



INIJOSS

İnönü University International Journal of Social Sciences / İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi,

Volume/Cilt 8, Number/Sayı 2, (2019)

<http://inonu.edu.tr/tr/inijoss> --- <http://dergipark.gov.tr/inijoss>

ARAŞTIRMA MAKALESİ | RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 10.10.2019 | Kabul Tarihi: 06.12.2019

ZİYA GÖKALP'İN MİLLİ MÜZİĞİMİZİ OLUŞTURMAKLA İLGİLİ DÜŞÜNCELERİNİN ATATÜRK'ÜN AYNI DOĞRULTUDAKİ FİKİRLERİNE VE ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNE ETKİLERİ.

Doç. Arman ARTAÇ

Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
aartac@anadolu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-6115-8114>

Atıf / Citation: Artaç, A. (2019). Ziya Gökalp'in Milli Müziğimizi Oluşturmakla İlgili Düşüncelerinin Atatürk'ün Aynı Doğrultudaki Fikirlerine ve Çağdaş Türk Müziğine Etkileri. *İnönü University International Journal of Social Sciences & İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, (INIJOSS)*, 8(2), 529-550.

Özet

Bu çalışmanın amacı, Atatürk'ün ilke ve inkıplalarına temel oluşturan kaynaklardan biri olan Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinde, "Milli Müzik" başlığı altında dile getirdiği, Osmanlı/Türk müziğinin Bizans taklidi ve Türk unsurlarını taşımayan sun'i bir müzik olduğu ve bundan dolayı milli müziğimizi oluşturmak için bir kaynak olamayacağı tespitinin ne derece doğru olduğunu, doğurduğu sonuçları ve tepkileri incelemek ve Çağdaş Türk Müziğinin, bu tespitler sonucu oluşan var edilme politikalarından ne şekilde etkilendiğini ortaya çıkartmaktır.

Çalışmada literatür taraması yöntemi kullanılmış, elde edilen veriler tarihsel gerçeklere ve kaynaklara dayanılarak yorumlanmıştır.

Bu çalışmada Ziya Gökalp'in milli müzik konusunda ortaya koyduğu fikirler ve buradaki yanlışlıklar, onunla karşıt fikirde olanlar ve onu destekleyenlerin dile getirdikleri düşüncelerle birlikte incelenmiş ve bunların karşılığındaki doğru bilgiler sunulmuştur. Mustafa Kemal Atatürk'ün, bu fikirleri, içerdiği yanlışlıklarla birlikte müzik inkılabında uygulamadaki amacı da, zamanın gerektirdiği koşullar, kendi kişisel tercihleri ve devlet adamı kişiliği baz alınarak irdelenmiş, kaynakların desteğiyle objektif bir sonuca varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Atatürk, Ziya Gökalp, Milli Müzik, Müzik İnkılabı, Çağdaş Türk Müziği

THE EFFECTS OF ZIYA GÖKALP'S IDEAS ABOUT ESTABLISHMENT OF OUR NATIONAL MUSIC ON ATATURK'S IDEAS AND ON THE CONTEMPORARY TURKISH MUSIC

Abstract

The purpose of this research is to analyse the question of correctness, reactions towards and consequences of the determination that "Ottoman/Turkish music is an artificial, imitation of Byzantine music and not has Turkish national elements, therefore it can not seen as a resource to create of our national music" which was said by Ziya Gökalp in his work "The Essentials of Turkism" under the title "National music".

Besides the purpose of this research is to reveal that wherein the Contemporary Turkish Music affected by national music establishment policies which constituted that result of these determinations.

In this research, literature review method was used, the knowledges that acquired has been commented on the basis of historical realities and resources.

In this research Ziya Gökalp's ideas on national music and mistakes in these ideas analysed in addition to the ideas of those against him and support him and the correct knowledges has been introduced.

Atatürk's aim to execute the policies under those ideas on music revolution with their mistakes has been explicated by basing on the conditions of that time, his personal preferences and his statesman personality, reached an objective conclusion with confirmation of resources.

Keywords: Atatürk, Ziya Gökalp, National Music, Music Revolution, Contemporary Turkish Music

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Ziya Gökalp'in Türk Milliyetçiliğinin yapılandırılması ile ilgili görüşleri ve Mustafa Kemal Atatürk'ün, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş sürecinde politikalarını oluştururken bu görüşleri ne kadar benimsediği ile ilgili Türkiye'de daha önce yapılmış, genel veya musiki inkılabı alanında özel olarak yapılmış araştırmalara ek olarak;

- Osmanlı/Türk müziğinin Bizans ve Arap müziğinden alındığı, dolayısıyla milli olmadığı konusu ve komalı sesleri içermesi nedeniyle evrensel normlarda milli bir müziğin temelini oluşturamayacak olması iddiasıyla bu inkılabın dışında tutulması ne kadar doğru olduğu,

- Bu süreçte üzerinde çalışılmasının uygun görüldüğü halk müziğinde de komaların varlığı bir sorun teşkil edip etmediği,

- Bu görüşlerle oluşturulan milli müzik politikası sonucunda başarıya ulaşıp ulaşılmadığı,

- Başarıya ulaşamadığı iddiasında bulunanların, bunun sebebinin Osmanlı/Türk müziğinin bu sürecin dışında bırakılmasına bağlamaların ne kadar doğru olduğu sorularına yanıt aranacaktır.

Bu konuyla ilgili daha önce yapılmış çalışmalara örnekler aşağıdaki gibidir:

- Hasan Eren'in "Atatürk ve Ziya Gökalp" adlı makalesi esas olarak Atatürk'ün Ziya Gökalp'in fikirlerinden sanıldığı kadar etkilenmediği konusundaki belgeleri açıklar.

- Tuncay Yıldırım'ın "Müzik Sosyolojisi Perspektifi İle Ziya Gökalp'in Hars ve Medeniyet Ayrımı Üzerinden Geliştirdiği Milli Musiki Fikirlerine Kısa Bir Bakış" adlı makalesinde Ziya Gökalp'in Milli Musiki hakkındaki görüşlerinin devletin uygulamaya çalıştığı müzik politikasındaki

rolü, politikaların yarattığı kimlik kargaşası, müzikolog ve aydınlar arasında boy gösteren alaturka-alafranga tartışmaları gibi sosyolojik gelişmeler müzik sosyolojisi perspektifiyle değerlendirilmektedir.

- Atilla Sağlam'ın "Türk Musiki Devrimi ve Ziya Gökalp" adlı makalesi, Gökalp'in musikiye ilişkin görüşleriyle Atatürk'ün planlayıp bizzat yürüttüğü ve somut edinimlerin olduğu Türk musiki devrimi arasındaki bağ, bununla ilgili fikirler, tartışmalar, hedef ve uygulamaların ortaya konulduğu bir çalışmadır.

- Hakan Doğru'nun "Mustafa Kemal Atatürk ve Kurucu İdeoloji Türk Milliyetçiliği" adlı yazısında Türk Milliyetçiliğinin tanımlanması ve uygulamaya konulmasında Ziya Gökalp ve Atatürk arasındaki fikirsel paralellikten bahsetmektedir.

- S. Zeki Çavdaroğlu, "Ziya Gökalp ve Türk Musikisi" adlı yazısında Ziya Gökalp'in Türkcülük ile ilgili görüşlerini hem genel olarak Cumhuriyetin kuruluşundaki dönüşümlere etkisi hem de özelde Milli Müziğimizin oluşturulmasını olumsuz etkilemesi ve Osmanlı'yı dışlaması açısından eleştirmiştir.

- Onur Güneş Ayas "Kemalist oryantalizm ve Osmanlı Türk Müziği" adlı makalesinde Kemalizmin, "Kemalist oryantalizm" olarak tanımladığı milli müziğimizi oluşturma politikalarında, Osmanlı Müziği'ni olumsuz özelliklerle tanımladığını ve bu müziği Türk saymadığından bahseder. Makale "Kemalist oryantalizm"ın müzik görüşünü gizli, açık ve öz-oryantalizm kavramları çerçevesinde analiz etmektedir.

- Aynı yazar "Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma" adlı makalesinde Milli müziğin oluşturulması sürecinde Osmanlı müziğinin dışlanması çabalarından ve Musiki İnkılabı'nın başarısızlığından yola çıkarak, Rus ve Türk müziğindeki modernleşme deneyimleri arasında sanıldığı kadar benzerlik olmadığını göstermeye çalışmıştır ve bu başarısızlığı Osmanlı müziğinin dışlanmasına bağlamıştır.

Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunda, siyasal ve toplumsal alanda Batılılaşma hedeflerinin içerisinde Mustafa Kemal Atatürk'ün özellikle önem verdiği alan, kültürümüzün önemli bir kısmını oluşturan geleneksel müziğimizi evrensel bir platforma taşımaktı. Atatürk, Cumhuriyet devrimlerini uygulamaya koyarken, Ziya Gökalp'in fikirlerinden önemli ölçüde etkilenmiştir. Aynı şekilde Atatürk'ün milli müziğimizi oluşturmakla ilgili çizeceği yol haritası da, Ziya Gökalp'in bu konudaki fikirlerine dayanmaktaydı.

Ancak Gökalp'in milli müziğimizi oluşturmak ile ilgili fikirlerini dayandırdığı bilgilerdeki eksiklik ve yanlışlıklar, sonrasında zincirleme bir reaksiyon olarak Atatürk'ü de bazı olumsuz uygulamalara sevk etmiştir.

Musafa Kemal Atatürk, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Türkiye'de siyasal, hukuki, ekonomik, kültürel ve toplumsal alanda geniş kapsamlı bir yenilenme ve dönüşüm sürecini başlatmıştır. Atatürk, kültürel alandaki çağdaşlaşma hedefinde müziğe özel bir önem vermekteydi. Türk müziğinin milli unsurlarını koruyarak evrensel ölçüde bir çağdaş Türk müziği oluşturulması

düşüncesindeydi. 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Lisesini ziyaretinde öğrencilerin “Hayatta musiki lazım mıdır?” sorusuna şöyle cevap vermiştir:

“Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzuu bahis olan hayat insan hayatı ise, musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i şayan-ı mütalaadır.”(Türk Tarih Kurumu, 2006: 2: 242)

Atatürk'ün Türk müziğini çağdaşlaştırma ve evrensel düzeye taşıma ile ilgili düşünceleri büyük ölçüde Ziya Gökalp'in Türkçülük ile ilgili fikirlerine dayanır. Türk musiki sanatına yönelik gerçekleştirilen yenilik ve yapılanmalarda Gökalp'in Türk musikisi konusundaki fikirlerini de açıkladığı “Türkçülüğün Esasları” adlı eser temel kaynak olma özelliği kazanmıştır. (Sağlam, 2009: 53)

Bir tarih profesörü olan Ercümen Kuran 1963 yılında “Türk Kültürü” dergisinde “Atatürk ve Ziya Gökalp” başlıklı yazısında Gökalp'in fikirlerinin Atatürk'e tesirinin milliyetçilik, din ve Batılılaşma sahalarında daha somut örneklerle görüldüğünü söylemiştir. (Eren, 1972: 173)

Aslında Atatürk İnkılaplarının tümünün temeli Ziya Gökalp'in fikirlerine dayanmaktadır. Atatürk “Bedenimin babası Ali Rıza Efendi, hislerimin Namık Kemal, fikirlerimin Ziya Gökalp'tir” (Çonoğlu, 2019: 7) diyerek bu durumu doğrulamaktadır. (Çonoğlu, 2019: 7)

Edebiyat Profesörü Mehmet Kaplan da “1000 Temel Eser” dizisinde Gökalp'in “Türkçülüğün Esasları” adlı eserini sunarken “Atatürk inkılaplarının temelinde Ziya Gökalp'in fikirleri vardır”(Eren, 1972: 173) diye yazmıştır.

2. ZİYA GÖKALP'İN “MİLLİ MUSİKİ” Yİ OLUŞTURMA İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ

Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları” adlı eserinin “Milli Musiki” adlı bölümünde Türk müziği ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir :

“...Memleketimizde bunlardan başka, yanyana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan (Türk musikisi), diğeri (Farabî) tarafından Bizans'tan tercüme ve ictibas olunan (Osmanlı musikisi) dir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise, taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise, medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usulle yapılmayan, hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple, Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir. Halbuki Bizans musikisinin menşesine çıkarsak bunu da eski Yunanlıların harsı dahilinde görürüz.

...Şark musikisi de, garp musikisi gibi eski Yunan musikisinden doğmuştu. Eski Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilâve etmişler ve bu sonkilere (çeyrek sesler) namını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabii değildi; sun'iydi. Bundan dolaydır ki hiç bir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, Yunan musikisi gayri tabii seslere istinat eden bir sun'î musiki idi. Bundan başka, hayatta yeknesaklık olmadığı halde, Yunan musikisinde aynı melodinin tekerrüründen ibaret olan üzücü bir yeknesaklık vardı.

Ortaçağ Avrupa'sında teşekkül eden (opera) müessesesi, Yunan musikisindeki bu iki eksikliği giderdi. Çeyrek sesler, operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestekârları ve oyuncularını halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, garbın operası, garp musikisinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda, opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların sürüp gitmesinden ibaret bulunduğundan, (armoni) yi ilâve ederek, garp musikisinin doğmasına sebep oldu. Şark musikisine gelince, bu tamamıyla eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer taraftan armoniden hâlâ mahrum bulunuyordu. Farabî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuşlardı. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldanî, Süryanî kiliseleriyle Yahudi hahamhanesi de bu musikiyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna "Osmanlı ittihad-ı anâsır-ı musikisi"(Osmanlı müzik unsurlarının birleşimi) namını vermek de gerçekten çok münasipti.

Bugün, işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi.

Acaba bunlardan hangisi, bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem millî, hem de Avrupai bir musikiye mâlik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikarlarımıza aittir." (Kaplan, 1976: 138-140)

Ziya Gökalp, Cumhuriyet dönemi Türk milliyetçiliğinin kurucularından ve en tanınmış simalarındandır. 1920'lerde Türkiye Cumhuriyeti'ni kuran siyasi aktörlerin ortaya koyduğu ve temellendirmeye çalıştığı Cumhuriyet ideolojisini siyasal, kültürel, sosyolojik, felsefi anlamda geliştiren, şekillendiren en önemli kaynaklardan birisi Ziya Gökalp'ın "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabında ortaya koyduğu Türkçülük ideolojisidir. (Çonoğlu, 2019: 11)

Önemli bir şair yazar düşünür ve bürokrat olan Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları adlı eserinde yer verdiği ve yukarıda aktarılan "Millî Musiki" bölümünde, doğru olmayan ya da yanlış yorumladığı bir takım bilgiler üzerinden çıkarımlar yapmış ve millî müziğimizin oluşturulmasına dair önerdiği yöntem ve yaklaşımlar tartışmalı bir platforma oturmuştur.

Cem Behar, Orhan Tekelioğlu, Ahmet Kabaklı, Faruk Timurtaş, Laika Karabey gibi müzik eğitimcisi, yazar, edebiyat tarihçisi ve akademisyenler de kitap ve makalelerinde Ziya Gökalp'ın Osmanlı müziğine yaklaşımını eleştirmişlerdir.

Geleneksel Türk müziği bestecisi, tambur sanatçısı, yorumcu ve müzik eğitimcisi olan Laika Karabey bir makalesinde;

"İnsan ne kadar âlim olursa olsun bilmediği bahse karışınca hataya düşer. Ziya Gökalp'i Türk mütefekkeri olarak tanıyoruz. Fakat asla bir musiki üstadı olarak değil. Hâlbuki muhterem mütefekker, hiçbir kısmını bilmediği muhakkak olan musikiye dair başından sonuna kadar tetkiksiz ve hatalı bir takım iddialarda bulunuyor. Türk musikisi güya Farabi vasıtasıyla Bizans'tan alınmış, hakiki Türk musikisi halk melodilerinden ibaret imiş ve saire ve saire"

diye yazmıştır. (Karabey, 1954: 170)

Ekonomist, iktisatçı ve Türk müziği araştırmacısı Cem Behar da “Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik” adlı kitabında bu konuda şöyle yazmıştır:

“Ziya Gökalp müzisyen ya da müzikolog değildi. Böyle bir iddiası da yoktu zaten. Bu konuda yazdıklarına bir asırlık mesafeden baktığımızda musikiden az çok anladığını dahi söylemek zor. Bu konuya ilişkin yazdıklarından da göreceğimiz gibi, çok sayıda bilgi, yorum ve değerlendirme hataları var.” (Behar, 2005: 271)

Besteci ve müzik bilimci Hüseyin Saadettin Arel de “Türk musikisi kimindir?” adlı yazı dizisinde Türk müziğinin Antik Yunan müziğiyle ilgisinin olmadığını ispatlamaya çalışmıştır. (Arel, 1990)

Türk milliyetçiliğini şekillendiren ve devrimci fikirleriyle genç Türkiye Cumhuriyetinin fikir mimarı sayılan bir düşünür olan Ziya Gökalp’ın her konuda aynı düzeyde bilgi birikimine sahip olmasını beklemek gerçekçi olmaz. Zaten Gökalp’ın söz konusu eserindeki “Milli Musiki” bölümü bir müzikoloji araştırması değil, sosyolojik bağlamda, bir milletin kültürüne ait özellikleri yansıtabilecek ve işlenerek gelişmiş ve Batılı medeniyetlerde kabul görebilecek müziğin hangisi olduğunu tespit etmek için dayandığı gerekçelerdir. Ne var ki bu gerekçelerdeki yanlışlar bir zincirleme reaksiyon şeklinde Cumhuriyetin kuruluş yıllarındaki milli müziğimizi oluşturma sürecinde Osmanlı/Türk müziğinin bir dönem radyolarda çalınmasının yasaklanmasına ve Dar-ül Elhan’da Türk müziği eğitiminin kaldırılmasına kadar giden uygulamaları getirmiştir.

Gökalp’in Türk müziği ile ilgili öne sürdüğü fikirlere göz atıp maddeler halinde düzeltmeler yapmak gerekirse:

1- Ziya Gökalp “...Memleketimizde bunlardan başka, yanyana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan (Türk musikisi), diğeri (Farabî) tarafından Bizans’tan tercüme ve iktibas olunan (Osmanlı musikisi) dir.” demiştir.

Saray, tekke ve medreselerin de katkı sağladığı, Klasik Türk Müziği olarak tanımladığımız Osmanlı/Türk müziği, 10. yüzyılda Farabî’nin bir seferde Bizans’tan alarak tercüme ya da taklit edip alıntılatabileceği bir teorik bilgiler topluluğu değildir. Osmanlı/Türk müziği, kökeni çok eskilere dayanan ve uzun bir gelişme süreci sonunda Şark müzik geleneği içinde en üst seviyesine ulaşmış bir saltanat ve şehir müziğidir.

Türkler M.Ö. 2000 yılından daha eski dönemlerde Orta Asya’da Sayan-Altay dağlarının kuzeybatı bölgesinde yaşıyorlardı. Dolayısıyla Türk müzik kültürü de bu dönemlere dayanmaktadır. (Sarı, 2017: 9)

“Bütün ilkel toplumlarda olduğu gibi eski Türk topluluklarında da musikinin dini amaçlarla birleşip, bütünleştiği, ilk din adamlarının kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve raks unsurlarını kullandığı bilinmektedir.

Hunlar döneminde müzik kültürü, devlet eliyle sonraki dönemlere temel oluşturacak şekilde yapılmıştır. İlk devlet askeri müzik topluluğu olan Tuğ Takımı (mehter takımının atası) bu dönemde kurulmuş, Dini/Dindışı Müzik, Askeri Müzik, Sanat Müziği, Halk Müziği gibi ilk tür ayrımları başlamıştır. Selçuklular döneminde Türk müziği, Fars ve Arap kültürleriyle etkileşim haline girerek İslamın müzik konusundaki anlayışı yumuşatarak benimsemiştir. Bir yandan kendi gelişim, değişim ve dönüşümünü gerçekleştirirken, diğer yandan getirdiği devingenlik ve zengin çeşitlilik ile İslam müzik

kültürünün en güçlü, en etkin ve en belirleyici ögesi durumuna gelmiş olan Türk müzik kültürü, tasavvuf müziğinin gelişimini tetiklemiştir. Tasavvufta kullanılan çalgı müziği, Türk müziğinin gelişmesine ve yaygınlaşmasına büyük katkı sağlamıştır.” (Pelikoğlu, Özşen, 2015: 54)

Osmanlı-Türk müziğini uzun gelişim süreci, sarayın desteği, mevlevihane, gayrimüslimlerin müzikleri, mehter müziği, Enderun’da verilen musiki eğitimi gibi etkenlerle ilerleyişini sürdürmüştür.

“15. yüzyılda teori, 16. yüzyılda ise icra ve bestecilik geleneğinin doğudan Osmanlı’ya kayması, Osmanlı-Türk Müziği ve Osmanlı Saray Müziğinin kimliğini oluşturması sürecini başlatmıştır. İstanbul ve Saray, Osmanlı’nın ve İslamiyet’in tek merkezi iken, imparatorlukta müzik yaşamının da merkezi olma rolünü üstlenmiştir. Bu dönemden itibaren artık kendi varlık ve kimliğini oluşturan sanat müziği aynı zamanda devlet ve en başta padişah tarafından desteklenen bir saltanat müziğidir.”(Sarı, 2014: 34)

Osmanlı/Türk müziği 17. ve 18. yüzyıllarda Hafız Post, Itri, İsmail Dede Efendi, 19. yy’da Zekai Dede Efendi, Tanburi Cemil Bey, Hacı Arif Bey gibi bestekarların üretimleriyle Doğu müziği geleneklerinin en üst seviyesine ulaşmış, sanatsal bir müziğe evrilmiştir.

2- Gökalp, Osmanlı müziğini, kurallardan oluşan bilimsel bir müzik olarak tanımlamasına karşılık “Türk musikisi” olarak tanımladığı halk müziğimizi; kuralsız, usulsüz, fensiz melodilerden oluşan bir müzik olarak betimlemiştir. Türkülerin, Türk’ün bağrından kopan samimi nağmelerden ibaret olduğu ifadesi ise doğrudur.

“Anadolu Türk Halk Musiki’sinde, kendine mahsus şekiller vardır. Bu şekiller, çok defa bestelenen şiirin formunun adını taşır: Koşma, destan, varsağı, mani, divan, kalenderi, karşılama, semai vb. Usul ve üslupça da maya, bozlak, uzun hava, kırık hava, oyun havası gibi isimler alırlar. Büyük merkezlere yakın çevrelerde teşekkül eden halk musikisi, mahsulü ve sahibi meçhul türkülerin, çok defa Klasik musikimizin şarkıları ile ayırt edilebilmeleri imkânsızdır. Bunların, çok kabiliyetli, hatta tereddütsüz iddia edilebilir ki bazıları şüphesiz deha sahibi meçhul bestekârların eserleri olduğu anlaşılmaktadır.” (Öztuna, 2000: 141)

Türküler yapı bakımından iki ana grupta incelenebilir. Uzun hava ve Kırık hava. Kırık havalar ölçüsü ve özel bir tartımı olan ezgilerdir. Kendine özgü bir ritmik dengeye sahiptir ve belli kalıpları bulunur. Türkülerin büyük bir bölümü form açısından bir bölümlü şarkılara benzemektedir. (Yücel, 2011: 4)

Türkülerin pek çoğu aynı zamanda yöresel dansların yani halk oyunlarının müziğidir. Her yörenin kendine özgü oyun havaları da genellikle bir bölümlü şarkı formu çerçevesinde kendi melodik ve ritmik yapılarına sahiptir. Birçok türkünün bestesi de her ne kadar melodi seyri açısından makamın gereğini tam yansıtmasa da Klasik Türk müziğinde de kullanılan makamlar üzerine yapılmıştır.

Geleneksel Türk Halk Müziği’nde makâm veya ayak kullanımı ile ilgili kitap hazırlamış olan Mehmet Can Pelikoğlu’nun verdiği bilgilerde Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerinin adlandırılmasında, Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin makâmsal yapısından faydalanılmasının, halk müziğine daha bilimsel yapı kazandıracağı ifâde edilmiştir. (Karaduman, 2014: 597)

Bu bilgilerden anlaşılacağı üzerine Türk Halk Müziği için -Her ne kadar Ziya Gökalp bu tanımlamayı halk müziğini yermek için yapmamışsa da- usülsüz, kuralsız bir müzik tanımlaması yapmak doğru değildir.

3- Ziya Gökalp'in "Eski Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilâve etmişler ve bu sonkilere (çeyrek sesler) namını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabîî değildi; sun'îydi. Bundan dolayıdır ki hiç bir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez." şeklinde verdiği bilgi de doğruyu yansıtmamaktadır.

"Eski Yunanlılar" olarak kastedilen zaman diliminin milattan önce 400-300 yılları arası olduğunu kabul edersek, o dönemde zaten Yunan halk müziğinde de birbirine eşit yarım seslerin oluşturduğu tampere diziler mevcut değildi. Antik Yunan'da müzik ile uğraşan alimler Yunan müzik sistemini "tetrakord" denilen, 4 notanın oluşturduğu kısa dizilerin 4 tanesinin oluşturduğu 15 notalık bir ses dizisi üzerine kurmuşlardı (Özgür, 2001: 170) ve bu kısa dizilerin ses aralıklarında da bir tam sesin dörtte biri yani çeyrek sesler bulunabiliyordu. Gökalp, oldukça teknik bir konu olan Antik Yunan müzik sistemini, Osmanlı müziğini de oluşturan çeyrek seslerin gelişmiş Batı müziği ile uyum sağlayamayacağı tezini desteklemek adına oldukça basite indirgemıştır.

Çeyrek seslerin sun'î olması ise bir bakıma doğrudur. Her yarım sesin 4 ya da 5 komaya bölüdüğü ve Osmanlı müziğinde kullanılan "Arap koması" sisteminde komalar, doğal seslerin doğuşkanlarıyla uyumsuzluk oluşturur. Bununla birlikte seslerin yapay olarak bölünerek oluşturulduğu diziler Klasik Türk Müziğinde 600'e yakın makamı oluşturmuştur. Diğer yandan sesin fiziksel özellikleri nedeniyle Savart ve Cent gibi frekans hesaplamasına dayanan nota belirlemede, örneğin Do major dizisindeki mi ile Re major dizisindeki mi farklı frekanslarda tınlamaktadır. Yani Şark müziklerinde kullanılan koma kavramı ile Yunan müziğindeki frekansların doğal titreşimleri sonucu ortaya çıkan ses farklılıkları birbirinden ayrı konulardır. (Atalay, 2015: 39-62 Bu farklılığı ortadan kaldırmak için Barok dönemde bir diziyi 12 eşit yarım sese bölen "Tampere sistem" bulunmuştur ve bu sistem de aralıkların doğal frekanslarına aykırıdır. Bu anlamda 17. yy'dan beri Batı sanat müziğini oluşturan diziler de sun'î sayılır.

4- Gökalp "...Bundan dolayıdır ki hiç bir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez." diyerek de doğru olmayan bir bilgi vermiştir.

Anadolu'da olduğu gibi, İran, Hint, Pakistan, Bangladeş, Afganistan, Azerbaycan, Özbekistan, Türkmenistan, Kazakistan, Tacikistan gibi Ortadoğu ve Orta Asya coğrafyasında yaşayan tüm halkların müziklerinde de çeyrek sesler yani komalar bulunmaktadır. Ayrıca Endonezya, Kamboçya, Vietnam, Laos gibi Güneydoğu Asya ülkelerinde de halk müziğinde komalar kullanılmaktadır.

Bir halkın müziğini, o toplumun yaşam biçimi, ahlak anlayışı, dininin gerekleri, kültürü, eğitimi, içerisinde yaşadığı coğrafya, ülkelerinin yönetim şekli, halkın refah seviyesi, yaşadıkları kuraklık, savaş, doğal afetler gibi pek çok etken belirler ve o halk en anlamlı, en dinlenilebilir müzik kendi müzikleridir. Sadece tek sesli müzik kültürü içerisinde bile bir Çin halk şarkısı Anadolu'da yaşayan birine son derece anlamsız gelirken, bizleri derinden etkileyebilecek bir uzun hava da bir Çinli için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bu noktada müziğin dinleyicisi açısından -evrensel normlardaki geçerliliğini değil- estetik düzeyinin üstünlüğünü belirleyen unsur, o müziğin

eşit aralıklı dizilerden oluşup armonize edilebilirliği değil, dinleyicisi için ne ifade ettiği, onda hangi duyguları uyandırdığı olmaktadır.

Dans, eğlence amacıyla ya da dinsel, törensel, ağıt yakma, tedavi gibi amaçlarla üretilen tek sesli halk müziklerinde komalardan kaçınarak eşit aralıklı sisteme geçmek gibi bir ihtiyaç hiçbir zaman doğmamıştır. O müziği dinleyen kişi için, müziğin komalı dizilerle oluşturulmuş hali tatmin edicidir. Bu müziklerin komalarını tampere edilmiş seslere doğru düzeltmek, dinleyicisi için o müziği bozmaktan başka birşey değildir. Aynı şekilde tek sesli müzik geleneğinde, o müziği ortaya çıkaran besteciler, ozanlar hiçbir zaman bunları çok seslendirme gibi bir kaygıya düşmemişler, buna gerek duymamışlardır.

Batıda ise 11. yüzyılda “Organum” adı verilen iki sesli, ilkel bir çok seslilik kilise müziğinde ortaya çıkmıştır. Kilise korolarının söylediği ilahilere bir derinlik katma ihtiyacı sonunda ortaya çıkan organum tekniğinde Gregoryen ilahilerinin ana ezgisine 4’lü ya da 5’li aralık yukarıdan bir diğer ezgi eşlik etmekteydi. Ayrıca Avrupa müziğinde dizilerin 12 yarım sese bölünmesi çok sesliliğin ilk denemelerinde bir uyumsuzluğa yol açmamış ve bu noktadan itibaren kontrpuan ile devam ederek fonksiyonel armoni ve çağdaş armoni kurallarına kadar süregelerek gelişmiştir.

Dizilerin pek çok mikrotona bölünerek kullanıldığı Doğu müziklerinde ise melodilerin altında belli seslerin uzatılması ya da tekrarlanmasının dışında bir geliştirme olamamıştır. Çünkü komalar, birlikte tınlayan sesler arasında uyumsuzluk yaratmıştır. Tek sesli müzikte bir çokseslendirme çabası olsaydı bile bu girişim komalı dizilerde müziği derinleştirip güzelleştirmek yerine kulak tırmalayıcı bir hale getirecekti. Bunun yanında Osmanlı/Türk müziğinin yüzlerce kombinasyon oluşturan komalı veya komasız dizileri ve usülleri sonsuz bir melodi zenginliği yaratmış bu da bu müziğin dinleyicisi kitleler için yeterince tatmin edici olmuştur. Elbette Batı müziğinde de sadece major ve minor dizilerle ve 2/4, 3/4, 4/4 gibi kısıtlı sayıda tartımlarla çok zengin bir repertuar oluşmuştur ancak armoninin yarattığı üç boyutluluk da Batı müziğinin büyük bir zenginliği olmuştur.

5- Ziya Gökalp’in “...Ortaçağ Avrupa’sında teşekkül eden (opera) müessesesi, Yunan musikisindeki bu iki eksikliği (sun’i sesler ve Yunan müziğinin üzücü bir yeknesaklığa sahip olması) giderdi. Çeyrek sesler, operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestekârları ve oyuncularını halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, garbın operası, garp musikisinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda, opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların sürüp gitmesinden ibaret bulunduğundan, (armoni) yi ilâve ederek, garp musikisinin doğmasına sebep oldu.” şeklindeki fikirleri de gerçeğe uymamaktadır.

Opera türü 17.yy’ın başlarında Floransa’da ortaya çıkmıştır. Çeyrek sesler ise zaten 4. yy’dan beri kullanılmamaktadır. Yani çeyrek sesleri Batı müziğinden çıkaran unsur Opera değildir ve Peri, Monteverdi, Cavalli, Cesti gibi opera bestecileri zaten eserlerini eski diatonik kilise modları üzerinde yazmaktaydı. O dönemde yine modlar üzerine yatay olarak oluşturulan ilkel bir armoni zaten mevcuttu. Gökalp, sanki Avrupa müziği komalı dizilerle yapıyormuş ve Ortaçağ’da ortaya çıkan opera müessesesi, içerisinde taşıdığı duygular, ihtiraslar ve heyecanlar sebebiyle komaları atıp diatonik dizilere geçişi sağlamış ve melodileri çokseslendirerek ilk Batı müziğini oluşturmuş gibi bir anlatımda bulunmuştur.

6- Ziya Gökalp “(Şark müziği)...Farabî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuşlardı” diyerek Osmanlı/Türk müziğini hasta bir müzik olarak nitelmiştir. Bir müziğin makamsal olması ve barındırdığı komalar nedeniyle çokseslendirilmesinin farklı armonizasyon yaklaşımları gerektirmesi sebebiyle o müziği hasta olarak tanımlamak ilginç bir yaklaşımdır. Daha önce de belirtildiği gibi Osmanlı/Türk müziği kendi içerisinde gelişim dönemleri olan, önemli bestecilerinin bir çok büyük ve önemli eserler ürettiği yüksek bir kültürün müziğidir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren tamamen ticaret ve kazanç amaçlı bestelenmiş piyasa şarkılarının ortaya çıkması ve genel icra tarzının da bundan etkilenerek Klasik Türk Müziğini yozlaştırması bu gerçeği değiştirmemektedir. Özdemir (İTÜ, 2009: 6)

7- Gökalp, “Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir” derken, halk müziğinin kendi kültürümüzün müziği olduğu konusunda elbette haklıdır. Bununla birlikte Avrupa sanatsal müziğini kastettiği garp musikisini yeni medeniyetimizin müziği olarak ilan etmiştir.

“II. Mahmut döneminde başlayan Osmanlı’da batılılaşma hareketlerinin müzikteki yansıması askeri alanda Batı tarzı bir müzik eğitim kurumu ve ona bağlı bir bando olan Muzika-yı Humayun’un kurulmasıyla başlamıştır. Doğu müziği-makam müziği yerine, Batı nağmelerini tercih eden Abdülmecit devrinde sarayda sadece orkestra işitilmiş, Avrupa’dan Franz Liszt gibi birçok ünlü müzisyen davet edilmiş, Liszt Abdülmecit için bir marş bestelemiştir. 1839’da İstanbul’da açılan Fransız Tiyatrosu’nda sarayın dışında da müzikli oyunlar ve Törenlerde, karşılmalarda Batı müziği operetler oynanmaya başlanmış, batıdan gelen sanatçıların bu temsilleri çoksesli müzik dünyasını zenginleştirmiş ve ardından 1840’lı yıllarda Naum Tiyatrosu’na gelen İtalyan opera kumpanyaları gündemdeki ünlü İtalyan operalarını sahnelemiştir.” (Sarı, 2014: 42)

“Ancak Osmanlı’nın Batılılaşma hareketlerinin etkisi, çoğunlukla İstanbul ve kısmen İzmir gibi büyük şehirlerle sınırlı kalmıştır. Küçük vilayetlerde ve kırsal kesimde, Saray ve çevresinin etki alanından uzakta yaşayan halkın Batılılaşma gibi bir derdi olduğu söylenemez.” (Toksoy, Koytak, 2017: 10)

O dönemde halk yine kendi yöresel müziklerini ve Batılılaşma hareketleri ile birlikte sarayda desteğini kaybetmeye başlayan ve şehir hayatında yeni formlarla kendisine yer bulan Osmanlı/Türk müziğini dinlemeye devam ediyordu. Ancak Klasik Osmanlı müziği dinleyicisi olan halk İstanbul, Bursa, Edirne, İznik, Konya gibi dönemin büyük şehirlerinde yaşamaktaydı. Yine de bu müzik halktan ziyade genellikle valiliklerde düzenlenen törenler ya da eğlencelerde icra edilir ve dinlenirdi. Kısacası Osmanlı saltanatı ve bürokrasisinin müziği olmaya devam ediyordu. Osmanlı musikisinin askeri kanadı olan mehter müziği ise Anadolu’da daha yaygındı. Mehter Osmanlı Devletinde bütün şehirlerde, önemli olan kalelerde ve derbentlerde bulunurdu. (Boztaş, 2009: 22)

Halkın çok daha fazla yüz yüze olduğu Osmanlı/Türk müziği formları ise Mevlevi, Tekke, Cami ve Alevi-Bektaşî müzikleri gibi dini müziklerdir.

Sonuç olarak Gökalp’in yeni medeniyetimizin müziği olarak ilan ettiği Avrupa sanatsal müziği toplumun büyük çoğunluğuna yabancıydı.

8- Ziya Gökalp’in “Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem millî, hem de Avrupai bir musikiye mâlik oluruz.” önermesi de milli müziğimizi evrensel ölçüde ortaya koymanın tek yolunun halk müziği

melodilerini armonize etmek olduğu gibi basite indirgenmiş bir çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk müziğini basitçe armonize edip sunmak, onu sadece popüler kültürün bir malzemesi haline getirir. Rusların, Macarların, Romenlerin, Finlandiyalıların, Norveçlilerin, Çekoslovakların, İspanyolların, Ermenilerin milli müziklerini Avrupa sanatsal müziği normları içerisinde temsil etme girişimleri, halk müziklerini çokseslendirme gibi basit bir çözümle gerçekleşmemiştir. Bu milletlerin bestecileri, çevrelerini saran Avrupa sanat müziği kültürünün oluşturduğu ortamda kendi yaratıcılıklarını, milli duygularını, Avrupa sanatsal müziğinin buldukları dönemdeki formları içerisinde, armonik buluşlar ve orkestrasyon teknikleri ile sentezleyerek milli müziklerini evrensel düzeye taşımayı başarmışlardır.

9- Gökalp Osmanlı musikisi için çeyrek seslerin kullanıldığı ve dolayısıyla yapay olan, Bizans'tan kopyalanmış milli olmayan bir müzik tanımlaması yaparken, “millî musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem millî, hem de Avrupai bir musikiye mâlik oluruz” diyerek üzerinde çalışılmasının doğru olduğu müziği işaret etmiştir. Ancak aynı köklerden evrilen Osmanlı müziği ve Halk müziğinin ortak şekilde “çeyrek sesler” taşıdığını göz ardı etmiştir. Eğer komaları (çeyrek sesleri) barındıran Osmanlı müziği sun’i ise aynı şekilde komaları barındıran halk müziği de sun’idir. Medeni müziğin çeyrek seslere uyum sağlayamaması bir sebep ise Halk müziğini bunun dışında tutmak tamamen yanlıştır.

Ziya Gökalp bu konuda daha detaylı bir bilgi sahibi olsaydı “Halk müziğinin koma barındırmayan tonal ya da modal parçalarının seçilerek armonize edilmesi” ya da “ komalı parçalar için kulağa rahatsızlık vermeyecek bir armonizasyon yöntemi bulunması” gibi tavsiyelerde bulunabilirdi. Elbette Gökalp böyle söyleseydi doğal olarak Osmanlı müziğinde kullanılan makamlar için de aynı şey geçerli olacak ve böylece armonizasyon zorluğu ya da bu müziğin sun’i müzik olması gibi gerekçelerle Osmanlı müziği dışlanmayacaktı.

Ayrıca “Türk musikisi, kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimi nağmelerden ibaret” ise Osmanlı/Türk müziği'nin adı sanı belli bestecileri de büyük çoğunlukla Türk'tür ve halktandır. Ancak burada Gökalp'in haklı olduğu nokta, Osmanlı/Türk müziğinin bir şehir müziği olmasıdır. Ayrıca neredeyse tüm Klasik Türk müziği bestecileri İstanbul doğumludur. Bu noktada Anadolu ve Trakya çapında anonim ozanların “bağrından kopan” müzik ile, belli bir ün yapmış İstanbul'lu bestecilerin yarattığı notalı, usüllü bir üst kültür müziğinin aynı duyguları ifade etmesi ve tüm Anadolu'yu temsil etmesi mümkün görünmemektedir.

Sonuç olarak Gökalp ve onun etkisiyle Mustafa Kemal Atatürk'ün Osmanlı/Türk müziğini milli müziğimizi oluşturma sürecinin dışında bırakmasını, içerisinde bulundurduğu çeyrek sesler, üzücü ve tekdüze bir müzik olması ya da Bizans ve Arap'lardan kopyalanmış olması gibi sebeplere bağlaması doğru bir yaklaşım olmamıştır. Bunun yerine Osmanlı/Türk müziğinin bir şehir müziği olması, dolayısıyla milli müziğimizi ortaya çıkartmak amacıyla temel alınacak olan Anadolu coğrafyasının, bugün TRT Türk Halk Müziği repertuarında bulunan 4600'den fazla türkünün oluşturduğu müzikal mozaığın sağlayacağı sonsuz malzemeyi barındıramaması daha mantıklı bir sebep olacaktı.

Yine de bu sebepler, yüzyıllar süren bir olgunlaşma sürecinden geçerek makamsal müzik geleneğinin ortaya çıktığı ve yaşadığı coğrafya içerisinde en incelikli haline Osmanlı'da kavuşmuş bu müziği, musiki inkılabını sekteye uğratacak ve tamamen dışarıda bırakılması gereken bir tür olarak görmek için yeterli sayılamaz.

3. ATATÜRK'ÜN MİLLİ MÜZİĞİMİZİ OLUŞTURMA POLİTİKALARINDA ETKİLENDİĞİ İSİMLER

Gökalp, hars-medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği milli müzik görüşleri ile Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına yön vererek dönemin müzik hayatı-sosyolojisini etkilemiştir. Yaşanan kültür ve kimlik kargaşası içerisinde geleneksel Osmanlı müzik mirasını reddedip asıl Türk müziğine ait ezgilerin halk müziği kaynaklarında saklı olduğunu ifade eden Gökalp, Cumhuriyet'tin medenileşme yolundaki adımlarına fikirleri ile meşruluk kazandırmış, toplumda müzik kültürü-kimliği üzerinde bir dizi karmaşaların doğmasına da zemin hazırlamıştır. (Yıldırım, 2015: 112)

Mustafa Kemal Atatürk gibi entelektüel birikimi son derece yüksek, büyük bir liderin, Ziya Gökalp'in milli müziği oluşturma üzerine belirttiği bu hatalar içeren fikirlerini hangi hedefleri doğrultusunda direkt olarak benimsediği konusu, üzerinde düşünmeye değerdir.

Atatürk 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı konuşmada “Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” (TTK, 2006: 2: 394) derken “dinletilmeye yeltenilen ve yüz ağartacak değerde olmayan musiki”den kastının ne olduğu sorgulanacak olursa; iyimser bir yorumla 20. yüzyılın başında Osmalı/Türk müziğinin yozlaşmaya başlayan örneklerinden bahsettiğini varsayabiliriz. Atatürk'ün bir keresinde “Nedir bu radyonun hâli? Hep ağlayan, inleyen şarkılar. Kaldırın şunları, bu milletin neşe ve sevinç hakkıdır.” demesi de Türk Musikisi'nin sadece iç karartan, karamsarlığa sevk eden ifadelerle sahip örneklerinin dışlanması kastettiğini düşündürebilir. Ancak milli müziği oluşturma sürecinin sonunda ortaya çıkan Çağdaş Türk Müziği eserlerinde, Osmanlı/Türk müziği öğelerinin birkaç istisna dışında hiç kullanılmamış olmasına bakıldığında, Atatürk'ün “dinletilmeye yeltenilen ve yüz ağartacak değerde olmayan musiki”den kastının Gökalp'in yapaylıkla ve milli olmamakla itham ettiği Osmanlı/Türk müziğinin geneli olduğu anlaşılmaktadır.

Yine 1935'te Meclisteki konuşmasında “Ulusal musikimizi, modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına, bu yıl daha çok emek verilecektir.” diyerek bu konudaki kararlılığını belirtmiştir. Atatürk'ün bu konuşmalarında Ziya Gökalp'ten ayrılan nokta, Gökalp'in evrensel düzeydeki milli müziğin, melodilerin armonize edilmesiyle oluşturulabileceği tezine karşılık, Atatürk'ün bu müziklerin “genel son musiki kurallarına göre, modern teknik içinde işlenmesi” gerekliliğine dair fikirleridir. Bu yaklaşımdan da Atatürk'ün milli müziğin oluşturulması konusunda Gökalp'ten daha ileri bir bilgi birikimine sahip olduğu, hatta 20. yüzyılın müzikal eğilimlerinin ve armoni anlayışının da farkında olduğu anlaşılmaktadır.

Atatürkün daha önce de sözü geçen : “Nedir bu radyonun hali? Hep ağlayan, inleyen şarkılar. Kaldırın şunları, bu milletin neşe ve sevinç hakkıdır” şeklindeki düşüncesi, Gökalp’in Osmanlı/Türk müziğinin Yunan ve Bizans müziklerinden kopyalandığı tezine istinaden “...Bundan başka, hayatta yeknesaklık olmadığı halde, Yunan musikisinde aynı melodinin tekrerründen ibaret olan üzücü bir yeknesaklık vardı.” sözleriyle de paralellik taşımaktadır.

Atatürk bu yöndeki görüşlerinde ısrarlıdır. Bir gün Çankaya’da müzisyenlere:

“Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti’ndeki büyük inkıpları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır” (Sağlam, 2009: 8) demiştir.

Atatürk musiki inkılabı ile ilgili Montesquieu’nun fikirlerine de önem vermiştir. 30 Kasım 1929’da Alman Vossische Zeitung gazetesinin muhabirine verdiği demeçte şöyle söylemiştir:

“Montesquieu’nün “Bir milletin musikicilikteki meylne ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz” sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.

(Muhabir) Biz garplılara göre Şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki; Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa, o da onun musikiciliğidir. Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir:

Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.

Muhabir: Bu nağmelerin ıslahıyla terakki ettirilmesi mümkün değil midir?

Atatürk: Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar ne kadar zamanlar geçti?

Muhabir: Dört yüz sene kadar geçti.

Atatürk: Bizim bu kadar zaman beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.

Burada dikkat çekilecek nokta Atatürk’ün Batının müziğini almak değil “müzikçiliğini” almak düşüncesinde olduğudur. Böylece Atatürk Batı müziğini üretmek değil, halk müziğimizin Batı müziğini evrensel bir değer haline getiren kural ve yöntemlerle “genel son musiki kurallarına göre, modern teknik içinde işlenmesi” fikrini bir kez daha yinelemektedir.” (TTK, 2006: 3: 124)

Atatürk Osmanlı/Türk müziği için “...bunlar hep Bizanstan kalma şeylerdir” diyerek de Ziya Gökalp’i aynen tasdik etmektedir. Montesquieu’nün “bir milletin müzikteki meyline ehemmiyet vermek” sözünü de Türkiye’de müziğin üretici ve dinleyici kitlesinin Osmanlı müziğinden halk müziğine yönlendirilmesi olarak yorumladığı söylenebilir.

Atatürk, Türkolog, dilbilimci, asker, tarihçi ve siyaset adamı Necip Asım Yazıksız’ın fikirlerinden de etkilenmiştir. Ziya Gökalp ile Türk musikisi konusunda hemen hemen aynı fikirde olan hatta daha da sert söylemleri bulunan Necip Asım, milli dil, edebiyat, resim ve musiki tartışmalarına yer verdiği “Dilimiz Musikimiz” adlı yazıda “... Milli bir musiki ibdâ hususundaki muvaffakiyetleri cümlelerin müsellimi olan Macarlar gibi biz de milli bir musiki vücuda getirmek için Macaristan’dan bir musiki alimi getirmek, bu külliyatı ona tevdî etmek icab eder.” demiştir. Nitekim bir Macar besteci olan Bela Bartok milli musiki konusundaki çalışmalara yön vermek üzere 1936 yılında halk evleri tarafından davet edilmiştir. (Sağlam, 2009: 8)

Atatürk'ün hayatta olduğu yıllarda Ziya Gökalp'in söz konusu fikirlerine muhalefet eden yazarlar, aydınlar, müzik bilimcileri neredeyse yoktu. Bu konudaki eleştiriler 1950'lerden itibaren dillendirilmeye başlanmıştır.

Atatürk'ün yaşadığı dönemde, besteci ve müzikolog Rauf Yekta bey, "Esas itibarıyla bir tek Türk musikisi vardır, bunun iki kanadı da aynı teorik ses sistemine tabidirler ve Türk modernleşme süreci bu musikinin hiçbir kanadını yok saymamalıdır"(Behar, 2005: 274) diyerek Osmanlı/Türk müziğinin milli müziği yaratma sürecinde yok sayılmasının doğru olmadığını belirtmiştir.

Ziya Gökalp'in milli müziğimizi tesis etme konusundaki Osmanlı/Türk müziğini dışlayan görüşleri, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, C. Reşit Rey, Adnan Saygun ve Türk Beşleri'nin diğer üyeleri başta olmak üzere müzik adamı kimlikleri ağır basan isimlerin yanı sıra Falih Rıfkı, Ahmet Cevdet, Necip Asım, Yakup Kadri, H. Ali Yücel, Ruşen Eşrefi Nadir Nadi, Ekrem Besim gibi isimler tarafından savunulmuş ve Atatürk'ün Müzik İnkılabı ile ilgili icraatlarını bu doğrultuda yapmasında etkileri olmuştur. www.musikidergisi.net(01.10.2019)

4. PAUL HİNDEMİTH'İN GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNİN EVRENSEL NORMLARA TAŞINMASI İLE İLGİLİ GÖRÜŞLERİ

Ziya Gökalp'in, dolayısıyla Atatürk'ün musiki inkılabı ile ilgili fikirlerini kısmen de olsa destekleyen çok önemli bir isim daha vardır. Genç Türkiye Cumhuriyetinde bir Batı müziği konservatuvarı kurması için çağırılan 20. yüzyılın en büyük bestecilerinden biri olan Paul Hindemith.

Paul Hindemith'in 1935 yılı Temmuz ayında "Türk Sanat Musikisinin Teşekkülü" adlı raporunda yazdıkları da dikkate değerdir. (Metin burada asıl metne göre Türkçeleştirilmiş bir şekilde aktarılmıştır.)

"...Türkiye, kendi musiki reformuna temel olmak üzere halk içinde yaşayan sağlam musiki unsurlarını kullanabilmek *mutluluğuna sahiptir*. Esasen memleket ilerledikçe, her tarafta halk kendi geleneksel musiki faaliyetinden sürekli uzaklaşmakta ve İstanbul Konservatuvarının çok değerli (halk müziğini) toplama ve derleme faaliyetiyle, memleketin birçok yerlerinde mevcut olan zengin ve saf musiki unsurları, herkes tarafından kolayca anlaşılabilir bir hale getirilmektedir.

Bugün Türk milletinin içinde yaşayan iki tür musikiden, Arab tesiri altında kalan şehir musikisi, gelişiminin son noktasına ulaşmıştır. Bugün bu yolda yapılacak her şey, eskinin sadece tekrarından başka bir şey olamaz. Bu musikinin, diğerlerinden farklı olan kuruluşları itibarıyla ortaya çıkan melodilerin, kompozitörler için tarafsız bir unsur olmaktan kesinlikle uzak olan gamlara bağlı olması durumu, musiki sanatını, -yalnız bu müziğe aşina olanlara cazip gelen- bir monotonluğa maruz bırakmış ve bu arada sayısız ifade şekillerini de reddetmiştir.

Kısacası Arab gamlarında mevcut olan hassas bir organizma, hiçbir zaman zevkli bir çoksesliliğe *dönüşemeyeceği* gibi, herhangi bir musiki gelişiminin, eninde sonunda seslerin birbirlerine uyumlu şekilde bağlanabileceği bir duruma doğru evrilmesi de bir zorunluluktur. Avrupa'da ortaçağ öncesinde kullanılan ve sağlam temellere oturmuş ve değişmesi güç olan Kilise Gamları bile, muhtelif ses partilerinin birbirlerine paralel olarak, aynı anda yürütülmelerine ve dolayısıyla çoksesliliğe doğru bir kural oluşturmasına izin verebilecek kadar bir değişim gösterebilmişlerdir. Bundan dolayıdır ki, bu gamlar doğal olarak daha tarafsız olan majör ve minör gamlarına dönüşmüşlerdir. Bu gamlar son 100 sene içinde kromatik gamların hiçbir şeyden etkilenmeyen saf unsurlarını oluşturmuşlardır. Fakat herhangi bir alanda *gerçekleşen ilerlemenin*, mutlaka başka bir şeyden ödün vermesi gerektiğinden, Arab

tarzında meydana getirilmiş bir musikinin, karakterinden feda etmeden, kendine has gamlardan *vazgeçmesi* imkânsızdır. O halde bu esaslar üzerine kurulacak olan bir tür çokseslilik, oktavin çok sayıda sese bölünmesini gerektirecektir ki, böyle bir karışıklık içinde devamlı bir musiki faaliyeti yaratmaya kesinlikle imkan yoktur. Bundan dolayı elde edilmeleri neredeyse imkansız olan bu küçük aralıkların yerine, zamanla kolayca okunabilen aralıkların getirilmeleri mecburiyettir. Bu takdirde Avrupa musikisinininkine benzer ses unsurlarının ortaya çıkacağı kesindir. Halbuki Avrupa'nın kromatik gamlarını kabul etmek suretiyle, bu karışık yoldan büsbütün vazgeçmek de mümkündür.

Hiç şüphesiz Arab tesiri altında kalan musikinin, büyük gelenek ve cazip özelliğiyle gelecekteki sanattan uzaklaşmak mecburiyetinde olması üzücü bir şey olmakla beraber, tarihi *ilişkilere bağlı* olmayıp, “çoksesliliğe” kavuşmanın gereğine *inanana* bir *müzişyenin* de, uygun bir ton sistemini kabulden sonra, -bestekârlık mesaisi için kendine en sağlam zemini bahşedecek olan- halk musikisine yöneleceği muhakkaktır.

İşte Türk kompozitörü bu işi, memleketinin eski köylü musikisinde bulacaktır. Çünkü gerek ton, gerekse ritim ve form bakımından kuruluşu itibariyle çok sade olan bu musiki, pek muhtelif tarzlarda kullanmağa da müsaittir. Bu musikinin hissî içeriği, kompozitörü oldukça tahrik ve teşvik de edebilir. Tamamiyle saf ve taze olan bu musiki, şimdide kadar hiçbir suretle kullanılmamıştır. Burada henüz o derece işlenmemiş olan melodi, “çoksesliliğe” kendiliğinden müsaittir.

Bu meselenin nisbeten en iyi bir şekilde halledilmesi, Avrupa'nın form ve armoni esaslarını, Türk köylü musikisi, melodisi ve ritminin en sade unsurları ile süslemek suretiyle yapılacak kompozisyon tecrübelerindedir. Son asrın Rus bestekârlarının çalışma tarzlarını hatırlatan bu usûl, umumiyetle tatbik edildiği takdirde, Millî Musikinin, aynen Rus musikisinin Batılılaştığı kadar Batılılaşması ihtimal dahilindedir...”www.cevadmemduh.com(08-10-2019)

Özetle, Paul Hindemith, Arap müziğinin etkisindeki Osmanlı/Türk müziğini içerdiği komalı makamlar sebebiyle ortaya çıkan melodilerin işlenebilir bir materyal olarak görmediğini ve bu müziğin bir monotonluk içinde olduğunu söylemiştir. Ancak Hindemith'e göre çoksesliliği elde etmek adına koma seslerden vazgeçmek, bu müziğin karakterinden ödün vermek anlamına gelir. Koma sesleri muhafaza ederek elde edilecek bir çok seslilik ise karmaşaya sebep olacaktır. Arap müziğinin tesirindeki Osmanlı/Türk müziğinin karakterini, müzik sanatını ileriye taşımak adına bozmak üzücü bir durumdur. Osmanlı ile sıkı sıkıya bağlı olmayıp, “çoksesliliğe” kavuşmanın gereğine *inanana* bir *müzişyenin* de, uygun bir ton sistemini kabulden sonra, bestecilik adına kendisine en sağlam malzemeyi sunacak olan halk musikisine yöneleceği muhakkaktır.

Paul Hindemith bu görüşleriyle, Ziya Gökalp'in Osmanlı/Türk müziğinin Arap etkisinde bir müzik olduğunu onaylamaktadır. Hindemith'in, “Bu musikinin diğerlerinden farklı olan kuruluşları itibariyle ortaya çıkan melodilerin komalı dizilere bağlı olması durumu, bu müziği yalnızca ona aşına olanlara cazip gelen bir monotonluğa maruz bırakmıştır” görüşü de, Gökalp'in (Osmanlı müziğinin alındığı) Yunan musikisinde aynı melodinin tekerrüründen ibaret olan üzücü bir yeknesaklık olduğu görüşünü destekler.

Bunlara ek olarak, hem Hindemith'in hem de Gökalp'in sanki halk müziğinde hiç koma yokmuşcasına “Osmanlı/Türk müziğini komalı yapısından dolayı çokseslendirilmek için uygun bir materyal olmadığı ancak halk müziğinin buna uygun olduğu” yönündeki ortak görüşü dikkat çekicidir.

Halbuki hem Ziya Gökalp'in hem de Paul Hindemith'in Osmanlı/Türk müziğinin millî bir müzik yaratma yolunda bir materyal olarak kullanılmasındaki zorluğun, daha ziyade bu müziğin

melodi yapılarındaki uzun cümleleri ve uzun ve karmaşık kalıplara sahip usülleri olduğunu öne sürmeleri daha tutarlı bir sebep olacaktır.

Ziya Gökalp'ın milli müzik konusunda doğru bilgiler içermeyen görüş ve buna bağlı önerilerini, O'nun her konuda aynı zenginlikte bilgiye sahip olamayacağını göz önünde bulundurarak normal karşılayabiliriz. Ancak büyük bir müzik adamı olan Hindemith'in de Osmanlı müziğini sadece Arap etkisiyle oluşmuş bir müzik olarak ifade etmesi ve Osmanlı müziğindeki komalı diziler nedeniyle halk müziğini uygun bir materyal olarak görmesi de bu araştırmada öne sürülen yanlış düşüncelere örnek oluşturmaktadır.

Hindemith ilk Türkiye gezisini 3 Nisan-29 Mayıs 1935 tarihleri arasında yapmış ve burada Osmanlı ve halk müziğinden örnekler dinlemiş, bunun sonucunda Temmuz 1935'te raporunu yayınlamıştır. Hindemith, Necil azım Akses ve bazen de Cevat Dursunoğluyla yaptığı gezilerin sonunda izlenimlerini Dursunoğlu'na şöyle aktarmıştır:

“Her çeşit musikinizi dinledim. ‘Sanat Musikisi’ dediğimiz alaturkada üstad sanatçılarınız gelmiş, geçmiş, Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihî bir yadigâr olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına sadık tarihî bir yadigâr olarak özel vesilelerle ve kendi zamanlarında kullanılan âletlerle tekrarlırsınız. Bence sizin esas hazineniz ‘Halk Musikisi’ diye adlandırdığınız musikidir. Pek az millete nasib olacak kadar zengindir. İklimleriniz gibi çeşitlidir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteciler bu yoldan geçmişlerdir.” (Kahramankaptan, 2013: 35)

Hindemith Türk müziği üzerindeki izlenimlerini 3 aylık bir süre zarfında edinmiştir. Klasik ya da halk müziği olsun, geleneksel Türk müziklerini birkaç örnekle dinlemiştir. Bundan dolayı derinlikli bir analiz yapması mümkün değildi ve bu konudaki görüşlerini yüzeysel bilgilerine göre sunmuştu.

Burada Hindemith'in dikkat çektiği, esas hazinenin halk müziği olduğu, bu müziğin zenginliği ve bazılarının polifonik olduğu konusu önemlidir. Hindemith polifonik tanımıyla halk müziğinde sıklıkla kullanılan, 4'lü ve 5'li aralıkların tınlatılmasını kastetmiştir. Ayrıca diyatonik tonlara denk gelen, dolayısıyla çoksenslendirmeye daha müsait olan makamları da duymuş olmalıdır.

Halk müziğinde majör ve minör dizilere denk gelen ve dolayısıyla Batılı bir anlayışla armonize edilebilecek makamlar mevcuttur. Osmanlı/Türk müziğinde kullanılan makamlar içerisinde de aynı şekilde armonize edilebilir olanlar vardır. Örnek olarak; Acem Aşiran, Acem Buselik, Çargah, Mahur, Rast, Segah makamları majör diziye karşılık gelir. Buselik, Kürdi, Hicazkar, Hüseyini ve Nikriz minör diziye karşılık gelmektedir. Nihavend makamı melodi seyrine göre hem majör hem minör karakter taşımaktadır. Bu diziler bir ses karmaşasına yol açmadan armonize edilebilirler. Ayrıca içerisinde bir ya da iki komalı barındıran makamlar da uygun bir armonik sistemle çoksenslendirilebilirler.

Bu konuda besteci Kemal İlerici “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı bir kitap yazmıştır. Kitap genel olarak, Geleneksel Türk Müziği ezgisel yapısının dörtlü aralıklarla kurgulanmış akorlar ve onların çevrimleri ile armonilenmesini önermektedir. (Yengi, 2017: 744)

Buna göre, Gökalp ve Hindemith'in öne sürdüğü üzere armonize edilebilirlik bakımından Osmanlı/Türk müziğini, milli müziğin yaratım sürecinde dışarıda tutmak yanlıştır. Eğer Osmanlı müziği armonize edilemiyorsa, ortak özelliklerinden dolayı halk müziği de armonize edilemez. Eğer halk müziğinin armonize etmeye uygun makamlardaki örnekleri kullanışlı bir materyal ise, aynı şey, yine aynı sebeple Osmanlı/Türk müziği için de geçerlidir. Bu noktada Atatürk'ün 1937 yılında kadar Hindemith'in raporlarından da etkilendiği anlaşılıyor

Atatürk'ün, her ne kadar Namık Kemal ve Türkçü şair Mehmet Emin Yurdakul'u okumuş olsa da, www.yenidusunce.com (03.10.2019)

Türk müzik inkılabını uygulamada izleyeceği yolu belirlemede çok fazla alternatif kaynağa sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Atatürk'ün, Osmanlı müziğinin Bizans'tan ve Araplardan alınan taklit, monoton ve üzücü bir müzik olduğu ve milli müziğimizin sadece halkın saf müziğinden alınarak oluşturulabileceği fikrine güçlü şekilde karşı çıkan hiçbir farklı fikirle karşılaşmamış olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. O dönemin perspektifinden bakıldığında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde içerisindeki milli kimliği oluşturma çabalarında Ziya Gökalp'in fikirlerinin etkili, hazır ve uygun bir kaynak olarak pek çok aydını etkilediği görülmektedir.

5. ATATÜRK'ÜN KENDİ MÜZİK BEĞENİSİ AÇISINDAN OSMANLI/TÜRK MÜZİĞİNE BAKIŞI

Atatürk'ün Ziya Gökalp'in milli musiki üzerine fikirlerinden etkilenmesinin yanında Osmanlı/Türk müziği ile ilgili kendi düşüncelerinin hangi yönde olduğunu da saptamak gerekir.

Eldeki pek çok belge, Atatürk'ün gerek Alaturka, gerek Alafranga müziklerden yeri geldikçe hoşlandığını ve bilinçli – hatta oldukça bilgili – bir müzik dinleyicisi olduğunu ortaya koyar. www.ozanyarman.com(02.10.2019)

“Atatürk, müzik eğitimi almadı. Buna rağmen Atatürk'ü tanıyanlar ve O'nun müzikle ilgisine şahit olanlar Atatürk'ün Klasik Türk Müziği makamlarını bildiğini, bazı alaturka şarkı ve türkülerini başarılı şekilde söylediğini aktarmışlardır.

Falih Rıfki Atay, Çankaya adlı eserinde Atatürk'ün halk müziği ve alaturka merakını şöyle anlatmaktadır; "Mustafa Kemal yalnız Rumeli türkülerini mat sesi ile güzel ve tatlı söylemekle kalmaz, alaturka müziği, makamlarını da bilirdi." www.muyorbir.org.tr(04.10.2019)

Atatürk'ün herhangi bir müzik dersi almadığını doğrulayan kaynaklardan biri de Müzikolog, folklor uzmanı, eğitimci ve sanatçı Sadi Yaver Atamanın, Atatürk'ün müzik bilgisi konusunda Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti neyzenlerinden Burhanettin Ökte'den aktararak anlattıklarıdır:

“ Büyük ATA'nın huzurlarında bulunduğum süre zarfında bir husus daima zihnimi meşgul etmiştir.

Atatürk musikiye bu kadar vakıf ve şarkılarımızı pek güzel okuyor, hatta birçok musiki kaidelerini pek çok amatör sanatkardan daha iyi biliyor, meselâ Rast makamından: (Hâ Rast makamından: (Hâbgâh-ı yâre girdim arz için ahvâlimi) Uşşak makamından: (Câna râkibi handân edersin), Nihavent makamından: (Dil seni sevmeyeni sevmeye lezzet mi olur), Şedereban makamından: (Bâde-i vuslat içilsin kâse-i fağfûrdan), Hicaz makamından: (Pencere açıldı Bilal oğlan) ve diğer sevdiği şarkı ve Türküleri kimsenin yardımına ihtiyaç duymadan pek güzel okur, bu makamlardan sesiyle taksimler yapardı...

...ATATÜRK'ün musikimize karşı duyduğu bu sevgi, yakınlık ve vukuf, bende, onun kendisine göre bir musiki tahsili yaptığı, hiç olmazsa, gençliğinde bir musiki meşkhanesine devam ettiği zehâbını (düşüncesini) uyandırdığı için, bu konuda, kendisinin bir hâtıra nakletmesini bekledim, olmadı. Bu düşüncemi ATA'nın en yakın gençlik arkadaşlarından rahmetli Nuri Conker'e ve Tahsin Özer merhuma açtım. Nuri bey, ATA'nın Harbiye talebesiyken bolahenk Nuri beyden meşkettiğini zannettiğini, Tahsin bey ise, bu hususta bir şey bilmediğini, ancak ATA'nın çok genç yaşlarından beri, her fırsatta musiki dinlemekten büyük zevk aldığını söylemekle iktifa ettiler.

...Üzerinden yıllar geçti. Musikimizin tarih kısmı üzerinde büyük emekler sarfeden kıymetli âlim Nail bey ile tanışmıştım. Nail bey, aynı zamanda Bolahenk Nuri beyin en iyi talebelerinden biriymiş. Kendisine ATATÜRK'ün musiki konusunda çalışmaları olmuş mudur, kendisinden bu hususta bilgili olup olmadığını sordum. Bolahenk Nuri bey ATATÜRK'ün talebe olduğu sıralarda padişah II. Abdülhamit'in korkusundan evinde veya meşkhânesinde ders vermezmiş. Ancak sevdiği talebelerinin evlerine giderek onlara faydalı olmaya çalışmış. Bu durum karşısında ATATÜRK'ün Bolahenk Nuri beyden musiki dersi almış olması imkânı olmadığı neticesine vardı...

...Mustafa Kemal Harp Okulu'nda iken sınıf arkadaşları ve daha bazı gençler ile elverişli zamanlarda toplanırlar, Selanikli Tevfik Bey kendilerine eser geçer ve Hayri Bey ile Suat Bey ut, Arif Bey ney çalar, Atatürk de bu amatör fasıl takımının içinde okurmuş.” (Ataman, 1991: 63-66)

Atatürk'ün Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliğini yapmış olan Hasan Rıza Soyak, Atatürk'ün müzik sevgisi konusunda “Atatürk'ten Hatıralar” adlı kitabında şunları anlatmaktadır:

“Hususi meclislerinde, çocukluğundan beri tesiri altında kaldığı, alaturka musikiyi dinlemekten zevk duyar, ekseriya kendisi de tatlı sesiyle saza iştirak ederdi. En çok sevdiği eserler:

- Rasttan “Habı gahı yare girdim arz için ahvalimi”
 - Uşşaktan “Cana rakibi handan edersin, ben bi neyayı giryan edersin”
 - Hicazkardan “Mani oluyor halimi takrire hicabım, üzme yetişir firakınla harabım”
 - Şederabandan- “Badeyi vuslat içilsin kaseyi fağfurdan, bir ilahi neşe doğsun nağmeyi tanburdan”
 - Suzinaktan- “Sen bezmimize geldiğin zaman neler olmaz”
 - Bestenigardan- “Kaçma mecburundan ey ahuyu vahşi ülfet”
- şarkıları ile, bütün Rumeli ve serhat türküleri idi.

1935 yılında bir gün, Yalova'da sofrasında ut çalan Muhittin Baha Pars'a “Bu parçalar atalarımızın yadigarı eserlerdir, bunların kaybolmamaları lazım” demiş.” www.eksd.org(02.10.2019)

Yukarıdaki kaynaklardan anlaşıldığı üzere Atatürk'ün, Ziya Gökalp'in düşünceleri doğrultusunda milli musikiyi yaratma sürecinde Osmanlı/Türk müziğini dışarıda bırakması, kendi kişisel müzik beğenisiyle paralellik göstermemektedir. Yani Atatürk'ün şahsi olarak Osmanlı/Türk müziğini Bizans taklidi, uyuşturucu, uyutucu bir müzik olarak görmediği anlaşılmaktadır.

Ancak Atatürk 1935 yılında Muhittin Baha Pars'a aktardığı “Bu parçalar atalarımızın yadigarı eserlerdir, bunların kaybolmamaları lazım” şeklindeki düşüncesinin tam tersi olan düşünceleri daha önce dile getirmiştir.

“1928 yılı Ağustos ayında Sarayburnu Parkı Gazinosunda halk için resmi mercilerce düzenlenen bir eğlencede, Cumhuriyet Halk Fırkası bir konser düzenler. O akşam Caz Band'ın çaldığı dans parçalarını, Mısırlı muganniye Müniretü'l Mehdiye'nin (Cemaliyye'nin) Arapça okuduğu şarkıları ve kemani Mustafa Sunar şefliğindeki Eyüp Musiki Cemiyeti'nin seslendirdiği Kürdilihicazkar Faslımı ard arda dinleyen Atatürk, şu yorumu yapar:

“Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden (Süsleyen) Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu.

Fakat, benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif (meydana çıkarılmış) 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 farkolonmamışsa, kendisinin kusuru degildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahatti. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin tehlikeli olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir.” (Yarman, 2010: 9)

Atatürk, 1929 yılında bir Alman gazetesinin muhabire verdiği demeçte “ ...Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakikî musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.” demiştir.

Aynı şekilde, 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı konuşmada Osmanlı/Türk müziğini kastederek “Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır...” şeklindeki sözleri de 1935 yılındaki düşünceleriyle ters düşmektedir. Halbuki 1929'dan 1935'e kadar, Milli müziğin oluşturulması sürecinde Osmanlı/Türk müziğinin dışarıda tutulması konusunda değişen birşey olmamıştır.

Üstelik 1935-1937 yıllarında Paul Hindemith'in raporlarında belirttiği, Osmanlı/Türk müziğinin komalı, karmaşık yapısı, tekdüzeliği ve artık daha ileri noktalara götürülemeyecek olması gibi sebeplerle kullanılabilir olmaması durumu, Atatürk'e, milli müziğimizi oluşturma sürecindeki politikaları sürdürme konusunda bir destek daha sağlamıştır.

Bu noktada Atatürk'ün istikrarlı bir ideolog, bir devlet adamı olarak, milli müziğimizi oluşturma ideolojisi çerçevesinde, Gökalp ve onu destekleyen aydınların etkisiyle ortaya koyduğu politika, “insan” Atatürk olarak, kişisel beğenilerini bir tarafa koyduğunu göstermektedir.

Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, yıkılmakta olan bir İmparatorluğun küllerinden doğacak Türkiye Cumhuriyetinin muasır medeniyetler seviyesine çıkarılması için Osmanlı'nın siyasi yapısından sosyal hayatın alışkanlıklarına, eğitimden hukuka ve din-devlet ilişkisine kadar pek çok unsurunun geride bırakılıp çağdaş şekilleriyle yerine konması gerekliydi. Modern Türkiye'nin kurulması yolunda güçlü bir iradenin sağlanması için duyguları, kişisel beğenileri bir tarafa bırakmak şarttı. İşte Ziya Gökalp'in etkisiyle birlikte Osmanlı/Türk müziği de, Atatürk tarafından Osmanlı'nın silinmesi gereken izlerinden biri olarak görülmüş ve uygulamalar hep bu yönde yapılmıştı.

6. MİLLİ MÜZİĞİMİZİN OLUŞTURULMASI SÜRECİNİN İZLENEN POLİTİKALAR SONUNDA GELDİĞİ NOKTANIN ANALİZİ

Türk musiki inkılabının ilerleyiş sürecine bakıldığında, birinci kuşak Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin milli müziğimizi evrensel normlarla taşıyıp kabul ettirme konusunda ne kadar başarılı ya da başarısız oldukları her zaman tartışma konusu olmuştur.

Ancak Türk musiki inkılabının başarısız olduğunu iddia edenlerin, bunu Osmanlı müziğinin dışlanmasına bağlamaları anlamsız görünmektedir. Osmanlı/Türk müziği ile halk müziğinin barındırdığı malzemenin işlenebilirliği bakımından ortak yanlarının olması bu müzik türlerinden birinin ayrı tutulması ile başarıya ulaşılacağı tezini çürütmektedir.

Eğer milli müziğimizi evrensel normlara ulaştırmadaki “başarısızlığa” Rus müzik devrimi modeli ile kıyaslanarak karar veriliyorsa, Rusyanın dini ve kültürel açıdan Batı medeniyet dairesine yakınlığı, daha 18. yüzyılda seküler müziğinin Batı’nın etkisinde olması, (Ayas, 2016: 142) halk müziklerinin tonal yapısı gibi etkenlerin yanında, dünyadaki egemenliği eline geçiren Batı medeniyetinin, Şark toplumlarına -tarihsel çekişmelerden de kaynaklanan- küçümseyici ve dışlayıcı bakışı, ayrıca Rusya’nın halk müziğini evrensel normlara taşıma hareketinin bizdekenden 100 yıl önce başlaması gibi sebepler bu kıyaslamanın hiç de adil olmadığını gösterir.

Türk Beşleri’nden başlayarak günümüze kadar gelinen milli müziğimizi evrensel normlara taşıma sürecinde yetişen Çağdaş Türk Müziği bestecilerimizin ürettikleri orkestra, sahne, oda müziği ya da solo eserler Avrupa, Amerika, Rusya ve diğer pek çok ülkede o ülkelerin orkestraları ve sanatçıları tarafından defalarca seslendirilmiş ve kaydedilmiştir. Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu daha 1958’de New York Birleşmiş Milletler “General Assembly Hall”de Leopold Stotowski yönetiminde seslendirilmiştir. (Galo, 2010)

Ahmed Adnan Saygun’un eserlerinin seslendirme üzerindeki haklarını SACEM (Societe des Auteurs, positeurs et Editeurs de Musique) adlı Fransız kuruluş satın almıştır. Yayınlanan bir kısım yapıtlarının telif hakları Southern Music Publishing, New York ve Hamburg’taki Peer Musikverlag’a aittir. www.kumsanat.com (07.10.2019) Pek çok yabancı yayınevi bestecilerimizin notalarını basmıştır ve birçok yabancı orkestra Türk bestecilerin eserlerini seslendirip kaydetmiştir. Bu bağlamda Türk Musiki İnkılabının başarısızlıkla sonuçlandığını iddia etmek tamamen haksızlıktır.

Bugün Türk beşlerinin eserlerine baktığımızda, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Cemal Reşit Rey’in Türk müziğini temel alarak yazdıkları eserlerde Musiki İnkılabı politikasına uyarak sadece halk müziklerini kullanmış olduklarını görürüz. Bunun tek alternatifi, Klasik Türk musikisi ile büyüyen, küçük yaşlarda kanun ve klasik kemençe çalan ve bunların etkisiyle Klasik Türk müziğini eserlerinde kullanan Hasan Ferit Alnar’dır. Kaldı ki o da Klasik Türk Müziği öğelerini sadece Kanun konçertosu, 8 piyano parçası, Prelüd ve iki dans eserlerinde kullanmıştır. Saz semailer ve peşrevleri ise çokseslendirilmiş eserler değildir. Diğer Türk müziği öğelerine sahip eserleri ise Oyun Havaları-Piyano için, Yalova Türküsü, Viyolonsel Konçertosu, Soprano ve Orkestra için 3 türkü’dür ve halk müziği öğeleri içermektedir.

Alnar’ın eserleri dinlenildiğinde, Türk müziği öğelerini kullanarak çağdaş bir armoni ve orkestralama ile ortaya çıkartılan eserlerde bu öğelerin halk müziğinden ya da Osmanlı Türk müziğinden alınmasının, müziğin nitelikleri ya da milli müziğimizi yansıtabilmesi açısından çok farklı sonuçlar göstermediği görülmektedir.

Yine önemli bestecilerimizden Selman Ada’nın bestelediği operalardaki Klasik Türk Müziği öğelerini kullandığı melodileri de, bu türün hem Türk insanının müzik beğenilerine hitap edebilecek hem de evrensel ölçüde kabul görebilecek milli bir müziğin yaratılmasında önemli bir materyal olduğunu göstermektedir.

7. SONUÇ

Milli müziğin oluşturulması ile ilgili tespitlerde bulunan Ziya Gökalp ve onu destekleyen aydınlar ve bu etkiyle milli müziğimizi oluşturma politikasına yön veren Mustafa Kemal Atatürk,

her ne kadar Osmanlı/Türk müziği materyallerini bu sürecin dışında tutmuş olsa da, ülkemizde Çağdaş Türk Müziğinin yolunu açarak dünyada sanatsal evrensel müzik alanında da ülkemizi tanıtılabildiğimiz bir kültürel alan açılmasını ve pek çok müzik insanının yetişmesini sağlamıştır. Bunun yanı sıra Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinde milli müziğin tesisinin yöntemini, yanlış bilgiler ve dolayısıyla ortaya çıkan yanlış fikirler üzerinden ortaya koyması, ve bu yolda uygulanan politikaların da aynı doğrultuda olması, milli müziğimizi bazı akademisyen, tarihçi ve müzik adamlarının iddia ettiği gibi başarısız bir sonuca ulaştırmamıştır. Ancak Osmanlı/Türk müziğinin içerisinde barındırdığı zenginliklerin bu alanda hemen hiç kullanılmamış olması, Çağdaş Türk Müziği repertuarında büyük bir eksiklik olarak kalmıştır. Günümüz Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin Osmanlı/Türk müziği materyallerine özel bir önem vermeleri bu konudaki açığı kapatacaktır.

7. KAYNAKÇA

- Arel, H.S. (1990). *Türk Musikisi Kimidir*. (1. Baskı), Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atalay, A. (2015). Türk Müziğinde "Komalı Ses" Var Mıdır?. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (7), 39-62.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. (1. Baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi (TTK). Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri. (2006) Ankara: TTK Yayını.
- Ayas, O. G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (77), 131-155.
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boztaş, F. (2009). Onaltıncı Yüzyılın Sonuna Kadar Osmanlı Devleti'nde Tabl Ve Alem Mehterleri Teşkilatı. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, İstanbul.
- Çonoğlu, S. (2019). *Ziya Gökalp - Türkçülüğün Esasları*. (1. Baskı), İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Eren, H. (1972). Atatürk ve Ziya Gökalp. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, XXVII (254), 172-177.
- Galo, G. A. (2010). Leopold Stokowski's Rarest Recording: Saygun's Yunus Emre - United Nations 1958. Association for Recorded Sound Collections Conference, New Orleans L.A. A.B.D., 19- 22 Mayıs 2010.
- Kahramankaptan, Ş. (Ed.), (2013). *Hindemith Raporları 1935-1936-1937*. çev. Elif Damla Yavuz. (1. Baskı), Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Kaplan, M. (1976). *Ziya Gökalp "Türkçülüğün Esasları"*. (1. Baskı), İstanbul: Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp yayınları.
- Karabey, L. (1954). Muhterem Ziya Gökalp ve Musikimiz". *Musiki Mecmuası*, (78), 170.
- Karaduman, İ. (2014). Geleneksel Türk Halk Müziğinde Makâm Kavramının Kullanılmasına Edvâr Geleneği Açısından Bir Yaklaşım. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (9), 587-601.
- Özdemir, S. (2009). Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bestekâr Sadettin Kaynak. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgür, Ü. (2001). Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21, (2), 169-178.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. (1. Baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları,
- Pelikoğlu, M. C., Özşen, B. (2015). Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1 (2), 51-60.
- Sağlam, A. (2009). *Türk Musiki Devrimi*. (1. baskı), Ankara: Alfa Aktüel Yayınları.
- Sarı, G. Ç. (2018). 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (1), 31-50.
- Sarı, İ. (2017). *Orta Asya Türk Tarihi*. (1. Baskı), Antalya: Net Medya Yayınları.

- Toksoy, A. C., Koytak, A. S. (2017). 19. Yüzyılda Batılılaşma'nın İstanbul'daki Makam Müziği Mekânlarına Etkisi. *Porte Academic Journal of Music and Dance Studies*, (16), 7-28.
- Yarman, O. (2010). Alaturka Müziğın Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme. *Saz ve Söz İnternet Dergisi*, (9), 1-37. [<http://www.sazvesoz.net/>] (Erişim tarihi: 05.10.2019)
- Yengi, R. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici'nin Türk Müziği için 'Dörtlü Armoni' Yaklaşımının Değerlendirilmesi. *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6, (2), 741-749.
- Yıldırım, T. (2015). Müzik Sosyolojisi Perspektifi İle Ziya Gökalp'in Hars Ve Medeniyet Ayrımı Üzerinden Geliştirdiği Milli Musiki Fikirlerine Kısa Bir Bakış. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, (7), 98-115.
- Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, (26), 1-13.

Online Kaynaklar

- Ahmet Adnan Saygun, [<http://www.kumsanat.com/blog/15-ahmed-adnan-saygun.html>] (Erişim tarihi: 07.10.2019)
- Alaturka Müziğın Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme Dr. Ozan Yarman, [http://www.ozanyarman.com/files/ataturk_ve_musiki.pdf], (Erişim tarihi: 02.10.2019).
- Atatürk ve Müzik, [http://muyorbir.org.tr/haber/ataturk_ve_muzik_2016-04-08_161148] (Erişim tarihi: 04.10.2019).
- Atatürk'ün Müzik Sevgisi, [<http://www.eksd.org.tr/ataturk-muzik-sevgisi/>] (Erişim tarihi: 02-10-2019)
- Doğru, H., "Ziya Gökalp-Mustafa Kemal Atatürk Ve Kurucu İdeoloji Türk Milliyetçiliği", Yeni Düşünce Dergisi, [http://yenidusunce.com.tr/pages/y1251-ZIYA_GOKALP_%E2%80%93_MUSTAFA_KEMAL_ATATURK_Ve_KURUCU_IDEOLOJİ_TURK_MILLİYETÇİLİĞİ.html], (Erişim Tarihi 03-10-2019)
- Hindemith Raporu (E) [cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-e.html] (Erişim tarihi: 08-10-2019).
- Ziya Gökalp ve Türk Musıkisi - Salih Zeki Çavdaroğlu [<http://www.musikidergisi.net/?p=739>] (Erişim tarihi 01-10-2019).