yıkım karşısında uyanışa geçen Türklük şuuru, istiklal ve müdafaa-i vatan mefkuresi altında monolitik yapıda birleşti.

Kurtuluş Savaşı, özetle, Anadolu ve Rumeli halk çocuklarının, kahramanca direniş, sebat ve fedakarlıklar sergileyerek, yokluk içindeki vatanlarını işgal ve boyunduruktan kurtarma; düşman, işbirlikçi ve softa kuvvetleri bitirme destanlarıdır.

Cumhuriyet’in baş-kurucusu Gazi M. K. Atatürk, kendi ağzından Türk genel devriminin öz bir anlatımını: “Uçurum kenarında yıkık bir ülke... türlü düşmanlarla kanlı boğuşmalar... yıllarca süren savaş... ondan sonra içerde ve dışarda saygı ile tanınan yeni devlet, yeni sosyete ve bunları başarmak için arasız devrimler... İşte Türk genel devriminin kısa bir ifadesi” vecizesiyle yapmıştır [“Cumhuriyet’in 75 Yılı”, 1998. 164].

Bu özetin özeti kısa tarih yolculuğunda, Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran asli toplumsal katmana bir kez daha vurgu yapılmış oldu. Sözkonusu kurucu unsur, olayların başlangıcı itibariyle, bağımsızlıkçı, aydınlanmacı ve ilerici Anadolu-Rumeli Müslüman Türk ahalidir; genel itibarla da, vatanperver devrimci subayların örgütlediği orta-sınıf Osmanlı eşraf ve tebaadır. Biraz daha açmak gerekirse, Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran irade, sosyo-ekonomik yönden, anti-Emperyalist olduğu kadar devletgüdümlü milli-kapitalist bir elitizm, başka bir deyişle “devlet sosyalistliği”, görünümündedir [bkz. Avcioğlu, 1976. 280-511]. Niyazi Berkes’in [1964] bakış açısıyla ise: “Kemalizm devrimi, Mustafa Kemal’in arkasındaki bir avuç ilericiler ile, gene bu savaş içinde bulunan muazzam bir gericiler kitlesi arasında, didişile didişile santim santim koparılmış bir devrimdir” [s. 75].

Burada, Türk demekle, herhangi bir soy, ırk, etnik ya da dini grup önceliği asla kastedilmediği, bilhassa günümüzde, altı çizile çizile vurgulanmalıdır. Yazara göre, Türklükten kasıt, “Türkçe dili üzerinden yurt ve dünya birliği” demek ile eşanlamlıdır. Yani, Türklüğün, ne tarihte, ne de bugün, dincilik, soyculuk, ırkçılık, hele hele kafatasçılık ile zerre kadar ilgisi olduğunu ileri sürmek – aksi yöndeki bütün çabalara karşın [bkz. Gökalp, 1952. 11-21; Akçura, 2001. 17-9 ve Karaca, 1971. 18-23] – mümkün değildir. Tabii ki, Türk kavramının, çok eski zamanlardan başlayarak ve bizim bunu benimsememizden epey önce, bizi (yahut bizden bazı unsurları) kendilerine anlatmak maksadıyla, Uzak Doğulu, Orta Doğulu ve Avrupalı odaklarca kullanıldığını hatırdan çıkartmayacağızdır. Konumuz itibariyle, Türklük tanımını daha çok yurdumuz ile sınırlandırmak ve Türk demekle (zaten olması gerektiği gibi) *ortak bir resmi dil ve bu dilin yerel lehçelerine bağlı kültürel çeşitlilik temelinde Türkiye’ye ait oluşturma* gönderme yapmak en uygun olan yaklaşımdır. Aynı doğrultuda, Cumhuriyet öncesi Türk tarihi de bütünüyle bu “kıtalar-aşırı konfedere dil ve kültür” çatısında tahlil edilmek gerekir.

Bu düşünce, Temmuz 24, 1923’te, Türkiye ile Batılı egemenler ve uyduları arasında imzalanan, yürürlükteki anayasamızın ise 90. maddesine göre her koşulda kanun hükmündeki, Lozan Andlaşması’nın Kısım I. Fesıl III.’teki amir 37.-45. hükümleri arasında, bilhassa 40. maddedeki “*gayri*

müslim akalliyetlere mensup olan Türk tebaası hukuken ve fiilen *diğer Türk tebaaya* ¹² tatbik edilen aynı muamele ve aynı teminattan müstefit olacaklar ...” [“Düster”, 1933. 38] hükmünde sarsılmaz destek bulmaktadır.

Keza Atatürk, “Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir” [“Atatürkçülük”, 1988. 48] ve “*Türkiye halkı ırksal veya dinsel ve kültürel yönden birleşmiş, bir diğerine karşı karşılıklı hürmət ve fedakarlık hisleriyle dolu ve kaderi, geleceği ve menfaatleri ortak olan bir toplumdur*” [a.g.e. 52] ve “bugün içimizde bulunan hristiyan, musevi vatandaşlar, mukadderat ve talihlerini Türk milliyetine vicdani arzularıyla rabtettikten sonra, kendilerine yan gözle, yabancı nazarıyla bakılmak, medeni Türk milletinin asil ahlakından beklenebilir mi?” [a.g.e. 72] ve “... *Türkiye dışında kalmış olan Türkler ilkin kültür meseleleriyle ilgilenmelidirler. Nitekim biz Türklük davasını böyle bir müsbet ölçüde ele almış bulunuyoruz. Büyük Türk tarihine, Türk dilinin kaynaklarına, zengin lehçelerine, eski Türk eserlerine önem veriyoruz.*” [a.g.e. 86] ifadeleriyle, Türk olmanın, dinle, ırkla, soyla ilgisi bulunmadığını pek açık dile getirmekte ve yukarıdaki yaklaşımımızı bir kez daha doğrulamaktadır.

Buna dair başka somut bir kanıt, Mustafa Kemal’in manevi kızı Afet İnan’a yazdırdığı 1930 tarihli “Vatandaş için Medeni Bilgiler” kitabından, ırk birliği ögesini çıkarttırması ve Türk ulusunu “*dil, kültür ve ülkü birliği* ile birbirine bağlı vatandaşların siyasal ve toplumsal kuruluşu” şeklinde tanımlamasıdır [Avcioğlu, 1979. 28]. Doğan Avcioğlu da “Atatürk, ırk ile değil, <<uygarlık>> ile ilgilidir.” [a.g.e.] tespitiyle, yazarın bakış açısını haklı çıkarmaktadır.

Dolayısıyla, Atatürk Türkiye’sinde, Cumhuriyet’e hukuken ve Anadolu-Rumeli Türkçesine ¹³ kültür-tarih yönünden vatandaşlık bağı ile bağlı olan herkes Türk’tür. İşte, Gazi’nin ve kurucu Cumhuriyet kadrolarının “Türk musikisi” dediklerinde, Türk kelimesine nasıl bir anlam yüklemek istedikleri böylelikle belirginleşmiş olmaktadır.

Demek ki, Türk müziği kavramı, gerek Gazi hayattayken, gerek sonraki dönemlerde, tam da bu çerçevede, tarihin içinden günümüze intikal etmiş, sürekli evrilen ve karşılaştığı farklılıkları içinde ergiten bir “dil-kültür paradigması” tahtında ele alınmalı; kurucu irade tarafından vazedilmiş imtiyazsız ve kozmopolit toplum yapısının ortak paydasına ait lirik, melodik, ritmik havalarımızı, diğer bir deyişle, genel olduğu kadar güncel Anadolu-Rumeli ses iklimini kastetmekte kullanılmalıdır.

Şu hususa da temas edilmelidir ki, insan temelli şekillenmesi kaçınılmaz tarihsel-sosyolojik olguların, eşyanın tabiatından ileri geliyor olarak, denklemlere, katı fiziki kurallara raptedilemeyecek subjektif bir karakteri vardır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, tarihte ve sosyolojide mutlak doğrulardan, şaşmaz kesinliklerden bahis her halde abestir. Nitekim, “ulusal müzik eğitimi” kavramına bizi götürecek analitik süreçte, ülkemize özgü tarihsel ve sosyolojik – hatta ideolojik – vecheleri, belirli bir tarafın, seçili bir siyasanın merceğinden bakarak ele alıyor olmak, Müzikoloji pratiği itibariyle noksan yahut kusurlu bir yaklaşım biçiminde addedilemeyecektir. Benzer yönden, kurulu bir rejimin, yazılı ve yerleşik belgelerine göre, uygulaması elzem olan milli kültür politikası icabatını dile getiriyor bulunmak, toplumu statik bir yapı içinde dondurmaya teşebbüs veya toplumsal gelişime karşı bir duruş şeklinde anlaşılmalıdır.

¹² İtaliyologlar yazarındır. Andlaşma’nın İngilizce orijinal metninde, italyologlar yine yazar tarafından olarak, bu madde şöyle ifade edilmiştir: “Turkish nationals belonging to non-Moslem minorities shall enjoy the same treatment and security in law and in fact as other Turkish nationals. ...” Görüldüğü üzere, Türkçe orijinalindeki “tebaa” kelimesi, “vatandaşlar” yahut “uyruklular” anlamındadır (Bkz. http://www.lib.byu.edu/index.php/Treaty_of_Lausanne).

¹³ Kavramsal hassasiyette bütünsellik ararken, burada Türkçe’den kastın, dilde *özleştirme* veya *Osmanlılık* türü aşırılıklardan ziyade, yazarın bildirisinde sergilediği biçimde ılımlı ve berrak güncel bir dil uygulaması olması gerektiği söylenebilir.

1.3. Atatürkçü Düşüncede Halkçılık ve Ulusal Müziğin Temelleri

Cumhuriyetimiz’in kuruluş felsefesine göre, Türklük kavramı ve Türk müziği denince ne anlaşılması gerektiği yerli yerine oturtulduktan sonra, Atatürkçü düşünce zemininde Halkçılık ele alınmalıdır, ki buradan hareketle Gazi’nin yaşadığı dönemde musiki inkılabının toplumsal hedefleri açıkça belirlenebilsin ve ulusal müzikten ne murat edildiği tam anlaşılsın.

Gökalp [1952], yüksek tahsil ile terbiye görmüş “güzideler” dediği aydınların Türkçülüğü yaymak için halka doğru inmesi gerektiğinden söz etmektedir [s. 33-4]. Tanyol [1981] da Halkçılık kavramında kendini halktan saymamak gizli anlamı yüklü olduğundan ve Atatürk’ün emeğe dayalı bir halk hükümeti ile halkla bütünleşmeyi gözettiğinden bahseder [s. 18, 66-72].

Mustafa Kemal Atatürk’ün nazarında, halktan ve halkçı olan bir Türk vatandaşı, “kanunlar önünde mutlak bir müsavacı kabul eden ve hiçbir ferde, hiçbir aileye, hiçbir sınıfa, hiçbir cemaate imtiyaz tanımayan” bireydir [“Atatürkçülük”, 1988. 36]. Devamla, Gazi, Türkiye Cumhuriyeti halkının ayrı ayrı sınıflardan ¹⁴ meydana gelmediğini, *Türk camiasını* teşkil eden unsurların, çiftçiler, küçük sanayi erbabı ile esnaf, amele ile işçiler, serbest meslek sahipleri ve büyük sermayedarlar olduğunu, bunların toplumsal işbölümü ile umumi hayat saadeti yönünde gelişme kaydedileceğini dile getirir [a.g.e.].

Avcıoğlu’nun belirttiği üzere, halk kelimesi iki farklı anlama çekilebilmektedir [1976, 356-7]:

...<<halk>> ve <<halkçılık>> ... çeşitli anlamlarda kullanılmaktadır. Kimine göre, halk ve millet, eş anlamlıdır; derebeyleri ve kompradorları ile herkes halktır. Bazen biraz farklı biçimde, memurlar ve hatta aydınlar dışında herkese, halk denildiği görülmektedir. Halkçılık ise, ilahi bir otoriteye, padişahlığa karşı olmak ve iktidara halk adına sahiplenmekten ibarettir.

Devamla, Avcıoğlu, Mahmur Esat Bozkurt’un, Atatürk’ün görüşlerine paralel olarak, çiftçi, tüccar, el-işi ustası, avukat ve din görevlisi meslekliilerin lonca-usulü seçimi yoluyla halkçı temsiliyetin sağlanabileceğini savunduğunu belirtir. Burada ve Atatürk’ün sözlerinde memurların hariç tutulması ise dikkate şayandır. Ancak, “mesleki temsil” yönünde ciddi bir gelişme yaşanmadığından hareketle, Avcıoğlu, Cumhuriyet Halk Fırkasını “eşraf-memur karması bir parti” olarak doğup büyümekle eleştirir ve eylemde halkçılığa ne kadar uzak düşüldüğüne vurgu yapar [a.g.e., 359-60].

Yazara göre ise, Atatürk Halkçılığı, diyalektik-materyalist bakıştan ileri gelen sınıf-aşırılıklarını kayırır değil, fakat “adilane milli-kapitalizm halkçılığını” gözetir yönde yorumlanmak gerekir; yani özel mülkiyetten kazanılan artı değer herkesin refahı doğrultusunda ve bilhassa milli istikamette tasarrufu yönünde... Doğallıkla, Atatürkçü milli politikanın ana ağırlığı, kırsal kesim üreticisine ve onun temsil ettiği Anadolu-Rumeli halk kültürüne yaslanmaktadır.

Nitekim, Gazi Mustafa Kemal Paşa, Milli Mücadele destanının tüm sanatlarla yüceltilmesine “... Millet; milletin ruhu san’atı [sanat ruhu], musikisi, edebiyatı ve bütün bediiyatı [güzel sanatları ile] bu kutsi cidalin [kavganın] İlahi teranelerini müeyyit [ölümsüzleştiren] bir vatan aşkının vecitleriyle [çoşkularıyla] daima terennüm etmelidir.” sözleriyle vurgu yaptığında [“Zabıt Ceridesi”, 1958. Devre II, cilt 1, içtima 1, 39] ve “*Bu memleketin asıl sahibi ve toplumumuzun esas unsuru köylüdür*” dediğinde [“Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri”, 1945. 223-4], burada musikiden kastı, kuşkusuz anlaşılan çerçevede asri ve umumi Anadolu-Rumeli havalarımızdan başka birşey değildi.

¹⁴ Burada, Marksist diyalektığe göre mevcut gelir dağılımı sınıflarından ziyade, Gazi’nin, mütégallibe, ırk, soy, neseb, paye ve mevki asaleti imtiyazlarıyla, emek sarfetmeden, yani “kolay yoldan” servet ve refah sahibi olmayı kastetmek istediği pekala söylenebilir.

İşte, Türk ulusal müziğinin temelleri, Türkçesiyle, sazlarıyla ve işleniş biçimiyle halka malolmuş – popüler olsun, sanatsal olsun, kırsal olsun – milli havalarımız üzerine kurulu olmalıydı.

1.4. Özlenen Tılsımlı Türk Ulusal Müziğine Doğru

1.4.1. Musiki İnkılabının Hedefleri

Ziya Gökalp'in Bizans ve Arap kökenli olmakla damgaladığı Osmanlı'dan kalma Enderun-Fasıl müziği, çağdaş bir Türk müziği yaratısına malzeme olamayacak derecede "hasta" ve "gayri-millî" idi. Türkçülük fikriyatının "Millî Musiki" bahsini [Gökalp, 1923. 105-7] uygulamaya koyan Kemalist rejim de, "Osmanlı müziğini" Türkleşme ve millileşme projesi ile uyumsuz görüyor; çağdaş ve ulusal bir müzik yaratmada referans almıyordu. Nitekim, "musiki inkılabı" sürecinde yapılan reformlar, izlendiği üzere, Osmanlı musiki mirasını reddetme istikametinde olmuştur.

Yazarın, alanında her halde ilk çok-yönlü, kapsamlı ve kronolojik bilimsel araştırma olan "Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme" [Yarman, 2010] başlıklı makalesinde bulguladığı üzere, gerek 1926'da Türk Klasikal/Sanat müziği sazlarının eğitimine Darü'l-Elhan'da son verilmesi, gerek 1934-1936 yılları arasında Alaturka yayınların radyolardan kaldırılması, gerek 1924'te kurulan Musiki Muallim Mektebi ile 1936'da açılan Ankara Devlet Konservatuarı'nın tamamıyla Klasikal/Kontemporen Batı müziği kaideleri ve sazları temelinde faaliyete geçmesi – Makam müziği müttesiplerince aksi yöndeki yaygın inanışların, çabaların ve çarpıtmaların aksine – Atatürk'ün gıyabında gelişmeler olarak asla ileri sürülemez. Görülebildiği kadarıyla, Gazi, yetiştiği ortam dolayısıyla pek aşına olduğu Türk Klasikal/Sanat müziği şarkılarına, peşrevlerine, saz semailerine, gazellerine tabii bir meclubiyet hissi duymakla birlikte, Türkiye'nin türküler ve şarkılar ağırlıklı halk ses iklimini ve buradan hareketle varedilmesini dilediği "çağdaş çoksesli ulusal Türk müziğini" şahsi tad ile alışkanlıklarının önüne koyma gayreti içinde olmuştur. Zaman zaman bu uğurda aşırılıklar sergilemiş denebilirse de, ölümüne kadar musiki inkılabında istikametini hiç değiştirmemiştir.

Bunun kanıtları sayısızdır ve mezkur makalede teferruatlı olarak sunulmuştur. Sözgelimi, 1928 yılında Sarayburnu Parkı Gazinosu'nda adeta müsabaka ettirdiği müzik heyetlerini dinledikten sonra, Atatürk, beğendiği bir Makam müziği konseri ardından verdiği demeçte, evvelce icra yapmış olan Caz Band'ı referans göstererek, musiki inkılabından beklentilerini dile getirir [Oransay, 1984. 24-7, 79-82, 101-3]:

... Fakat, benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, *bu basit musiki*, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar *Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti*. Hepsi oynuyor ve şen, şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahatti. ...

Bir başka örnekte, halkın radyolardan Alaturka yayınlarının kaldırılmasına yönelik hoşnutsuzluğunun hızla tırmandığı bir dönemde, bir akşam, silah arkadaşı Nuri Conker, Cumhurbaşkanlığı İncesaz takımından "Manastırın ortasında var bir havuz" türküsünü seslendirmelerini isteyen Gazi'ye "İmam verir talkını, kendi yutar salkımı. Sen radyodan Alaturka'yı kaldırdın, kendin de çaldırma bakalım." diye takılınca, adeta sorumluluğu üzerine alan Atatürk şöyle cevap verir [Ataman, 1991. 21]:

Şimdi biz burada rakı içiyoruz diye, devletin her köyde meyhane açması caiz mi? biz fena yetişti-

rilme ve ihmaller neticesi buna alışmışız, kendimizi kurtarmayabiliriz, fakat gelecek nesillere, kendi fena itiyadlarımızı (alışkanlıklarımızı) aşlamaya hakkımız yok. Nasıl, farzıma hal halk alışmıştır diye esrar tekkeleri açamazsak, devlet radyolarında da ağlayan inleyen nağmeler yayamayız.

Yine aynı dönemde, Alaturka yayın yasağı sürmekteyken Dolmabahçe sarayında bir gece, Yunus Nadi’nin “Paşam, ne olur Alaturka şarkılardan bizi mahrum bırakmasınlar. Zevkimize, duygularımıza el atıldığı için çok üzülüyor ve inciniyoruz.” diye yakınmasına karşılık olarak, gelişmelerden tamamiyle haberdar olduğunu bir kez daha ihsas eden Mustafa Kemal, “Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum. Fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakarlıklara katlanmasını bilmelidir. *Ancak milli türkülere yer verilmelidir.*” diyecektir [Oransay, 1985. 81-2].

Alaturka yayın yasağına gerekçe yapılacak olan 1 Kasım 1934 tarihli Meclis IV. Devre 4. Açılış Yılı açış konuşmasında da, Gazi, milletvekillerine aşağıdaki sözlerle hitap eder [“Zabıt Ceridesi”, 1958. Devre IV, cilt 25, ictima 4, 4.]:

Arkadaşlar,

Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, *en önde götürülmesi gerekli olan türk musikisidir* (Alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bu gün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmiyoruz (Okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, *genel son musiki kurallarına göre işlemek* gerektir. *Ancak; bu güzeyde (sayede), türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir.*

Dahası, Vossiche Zeitung muhabiri Emil Ludwig ile 1930’da yaptığı bir söyleşide, Şark musikinin Batılı kulaklara ne kadar garip geldiğinden bahis açılınca, Gazi, “Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. *Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.*” [Oransay, 1985. 32] diyerek Ziya Gökalp’in etkisinde düşündüğünü ve Anadolu-Rumeli taşra müzik-kültürünü Osmanlı Saray müzikçiliği üzerinde gözettiğini açıkça belli etmektedir. Bu o kadar böyle ki, Osmanlı nağmeleri ıslah edilerek terakki ettirilemez mi yönündeki bir sonraki soruya cevaben, Batı müziği’nin 400 senede geldiği düzeye dikkat çeker ve “Bizim bu kadar zaman beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.” [a.g.e.] der.

Adnan Saygun’un aktardığı bir anıda, Atatürk, 1934 Eylül sonu veya Ekim başlarında Çankaya köşkünde gerçekleşen müzikli bir toplantıda, Klasik Türk musikisinin ne kadar halktan kopuk bir sanat olduğunun altını çizer. Bu toplantıda Pentatonizm konusunu [bkz. Balkılıç, 2009. 133-43] ve bunun Anadolu halk havalarıyla bağlantısını Saygun’dan kendisine piyano ve sesi ile örnekler vererek anlatmasını istedikten sonra, hararetle tartışmalar neticesinde, bu yeni tasavvura karşı çıkmada alışkanlıkları gerekçe gösterenlere cevaben, Atatürk şöyle tepki gösterir [Saygun, 1987. 48]:

Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki bütün inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyad dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur.

Necil Kazım Akses’in aktardığı bir başka anıda, müzikte tekseslilik-çokseslilik tartışmalarının iyice alevlendiği bu dönemde, Atatürk’ün yakın arkadaşı Dr. Rasim Ferit Talay İstanbul’a gitmiş,

Üngör'ün İstiklal Marşı melodisini 1932'de armonize ve orkestre eden Ermeni-asıllı Darü'l-Elhan muallimi Edgar Manas'a, kemani Tatyos Efendi'nin Hüseyini saz semaisini ve peşrevini ¹⁵ [bkz. Oransay, 1985. 59] çoksesli orkestre ettirmiş, Ankara'ya döndüğünde orkestrayı hazırlamış ve Atatürk'e: "Efendim çoksesli müzik, Türk müziği üzerine size bir örnek vermek istiyoruz, orkestra hazır." dedikten sonra, Orkestra Edgar Manas'ın tertibi üzerine bu parçaları seslendirmiştir. Konser bitince Atatürk müzisyenlere teşekkür etmiş, çalışma köşesine çekilip masasının başına geçtikten sonra, etrafında bulunan Ruşen Eşref (Ünaydın) ve Yakup Kadri (Karaosmanoğlu)'ya dönerek "ne dersiniz?" diye sormuş, aldığı cevaplar üzerine yumruğunu masaya vurarak "Bu bir irticadır. Ben Tatyos Efendi'nin eserlerinin çoksesli halini istemiyorum. Ben Türk çocuğunun duyduğu duygularını ifade eden bestecilerin eserlerini istiyorum." diye tepkisini ortaya koymuştur [Paçacı, 1999. 25].

Tüm aktarılanlar ve daha fazlası, özlenen tılsımlı Türk ulusal müziğinin, Itri'lerin, Tatyoslar'ın, Sadullah Ağa'ların, Dede Efendiler'in, Dellalzade'lerin, özetle Osmanlı saray erkânı ile tekke uydularının halktan kopmuş, elitist, ağdalı, son toplamda, yeni rejimde kaldırılıp atılmak için Bizans ve Araplar ile ilişkilendirilmek istenmiş cafcacılı eserlerine ve onların günümüz özentilerine değil, bilakis, makam-usul çetrefillikleri ve perde-geçki hünerciliği ile şişirilmemiş, Türk'ün bağrından kopan samimi, naif nağmelere dayandırılmak istendiğini gözler önüne seriyor.

Ancak, vazedilen formüle göre, bu noktada kalınmayacak, Avrupalı orkestralar ve modern müzik kaideleri ile "damıtılmış" milli havalarımız, çağdaş Türkiye'yi kozmopolit Batı toplumları makamında temsil edecektir. Türk ulusal müziğinde ana yön budur.

1.5. Popüler ve Halk Havalarımıza Özgü Mikrotonalite Gözetilmeden Türk Ulusal Müziği ve Eğitimi Olamaz

Tılsımlı Türk ulusal müziğinde hedef, halk havalarının armonizasyonu üzerinden, Batılı çalgı heyetlerince ve Avrupalı perdelerle yeni bir ulusal müzik varedilmesi ve "medeni" dünyanın repertuarına yükseltilmesidir. Sınırları belirlemede sergilenen tutarsızlıklar – sözelimi, Alaturka çalgı tedrisatı ile yayın yasağından Halk müziğinin de nasibini alması ve milli havalara çokseslilik giydirme arayışlarında sergilenen abartılı ve uçarı denemeler [bkz. Balkılıç, 2009. 120-2 ve 143-6] – bir kenara bırakılırsa; Atatürk'ün rüyası ve musiki inkılabından beklentisi budur. Yoksa her halde, uğultulu koroların, cümle-alem sol anahtarlı tek porteli notadan ve boğuk bir ahenkten okuyacak şekilde konser adabında sahne alması; nüans, dinamik, tempo belirteçleri gibi tekniklerle ise zerre kadar haşır neşir olmaması değildir!

Nitekim, Gazi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunun habercisi olan 1 Kasım 1935 tarihli Meclis açış konuşmasında, milletvekillerine: "Ulusal musikimizi, modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına, bu yıl daha çok emek verilecektir." diye seslenecektir ["Zabıt Ceridesi", 1958. Devre V, cilt 6, ictima 1, 3.]. Türk Makam müziği çalgılarının resmi talim ve tedrisatı, Atatürk hayatta iken onun bilgisi dahilinde kaldırılmış bulunmaktadır. Gazi bu hususta ömrünün sonlarında doğru geri adım atmış da değildir. Bilakis, Cumhuriyet'in müzik kurumları, yeni nesil müzisyenlere, bırakalım Enderun-Fasil müziği, halk sazları eğitimini bile aşamayacak yapıda tutulmuştur [Yarman, 2010].

Atatürk, Batı çalgıları ile tekniklerinin ve o tekniklerle beraber gelen ses ikliminin, milli nağmelerimizi orkestral düzlemde temsil etmeye muktedir kalacağına hep inanmış olmalıdır. Keza, halk havalarında dahi bulunan makamlarımızın, Klasiklerimizde kullanılanlar kadar mikrotonal oluşuyla ilgili Gazi'nin birşeyler hissetmiş olabileceği iddia edilse dahi, ne Hüseyini'ye, Uşşak'a, Karcıgar'a, Saba'ya, Hüzam'a özgü karakteristik mikrotonal perdelerin bilincinde olduğunu, ne de oktavda on-

¹⁵ Saadetin Kaynak'ın bir anısına göre ise, (Veli Kanık'ın armonizasyon katkılarıyla) Rast makamından Dede Efendi'nin Kar-ı Nev'ini ve Benli Hasan Ağa'nın peşrevini (bkz. metindeki kaynak)...

iki eşit (yahut “eşitimsi”) sese ayarlı Batı temperaman kalıbıyla bunlara dayalı nağmelerin tanınmaz hale gelecek derecede burkulacağını aklına getirdiğini söylemek mümkün görünmüyor.

Hal böyle iken, maateessüf, Atatürk’ün ardından – üstelik Atatürkçülük kisvesi altında – halktan olanı aşağı gören, ırkçı, tepeden-inme Osmanlıcı-Türkçü bir müzik zevki bazı çevrelerde yüceltilmeye başlanmış, Gazi’nin inkılapçılığı apaçık bağlamları dışında çekilip çarpıtılmış, onun Türk müziğini evrensel musiki düzeyine yükseltmekten kastının Klasik Türk musıkisi olduğu gösterilmeye kalkışılmış ve Itri-ler, Benli Hasan Ağa-lar, Tatyos-lar çizgisinde ulusallık ve ulusal müzik, çokseslilik bir amaç olarak gözetilmeksizin, Atatürk Türkiye’si’nde başarılabilmemiş gibi söylemler zuhur etmiştir [bkz. “TMDK”, 2010 ve Çağın ile Dikmen, 2009].

Klasik Türk musıkisi müntesipliğinde ulvileşmek uğruna, ipin ucunun nasıl kaçırıldığını ve irtica batağına ne kadar saplanıldığını, “...notaya bakarak okumak caiz görülemez. Çünkü nota öğrencinin esere hakim olmasını zorlaştıran, onun havasını tam olarak kavramasını geciktiren ve icra sırasında da yorum serbestisini engelleyen bir araçtır.” şeklinde dile getirilen taassubane, şeyh-mürit ilişkisine dayalı meşk eğitiminden başka mübah yol tanımamaya kilitlenmiş, durağan Osmanlılık yanlısı çarpık ifadelerde okuyoruz [“Can Sesi Aşk Nefesi”, 2010.].

Elbette, her kesim tarafından ortaya konulan sanatsal gayretleri ve özel girişimleri alabildiğine saygıyla karşılamak gerektiği, saklıdır. Güzel örneklerin sanatsal yüceliği de burada asla tartışma konusu değildir.

Ancak, ulusal müzik davası bir tartışma konusudur: Her hal-i karda Türkiye’de anayasal koruma altında bulunan Atatürk ilkeleri ile inkılapları nazar-ı dikkate alınarak bir yol çizilmelidir.

Cumhuriyet’in meselesi, halisane geleneklerle ve inançlarla değil, kuşkusuz taassupla ve softalıklardır. Asıl derinlerdeki tartışma konusu, yazara göre müziğimizde çeyrek-ton var mıdır yok mudur çekişmesi değil, Anadolu-Rumeli halk kültürünü bayağı ve aşağı görme eğilimindeki aristokratik, sınıfcı, snob, şoven bakış açısıdır. Yazara göre, Atatürk işte bunlara karşıydı. Bu itibarla, Osmanlı musıkisi denilen akım, bugün bile hala debelenen bazı örnekleriyle, Yıkık bir imparatorluğun gelişmeye ve çağa ayak uydurmaya karşı sergilediği tarihsel direncin adeta bir sembolü olmaktadır. Bu eleştiri, bir o kadar da, ulusal müzik diye takdim edilen, ancak milli havalarımızı asıl karakterine yaraşır uluslararası bir düzeye taşımak yerine, kendi dar-çıkar çevrelerinin halktan kopuk ayrıcalıklarını baştacı eden, iyiden iyiye Batı öykünmecisi ve yapmacık “çoksesli” yerli çalışmalar için de geçerlidir [bkz. “90. Yıl Marşı”, 2009; “Senfoni Türk”, 2002; “Nazım Oratoryosu”, 2001].

Diğer taraftan, bu biraz üstünkörü değerlendirmeye takılıp kalmazsak, Klasikal ve Sanat müziğinde pekala halka malolmuş sadelikte ve naiflikte nağmeler bulunduğunu görebiliriz. Dolayısıyla, Cumhuriyetimiz’in ilk yıllarında musiki inkılabı sürecinde sergilenen kaotik ve irrasyonel romantik ulusçuluk denemelerini bu bakış açısıyla yeniden ele almanın, gerçekçi olmayan dil-müzik (ecnebi özentisi hançere ve çalgı) aşırılıklarından sakınmanın ve kitlesel beğenileri gözeterek dengeyi korumanın önemi ortaya çıkmaktadır.

Acaba Atatürk’e, çağdaşı Alois Haba, Ivan Vişnegradski ve Charles Ives gibi avant-garde bestecilerin “mikrotonal polifoni” çalışmalarından örnekler sunularak, mikrotonalizmin tekniği ve teorisi anlatılsaydı, nağmelerimizi işleyecek çoksesliliğin bize özgü perdelere dayandırılması gerektiği gösterilmiş olsaydı, Gazi, Türk ulusal müziğinin inşasında bir *milli makam polifonisi* tekniği geliştirilmesi yönünde seferberlik işareti verir miydi?

Bizce evet.

Örnek dinletiler:

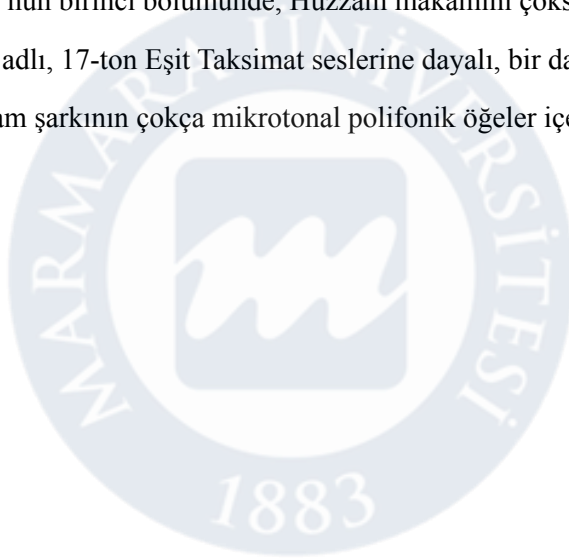
A. Neşet Ertaş'tan bir bağlama solo.

B. *Can Sesi Aşk Nefesi* Albümü'nden Track 4.

C. *Kıbrıs Konçertosu*'nun birinci bölümünde, Hüzam makamını çoksesli sergileyen bir pasaj.

D. *East Dreams West* adlı, 17-ton Eşit Taksimat seslerine dayalı, bir dakikalık mikrotonal beste.

E. *Son Bir Kez Hüzam* şarkının çokça mikrotonal polifonik öğeler içeren kıvrak ses iklimi.



MARMARA
ÜNİVERSİTESİ

KAYNAKLAR

- Akçura, Y. (1928). *Türkçülüğün Tarihi*. İstanbul. Kaynak Yayınları (2001, 2. Basım)
- Aksoy, B. (1987). “*Türk Musikisinin Kökeni*” Sorunu Aşıldı Mı?. Nerede. Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar (Ed. Bülent Aksoy). s. 139-56. İstanbul. Pan Yayıncılık (2008)
- Aksoy, B. (1999a). *Türk Musikisi Sözü Üzerine*. Nerede. İbid..s. 133-8
- Aksoy, B. (1999b). *Fasıl Musikisi Divan Edebiyatının Musikisi Midir?*. Nerede.İbid.s17-35
- Aksoy, B. (2006). *Şarkiyatçılığın Cumhuriyet Dönemindeki Musiki Tartışmalarına Etkisi*. Nerede. İbid. s. 157-70.
- Arel, H. S. (1940). *Türk Musikisi Kimindir?*. Ankara. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları (1990)
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. sayı 1291.
- “Atatürkçülük”. (1988). *Birinci Kitap – Atatürk’ün Görüş ve Direktifleri*. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi
- “Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri”. (1945). *Cilt I*. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları
- Avcioğlu, D. (1976). *Türkiye’nin Düzeni – Birinci Kitap*. İstanbul. Tekin Yayınevi (10. Basım).
- Avcioğlu, D. (1979). *Türklerin Tarihi – Birinci Kitap*. İstanbul. Tekin Yayınevi (3. Basım)
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik – Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara. Tan Kitabevi Yayınları
- Behar, C. (2005). *Ziya Gökalp ve Türk Musikisinde Modernleşme/Sentez Arayışları*. Nerede. Musikiden Müziğe (Ed. Cem Behar). s. 271-9. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları
- Berkes, N. (1964). *İkiyüz Yıldır Neden Bocalıyoruz*. İstanbul: Yön Yayınları.
- Cevad, S. (5 Teşrinisani 1338). *Rauf Yekta ile Mülakat* (Translit. Süleyman Erguner). Nerede. *Rauf Yekta Bey*. s. 180-7. İstanbul. Kitabevi (2007)
- “Cumhuriyet’in 75 Yılı”. (1998). *Cilt I: 1923-1953*. İstanbul. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- “Düstur”. (1933). *Üçüncü Tertip, Cilt 5: 11 Ağustos 1339 – 19 Teşrinevvel 1340*. Ankara. Başvekalet Matbaası
- Fırat, G. (2005). *Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve Kürtler I ve II*. Türksolu Dergisi. Başyazı. sayı 92-3
- Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul. Varlık Yayınları (1952)
- Karaca, K. (ca. 1975). *Milliyetçi Türkiye*. Mars Matbaası (7. Baskı)
- Kral Abdullah, b. Al-Hüseyin. (ca. 1940). *Biz Osmanlı’ya Neden İsyan Ettik* (Çev. Halit Özkan). İstanbul. Klasik Yayınları (2006)
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ – Belgeler ve Veriler*. İzmir. Küğ Yayını (2. Basım)

- Öztuna, Y. (1998). *Osmanlı Devleti Tarihi – Cilt I*. Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet'in Sesli Serüveni*. Nerede. Cumhuriyet'in Sesleri. s. 10-29 (Ed. Gönül Paçacı). İstanbul. Tarih Vakfı Yayınları (1999)
- Saygun, A. (1987). *Atatürk ve Musiki – O'nunla Birlikte, O'ndan Sonra*. Ankara. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: 1. Tanyol, C. (1981), *Atatürk ve Halkçılık*. Ankara. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- “TMDK”. (2010). *Ercüment Berker ve Yazıları*. İstanbul. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları
- “Türkiye Tarihi”. (2005). *Çağdaş Türkiye: 1908-1980*, (Cilt IV, ed. Sina Akşin). İstanbul. Cem Yayınevi.
- Üstel, F. (1999). *1920'li ve 30'lu Yıllarda “Milli Musiki” ve “Musiki İnkılabı”*. Nerede. Cumhuriyet'in Sesleri. s. 40-49 (Ed. Gönül Paçacı). İstanbul. Tarih Vakfı Yayınları
- Yekta, R. (1922). *Türk Musikisi* (Çev. Orhan Nasuhioğlu). İstanbul. Pan Yayıncılık (1986)
- Yekta, R. (1925). *Ziya Gökalp ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri I ve II* (Translit. İsmail Akçay). Nerede. Musiki Mecmuası. 458/5 & 459/33. Kaf Müzik Yayını (1997)
- Yarman, O. (2008). *79-tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yarman, O. (2010). *Alaturka Müziğin Yasaklanması Ataturk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme*. Saz ve Söz İnternet Dergisi. Şubat 2010 sayı 9
- “Zabıt Ceridesi”. (1958). *Atatürk'ün Meclis Açış Konuşmaları*. Ankara. TBMM Matbaası

Medya

- “90. Yıl Marşı”. (2009). *Diriliş*. İstanbul. 2010 Avrupa Kültür Başkenti “Kültürlerarası Sanat Diyalogları Günleri” Açılış Konseri.
- “Can Sesi Aşk Nefesi”. (2010). *Bir Meşk Zincirinin Hikayesi*. İstanbul. Akustik Müzik.
- Dikmen, D. & Çağın, R. (2009, 11 Kasım, 21:00). *Musikiye Dair: Atatürk ve Musiki*. İstanbul. TRT Radyo 4.
- “Nazım Oratoryosu”. (2006). *Aspendos Tiyatrosu Konseri*. İstanbul. İmaj DVD Gold Collection.
- “Senfoni Türk”. (2002). *Büyük Türkiye Senfonisi*. İstanbul. DMC Müzik.