

## HALKIN DEĞİŞEN MÜZİKSEL TEMSİLLERİ: OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE MÜZİĞİN SİYASAL TAHAYYÜLÜ, TAHAYYÜLÜN SİYASAL MÜZİĞİ

### The Changing Musical Representations of Folk: From The Ottomans to the Present Politic Imagination of Music, Politic Music of Imagination

DOI NO: 10.5578/AMRJ.8890

Kubilay MUTLU<sup>1</sup>

(\*)

#### Özet

Bu makalede sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele alınacak halk ve onun üzerine inşa edilen siyasal tahayyüller ele alınacaktır. Devletin bu tahayyülleriyle paralel bir seyir izleyen müzik politikaları vasıtasıyla bu tahayyülleri anlamak, bu makalenin temel amacını oluşturmaktadır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e halkın değişen müziksel temsilleri, bizzat "halk" olarak ele alınan toplumsal grupların değişimi bağlamında anlam kazanmaktadır. Bu açıdan halkın sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele alınması, müziğin değişen siyasal tahayyülünü anlamak açısından anahtar görevi taşımaktadır. Osmanlı'da sadece saray ve çevresiyle bağlantılı bir siyasal tercih olarak öne çıkan müzik, bir siyasal proje olarak ulus devlet bağlamında, toplumun geneline yayılan bir politikaya dönüştürülmüştür. İmparatorluklardan, ulus devletlerarası bir siyasal konjoktüre doğru değişen dünyada, bir meşruiyet arayışı olarak okunabilecek bu sürecin özellikle 2000'li yıllarda öne çıkan çok parçalı görünümü dikkat çekicidir. Geleneksel, modern ve post modern bir seyir olarak da okunması mümkün bu sürecin, mehterle başlayıp, klasik batı müziği ile devam eden öyküsü, günümüzün gevşek bağlarla bağlı toplumsal gerçekliği içerisinde, siyasal seçim kampanyalarında kullanılan müziklerde ete kemiğe bürünmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Halk, Ulus Devlet, Hayali Cemaatler, Halk Müziği, Müziksel Temsil.

#### Abstract

This paper largely investigates the politic imagination of music and politic music of imagination in the founding years of the Ottomans to the present by looking at representation of music. From the Ottomans to the present, the changing musical representations of folk can be understood in the context of the changing social groups called as "folk". In this connection, "folk" as the series of solidarity which has continuously changing boundaries is the key concept to understand politic imagination of music. The difference of music policy between the Ottoman and early Republican Turkey is the direction of the project. For Ottomans, western classical music is the a kind of 'mask' which only serves in the palace. On the contrary for early Republican Turkey western classical music is serve as social engineering project, which is applied on whole country. This process can be understood among the nation-states as a legitimate quest. Especially prominent in the 2000s fragmented social cases are striking; Also this historical process can be read as traditional, modern and post modern processes. The story of change that is started with

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, [kubilaymtl@gmail.com](mailto:kubilaymtl@gmail.com)

(\*) Bu makale 5-8 Kasım 2015 tarihleri arasında, Afyonkarahisar'da düzenlenen "90. Yıl Müzik Kongresi" adlı kongrede sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

Mehter and then keeps going with western classical music, is traceable in the context of election songs of today.

**Key Words:** Folk, Nation State, Imagined Communities, Folk Music, Musical Representation.

## GİRİŞ

Genel olarak sosyal bilimlerde tarihin kullanımı, tarihle sosyoloji arasında var olan çalışma alanları üzerindeki “meşruiyet” tartışmaları göz önüne alındığında, etnomüzikoloji disiplininin tarihsel meseleleri ele alma yaklaşımı ve bu çalışmadaki tarihsel meselelerin ele alınma biçimi ilgili birkaç şeye kısaca değinmekte fayda görüyorum. Günümüzde hala tarihçilere ve sosyologlara ilişkin önyargılı bakış devam etmektedir. Tarihçiler hala birer “vak’a-nüvis” olarak görülme eğilimindeyken, sosyologların da masasının başından kalkmadan büyük anlatılar ve genellemelerle uğraştıkları sanılır. Oysaki tarih ve sosyoloji gibi pek çok disiplin gerek çalışma yöntemleri, gerekse de çalışma alanları açısından birbirlerine oldukça yaklaştırmışlardır. Peter Burke bu meselenin üstesinden gelmek için yaptığı tanımda özel vurguların önemine dikkat çeker;

“Sosyoloji, insan toplumunun yapısı ve gelişimi üstüne genellemeler yapması da vurgulanarak, bu toplumun incelenmesi diye tanımlanabilir. Tarihinse, çoğul olarak insan toplumlarının incelenmesi diye tanımlanması daha doğru olur; onun vurguladığı, bunların arasındaki farklar ve her birinin zaman içinde uğradığı değişikliklerdir” (Burke, 2000: 2). Böylesine bir ayırım yapmak her iki disiplin içerisinde yapılan çalışmalar arasındaki krizi hafifletmeye yardımcı olabilir. Etnomüzikoloji açısından durumun biraz daha rahat olduğu söylenebilir. Yapısı itibarıyla disiplinler arası çalışmaya oldukça fazla önem veren bir disiplin olarak etnomüzikoloji, antropoloji, sosyoloji ve tarih gibi pek çok disiplinin yöntem, çalışma alanları ve kuramından yararlanma avantajını elinde taşır.

Elinizdeki çalışma açısından tarih ise, sadece metnin konusu içerisindeki tarihsel figürler sebebiyle değil, çalışmanın vurgulamaya çalıştığı tahayyüllerin tarihsel derinliğinin anlaşılması açısından da önemlidir. Bu sayede Osmanlı'nın neredeyse kuruluşundan günümüze, siyasal müziğin<sup>i</sup> izini sürerken, bir yandan da üzerine siyasal tasarruflarda bulunan “halkın” değişimleri ve tahayyüllerine görünürlük kazandırılmaya çalışılacaktır.

## Simgeler Cümbüşü Olarak Mehter

Müzik, simgesel anlam üretebilme kapasitesi açısından eşsiz bir insanlık pratiğidir. İnsanın özellikle “simgesel ağlarla çevrili bir hayvan” olarak tanımlanmasında düşünülürken müziğin insan yaşamındaki önemi daha da iyi anlaşılabilir. Böylesine imgelerle yüklü bir pratiğin, Osmanlı müzik geleneği düşünülürken en tipik örneği mehterdir. Mehter günümüzün yaygın algısından farklı olarak sadece cephede savaşa eşlik eden bir askeri “bando”<sup>ii</sup> olmanın ötesine geçen pratikleri bünyesinde taşır. Bu pratiklerin iç içe geçtiği toplumsal yaşamın askeri, dini ve eğlenceye yönelik yüzünün de etkisiyle üzerinde kutsal bir haleyle gezmesi, imgeler cümbüşüne kaynaklık etmesi boşuna değildir. Üzerinde taşıdığı kutsal halenin en

önemli oluşturuvcu öğeleri arasında kuşkusuz Osmanlı Devletinin kuruluşuna koşut olarak oluşan tarihi gelmektedir.

Mehter'in öyküsü için çok daha gerilere gidilebilme ihtimali olmasına rağmen, tanımlanabilir özgün pratiklerini anlamak açısından Osmanlı'nın kuruluşu ile ortaya çıkan kesişme ve sentez bir başlangıç kabul edilebilir. 1284'de Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesud tarafından, Osmanlı Beyliğinin kurucusu Osman Gazi'ye verilen beylik alametleri sadece Eskişehir'den Yenişehir'e kadar olan topraklar üzerindeki egemenliğini tanıyan fermanla sınırlı değildi. "Beylik alametleri arasında tuğ, alem ve tablıhan (davul ile nakkare) de vardı" (Popescu, 1998 :59). Orta Asya'dan Anadolu'ya davul ve hanedanlıkların egemenlik ilişkilerine dair birçok anlatıdan bahsedilebilir. Bu açıdan tarih boyunca davullar adeta seslerinin işitildiği yerler üzerindeki egemenliğin birer 'sonik işaretleyicisi' olagelmışlerdir.<sup>iii</sup> Bu sayede sancakla birlikte hanedanlıkların değişmez simgeleri arasında yerlerini alabilmişlerdir. Mehter nevbet vururken Fatih Sultan Mehmet'e kadarki padişahların ayağa kalkmaları mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösteren bir başka işarettir. "Bu bakımdan, davul musikisi sadece hükümdara armağan edilen bir tören süsü değil, hükümdarlık unvanının, hükümdarın fiili iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge idi" (Popescu, 1998: 59). Mehterin simgeler cümbüşü içerisinde kazandığı belki de en önemli hale peygamber sancağının taşıyıcısı olmasıdır. Bu sayede mehter müziğinin çalgılı ya da çalgısız olarak icrasında dini açıdan bir meşruluk krizi oluşmamıştır. Hatta "Evliya Çelebi esnaf alayında kimin daha önce geçmesi konusunda mimarbaşı ile mehterbaşı arasında geçen gösterişli bir tartışmanın hikâyesini anlatır. Mimarbaşı loncasındaki ustaların önemini belirtir. Söz alan mehterbaşı mimarbaşına cevap verirken mehter esnafının alayın en önünde yürümesi gerektiğini ileri sürer: ...Hususile cenk yerinde gaziyat-ı müslümî tergîp için yüz yirmi koldan cenk tablına ve kûs-i hakanîlere turreler vurmağa saffa başlayarak Asker-i islamı cenge kaldırmağa sebep oluruz... Bâ husus ki nerede alem-i Resulullah olsa orada tabl-ı Âl-i Osman dahi bulunmak gerekir" (Popescu, 1998: 62). Bu açıdan peygamber sancağının yeryüzündeki taşıyıcısı konumundaki mehter için bir meşruiyet krizinden bahsetmek mümkün değildir. Osmanlı'nın kuruluşundan, halifeliğin sancağına, namaz vakitlerinde nevbet vurmaktan, gündelik yaşamın düğün, sünnet gibi eğlence pratiklerine kadar sosyal hayatın bütün alanlarına kök salmış bir kurum olarak mehter taşıdığı simgesel anlamlarla bu simgeler cümbüşünün en önemli taşıyıcısıdır.

### **Mehterin Ümmetinden Bandonun Ulusuna Halklığın İnşası**

Askeri, törensel, eğlenceye dayalı ve dini pek çok alandan kendisine güçlü simgeler devşiren bir kurum olarak mehteri, *Osmanlı'dan günümüze müziğin siyasal tahayyülü, tahayyülün siyasal müziği* tartışmasına dahil etmemizin en önemli sebebi, aslında ulus öncesi bir tahayyül biçimi olarak ümmet'in müzik alanındaki en önemli işaretleyicisi olarak mehteri görmemizdir. Bu açıdan mehter, "Arapça "ümme" teriminin dile getirdiği, dünya İslam cemaati birliği içinde yer alan insanların kendilerini tanımladıkları kimliğin, musıkideki yüzyıllarca süren bir ifadesiydi. Gerek namaz vakitlerinde nevbet vurma, gerek şehitlik, cihad ve kahramanlık marşlarıyla bu kutsal haleyi pekiştirmiştir. Ümmet kavramı bir bütün olarak ele alınırsa, ulus, cemaat, halk, din gibi varlıkları kaynaştırır, hepsini İslam'a özgü

nitelikler ve ülküler içinde birleştirir” (Popescu, 1998: 57). Mehteri işte asıl meşruiyet krizine sokan gelişmeleri esas olarak bu ümmet tahayyülünde meydana gelen krizlerde görmek akla daha yatkın görünmektedir. Zira Ahmed Muhtar Paşa tarafından mehterin yeniden diriltmek üzere 1914’de askeri müzeye bağlı olarak kurulması ve daha sonra gerçekleşen teşebbüslerdeki temel sorun, mehterin kendisinden çok mehterin temsil ettiği soyut toplumsallıkların kendilerini tahayyül etme biçimlerindeki farklılaşmalardır. Benedict Anderson’un zihin açıcı çalışması *Hayali Cemaatler*’de ifade ettiği gibi "Aslında yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışındaki bütün cemaatler (ve hatta belki onlar da) hayal edilmiştir. Cemaatler birbirlerinden hakikilik/sahtelik boyutu üzerinde değil, hayal edilme tarzlarına bağlı olarak ayrıştırılmalı[dır]" (Anderson, 2004: 21) Bu hayal edilme tarzları her momentte sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisine ihtiyaç duyarlar. Osmanlı’nın “ümmet” kategorisi içerisinde sorunsuz şekilde içerilebilen kategorilerin, kendilerine ait yeni dayanışmalar dizisi içerisinde ortaya çıkardıkları/icad ettikleri yeni toplumsallıklar, halklığın bu özgün tanımıyla anlaşılabilir. “Ama eğer bir halkı gösteren bu isim üzerinde ya da herhangi bir halkı gösteren diğer bir isim üzerinde anlamadığımızı görüyorsak bunun nedeni belki de halklığın yalnızca deneysel bir kavram değil, her özel örnekte sınırları sürekli değişen bir deneysel kavram oluşudur” (Wallerstein, 1993: 97).

Mehter ve onunla bağlantılı bir tahayyül olarak ümmetin meşruiyet zeminindeki kaymaların başlıca sebebini, peygamber sancağını taşıyan Yeniçeri’lerin askeri alanda aldıkları yenilgiler oluşturmaktadır. Batının teknolojik yeniliklerine ayak uydurmakta zorlanan ve Kanun-i Sultan Süleyman’dan sonra gittikçe toprak kaybeden bir imparatorluğun yenilik ihtiyacını, ekonomisinin temelini oluşturan askeri alandan başlatması kadar doğal bir şey olamaz. Ama değişim ihtiyacının tek belirleyeni olarak askeri yenilgileri saymak da pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Zira Fatih Sultan Mehmet’in, insan sureti çiziminin dinen tartışmalı olduğu bir dönemde kendi portresini Venedik’li ressam Bellini’ye yaptırması gibi pek çok örnek, değişimin dışarıdan zora dayalı ve iradi yönleri üzerinde düşünmemize yol açar. Aslında çağ ruhu (zeitgeist) açısından bakıldığında, bu ve benzeri örnekleri anlayabilmek daha da kolaylaşmaktadır. Bu açıdan yenilik ve batılılaşma için, askeri yenilgilerin kaçınılmaz kıldığı, ama iradi anlamda arzu edilen bir süreç demek yerinde olacaktır.

Osmanlı devletinin batılılaşmaya ne zaman başladığı tartışması için en anlamlı başlangıç olarak 1720 yılı alınabilir. Yukarıda bahsedilen ‘iradi’ batılılaşma isteğinin önemli bir göstergesi ise Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmi sekiz Mehmet Çelebi’dir. Padişah’a sunduğu Sefaretnamesi’nde şehrin gündelik hayatından, tören adaplarına, botanik bahçelerinden, izlediği operaya, saraylara, matbaaya ve tıp okullarına kadar pek çok ilgi çekici kurum ve pratiklerden bahseder. Lale devrinin pek çok uygulaması için de model oluşturan Sefaretname, bizzat Padişah tarafından “Batı” hakkında bilgi toplaması için gönderilmiş bir elçinin heyecanlı anlatımlarıdır. Buradaki önemli nokta ise daha önce 1543’de Fransa kralı I. François tarafından gönderilen “batılı” çalgı takımının “savaşçılık ruhunu bozacağı” gerekçesiyle geri yollanması, aralarında I. Elizabeth’in gönderdiği org da dahil olmak üzere batılı çalgı ve çalgıcıların Osmanlı kentlerinde rağbet bulmamasıdır (Oransay, 1984: 1518). Bu açılardan 1720 yılı ‘iradi’ anlamda batılılaşma için bir milat sayılabilir.

Fransız devrimiyle ivme kazanan batılılaşma hareketlerinin belki de en önemli padişahı “gavur padişah” lakabıyla da bilinen II: Mahmut’tur. Resmi dairelere kendi resmini astırması, Batı’yla Osmanlı’dan önce tanışan Mısır’daki gibi devlet memurlarına fes takma zorunluluğu getirmesi ve her şeyden önemlisi kendisinden önce girilen Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) gibi pratiklerin yarım bıraktığı, Yeniçerinin kaldırılması gibi uygulamalarıyla lakabını fazlasıyla hak etmiştir. 1826’da Yeniçeri ocağının yerine kurulan Asakir-i Mansure-i Muhammediye’nin (Muhammedin Zafer Kazanmış Orduları) konumuz açısından önemi, Yeniçeri’ye bağlı bir kurum olarak örgütlenen mehterhane’nin doğrudan bu değişimden etkilenmesidir. Mehterhane’nin kaldırılıp yerine Muzika-i Hümayûn’un kurulması yalnızca bir müzikal tercih olarak görülmemelidir. Özellikle eski ve yeni arasında kurulan bu tarz karşıtlıklarla, geçmişin simgesel anlamlar açısından güçlü kurumları üzerinden bir hafıza kaybı amaçlanmıştır. Örneğin, Yeniçerilerin sadece öldürülmesiyle yetinilmemiş anılarını da kazımak için, Yeniçeri tulumbacılarının Bayezit’taki yangın kulesi yıktırılıp az öteye yenisi yaptırılmıştır. Benzerlerini daha sonra Cumhuriyet döneminde de göreceğimiz bu tarz geçmiş ile kopuş denemelerini simgesel açıdan değerlendirmek önemlidir. Böyle dönemler yalnızca ‘unutuş’ değil sıçramalı şekillerde gerçekleşen ‘hatırlamalarla’ da karakteristiktir.

1828 yılında devletin özel imkânlarıyla İtalya’dan getirilen meşhur Gaetano Donizetti’nin ağabeyi, Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümayûn’u, kurmakla görevlendirilmiştir. Yaşamının son yirmi sekiz yılını İstanbul’da geçiren besteci, daha sonra Donizetti Paşa olarak anılacaktır. Batılı anlamda bir orkestra kurmasının yanı sıra bestelediği, Mahmudiye, Mecidiye Marşlarıyla Muzika-i Hümayûn’un repertuarına da katkı sağlamıştır. Muzika-i Hümayûn yalnızca marşlardan oluşmayıp, günün popüler, valsleri, mazurkaları ve polkalarına da yer veren repertuarıyla, İstanbul kent yaşamında saraya yakın çevrelerde yeni yeni oluşan kentsoylu anlayışların kendi “alafrangalıklarına” görünüm kazandırdığı pratiklere de zemin hazırlamıştır. Daha sonra 19. yüzyılda belirgin şekilde ortaya çıkacak olan, kentsoyluluğun simgesel tüketim nesnelere olan piyano ve gramafon, satışlarının artması, yaprak nota yayıncılığıyla gelişen ev içi batı müziği pratikleri bunun göstergeleridir. Donizetti Paşa, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi kurumların da temelini oluşturacak olan Muzika-i Hümayûn’un kurulmasında ve İtalya’dan çalgılar ve hocalar getirilmesiyle de bizzat ilgilenecektir.

Batılılaşma süreci II. Mahmut’un yarattığı ortamda batı tarzı bir eğitim alan Sultan Abdülmecid döneminde de devam etmiştir. İhtişam bakımından Versailles sarayıyla kıyaslanmanın imkânı olmasa da Dolmabahçe sarayını yaptırması ve hemen onun yanına da bir tiyatro binası inşa ettirmesi, Abdülmecid’in Osmanlı’nın devlet politikasını kendi döneminde de devam ettirdiğinin göstergeleridir. Bu süreci Osmanlı Sultanlarının batı tarzı sanatlara olan hayranlığından ziyade Osmanlı’ya Batı tarzı bir görünüm kazandıracak “siyasal bir eylem olarak” (Erol, 1998: 1) değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu sürecin padişahların bireysel müzik zevklerinden bağımsız bir süreç olarak yaşanması, daha sonra Cumhuriyet dönemi için de tipik bir durumdur. Atatürk’ün kendi rakı sofrasında büyük zevk alarak dinlediği “alaturka” müziği devletin yüzünü ağartacak nitelikte bir müzik olarak görmemesi ve devlet politikasını klasik batı müziği lehinde şekillendirmesi, bu çizgisel sürecin devam ettiğinin göstergesidir.<sup>iv</sup>

### Kesintisiz Kopuş Olarak Cumhuriyet

Osmanlıdan günümüze halkın değişen müziksel temsilleri üzerinden anlamaya çalıştığımız müzik politikaları açısından, Cumhuriyet dönemi tartışmaya değer bir kırılmanın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu kırılma Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne, devlet aygıtındaki asker bürokrat aydın kesimin siyasi iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumlarının değişmesine referans yapan bir kırılma değildir. Bilindiği üzere Osmanlı imparatorluğunda en azından Tanzimat'tan bu yana egemen toplumsal kesimi oluşturan asker, bürokrat, aydın kesimin siyasi iktidar içerisindeki ayrıcalıklı konumunda ve kabaca toplumsal sınıflar bileşeninde Cumhuriyet'le birlikte önemli bir değişiklik ya da devrimden söz etmek mümkün değildir. Peki, öyleyse 1720'den günümüze batılılaşma anlamındaki kesintisiz süreçte kopuş, esas olarak hangi zemindeki bir kopuştur? Aşağıda tartışılacağı üzere bu kopuş, devletlerarası bir sistem içerisinde yer almanın bir koşulu olan ulus devlet modelinin gereksindiği ulus'u yaratma projesinin bir görünümüdür. "Ulus" kavramı bu tarihsel sistemin siyasi üstyapısıyla, yani devletlerarası sistemi biçimlendiren ve ondan türeyen egemen devletlerle ilgilidir" (Wallerstein, 1993: 100). Bu siyasi üst yapıyla anlam kazanan ulus devlet modeli Türkiye Cumhuriyeti için Alman, daha doğrusu Prusya geleneğinden esinlenir. Osmanlı'nın batılılaşma hareketlerine ordunun batılılaşmasıyla başlaması ve Prusya tipi profesyonel ordu yapılanmasına gitmesi, 'Batı' denilen coğrafi olmayan oluşumun Alman versiyonuyla ilk kapsamlı ilişkilerin başlangıcını oluşturur.

Yukarıda batılılaşma bağlamında tartışılan kesintisiz sürecin kopuş olarak değerlendirilebilecek yönü; Osmanlı'da Batı karşısındaki askeri yenilgilere bir cevap arama ve çağ ruhu olarak yaşanan sürecin, sarayın duvarlarını aşip Cumhuriyet'le birlikte topluma yönelik bir mühendislik projesine dönüştürülmesidir. Bu mühendislik projesinin kuşkusuz en önemli ideolojik önderi Ziya Gökalp'dir. Yazmış olduğu "Türkçülüğün Esasları" isimli kitap neredeyse Cumhuriyet kadrolarının kültür programı olmuştur. İttihat ve Terakki kadrolarının devamı olan bu kadroların Alman geleneğinin devamı bir projenin yürütücüleri olmaları şaşırtıcı değildir. "Kendi ulusal varlığını bir "soy"la, bu "soya" ait bir "dille" ve o "soyun" geçmişin karanlık devirlerinden bugüne gelen bozulmamış, bütünlük ve süreklilik arz eden tarihiyle tanımlayan Alman geleneği" (Aydın, 1999: 53) ideolojik mirasını J. G. Herder'in özcü yaklaşımlarından alır. Yukarıda, sınırları sürekli değişen bir dayanışmalar dizisi olarak ele aldığımız halk için bulunan isim Türklüktür.

Ziya Gökalp'in hars(millî kültür), medeniyet ayrımı, Türk olarak tahayyül edilen cemaatin Osmanlı'dan ayrıştırılmasının ideolojik zeminini hazırlar. Aşağıdaki alıntı Osmanlı Türk ayrıştırılmasının bir örneği olarak okunmalıdır; "Memleketimizde, bunlardan başka, yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk musikisi, diğeri Farabi tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan Osmanlı musikisidir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle dışarıdan alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise taklit vasıtasıyla dışarıdan alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi millî kültürümüzün, ikincisi ise medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğeri millete geçen kavramların ve tekniklerin bütünüdür. Millî kültür ise, hem usulle yapılamayan, hem taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi kaidesiz usulsüz, fensiz melodilerden, Türk'ün bağrından kopan samimi

nağmelerden ibarettir” (Gökalp, 1970: 33). Bu kültür ve usul (teknik) ayrıştırması vasıtasıyla kültür, herhangi bir başka teknikle birleştirilebilir bir hal almaktadır. Bu tanım aynı zamanda Osmanlı mirasının da ideolojik bir reddidir. Bu ideolojik reddin izlerini Atatürk’ün *Vössiſche Zeitung* muhabinine verdiği demeçte de gözleyebiliriz. “Muhabir - Biz garplılara göre ſark musikisinin kulağımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki: ſarkin yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikisidir. Gazi itiraz ederek şöyle demiştir: Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir” (Akt. Saygun, 1987: 9). “Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve batı musikisine göre “armonize” edersek hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz... İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikîşinaslarımıza aittir (Gökalp, 1970: 146-147).

Bu program Atatürk’ün 1 Kasım 1934’de Meclisin IV. dönem açılış konuşmasında neredeyse harfi harfine şöyle açıklanmıştır; “Arkadaşlar... Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna(dünya) dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde(sayede) Türk ulusal musikisi yükselebilir. Evrensel musikide yerine alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun da, bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (Oransay, 1985: 26).

İşte bu konuşmadan sonraki süreç emir olarak telakki edilen dileklerin uygulamalarıyla geçmiştir. Konuşmanın hemen ertesinde radyolardan geleneksel sanat müziği yayınları kaldırılmış, 1925’lerde başlayan derleme seferlerine hız verilmiş, Türklüğün kökeni olarak belirlenen köylerden derlenen “saf” ve “yozlaşmamış” halk müzikleri radyolarda seslendirilmiş ve dönemin Avrupa’da eğitime gönderilen bestecilerine bu halk müziği ezgilerini batı tekniğiyle polifonik hale getirmeleri için siparişler verilmiştir. Derlemeler sırasında karşılaşılan Türkçe olmayan pek çok türküye Türkçe sözler uydurularak “millileştirilmiştir.”<sup>v</sup>

Ziya Gökalp’in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden önerdiği “Türkçülüğün musiki sahasındaki programı” Halkevleri aracılığıyla müzik dışındaki alanlarda da aynı mantıkla uygulanmıştır. Oldukça çarpıcı bir şekilde farklı farklı ağızlardan neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlanan programın böylesine bir söylemsel tekrarla kullanılması, onun resmi ideoloji bağlamındaki kullanımını ve yeniden üretimini anlamak açısından çarpıcıdır. Örneğin Adnan Saygun’a Halkevlerinde musikî eğitimi için sipariş edilen kitabın önsözünde Nafi Atuf Kansu şöyle yazmaktadır; “Halkevlerinin müzik sahasında esas prensibi şudur: Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek” (Saygun, 1940: 6).

## Derlemeler

Derlemeleri Atatürk'ün 1 Kasım 1934'deki meclis açılış konuşması öncesi ve sonrası ve TRT derlemeleri olmak üzere başlıca üç grup altında değerlendirmek mümkündür. Türkçülüğün musikî sahasındaki programı gereği ilki 1925'te Darülelhan tarafından yerinde tespite dayanmayan bir şekilde toplanan türküler gereken ihtiyaca karşılık verememiştir.<sup>vi</sup> 1926'da Adana, Antep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas şehirlerine yapılan gezide Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Durri Turan ve Ekrem Besimdağ katılırlar. İkinci gezi ertesi yıl Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'a yapılır. Üçüncü gezi 1928 yılında İnebolu, Kastamonu, Çankırı Kastamonu, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'ya gerçekleştirilir. Dördüncü gezi 1929'da Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop illerine düzenlenir.

İkinci derlemeler dönemi 1937-57 yılları arasında her yıl birer gezi üzerinden gerçekleştirilir. Ankara Devlet Konservatuvarı üzerinden gerçekleştirilen gezilerde, 10 bin kadar ezgi, Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil B. Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Ragıp Gazimihal gibi isimler tarafından derlenir. TRT ise 1961, 67 ve 71 yıllarındaki gezilerinde öncelikli olarak kendi repertuarına yönelik derlemelere ağırlık vermiştir.

Derleme süreçlerinde, derlemecilerin “akortsuz” olarak gördükleri kaynak kişilerin bağlamalarını alıp akort etmeleri, nasıl çalmaları gerektiği yönünde yönlendirmelerde bulunmaları, notaya alırken eldeki şablona uymayan seslerin ihmal edilmesi ya da şablona uydurulması gibi pek çok trajikomik olayın yanı sıra halk/ulus eşlemesi açısından değerlendirilmesi gereken olaylar da yaşanmıştır. Türkiye devletinin örgütleyici ve meşrulaştırıcı miti olarak “Türk”ün (Stokes, 1996: 112) icat edilmesi sürecine paralel olarak inşa edilen halk müziği, sıklıkla halkın bağrından kopan ve anonimliği üzerinden değer yüklenmiş bir müziktir. Ziya Gökalp tarafından Osmanlı ile karşıtlığı üzerinden değer yüklenen bu müziğin, “değerini” koruyabilmesi gayet anlaşılır sebeplerle “anonimliğini” koruyabilmesiyle mümkün olmak zorunda kalmıştır. Biraz alan çalışmasıyla iştiğal eden pek çok araştırmacı, bir yörede sıklıkla söylenen türkülerin bilinen bir “üreticisi” olduğunu çok iyi bilir. Bir halkın topluca üretimi olarak anonimlik sıklıkla bu gerçeği görmezden gelen bir ideolojik yönelimin sonucudur. Bu durum, “üreticileri” yörede çok iyi bilinen türkülerin, TRT repertuarına dahil edebilmek için “anonimleştirildiği” süreçlerin de önünü açmıştır. Çünkü Osmanlı/halk karşıtlığından, beste/anonim karşıtlığına sıçramak hiç zor değildir. Buna bir de TRT'nin telif vb. ücretleri ödememek için ölmüş müzisyenleri yaşayanlara tercih etmesi eklendiğinde, halk müziği adeta “ölü insanların müziği” haline gelmiştir. Bu açıdan Stokes'un Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş üzerinden verdiği örnek çarpıcıdır.<sup>vii</sup>

Genel olarak derlemeler, TRT yurttan sesler korusu, Türk halk müziği icraları çok sesli batı müziği uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda, aradan geçen bunca yıl ve harcanan onca paraya rağmen, ulus devlet projesinin klasik batı müziği cephesinde elinde olanlar parmakla sayılabilecek kadar azdır. “Batılılaşarak” çağdaşlaşma ve var olanı “Türkleştirerek” uluslaşma stratejisi açısından bakıldığında, bütün ısrar ve “kararlı” tutumlara rağmen bu politika başarıya ulaşamamıştır; çünkü Türkiye topraklarında yüzyıllardır birçok farklı kültürel, dini ve etnik kimliğin



yaşamış/yaşıyor olması... tekçi anlayışla bir çelişki oluşturmaktadır” (Hasgül, 1996: 48).

### **Postmodern Süreçlerde Halkın Tahayyülü**

Çalışmanın başında Mehterle başlayıp, klasik batı müziği ile devam eden ve oradan günümüzün gevşek bağlarla bağlı toplumsallıklarına referansla tanımlanabilecek müziksel süreçlerin, geleneksel, modern ve post modern süreçler olarak da okunabileceğini belirtmişim. Gerçekten de yüz yüze ilişkilerin egemen olduğu dünyanın toplumsallığı içerisinde anlam kazanan mehter müziği, her ne kadar Ümmet anlamında soyut toplumsallıklara referansla tanımlanacak simgesel anlamlarla yüklü olsa da günümüzle kıyaslandığında bulunduğu yer (place), mekân (space) ve zamanı birleştiren bir pratiktir. Modern dönemlerin gitmesek de görmesek de o köy bizim köyümüzdür çerçevesinde işleyen ulus gibi soyut toplumsallıklarıyla arasındaki en önemli fark bu yer, mekân ve zamanın biraradalığıdır. Bu çerçevede günümüz siyasal müzik pratiklerini postmodern çerçeve içerisinde değerlendirmek konuya getireceği yeni perspektif açısından ilgi çekicidir.

Postmodernizm David Harvey’in zamanın ve mekânın sıkışması üzerinden teorileştirdiği bir alandır. Benim burada kullanacağım kuramsal yaklaşım onun bu teorileştirmesine yaslanmaktadır. Modernizmin yerinden yurdundan ettiği mehter gibi somut toplumsallıkların kaybolması, modernizmin, yerinden çıkarma ve yeniden yerleştirme dinamikleriyle hem yeni işlevlerle donattığı hem de çizgisel yaklaşımlarla birbirlerine bağlanan toplumsallıkların ve pratiklerin istenilen yanıtları üretmemesi, ekonomik açıdan bilgi teknolojilerinin de yardımıyla üretim, tüketim ve kar realizasyonu döngülerindeki hızlanma, -hatta neredeyse eşzamanlılık-postmodernizm olarak ifade edebileceğimiz süreçlerin önünü açmıştır.

“Tüketim alanında çok sayıda gelişme arasında... ..Seçkin piyasalardan farklı olarak kitle piyasalarında modanın seferber olması, tüketimin temposunu, sadece giyimde, süsleme ve dekorasyonda değil, aynı zamanda hayat tarzlarını ve dinlenme faaliyetlerini de (boş zaman ve spor alışkanlıkları, pop müzik türleri, video oyunları ve çocuk oyunları vb.) kapsayan geniş bir alanda hızlandırmanın aracı haline gel[miştir] (Harvey, 2012: 318). Çok değil bundan sadece yirmi yıl önceki müzik dinleme pratiklerimizle, günümüzün streaming teknolojilerine yaslanan müzik dinleme pratikleri kıyaslandığında bile görülebilecek olan, bir etkinliği uzun süre sürdürmekteki güçlüğüümüzdür. Tüketim alanında malların devrinin hızlandırılması açısından son derece etkili olan bu tür mekanizmalar bireyleri atılabilirlikle, yenilikle, şeylerin hızla işe yaramaz hale gelişi ihtimaliyle başa çıkmaya zorluyordu. “Daha yavaş değişen bir toplumun hayatıyla karşılaştırıldığında, günümüzde herhangi bir verilmiş zaman aralığında, kanaldan çok daha fazla durum akmaktadır; bu da insan psikolojisinde muazzam değişimler anlamına gelir.” Toffler devamla bunun “hem kamusal hem de özel değer sistemlerinin yapısında bir geçicilik” doğurduğunu, böylece “mutabakatın çöküşü” ve parçalanmış bir toplumda değerlerin farklılaşması yönünde bir bağlam yarattığını belirtir” (Akt. Harvey, 2012: 319)

Daha birkaç gün önce haberlere yansıyan, Ankara’da bir alışveriş merkezinde, senfoni ve mehterin aynı anda performans sergilemeleri, yer, zaman, mekân, tür (genre) ve tüketim gibi pek çok başlıkta değerlendirilebilecek iç içe geçmelerin örneği olması açısından önemlidir.<sup>viii</sup> Alışveriş merkezlerinde sadece

eğlenceye dayalı bu tür dinletilerin değil, kutsallığı toplumun geniş kesimleri tarafından da kabul görmüş ‘semazenlerin’, bir ney, bir ud ve kanun eşliğinde “Mevlevi ayini” gerçekleştirmeleri, hatta bu tarz gösterileri kimi kesimlerin sünnet ve nikah törenlerinde bir prestij nesnesi olarak kullanımları da bu kapsamda değerlendirilmelidir. Son olarak, resmi makamlar tarafından üstlenilmeyen, Cumhurbaşkanlığı Sarayının tanıtım videosu üzerinden yapılan tartışmalar düşünüldüğünde anlam üretiminin kes yapıştır karakterli postmodern hali daha da bir görünür hale gelmiştir.<sup>ix</sup>

Her şeyin her şeyle yan yana gelebildiği, her yerde ve her zaman gerçekleştirilebilirliğin bu kadar yaygınlaştığı günümüzde, siyasal seçim kampanyalarında kullanılan müziklerin de melezliğini yadırgamamak gerekir. Müziğin pragmatik anlamı bağlamında düşünüldüğünde, siyasal partiler seslendikleri kitlelere kim olduklarını, kim olmadıklarını, neyi hatırlamaları, neyi unutmaları gerektiği gibi pek çok müdahaleyi müzikler üzerinden yaparlar. Turgut Özal’dan bu yana seçkincilikten kopmanın ve halk adamı olmanın pek çok göstergesi, toplumun geniş kesimlerince dinlenen müziklerle yakınlık kurmak üzerinden gerçekleşmiştir. Arabesken pop müziğe, rocktan rape kadar parçalı toplumsallığımızda, seçkin müzik çevreleri tarafından görünmez kılınan pek çok müzik türü ve onunla bağlantılı cemaatler, siyaset sahnesinde yeni bir toplumsallığın kurucu bileşenleri haline gelmişlerdir. Bu kesimleri önemsemeyen ya da bu kesimlere yönelik olumlu/olumsuz bir söylem üretemeyen partilerin siyaset sahnesindeki konumları düşünüldüğünde durumun ‘somut’ gerçekliği daha iyi anlaşılır.

## SON NOTLAR

1 Siyasal müziğin geniş anlamdaki devlet dışı ve karşıtı müzik pratiklerini de içeren kullanımı yerine, resmi devlet politikası anlamında bir siyasal müzik kastedilmektedir.

2 Günümüzde aslında askeri bando müziğinin törenlerde, gündelik kentsel eğlence ve festival gibi etkinliklerdeki repertuarı göz önüne alındığında benzeri bir popüler kültür öğesinden söz etmek mümkündür.

3 Hatta günümüzün modern toplumları içerisinde bile iktidarın ‘sonik işaretleyicileri’ olarak kullanımlarına rastlamak mümkündür. İrlandalı Protestanların Katoliklere karşı yüzyıllar önce kazandıkları zaferin yıldönümünde yapılan Portakal Yürüyüşü’nde kullanılan davulların işlevi böylesine bir amaca hizmet eder; sesleri Katolik mahallelerinden bile duyulan güçlü davul sesleri eşliğinde yapılan Portakal Yürüyüşü her sene İrlandalı Katolikler ve Protestanlar arasında gerilimlere yol açar.

4 Cemal Reşit Rey’in 1925 güz ve 1934 yazına ilişkin anıları Cumhuriyet gazetesinin 11 Kasım 1963 günlü sayısında yayımlanır. Rey, Atatürk’ün 22 Eylül 1925 günü Mudanya’ya geçerken bindiği gemide sofraya küğü olarak dinletmeye çalıştığı Cesar Franck’ın Piyanolu Beşil’ini dinlemeyerek yanındakilerle sohbet dalmasını, “Klasik Batı Müziği’ne karşı alâkasının fazla olmadığını anladım” diyerek anar. (Oransay, 1985: 77)

5 Bkz. (Hasgül, 1996)

6 Derlemeler için kullanılan yöntem, yerellerdeki müzik malzemesinin öğretmenler aracılığıyla notalara alınıp merkeze yollanması şeklinde olmuş, gerek terimler gerekse de seçilen dağar konusunda bir tutarlılık sağlanamamıştır.

7 Sonuçta komik bir durum ortaya çıkar. Kırşehirli mahalli bir sanatçı Muharrem Ertaş’ın besteleri TRT arşivinde yer alıp sık sık radyo ve televizyonda çalınırken, şarkıları halk arasında en az babasınıninkiler kadar iyi bilinen ve çoğu kişiye göre babasınıninkilerden daha gelişkin olan Neşet Ertaş’ınkiler çalınmaz.

8 Haberin linki için Bkz. <http://www.iha.com.tr/haber-senfonu-orkestrasi-ve-mehter-takimi-bir-arada-406056/> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2014).

9 Cumhurbaşkanlığı Sarayının flycam'le çekilen görüntüleri üzerine, giriş bölümü Gustav Mahler'in 6. Senfonisi esintili, 13 zamanlı, mehter çalgılamasına sahip, İstiklal Marşı video klipi, geleneksel modern ve postmodern dönemlerin eklektik bir sentezidir. Bir atıf ve bir yakıştırma olarak, tahayyül edilen "halka" ilişkin yaratıcı bir çalışmadır. Bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=ouCnd73OaeE> (Erişim tarihi: 1 Kasım 2014).

### KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2004), *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Aydın, S. (1999), *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Burke, P. (2000), *Tarih ve Toplumsal Kuram*, (Çev. Mete Tunçay), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Erol, A. (1998), "Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devleti'nde Batı Müziği", *Tarih ve Toplum*, İstanbul: Sayı: 178 (Ekim).
- Gökalp, Z. (1970), *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.
- Harvey, D. (2012), *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), İstanbul, Metis Yayınları.
- Hasgül, N. (1996), "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", *Dans Müzik Kültür Folklor Doğru Çeviri Araştırma Dergisi*, İstanbul: Sayı 62 Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Oransay, G. (1984), "Çoksesli Müzik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (Genel Yayın Yönetmeni: Murat Belge), 6. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler*, İzmir: Küğ Yayınları.
- Popescu-J. E. (1998), *Türk Müziği Kültürünün Anlamları*, (Çev. Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayınları.
- Saygun, A. A. (1940), *Halkevlerinde Müzikî*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Atatürk ve Müzik O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Stokes, M. (1996), "Kural, Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası", (Çev. Ali Kerem Saysel), *Dans, Müzik Kültür Folklor Doğru*, Sayı: 62, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Wallerstein, I. (1993), "Halklığın İnşası: Irkçılık Milliyetçilik ve Etniklik", *İrk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler*, (çev. Nazlı Ökten), İstanbul: Metis Yayınları
-

