

ULUSAL MÜZİK SORUNSALIMIZ

Günümüz Türkiye'sinde yaşanmakta olan süreç, yeni kuşaklarca rağbet gören kitlesel müzik zevkinin, bir zamanlar *Alla Turka – Alla Franga* çekişmesi ekseninde kutuplaşmış türlerden beriki yahut öteki değil, 1960'lardan itibaren bu ideolojik zıtlaşmadan sıyrılan "*Arabesk-Popüler Akım*" olduğuna işaret ediyor.

Gerek Osmanlı mirası Makam Müziği kültürüne mensup (resmî politikalar yüzünden yarım yüzyıl boyunca bir köşeye itilmiş) köktenci gelenekçiler, gerek Cumhuriyet rejiminin özendirmek istediği (resmî politikalara rağmen sonraları bu defa kendileri bir köşeye itilmeyi kabullenmek zorunda kalmış) Batıcıl Müziğin militan savunucuları, *Arabesk-Popüler Akımı* her fırsatta küçümsemişler ve toplumsal yozlaşmayla eş tutmuşlardır. Öte yandan, vurumsadığı değerler itibâriyle ideolojik kaygılar gütmeyen ve "millî yahut mânevî olmak" gibi bir derdi olmayan *Arabesk-Popüler Akım*, çoğunlukla dar-gelirli insanlarımızın gündelik hayat çilesi ve özlemlerinin konu edildiği piyasa-işi ürünlere geçit verdiğinden ötürü, özellikle 1980 sonrasında ivme kazanan emek sömürsü koşullarında, oldukça geniş kitlelere yayılmayı başarmıştır.

Bugün, milyonları aşkın orta yaşlı ve genç nüfusa hitap ettiğinden kuşku duymadığımız – üstelik, reyting peşindeki medya kuruluşlarınca olduğu kadar, dağınık seçmen tabanından oy beklentisindeki siyasî partilerce de kitlesel iletişim aracı olarak öne çıkartılan *Arabesk – Popüler Müzik*, bazılarının hoşuna gitsin yahut gitmesin, yöresel havalamızın yanısıra, Türkiye'nin bir numaralı müzik kültürü konumuna yükselmiştir ¹. Bu olgu, inkâr edilemeyecek derecede göz

¹ Bkz. 26.09.2004 tarihli Hürriyet gazetesinin Pazar Eki'nde çıkan Necdet Açıan'ın haberi: "*Pop ve rock yükseliyor, şarkı türkü düşüyor, arabesk poplaşıyor.*"
<http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=260252>.

önündedir. Başta varoşlar olmak üzere, düşük gelirli ve orta hâlli yığınların tüketim iştahına / sandıktaki desteğine talip olarak, pazarlama ve iktidar olma arayışlarının vazgeçilmez kampanya taktiği hâline dönüşen *Arabesk – Popüler* ifâde tarzı, yurdun dört bir köşesinde kulakların alışkanlık edindiği bir aşamaya ulaşmıştır. “Müzikte millîlik” bu değilse, ya nedir?

Serbest piyasa ekonomisine geçişin hemen ertesinde – kezâ koşut olarak, estetik ve çağdaşlaşma ölçütleri elit kişi ile kurumların tekelinden çıkmaya yüz tuttuktan bu yana – *yozaşmaya dair şikâyetlere* son derece temkinli eğilmek kaçınılmaz olmuştur. Kitlelerin benimsediği bir müzik tarzını pervasızca eleştirmeden önce, en azından sosyo-ekonomik duygu ve düşünce dünyalarını anlamaya çalışmalıyız. Elbette, görgü saygı ve edepten yoksun bangırtıları meşrulaştırmadan...

Bu bağlamda, İlhan Usmanbaş'ın 11 Haziran 1981 tarihinde kaleme almış olduğu “Türk Müziğinde Çağdaşlaşma” (*Atatürk Türkiyesi'nde Müzik Reformu Yılları*, Filarmoni Derneği Yayınları, İstanbul) başlıklı yazısını değerlendirmek yerinde olacaktır.

Sözkonusu yazıda Usmanbaş, çağdaşlaşmanın insanlık tarihindeki süreçlerin uzunluğuyla değil yönüyle ilgili olduğundan bahsetmekte, bir dönem “Nazi Almanyası'nın çağ-dışılığı”nı buna örnek olarak göstermekte ve yalnızca sanatsal girişimlerin yasaklanmadığı özgür toplumlarda çağdaşlıktan sözedilebileceğini vurgulamaktadır:

“... Türk Müziğinin, tarihsel evrimi içinde olabildiğince bozulmadan saklanmasına, bu saklamanın gerektirdiği bilimsel çalışmaların yapılmasına kimse karşı çıkar mı bugünkü Türkiye’de? İkinci soru: Türk toplumunun evrensel müziği duyma, öğrenme ve bilmesine kimse karşı çıkar mı Türkiye’de? Her iki soruya da ‘Hayır!’ diyoruz; ne resmî çevrelerde, ne sanat çevrelerinde böyle yasaklamalar akla bile gelmez. İşte çağdaşlıktır bu. Unutmayalım, birkaç on yıl önce Nazi Almanyası’nda bir Mendelssohn çalamadık, Stalin Rusyası’nda bir Schönberg çalamadığımız gibi; Mao’nun Çini’nde ise Beethoven yasaktı. Bunlar çağdışlıktır...”

Usmanbaş'ın "Evrensel Müzik"ten kastının, 1926-36 *mûsikî inkılâbı* çerçevesinde Atatürk'ün önemle üzerinde durduğu ve Osmanlı'dan arta kalan Makam Müziği pratiğinin yerini almak üzere Kemalist ulusçuluk vurgusuyla yoğrulmuş Batı enstrumentasyon düsturu olduğu kuşkusuzdur. Nitekim, Usmanbaş, yazısında Atatürk'ten alıntı yaparak bu görüşü pekiştirmektedir:

"...Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki (Makamsal Türk Müziğini kastederek ²) 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 gerekir. Ancak bu güzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, Evrensel Musıkide yerini alabilir... Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim..." (M. K. Atatürk, TBMM 4. Toplanma Yılı Açış Söylevi, Ankara, 1 İkinciteşrin/Kasım 1934)

Usmanbaş'ın "Çağdaş Türk Müziği okulunun doğuşunu sağlamış olan sözler; başka her türlü yorumu gereksiz kılan sözler" olarak nitelediği Atatürk'ün sözkonusu Meclis konuşmasının hemen ardından, T. C. İçişleri Bakanlığı'nın kararıyla radyolardan Makamsal Türk Müziği yayınlarının iki yıl süresince (gitgide artan tepkiler yüzünden geri adım atılmak zorunda kalınıncaya değin)

² İstanbul'da, 9 Ağustos 1928 gecesi Sarayburnu Parkı Gazinosu'nda düzenlenen konserli-toplantıda, Mısırlı muganniye Müniretü'l Mehdiye'nin Arapça okuduğu şarkıları ve Eyüp Mûsikî Cemiyeti'nin seslendirdiği Fasil Müziği parçalarını peşpeşe dinleyen Atatürk, şu yorumu yapar: "Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahnayı birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Mehdiye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat, benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, (Makam Müziğini kasederek) bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda (Caz Band'ın o gece çaldığı Dans Müziğini kasederek) Medenî dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark Musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen-şatırdılar, tabiatın icabını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitratın şen-şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için farkolunmamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak kabahattir. İşte, Türk Milleti bunun için gamlandı. Fakat artık, millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir, artık müsterihtir, artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi." (Hakimiyet-i Milliye, 11 Ağustos 1928).

kaldırıldığını düşünecek olursak ³, müzikte çağdaşlaşma adı altında girilen tepeden inme hamleler, Türklük ve uygar ulus hedefi ile bağdaşmadığı ileri sürülmüş yerli klâşğin tırpanlanmasına zemin hazırladığından dolayı, sanata yönelik yasaklamaları gericiilik sayan yukarıdaki mantığa göre, çağ-dışılığın her hâlde ta kendisi olarak anlaşılmalı gerektirdi.

Diğer yandan, (olumlu, içten ve seçkin tüm gayretler saklı tutulmak kaydıyla) Atatürkçü düşünceye izâfeten “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği” nitelemesiyle yüceltilmek istenen *Alafranga özenişler*, yerleşik Anadolu ve Rumeli hislerine dokunmayı erek kılacak yerde, bir süre sonra kökü dışarıda bir azınlığın ithâl duyularına hapsolüp, bunları yerelde yaşatabilmek uğruna uzunca bir dönem yerinde saydığından ötürü, kuşku götürmez düzeyde çağın gerisine düşmüştür ⁴. (Aynı saptamayı, Halk nezdinde elle tutulur bir karşılığı olmayan “müzikte Osmanlıcılık” eğilimleri için de birebir yapabiliriz.)

Şu hâlde, revaçtan düşmüş Batıcıl özenişleri baştaçı ederken, Makamsal Türk Müziğini, ya da bölgemizdeki akraba monodik/heterofonik icra türlerini çağ-dışıymış gibi göstermeye kalkmanın – üstelik öykünülen uluslararası *Klâsikal-Kontemporen Müzik* uzun zamandır durağanlıktan ve 12 eşit perde rutininin çıkışlar arıyor olduğu hâlde – akılcı hangi gerekçesi ileri sürülebilir?

“Müziğimiz yozlaşıyor!” feryadıyla olumsuz yönde damgalanmak istenen milyonların sevgilisi *Arabesk-Popüler* süreç ise, tıpkı Atatürk’ün ifâde ettiği gibi, “genel son müzik kurallarına (örn. uluslararası ses ve kayıt teknolojileriyle cilâlanmış yaratıcı çalgı tekniklerine / guruplamalarına) göre işlenen özgür ve yerli

³ Konuyla ilgili, 2 İkinciteşrin (Kasım) 1934 tarihinde çıkan gazete haberlerinden biri şöyledir: “*Dahiliye Vekâleti bugün, Büyük Millet Meclisi’nde Gazi Hazretleri’nin Alaturka Musiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak, bu akşamdan itibaren radyo programlarından Alaturka Musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen sanatkarlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir.*” Yasağın kaldırılmasının, Ankara Devlet Konservatuarı’nın açıldığı 1936 yılına denk gelmesi ise, düşündürücüdür.

⁴ *Türk Beşler* ekolünün, *Rus Beşler*, *Macar* ya da *Azerî* ekolü gibi dünyaya mâlolanması ve Atatürk’ün “Evrensel Müzik” olarak betimlediği uluslar-üstü uygar düzeye hâlâ daha ulaşmamış oluşu (nitekim, Avrupâi repertuvarlarda Türk bestecilerin yok denecek kadar az yer alması), bunun herhâlde en somut göstergelerinden biridir.

sanat üretimini” en önde temsil eder bir kıvama artık ulaşmış olduğu için, temellerine kadar Batıyı örnek alan Türkiye toplumu ölçünlerine göre, sanırım çağdaşıktan başka birşey olarak anlaşılmamak gerekir.

Oysa Usmanbaş, düşüncesindeki açık ikilemleri görmezden gelmektedir:

“...Türkiye’de sanat yaratılarının şu ya da bu yönde olmasının savları yapılmaktadır. Çok doğaldır bu. Herkes kendi sanat anlayışındaki yapıtlarla dolup taşmasını ister etrafının – çekilmez biteviyelik! – Gene de ne resmî, ne özel, kimse şu ya da bu yolda yapıtların yasaklanmasını isteme çağdaşlığını düşünmemiştir...”

Gerçeğin yukarıda söylendiği gibi olmadığına dair yeterli kanıt, 26 Kasım 1934 yılında Ankara’da toplanan “Müzik Komisyonu”nun ⁵, “ *radyodan sonra, plak vasıtasıyla, yahut umumî mahallerde çalınan Alaturka Mûsikînin men’i çareleri*” ve “*operetlerin mûsikî, ahlâk ve tiyatro bakımından kontrolü*” gibi baskılar vazetmiş oluşu, ayrıca o günlerde devam eden *Alaturka* yayın yasağı ve bundan iki yıl sonra Basın-Yayım Genel Müdürlüğü’nün (kısmî geri adım atıyor görüldüğü hâlde) sansürde ısrarcı kararına ilişkin 5 Şubat 1936 tarihli Akşam Gazetesi’nde çıkan aşağıdaki haberdir:

“RADYO PROGRAMLARINA MİLLÎ HAVALAR KONULUYOR – Matbuat Umum Müdürlüğü İstanbul Radyosu programma millî havaların konulması için radyo şirketine bir tezkere göndermiştir. Bu tezkerede, tamburacı Osman Pehlivan’ın radyoda Türk Halk Havaları çalması ve söylemesinin muvafık görüldüğü bildirilmiştir. Sanatkâr, Millî Musiki örnekleri vererek ve millî çeşnileriyle halk havaları söyleyecektir. Ancak Fasil ve Enderun Musikisine temas etmeyecektir.”

Bu çerçevede, 1950 yılında Akşam gazetesi muharririnin sorularını yanıtlayan Cemal Reşit Rey (*Musiki Mecmuası*, nr. 28, Haziran 1950, s. 22-3) şunları söylemektedir:

⁵ Sözkonusu Komisyon, dönemin Kültür Bakanı Abidin (Özmen) Bey’in başkanlığında, Veli, Ahmet Adnan, Cemal Reşit, Necil Kazım, Hasan Ferit, Mahmut Ragıp, Ferhunde Ulvi, Ulvi Cemal, Necdet, Halil Bedii, Nurullah Şevket gibi tanıdık isimlerin katılımıyla gerçekleşmiştir. Bkz. “*Ankara’daki Büyük Musiki Komisyonu*”, Müzik ve Sanat Hareketleri, nr. 4-5, 1934, s.9.

“...(İstanbul) Radyomuzun başlangıçta alması icabeden şekli kısaca anlatarak fikirlerimi üç esasa bağlamıştım. Bunlardan birincisi Türkiye’nin tek sesli eski ve çok sesli yeni Öz Musikisini Garp memleketlerine, ikincisi Garp Musikisini memleketimize, üçüncüsü de kendi musikimizi kendimize anlatarak dinletmek ve sevdirmek lazımdır... Tek sesli musikiyi Garba sevdirmek zordur. Zira Garplılar bu musikiden pek hoşlanmaz, hatta onu biraz iptidaî bulurlar. Bu musikiyi Garplılara sevdirmek için, en güzel örneklerini Garp lisanlarıyla cazip bir şekilde izah ederek ve Garba has bir titizlikle hazırlayarak radyodan dinletmek lazımdır. Bu işi yapabilmek için ... senfoni, sonat, opera yazmış bulunmalı!... tek sesli musikimizi, hayatlarında sadece tek sesli musiki ile iştilig edip bundan da hiç bir şey anlamıyacak derecede olan dar görüşlü ... kulaksız zevatın tahakkümünden kurtarmalıyız... Bu avarelikten eski ve öz sanatımızı kurtarmanın zamanı gelmiştir ... Yapılan işlerin doğruluğu ve azameti hakkında (mûsikî inkılâbını kasederek) muasır vatandaşlarımızın tasvibini beklemenin biraz hayalperestlik olacağını da bilirim... Bugünkü Türk kompozitörü, musikimizi garplıların oryantal müzik veya mahallî musiki diye vasıflandırdıkları musiki çerçevesinden kurtarıp, beynelmilel sanat musikisi ailesi camiasına ithaf etmeye şimdiden muvaffak olmuştur... Basın-Yayım Umum Müdürüne verdiğim raporda ikinci madde olarak arzettiğim şey, garbın sanat musikisini en iyi şekilde memleketimize tanıtmak ve sevdirmek arzudur. Bunu da İstanbul Radyosu, zannederim ki elindeki vasıtalar ölçüsünde yapmaktadır... Raporun üçüncü maddesinde kendi sanatımızı kendimize tanıtmak gayesi vardır... Hiç şüphe yok ki, dinleyicilerimiz dünyanın sanat hadiselerini takip etmek ve onları anlamak fırsatını buldukları gün, kendi sanatlarını da daha iyi ihata etmek kudretine sahip olacaklardır...”

Bundan bir yıl sonra ise – Tanbur, Ud, Kanun, Ney, vb... eğitiminin tüm resmî kurumlardan kaldırılmasının 25. yıldönümünde – “*geleneksel çalgıların sokaklardan kurtarılması ve okullarda Makamsal Müzik öğretiminin yeniden başlatılması*” istemiyle Millî Eğitim Bakanlığı’na rapor gönderen İstanbul (Kadıköy) Belediye Konservatuarı hocaları, Ankara Devlet Konservatuarı’nın sert karşı-görüş bildiren şu yanıtıyla sarsılmıştır:

“...Yüz küsur yıldan beri çokseslilik yolunda cidden büyük adımlar atmış olan yeni cereyanı kötülemeye gayret eden, itiyat ve hatıralarına bağlı insanlar, elbette diğer sanatlara nazaran musikimizde kemiyet (nicelik) itibariyle daha büyük bir yekun tutar. Bu gibi kimselerin tarihi vak’alara gözlerini yumup ne

pahasına olursa olsun hamleyi durdurmaya azami derecede gayret maksadı ile, icap ederse mevkilerinden de faydalanmak isteyecekleri, şüphesizdir. ... Bu itibarla, konservatuvarlarda ve bu talepte bulunmuş olan İstanbul Konservatuvarı'nda monodik Türk Musikisi sazlarının tedrisine suret-i kat'iyede muhalif bulunuyoruz..." (Lâika Karabey, "Musikimize Dair Bir Macera", Musiki Mecmuası, nr. 46, Aralık 1951)

Aynı bağlamda, Turancı ideolog Dr. Arın Engin'in "Sosyalist Geçinenlere Karşı Atatürkçülük Savaşı" (Kızıl Elma, Atatürkkent, İstanbul, 1966, s.68) başlıklı kitapçığından şu kesit, durumu netleştirmektedir:

"...Gelenekleri iyi olsaydı, Osmanlı İlhınlığı yıkılır mıydı? Ve gene bunlar, büyük usbiliklerimiz (feylezofumuz) Ziya Gökalp'i ⁶ sever görünürler, ama onun en büyük ülküleri olan Türk birlikliğini ve öz Türkçeciliğini yoz gözle görmekten sakınmazlar... Sonra onun çökmüş saray çalgısı saydığı fasıl müziğini bunlar, alaturka ulusal musiki imiş gibi göstererek göklere çıkarırlar... Dilimizi, dinimizi, çalgımızı Türkleştiririm. Çalgı işine gelince, bütün Osmanlı fasıl çalgısı yaymaçtan (radyodan) kaldırılmalıdır. Bu geriletici, bezdirici ve elegeine karşı yüz kızartıcı ilkel bir düm-tek çalgısıdır ve Bizans'tan, Arap'tan gelmiştir. Bizim ulusal çalgımız Anadolu, Azeri, Türkeli, Kırm güzelim çalgılarıdır. Yalnız Batı bilimiyle biraz daha işlenmesi gereklidir. Yüzağartıcı, Türk gönlünü yankılıyan, eşsiz güzellikte Türk havalarımız ve ileri batı çalgısı varken, Osmanlı-Arap geri fasıl çalgısını ne tutuyoruz? Küçük bir Osmanlı kümesinin alışkanlığı buna gerekçe olamaz. Nasıl olsa bunu 100 milyon Türkten 98 milyonu anlamaz ve ondan tiksindir de. Atatürk ne buyurdu: 'Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız.'..."

Benzer doğrultuda, Seçil Deren'in "Kültürel Batılılaşma" ⁷ (Leiden Üniversitesi, Mart 2002) başlıklı makalesinden aşağıdaki satırlara yoğunlaştığımızda, *mûsikî inkılâbında* gözetilen hedefler iyice anlaşılacaktır:

⁶ 1924 basımlı "Türkçülüğün Esasları" adlı kitabının 146. ve 147. sayfalarında, Ziya Gökalp şöyle yazmaktadır: "...Doğu Musikisinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk Musikisi millî kültürümüzün, Batı Musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, Millî Musikimiz, memleketimizdeki Halk Musikisiyle Batı Musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk Musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı Musikisi usulüne göre 'armonize' edersek, hem millî, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz..."

⁷ Bkz. http://www.transanatolie.com/turkce/Turkiye/Turkiye%20Gercekleri/kulturel_batililasma.htm.

“...Ziya Gökalp’in ‘Türkçülüğün Esasları’ kitabına dayandırılan görüş, ‘alaturka’nın Türklerin değil, Bizanslıların, İranlıların ve Arapların müziğinin bir karışımı olduğu, dolayısıyla ulusal nitelik taşımadığı iddiasındadır (Aksoy, 1987: 105)... (klasik) Türk (sanat) müziğinin armonisiz, sadece kederi işleyen, rublari atıl bırakan, miskinleştiren bir müzik olduğundan yola çıkılarak Batı müziği yüceltilmiştir. Alaturka, insan hayatına hesapsız hüznler çökerten, aynı zamanda çok seslilikten yoksun bir sazlar safsatası olarak görülmeye başlanmıştır (Kanberoğlu, 1951)... II. Meşrutiyet döneminde açılmış olan ilk Türk müziği okulu olan Dar-ül-elhan, I. Dünya Savaşı döneminde kapanmış, Eylül 1923’te yeniden açılmıştır. Dar-ül-elhan’ın Avrupa konservatuarları gibi çağdaş bir kurum olması arzu edilmekteydi ve bu nedenle iki şubeden oluşmasına karar verildi. Bunlar alafanga ve Şark musikisi şubeleridir... Ne var ki, Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı Güzel Sanatlar Kurulu, Ocak 1927’de Konservatuar’da Türk müziğinin eğitimine son vererek yalnızca notalarının tespiti ile sınırlandırma kararı almıştır (Paçacı, 1994: 81). Kurul üyelerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu 1934’te yayımlanan bir makalesinde ‘Alaturka musiki irtica musikisidir, ona müdahale etmek lazımdı’ (aktaran Üstel, 1993: 295) demektedir...”

Zaten Usmanbaş da, uzunca bir dönem Türkiye’nin müzik politikalarını yönlendirmiş sözkonusu yasakçı girişimleri ılımlı bir üslûpla doğrular ve onaylar bir tutum içindedir:

“...En büyük duygusallıkla bile yaklaşırsak, geçmişle olan bağlarımız ussal kalmak zorunda bugün. Ama bu ussal çizgi yeni değerlerin yaratılmasında daha aydınlık bir yol gösterebilir bize. Geçmiş değerlerin – yok olması demeyeceğin – gizlenmesi, eleştirel, ussal yaklaşımlarımızı daha bir güçlü kılar. Geleneksel sanatımız var olmakla birlikte ... gündelik yaşamımızda canlı klasiklerimizin olmaması, bizi şaşılacak biçimde özgür kılıyor. (Klasik: Genel düşünceyi, davranışı oluşturabilecek güçte sürekli, ‘çağdaş’ı besleyecek, ona çıkış noktası olabilecek gibi tohum taşıyan ‘geçmiş’. Böyle tanımlayalım.) Eğer bu özgürlüğü kullanarak ‘çağdaş’ yakalayabilecek ussal yaklaşımı kullanabilirse Türk sanatçısı, geçirmiş olduğu büyük toplumsal değişikliğin boşluğunu kapatabilir...”

İşte, gözlerden gizlenmek, kulaklardan arındırılmak, neredeyse tarih sayfalarından silinmek istenen ve İlhan Usmanbaş’ın vurguladığı, Osmanlı-Doğulu sanat ile organik bağdan yoksun “Çağdaş Müziğe” yer açmak üzere rafa kaldırılması amaçlanan Alaturka, aleyhteki bütün hücumlara ve karşı atılımlara

rağmen yıkık-dökük de olsa ayakta durmayı başarabilmekle kalmamış, *Arabesk-Popüler Akıma* esin kaynağı, hatta, olabilmıştır ⁸.

Bugünlere dönersek, geçmişte aşığılama maksatlı söylenmiş “Alaturka”, “düm-tek” gibi yakıştırmalara dahi artık râzı gelinip, *Popstar Alaturka / Türkstar – Alaturka Beste Yarışması* türü şovlar üzerinden ekranlarda popülerleşerek rekabet etmeye itilen Sanat Müziği yapıtları, birkaç yüzbin dolayına gerilemiş dinleyici kitlesiyle varlık savaşı vermektedir. Oysa, devri geçmiş güftelerin, nağmelerin ve usûllerin, 21. Yüzyıl Türk ses ve ruh iklimini temsil edemeyecek ölçüde revaçtan kalktığı ortadadır. Nitekim, bunun farkındalığı içinde, kitleselleşebilmek adına *popülizme* teslim olunmaktadır. Öte yandan, derme-çatma tek-porteli bir nota anlayışı, kuramsal düzlemde yaşanan derin kargaşalar, ölçünleşmemiş çalgı heyetleri, yavanlaşan icralar ve yeknesak makam besteciliği göz önüne alındığında, eskiden hiç olmadığı kadar devlet düzeyinde kayırıldığı hâlde özüyle bağları alabildiğine kopuk Sanat Müziği camiâsının, klâsiklerini ne kadar koruyabileceği büyük bir soru işaretidir.

Benzer olarak, “tuhaf” armonize edilmiş kasvetli ezgileri birkaç onbinden ibâret bir dinleyici kitlesinden öteye seslenemeyen, yurt orkestraları asıl Batı Müziği eserlerini çalabilsin diye repertuvarlardan neredeyse tümünden kaldırılmış, son kuşak bestecileri de zaten genellikle yurtdışında çalışan, sonuçta artık resmî değil, kısmî devlet desteğiyle güç-belâ ayakta durabilen ve her ne kadar Cumhuriyet’in sorgulanamaz çağdaşlık değerlerinden biri gibi gösterilmek istense de, Batı Dünyası tarafından çoğunlukla dikkate alınmayan “Çağdaş Çoksesli Türk Müziği” ekolü, “çağdaşlık” söylemiyle de, “ulusallık” iddiasıyla da ciddi olarak tartışmaya açılmalıdır.

Şu var ki, müzik alanındaki bu sorunsallar, diğer pek çok ideolojik ve sosyo-politik sorunsal gibi, ülkemizde hâlen tabu sayılmaktadır.

⁸ Bunda, geleneksel ezgilerimizi taş plâklara doldurarak Makam Müziği üstadlarını ölümsüzleştiren *Odeon*, *Orfeon* gibi gramofon şirketleri yanısıra, adetâ birer meşkhâne görevi üstlenen özerk mûsikî cemiyetlerinin katkısı; ayrıca, sansür yıllarından ileri gelen boşluğu dolduran gazinolar ile *Kahire Radyosu* gibi yayım organlarının etkisi, unutulmamalıdır.

Bu noktada sorulması gereken temel soru herhâlde şudur: “*Neden komşu örneklerde – Rusya’da, Azerbaycan’da, Ermenistan’da, Macaristan’da, Polonya’da, vs... – başarıldığı gibi, dünyaya mâlolmuş bir ‘ulusal müzik’ bireşimi Türkiye’de varedilemedi? Neden (yurtdışına bireysel etki edebilmiş sınırlı örnekler dışında) ‘Çağdaş Türk Besteciler’ uluslararası (evrensel) boyutta tanınmadılar?’*”

Herşeyden önce teslim edilmelidir ki, Doğu coğrafyasında Batılılaşmanın ve reform hareketlerinin izlerini tâ 17. Yüzyılın başlarında – en önde Rus, Çin, Japon ve Osmanlı İmparatorlukları olmak üzere – bulmak sözkonusudur. Diğer bir deyişle, halk havalarını *Çoksesli Avrupâî Ulusal Müzik* yapımına mâlzeme olarak alan ilk ve tek girişim Türkiye Cumhuriyeti rejimine özgü değildir.

Dolayısıyla, sorumuzun yanıtı daha derinlerde, Batı Dünyası ile yüzyıllar süren etkileşimlerde ve çöküş gerçeği karşısında son bir hamle olarak Türkçülük öğretisinin yükselişinde, nihâyet Kemalist devrimlerin müzik ile sanata yönelik *Jakoben* misyon yüklemelerinde ve bunun uzantısında zuhûr eden *Alla Turka – Alla Franga Zıtlaşması*’nda aranmalıdır.

Bugünkü manzara karşısında, ulus sınırlarını aşıp dünyaya mâlolmuş, *Chopin, Lizst, Glinka, Balâkirev, Borodin, Musorgski, Korsakov, Çaykovski, Şostakoviç, Prokofyev, Stravinsky, Bartok, Kodaly, Hatçaturyan, Hacibeyov, Amirov, Garayev* gibi, hem Doğu hem Batı değerlerini harmanlayan sayısız müzik adamı zikredilebilecek olduktan sonra, neden yerli “Çağdaş Türk Müziği” bestecilerimizin (herbirinin teknik-artistik birikimine yönelik büyük bir saygı içinde ifâde edelim tabii, ama) Klâsikal-Kontemporen camiâ ile tam kucaklaşamadıklarını, yani *evrenselleşemediklerini*, sorgulamamız gerekir ⁹.

Burada ileri süreceğim saptama şudur: *Aydınlanma Çağı* ile birlikte, sanatın özgür bir yaratım alanı olarak yüceltiildiği *hümanist* düşünceye geçildikten sonra – kültür kökleriyle barışık, bağımsız ve ilkeli duruş sergileyecek yerde – totaliter /

⁹ Aynı sorgulama, doğal olarak, Nazi, Faşist, Stalinist ve Maoist baskı rejimlerinin bestecileri için de geçerli sayılabilecektir.

şoven hâkimiyetten medet umarak içinden çıktığı topluma tepeden bakan, hatta yabancılaşan “sanatkâr”, (teknik açıdan ne kadar başarılı çalışmalara imza atmış olursa olsun), hem baskıcı zincirlerinden zamanla silkinen ülkesi, hem uygar dünya tarafından dışarlanmakta ve eserleriyle birlikte tarihin yaprakları arasında silikleşmeye mahkûm olmaktadır.

İşte, “Çağdaş Çoksesli Ulusal Türk Müziği” ekolünün akıbeti, gayretli bütün çalışmalara dönük takdir hissimiz saklı kalsa da, ne yazık ki yukarıda anlatıldığı yönde seyretmiş görünmektedir.

Yaşanmış olumsuz deneyimlerden dersler çıkarmak istersek, şunları söyleyebiliriz:

- o 1826’da *Mehterhâne*’nin kapatılmasından 1926-36 *mûsikî inkılâbına* uzanan dönüşüm çerçevesinde, incelikli ezgilerle dokunmuş Oryantal müziğin özgün mikrotonal doğası burkulmak pahasına, yöresel havalarımız 12 eşit perdeye indirgenerek, çoksesli Avrupâî Müzik tasarısına mâlzeme yapılmaya çalışılmış ve otantik çalgılarımız resmî kurumlarda tedavülden kaldırılmak istenmiştir ¹⁰.

¹⁰ Otantik çalgılarımızın eğitimi, başta (1917’de kurulmuş olan ve 1986’da İstanbul Üniversitesi’ne bağlanan) *Dar’ül Elhan* olmak üzere, 1927 yılında tüm resmî kurumlardan kaldırılmıştır. Makamsal Müziğe indirilen bu darbe, (H. S. Arel’in kurumda müdür olduğu 1943 yılından itibaren Klâsik Türk müziği nazariyatı dersleri yeniden başlatılmış olsa da) geleneği besleyen hayatî bir damarı koparmıştır. 1917 tarihinden önce ise, *Enderûn Mektebi*, *Harem-i Hümayûn*, *Tekkeler* ve *Meşkhâneler* dışında, Makam Müziği eğitimi veren kurumlardan bahis zaten mümkün değildir. Bu evrede, Rauf Yekta, Saadettin Arel, Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek – *mûsikî inkılâbının* Makam Müziği perdelerini ve çalgılarını Batı düsturuyla ikame etmesine karşı bir hamle olarak – çoksesliliğe de açık 24 perdeli gayri-müsavi taksimatı ve buna dayalı özel porte notasyonunu ileri sürmüşlerdir. Ancak, 12-ton Eşit Taksimatın kommalarla ayrıntılandırılmış benzeri olduğu savı bir tarafa, makamsal icra ile de tam örtüşmediği gözlenen bu sistem üzerinden, kayda değer çoksesli uygulamalara rastlamıyoruz (İlhan Usmanbaş’ın tabiriyle: “50 yılda, 50 sayfa müzik! Üzerinde düşünmeye değer mi?”). Bugün yürürlükte olan *Arel-Ezgi-Uzdilek* adlı sözkonusu dizgenin mükemmelliğine ve doğallığına gerekçe olarak sıkça vurgulanan “tampere sistemin bozukluğunu giderme” iddiası böylece geçersiz kalıyor. Kaldı ki, uygulamada Batı Müziği, serbest perdeli çalgılar sözkonusu iken, ilk bakışta sanıldığıının aksine sabit noktalara çakılı 12 sestem ibâret duyurulmaz. Yekta-Arel-Ezgi-Uzdilek ile ilgili son bir görüş belirtmek istersek – yasaklama politikalarını yumuşatma yönünde en ufak başarı sağlayamadıkları bir yana – Makamsal Türk Müziği perde/cins/dizi/sevir anlayışında ve ödünç aldıkları Batı notası ölçünlerinde derin tahribatlara yolaçtıklarını söyleyebiliriz.

- Nedir ki, Kemalist millî kültür politikalarının başlıca hedefi olan Osmanlı mirası Makam Müziği, onu yıkmaya yönelik tüm çabalara karşın, varlığını sürdürebilmiştir.
- Bu arada, 20. Yüzyılın başlarından itibaren Batı’da cesurca uygulanan *Mikrotonal Polifoni* denemeleri, gerek “Alaturkacılarımız”, gerek “Alafrangacılarımız” tarafından ıskalanmıştır ¹¹.
- Dağarcığı ile “çağdaş yeni sanata” hammadde sunması beklenen ve Anadolu’nun *Tasavvufî-Alevî-Bektâşî* inanç örgüsüne göndermede bulunularak öz-be-öz Türk olduğunun sürekli altı çizilen; ancak, (1926-1957 boyunca düzenlenmiş derleme gezilerinden de anlaşıldığı üzere) yöresel ayrılıklar nedeniyle tek bir ulusal kimliğe bugün dahi indirgenemeyen “Türk Halk Müziği” ise, Halkevlerinde, Köy Enstitülerinde ve Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı okul müfredatlarında Batı düsturundan başka müzik eğitime geçit verilmeyeceği iyice anlaşılınca, benzer bir örselemeden nasibini almıştır.
- Sanat Müziği ve Halk Müziği kollarına mensup gelenekçiler, yukarıda anlatıldığı üzere, makamsal icra kültürünün etkisizleştirilmesine karşı güçbirliği yaparak uzunca bir süre direnmişler, sonunda, ülke koşullarının değişmeye başlaması karşısında gevşeyen Kemalist millî kültür politikalarından açılan boşluğu fırsat bilerek, 13 Ekim 1975 tarihinde, *Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı* ¹² çatısı altında, kurumlaşmışlardır.

¹¹ Meşhur Tampere dizge, Batı Müziği tarihi boyunca ileri sürüldüğü bilinen *nisbeten eşitçe* 12-sesli bölünmelerin bir nevi sadeleştirilmiş son şekli olup, bu perdeler arasında kalan sesler üzerinden inşa edilecek herhangi armonik bir kurguya, “Mikrotonal Polifoni” denmektedir. Söz konusu beste ve icra tekniği, modern evrede *Alois Haba, Ivan Vişnegradski, Alfred Şnitke, Ferruccio Busoni, Charles Ives* ve *Harry Partch* gibi öncü müzik insanları tarafından uygulanmıştır.

¹² Alaturka çalgı eğitiminin resmî olarak yasaklanmasından yarım yüzyıl sonra açılabilmiş olan bu okul, 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü’ne bağlanmıştır.

- Ne ki, aradan geçen zaman zarfında *Alaturka Müzik* epey kan kaybettiğinden ötürü, meydanı, 1960’lardan başlayarak Doğu illerimizden yurdun Batı kesimlerine yığılan göç selinin ve varoşların beslediği *Arabesk Müzik* doldurmuştur ¹³.
- Koşut olarak, Oryantal ezgiler ile Batı tekniklerini kaynaştırmayı başaran Popüler akım, 1970’lerden başlayarak Türkiye’nin müzik piyasasına giderek egemen olmaya başlamıştır.
- Başlangıçtaki egemen zihniyetin kayırdığı Batıcıl Müzik serüveni ise, umulduğunun aksine beklentileri ve günceli sarmalayamamış, diğer bir deyişle kitleselleşememiş, dahası, yerel duygulara yabancılaşmıştır. Son toplamda, *Alafranga* özenişler, sosyo-ekonomik ve teknolojik gelişmeler karşısında gitgide sönükleşerek, bugün bir köşeye itilmiştir ¹⁴.
- Batı Müziği teorik düsturu açısından kusursuz sayılabilecek düzinelerce polifonik-orkestral yapıt, esinlenen öz-kültürle karşılaştırıldığında, *eklektik*, hatta eğreti durmaktadır. Hani neredeyse denilebilecektir ki, Rus Beşler millî havalarını özgün kurguda cihanşümûl başyapıtlarına taşıyabildikleri hâlde, Cumhuriyet Bestecilerimiz, millî havalarımızı benzer ölçüde yapıtlarında işleyememişlerdir.
- Buna koşut olarak, “Türk Sanat Müziği (TSM)” ve “Türk Halk Müziği (THM)” alt kimlikleriyle – başta *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu* bünyesinde olmak üzere – yaşatılmak istenen Makamsal müzik, dünya piyasalarındaki dinamizmden kopuk sallabaş bir atâlet içinde, dinî ve millî günlerin kutsal temaları dışında, gündemden hızla düşmektedir.

¹³ Arabesk Müziğin aydınlatıcı bir tarihçesi için bkz.: <http://reocities.com/arabesk2000/arabesk.htm>.

¹⁴ Son dönemlerde, Senfoni Orkestralarımıza revâ görülen bütçe kısıntılarından da anlaşılabilceği gibi, genç yeteneklerimizin çoksesli yapıtları daha ziyâde yurtdışında duyurulabilmektedir. Kezâ, popülerleşme sürecine ayak uydurmaktan geri kalmayan yetenekli Batıcıl müzisyenlerimiz, genelde şahsî gayretlerle takdire şayan açılımlar gerçekleştirmektedirler. Gelgelelim, meslek yaşantısındaki bu ikilik, yazılı müzik üretiminden çok, hazır-kalıp seslendirmelere odaklı piyasacı *Alafranga* eğilimleri perçinlemektedir.

- o Sonuç olarak, yaşanan süreçten *Arabesk, Fantezi, Pop, Rak, Rap, Hip-Hop* damarlarıyla ilişkilendirilen “yığın müzikleri” sıyrılmış olup, çoğunluğun rağbet ettiği “*Arabesk-Popüler Akım*”, tüm baltalama gayretlerine karşın, “halkın aslî ve gündelik duyumu” özelliğinde, müzik piyasanın baş köşesine oturmuştur.

Şimdi, katedilen aşamaları irdelediğimizde, “Ulusal Türk Müziği” deyişinden ne kastedilmesi gerektiği, hiç olmazsa çoğunluğun tercihleri bakımından, belirginleşmektedir. Aksi takdirde, anlatılmak istendiği gibi bağdaşık (homojen) bir çağdaş müzik kültürümüz gerçekten var denebilir mi? Ruslar’ın, Ermeniler’in, Azeriler’in, Macarlar’ın, vs... zaman içinde ortaya koydukları gibi, hem millî, hem özgün, hem de dünya çapında tanınmış senfonik/orkestral bir müzik uzlaşısı yaratmayı, ne yazık ki, başarabildiğimiz söylenemez. Bunun aksine, tarz olarak birbirlerinden hayli kopuk, gerek kuramda gerek üslûpta, gerek duyguda bağdaşmaz türlerin itişip kakıştığı bir kargaşa ortamında bulunmaktayız. Bu o kadar böyledir ki, ekonomik yönden sınıfsal ayrışmayı andıran hengâme içerisinde, herhangi bir yurttaşımızın hangi müziği dinlediğine bakarak, ait olduğu sosyal katmanı kestirebilmek dahi sözkonusu olabilmektedir.

Hâl böyle iken, “Ulusal Türk Müziğini” bugün hangi kesim temsil etmektedir? İtrâciler mi? Dede Efendiciler mi? Hacı Arif Beyciler mi? Münir Nurettin Selçukçular mı? Zeki Mürenciler mi? Müzeyyen Senarcılar mı? Muazzez Ersoycular mı? Pir Sultan Abdalcılar mı? Aşık Veyselciler mi? Arif Sağcılar mı? Neşet Ertaşçılar mı? Orhan Gencebaycılar mı? Müslüm Gürsesçiler mi? Ferdi Tayfurcular mı? İbrahim Tatlısesçiler mi? Mahsun Kırmızıgülçüler mi? Yıldız Tilbeciler mi? Sertap Erenerciler mi? Tarkancılar mı? Kayahancılar mı? Nilüferciler mi? Ajda Pekancılar mı? Yahut, Yalçın Turacılar mı? Muammer Suncular mı? İlhan Usmanbaşçılar mı? Turgay Erdenerciler mi? Fazıl Saycılar mı? Tuluyhan Uğurlucular mı?

Yani, Türkiye’de “Ulusal Müzik” dendiğinde gerçekte ne anlaşılmalıdır? Fasıl müziklerimiz mi? Halk havalarımız mı? Batıcıl özenişler mi? Yoksa bunların arasında veya dışında konumlandırılabilir farklı şeyler mi?

İşte tam da bu noktada, modern çağa özgü ulusçuluk fikriyatını ilk ortaya atmış olan Batılılar ne diyorlar, ona bakmak uygun olur. “*Batı Müziği’nin Tarihi*” başlıklı ansiklopedik kaynakta (*A History Of Western Music*, D.J. Grout & C. L. Palisca, 2001, s.644-...) Avrupa’da ulusçuluğun yükselişi ve bu siyasî akımın müziğe yansması aşağıdaki şekilde irdelenmektedir:

18. Yüzyıldan bu yana, dil, soy, kültür ve tarih farklılıklarından ulus bilincine doğru evrilen Avrupa ülkeleri, sanat ve edebiyat alanındaki kıtasal ortak mirastan kendilerine yakın buldukları yaratıları zamanla ulus kimliklerinin parçası olarak sahiplenmeye başladılar. Bunu, Kilise’nin etkisinde *lingua franca* olarak dayatılan Latince’nin gitgide terkedilmesi ve klâsik yazmaların yerel dillere çevrilmesi izledi. Fransa’da *Opera Buffa Tartışması*, Avusturya’da *Singspiel*’in *Opera Seria*’nın yerini alması, İngiltere’de *Opera* yerine *Oratoryo*’nun benimsenmesi gibi yenilikler, uluslaşma sürecinde hız kazanan müzikal dönüşümlerin çarpıcı birer göstergesidir.

1789 Fransız Devrimi’nin hemen ardından, Napolyon Bonaparte’nin önderliğindeki kadro militarizmi ve dışa yayılcılık, geleneksel aristokrasiyi hırpaladı ve Avrupa kıtasında liberalleşme fırtınaları estirdi. Bunun bir sonucu olarak, Habsburg ve Romanov hânedanları sarsıldı; Polonya, Bohemya ve Macaristan’da vatanseverlik rüzgârları esmeye başladı. Liszt’in *Rapsodileri*, Chopin’in *Mazurkaları* ve *Polonezleri*, Dvorak’ın *Slavonik Dansları*, Smetena’nın *Senfonik Şiirleri*, adı geçen ülkelerin yöresel havalarını millî ve beynelmilel müzikalite düzeyine taşıdı.

Her ne kadar Mozart’ın Macar halk ezgilerinden, Haydn’ın Hırvat ve İskoç şarkılarından, Dvorak’ın Kızılderili ve Afro-Amerikan esinlerinden yararlandıkları biliniyorsa da, folklorik, geleneksel ve popüler mâlzemenin orkestral müzikte

işlenmesi modern ulusçulukla bağdaştırılır. Bu görece basma-kalıp görüşün uzantısında, Dvorak'ın ve Mahler'in son dönem yapıtlarının Amerikan ulus-kimliğine dâhil edilmek istenmesi şaşırtıcı değildir.

19. Yüzyılın ortalarında kaleme alınan müzikolojik çalışmalarda, Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann gibi bestecilerin, Alman kanı etkisinde yücelmiş müzik dehaları olduğu görüşü pekiştirildi. Akabinde, Ulusal Alman Müziği'nin doruğa ulaşmasında, R. Wagner'in, R. Strauss'un ve E. Humperdinck'in büyük katkıları oldu. Alpler'in öte tarafında ise, Wagner'in "hasımları" olan Verdi, Rossini ve Puccini, Ulusal İtalyan Müziği'nin kahramanları olarak taçlandırıldılar.

Fransa'da C. Franck, C. Saint-Saens, G. Faure, C. Debussy ve M. Ravel, *İspanya*'da F. Pedrell, I. Albeniz ve M. De Falla, *İngiltere*'de E. Elgar, R. V. Williams ve G. Holst, *Norveç*'te E. Grieg, *Finlandiya*'da J. Sibelius, *Rusya*'da M. Glinka, A. Borodin, M. Musorgski, M. Balakirev, N. R. Korsakov, A. Skriabin ve D. Şostakoviç, *Amerika*'da I. Berlin, G. Gershwin, A. Copland ve L. Bernstein, kendi uluslarının çağdaş müzik kimliklerini oluşturmaya hizmet ettiler. Bugün tanıdığımız beynelmilel Batı Müziği bireşimlerini, bu büyük müzik adamlarına borçluyuz.

Toparlayacak olursak, bir müziğin "ulusal" sayılabilmesi için, aşağıdaki şartların her hâl-i kârda tümünün sağlanması gerekir:

- 1- Tarihsel ve küresel konjonktür gereği, Ulusal Müziğin teorik, teknik ve pratik temelleri, kesinlikle en geç 19. Yüzyıldan başlayarak atılmış olmalıdır ve yurt-çapında yaygın deyişler ile ezgilere dayandırılabilirdir. Bunun için, çoğunluk tarafından yüksek beğeniyle dinlenen tanıdık yerel motiflere ve toplumu birarada tutan kanıksanmış geleneksel tematik mâlzemelere başvurulmalıdır. Ne var ki, kapsamlı derleme çalışmaları başlatılmadan, neyin ulusal olup olmadığına sağlıklı biçimde hükmedilemeyecektir.

- 2- Sözkonusu motifler ve tematik mâlzemeler, başta Klâsikal Batı Müziği düsturuyula (kontrapunto, armoni ve polifoni teknikleriyle) dokunmalı, ölçünleşmiş çalgılar ve topluluklar üzerinden, en son orkestralama ve çalgılama kaidelerine göre, yüksek teknik ve artistik ifâde gücü seferber edilerek, düzenlenmelidirler. Monodik/Heterofonik geleneksel kıvam, çokseslilik süzgecinden geçmedikçe ve çoksesli müzik eğitimi yaygınlaşmadıkça, Ulusal Müzik bireşimi varedilemez.
- 3- Eğer yukarıda tanımladığımız işlem için Batı müziği perdeleri yeterli gelmiyor ve ara-sesler üzerinden armonizasyona, yani Mikrotonal Polifoniye gereksinim duyuluyorsa, kuramsal araştırmalar yoluyla geleneğe ait temel müzikal aralıklar saptanmalı ve buna göre özel çokseslilik kuralları (Batı düsturuyula çelişmeyecek biçimde) baştan vazedilmelidir. Hatta, en aykırı görünen denemeler dahi cesurca yürürlüğe konmalıdır.
- 4- Herhangi düzenleme veya esin, seçilen otantik ezginin dokusuyla muhakkak uyumlu durmalıdır. Dinleyenlerin aklını bulandıran, özdeki duyguya yabancı, içerikten yoksun ve niteliksiz parçalar tümünden başarısız kabul edilmelidir.
- 5- Esasen, “ulus” sıfatına kavuşmuş eğitimli yerleşik nüfusun yarısından hayli fazlası, kezâ, yuvarlak olarak üçte ikisi tarafından benimsenmeyen bir müzik, ulusal olamaz. “Avam” ile “havas” arasında barıştırılmayacak düzeyde sınıfsal uçurumlar varsa, ulusal bireşimlerin daha oluşum sürecinde sekteye uğraması işten bile değildir.
- 6- Bir ülkede “birden çok ulus” barınmaktaysa, yahut sosyo-ekonomik ve sosyo-politik değişkenler bağdaşık ulus kimliğinin parçalanmasına yol açmaktaysa, böyle bir coğrafyada tek çeşit ulusal müzikten bahsetmek abestir.

- 7- En önemlisi de, Ulusal Müzik için ulus dayanışması bilinci ve bağımsızlık ruhu şarttır. Ulusal Müzik örnekleri dinleyen özgür akla sahip bir yurttaş, o müziklerde kendinden birşeyler bulacak, mümkünse eşlik edecek, toplumunun yükselişine omuz vermekten dolayı övünç duyacaktır. Bu duygu hâli kitlesel olarak yaşanmadığı takdirde, Ulusal Müzikten bahsetmek her hâlde mümkün olamaz.

Resmî propagandanın militan sözcüleri ne derlerse desinler, yukarıda sıraladığımız etmenlerin bileşkesi, Türkiye’de Ulusal Müzik bireşiminin (birkaç seçkin örnek dışında) varedilemediğini gözler önüne seriyor. Bunun arkasında yatan başlıca neden, “Alaturkacılar” ile “Alafrangacılar” arasındaki kısır çekişmenin, 19. Yüzyılın ortalarından bugünlere dek güncelliğini önemli ölçüde korumakta oluşudur.

Gelinen noktada, çoksesli orkestral Batı Müziği düsturuna sırt çeviren *Alaturkacıların* da, makamsal geleneğe burun kıvrıp Yerli Mikrotonal Polifoni’nin önünü tıkayan *Alafrangacıların* da payı vardır. Kendi klâsiklerini dışlayan bir Batılılaşma furyası ile, çağdaş tekniklerden ve araçlardan yararlanmayı büyük oranda reddeden “istememezlikçi” bir Osmanlılık fanatizması arasında süregelen illetli kapışmanın bedeli, gerçekten de çok ağır olmuştur ve hâlen olmaktadır.

Bu aşamada, ulusal nitelikte ve çağa uygun bir müzik bireşimi yeniden varedilmek istenirse, yapılması gerekenler ana hatlarıyla şunlardır:

- o *Alla Turka – Alla Franga* zıtlaşması nihâî çözüme kavuşturulmalıdır. Nesnel, bilimsel ve deneysel yordamların ışığında, müzik kurumlarının ideolojik çatallanmasına son verilmelidir. Müzikteki estetiği ideolojik kılıflar uydurarak anlamlandırma kolaycılığından ise tamamen kaçınılmalıdır.
- o Batı Müziği düsturuyla uyumlu bir makam-usûl kuramı ve bunları kapsayan kökten bir müzik eğitimi müfredâtı tasarlanmalıdır.

- o Ne Batı algılarını, ne otantik algılarımızı dışlayacak bir anlayışla yola çıkılmalı, bu çalgıların ses iklimiyle, tını doğasıyla, ifâde gücüyle ve tarihsel gelişimiyle uyumlu duran, gerek *Alaturka* gerek *Alafranga* teknik ve artistik karışımlarının işlendiği yeni ve özgün yapıtlar ortaya konmalıdır.
- o Bu maksada hizmet etmek üzere, bize özgü Mikrotonal Polifoni teknikleri geliştirilmeli, Batı Müziği ile Makam Müziği kültürlerinin yüzlerce yıllık birikimlerini sarmaştıracak ve Doğu ile Batı uygarlıklarının doğal bir karmasını sunacak kıvam meydana getirilmelidir.

Ancak bunlar yapıldıktan sonra, göğsümüzü kabartacak yüksek bir sanatın, gerçek anlamda Ulusal Müziğin meyvelerine kavuşabilir, Türklüğe ait ezgileri, tüm ahengi ve görkemiyle, dünya çapında tanıtabiliriz.

Esasen – *mûsıkî inkılâbında* izlemiş olan yolun arızalı taraflarını bir kenara bırakırsak – Atatürk'ün rüyâsı tam da bu değil miydi?..

Gelişkin Batı Müziği kaideleri ve orkestral düsturu ile olduğu kadar, sistematik ve tutarlı biçimde açıklanmış köklü makam-usûl nazariyatına dayalı şâheser otantik ezgilerimiz, darplerimiz ve algılarımız ile de barışık, göz kamaştıran Ulusal Türk Müziği yapıtlarını bir gün dünya repertuvarına armağan edebilmemiz dileğiyle...

Ozan Yarman
7 Ekim 2004
(Ekim 2015'te redakte edildi)

KAYNAKÇA

Seçil Deren, “Kültürel Batılılaşma”, Leiden Üniversitesi, Mart 2002

Gönül Paçacı, “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, Cumhuriyet’in Sesleri, İstanbul, Ekim 1999

Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Döneminde Musikide Farklılaşma Olgusu”, a.g.e.

İlhan Usmanbaş, “Türk Müziğinde Çağdaşlaşma”, a.g.e.

Füsun Üstel, “1920’li ve 30’lu Yıllarda ‘Millî Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”, a.g.e.

Kemal Sünder, “Çoksesliliğe Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler”, a.g.e.

Yalçın Tura, “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, a.g.e.

Gönül Paçacı, “İki Musikinın Karşılaşma Süreci ve Eğitim”, a.g.e.

Nureddin Kösemihâl, “İstanbul Radyosu Faaliyete Geçerken (1949’dan bir ‘Türk Musikisi’ Tartışması)”, a.g.e.

Lâika Karabey, “Musikimize Yersiz Bir Düşmanlık (Kösemihal’e cevap)”, a.g.e.

Gönül Paçacı, “Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği”, a.g.e.

D.J. Grout & C. L. Palisca, A History Of Western Music, 2001