



ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ  
ISSN: 1308-9196 / e-ISSN:1308-7363

Yıl : 15 Sayı : 42 Aralık 2022

Yayın Geliş Tarihi: 08.09.2022 Yayına Kabul Tarihi: 25.12.2022

DOI Numarası: <https://doi.org/10.14520/adyusbd.1172525>

Makale Türü: Araştırma Makalesi/Research Article  
Atıf/Citation: Demir, İ. (2022). Dellaloğlu'nun Modernleşme ve Modernlik Tartışmasından Ergüder Yoldaş'ın Müziğine Bakmak. *Adiyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 489-524.

## DELLALOĞLU'NUN MODERNLEŞME VE MODERNLİK TARTIŞMASINDAN ERGÜDER YOLDAŞ'IN MÜZİĞİNE BAKMAK

İsa DEMİR\*

Öz

*Bu çalışma Dellaloğlu'nun modernleşme ve modernlik tartışmaları ekseninde Ergüder Yoldaş'ın fikirlerini ve müziğini anlamaya yönelik bir girişimdir. Modernleşme deneyimi, modern olana ait öğelerin transferini benimserken geleneksel olanın inkârını barındırabilmektedir. Modernlik deneyimi ise kabaca, bugünü ve yeniyi inşa ederken geleneksel olanın bugüne çağırılması ve yeniden yorumlanması olarak tanımlanabilir. Müziğe modernlik deneyimi perspektifinden baktığımızdaysa geleneksel müziğin çağdaş müzikal birikimle bütünleştirilmesi sürecini görebiliriz. Ergüder Yoldaş, Türk Klasik Müsiki ve Halk Müziğini Batı Klasik Müziği, Rock ve Pop ile bütünleştirmeyi başarmış avangart (öncü) bir figürdür. Yoldaş, geleneksel müziğe ve edebiyata ilgisi nedeniyle modernleşmeci perspektif tarafından "modern olmamakla" itham edilmiş, "gelenekçiler" ise onun Batıcı-modernist yönünü görmeyi tercih etmemiştir. Bu anlamda Ahmet Hamdi Tanpınar ile aynı kaderi paylaşmaktadır. Araştırmanın amacı çerçevesinde Yoldaş ile yapılmış röportajlara, Yoldaş'ın müzik albümlerine, yakınları ile yapılmış söyleşilere, Yoldaş üzerine yazılmış metinlere ve Türk modernleşmesi ile ilgili literatüre bakılarak onun düşünce dünyası ele alınmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Modernlik, modernleşme, gelenek, Ergüder Yoldaş, müzik.



Dr. Öğr. Üyesi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi,  
Sosyal Hizmet Bölümü, isademirs@hotmail.com

## VIEWING THE ERGÜDER YOLDAŞ'S MUSIC FROM THE DISCUSSION OF DELLALOĞLU'S MODERNIZATION AND MODERNITY

### Abstract

*This article is an attempt to understand Ergüder Yoldaş's ideas and music on the axis of Dellaloğlu's modernization and modernity discussions. While the modernization embraces the transfer of the elements of the modern, it may contain the denial of the traditional. Modernity, on the other hand, can be roughly defined as calling and reinterpreting the traditional while constructing the present and the new. When we look at music from the perspective of modernity experience, we can see the process of integrating traditional music with contemporary musical accumulation. Ergüder Yoldaş who approaches Turkish Music from a modernist line by going beyond the modernization perspective is an avant-garde figure who success integrated Turkish Art Music and Turkish Folk Music with Western Classic Music and Western Rock-Pop Music. Because of his curiosity about traditional music and literature, while Yoldaş is accused of "not being modern" by the modernizing elite; "traditionalists", on the other hand, don't prefer to see his Westerner-Modernist aspect. In this sense, Yoldaş shares the same fate with Ahmet Hamdi Tanpınar who is one of the essential names in Turkish Literature. Within the scope of the purpose of the article, Yoldaş's thought was discussed by looking at the interviews made with Yoldaş, his music albums, interviews with his relatives, and texts written on Yoldaş, and the literature on Turkish modernization.*

**Keywords:** Modernity, modernization, tradition, Ergüder Yoldaş, music.

### 1. GİRİŞ

Türk modernleşmesi ile ilgili bugüne dek yoğun bir tartışma yürütülmüştür. Bu çalışmaların (Lewis, 1996; Bozdoğan ve Kasaba, 1998; Kalaycıoğlu ve Sarıbay, 2000; Mardin, 2005; Ortaylı, 2007; Kasaba, 2016; Jan Zürcher, 2020) ortak noktası modernleşme deneyiminin devlet/bürokratlar eliyle gerçekleştirilmesinin kaçınılmaz olduğu, ancak bununla birlikte Osmanlı'dan itibaren modernleşmenin seçkinci, yaptırımıcı, baskıcı, reformist, devrimci ve

tepeden gerçekleştiğidir. Bu anlamda Türk modernleşmesi köken itibariyle toplumsal tabana yayılmaz, tarihsellik boyutu zayıftır ve sivil inisiyatiflerin müdahalesinden uzak bir karaktere sahiptir. Bu özelliğinden dolayı sancılı bir süreç olarak yaşanmıştır.

Cumhuriyet'in kültürel ve siyasal Batılılaşma politikası müzik alanına da sirayet etmiştir (Ayas, 2016). Mûsiki İnkılabı çalışmaları çerçevesinde Osmanlı Müziği dışlanmış ve yerine milli bir müzik geliştirilmeye çalışılmıştır. Şark Müziği'nin bir temsili olan Enderun Müziği meşruluğunu ve yerleşikliğini yitirmiş bunun yerine Batı müzik formları yerleştirilmeye çalışılmıştır. Rus modernleşmesinden etkilenen Türk aydınları kültürel alana Batı Klasik Müziğini yerleştirmeye çalışırken başarılı olamamış, ayrıca Osmanlı-Türk Müziğinin dışlanmasına da yol açmıştır (Ayas, 2016: 132-3; 2020).

Kasaba'ya göre (2016: 25) şekli ve asli olmak üzere iki biçimde gelişen modernleşme süreci kurumsal ve halk düzeyinde iki farklı damara sahip olmuştur. Buna göre toplumun denetlenebilir boyutlara indirgenmesi, "eski" ve "yeni" ile "geleneksel" ve "Batılı"yı birbirinden ayırma hedefiyle hareket ederken (Bozdoğan ve Kasaba, 1998: 20) sanayileşme, kentleşme ve bireyselleşmenin etkisiyle kitlelerde alternatif, melez ve kozmopolit bir modernlik fikrinin oluşmasına yol açmıştır (Kasaba, 2016: 26). Bu noktadan sonra toplumsal güçlerin farklı noktalara savrulmalarını engellemek modernleştirici seçkinler için giderek güçleşmiştir. 1970'lerin siyasal hareketleri, Kürt sorununun doğuşu, İslamcılığın yükselişi ve özellikle 80'lerden sonra yükselen feminist hareket bunun tezahürleridir (Kasaba, 2016).

Bu çerçevede kimi çalışmacılara (Göle, 2001, 2002, 2004; Dellaloğlu, 2020a, 2021b) göre 1980'lerin başından itibaren (esasinda kökleri 1960'lara kadar uzanır) modernleşme süreci toplumsal, tarihsel ve sivil bir özellik kazanmaya

başlamaktadır. Merkezden uzaklaştırılan toplumsal kesimler kendilerini siyasetin ve kamusal alanın merkezine taşımaya başlamakta ve yeni/alternatif bir modernlik fikri gelişmektedir. Müzikte bu süreç “müzikte yerleşme” dönemi olarak da adlandırılan (Demirkıran, 2006; Milliyet 2007; Küpçük, 2018; Uğraş ve Uğraş, 2022) 1960’ların ikinci yarısında ortaya çıkmakta ve günümüze kadar ulaşmaktadır.

Çalışmamız açısından modernleş(tir)me hamlelerinin gelenek ile kurduğu ilişki veya geleneğe bakış açısı önem arz etmektedir. Modern; modernleşme toplumlarında yeniyi, üstünü, gelişmiş, medeni olanı ve bir an önce ulaşılması gereken hedefi temsil ederken, gelenek; eskiyi, demodeyi, geri kalmış, gözden düşmüşü ve bir an evvel terk edilmesi gerekeni çağırır. Oysaki son dönemlerde Dellaloğlu’nun çalışmaları (2020b, 2021b) modern olanın gelenek ile sıkı bir ilişki içinde olduğunu tarihsel, felsefi ve kültürel kaynaklardan yararlanarak göstermektedir. Modern olanın kendini inşa etmek için gelenekten ve tarihsel düşünce mirasından (Rönesans, Reform, Aydınlanma da olduğu gibi) yararlanması gerekirken, geleneğin yaşayabilmesi onun bugüne taşınması ve modern olanın içine sızabilmesi ile mümkündür. Bunu yapabilen toplumlar geçmişi yok sayan hafızasız, derinliksiz, içeriksiz ve taklide dayalı bir modernleşme deneyiminden sıyrılıp geçmiş ile çağdaş bir araya getirebilen bir modernlik inşa edebilmektedir.

Ergüder Yoldaş, 1960’larda başlayan “müzikte yerleşme” hareketinin öncü isimlerinden birisidir. Yoldaş, Anadolu Pop ve Anadolu Saykodelik Rock akımını 1980’lerde yaptığı “Sultan-ı Yegâh” ve “Elde Var Hüzün” albümleri ile bir üst aşamaya taşımıştır. O, yıllarca görmezden gelinen, kimi dönemlerde geri kalmışlığı çağırıldığı için yasaklanan, Osmanlı dönemine ait olduğu için gerici-muhafazakâr bir müzik türü olarak etiketlenen (Ayas, 2020; Karşıcı, 2010; Dünya Bülteni, 2010; Çulhaoğlu, 2011) Türk Sanat Mûsikisini (Enderun Müziği, Tekke

Müziği veya Fasil Müziği) Klasik Batı Müziği, Çağdaş Pop Müzik ve Funk Groove Ritmler içerisinde yeniden değerlendiren bir müzisyendir. Yoldaş, müziğinde geleneğe verdiği önem nedeniyle modernleşmeciler tarafından muhafazakâr olarak nitelendirilmiştir (Durukan, 2016; Meriç, 2016a; Aktaran Vural, 2007). Bununla birlikte onun Klasik Batı Müziği, Rock ve Pop-Funk müzik konusundaki birikimi yanında solculuğu ve Atatürkçülüğü de muhafazakârlar tarafından görmezden gelinmiştir (Yıldırım, 2016; Baydar, 2018; Bayazıt, 2020). Yoldaş, taklide kaçmayan, geleneği bugüne çağırıp onu güncel olanla yeniden yorumlayan ve daha önce yapılmamış bir müzik yaratan avangart bir müzisyendir. Bu çalışmada amacımız onun müziğini modernlik ve modernleşme tartışmaları ekseninde değerlendirmektir.

Çalışmamızda ilk olarak modernlik ve modernleşme tartışmalarının kısa bir özeti yer almaktadır. Ardından Ergüder Yoldaş'ın müzikal birikimini anlamak için hayatı ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Son kısımda ise Yoldaş ile yapılan röportajlara, onun müziği üzerine yazılmış metinlere ve değerlendirmelere yer verilerek Yoldaş'ın niçin bir avangart figür olduğu ve müzik alanında modernlik tartışmasının merkezinde yer aldığı gösterilecektir.

## 2. MODERNLEŞME VE MODERNLİĞİ ANLAMAK

Modernlik ve modernleşme aynı şeyi ifade ediyormuş gibi görünse de bambaşka anlamlara sahip kavramlardır. Modernlik, belli bir süreç sonunda varılmış bir yer, bir yerde bulunma, olma ve bir ulaşmışlık halini ifade ederken; modernleşme, modern olana doğru uzanan bir süreç, proje, yolculuk ve amaç olarak anlaşılabilir. Modernlik bir durumken, modernleşme modern olana uyarlanmadır. Bu anlamda Batı modernleşmeyip kendine özgü bir süreç sonucunda modern olurken, "Doğu" modernlik deneyimini kopyalamaya çalışıp modernleşme dediğimiz süreci yaşamıştır.

Göçek (1999: 17-18), 18 ve 19. yüzyıllarda hüküm süren Batılılaşma'nın 20. yüzyıldan itibaren modernleşme terimi ile karşılandığını belirtirken terimin, Batıya öykünme, gelişen ve ilerleyen toplumları taklit etme süreci olarak anlaşılabilirliğini öne sürer. Bununla birlikte modernleşme, daha sonra Batılı ve Batılı olmayan ayırımının ötesine uzanarak Batılı olmayan toplumların kendi aralarındaki ilişkileri de içine alan küresel bir projeye dönüşmüştür. Yine de modernleşme, gelişmiş ve az gelişmiş toplumlar arasında hiyerarşik bir ilişki hattı çizmekte ve az gelişmiş "Doğu"nun gelişmiş "Batı"ya yetişmesini içermektedir (Göçek, 1999: 18). Dellaloğlu'na göre de (2020a: 54) "modernlik elbette öncelikle Batı'nın ürettiği bir şeydir" ve yüzlerce yıllık süreçte inşa edilmiştir. Modernlik; Rönesans, matbaa ve kitap, klasik ve kanonik metinlerin oluşması, üniversite, Hümanizm, Reformasyon, sekülerleşme, laiklik, Aydınlanma, bilim, edebiyat, okuyucu, sanayileşme, makineleşme, kapitalizm, burjuvazi, kamusal alan, Fransız Devrimi, cumhuriyet, ulus-devletler, feminizm ve kentleşme gibi pek çok değişkenin tarih içerisinde bir araya gelmesi ile şekillenmiştir (Dellaloğlu, 2020b; 2021b: 55; Touraine, 2004). Modernleşme ise aslında paradoksal olarak bir türlü modern olamama durumuna işaret etmektedir ya da "kendisinin modern olmadığının bilincine varma durumu", "modernliğe modern olmayanın gösterdiği bir tepki", "büyük ölçüde bir taklit etme süreci" ve bir "geri kalmışlık paniği"dir (Dellaloğlu, 2021b: 56). Nilüfer Göle'nin gösterdiği gibi "modernleşme hareketlerini tanımlayan, yönetici seçkinlerin gelişmiş bir toplumun kültürel modelinden hareketle toplumu yönlendirmek istemeleridir. Yani tanımını dış dünyadan edinen modernleşme, tarihsel geç kalmışlık bilincine, Batıcılık kaygısıyla cevap verir."(2004: 20). Dolayısıyla modernleşme fikri çağdaşlaşma ile birleştiğinde zamanın kavramsallaştırmasına ilişkin tezatlar görülmeye başlamıştır. "Yani çağdaş olunmadığı için çağdaşlaşma bir proje olmaktadır. Batı toplumlarıyla eş zamanlı olunmadığından hareketle çağdaşlaşma kavramı kelimenin kökenine ters

düşecek biçimde, bugünkü zamana değil geleceğe, ilerlemeye atıfta bulunmaktadır.”(Göle, 2002: 7-8). Modernleşme toplumlarındaki ilerleme vurgusu tarih zincirlerinin kopukluğuna, gelenek ile modernin birbirini beslememesine, rasyonalizmin sanayi medeniyetini yaratamamasına, pozitvizmin bilime dönüşmemesine, ekonomik gelişme ile demokrasinin bir arada gitmemesine, geçmiş ile bugünkü zamanın halkalarının kopukluğuna neden olmuştur (Göle, 2004: 12). Bu çerçeveden bakıldığında Türk modernleşmesinin ikinci aşaması olan (ilki Osmanlı'nın son dönemini kapsar) “Cumhuriyet projesi Osmanlı ve Müslüman gelenekçiliğine karşı yenilikçiliği ve gençliği üstlenmişti[r].” (Göle, 2002: 16).

Türk modernleşmesi, geleceği inşa etme adına geçmişle arasına mesafe koymak istemiştir. Bunun neticesinde geçmişe ait öğeler geri kalmışlığı, geleneği, gericiliği, modern ve çağdaş olmayı imler olmuştur. Bu nedenle modernleşme bir tür kendin olmaktan utanma hikâyesidir (Dellaloğlu, 2021b: 37). Nitekim Mardin'in (2005: 16) de gösterdiği gibi Batılılık ile “güçlülüğü” bir tutan anlayışın gelişmesi Osmanlı'nın son döneminde şekillenmiş ve Batı akımlarının etkisi Osmanlı'da yaygınlaşmıştır. Batıya çoğunlukla mühendislik eğitimi almak için gönderilen öğrenciler pozitvizmden ve kameralizmden (aydın despotizmi) etkilenerek toplum mühendisliğine soyunmuşlardır. Devletin, toplumun dizginlerini eline alması gerektiğini savunan bürokratlar, mühendisler ve aydınlar sanayileşmeye, çağdaşlaşmaya, modernleşmeye, Batılılaşmaya ve gelişmeye engel olan tüm unsurları devre dışı bırakmak gerektiğine inanmıştır (Mardin, 2005; Göle, 2004). Bu seçkinlerin amacı “devletin toplum üzerinde daha yakından tahakküm kurmasını sağlamaktır.” (İnsel, 2003: 13). Bu nedenle modernleşmeci seçkinler için çağdaşlaşma, yaratılacak yeni toplum adına geçmişe ait kültürel, siyasi ve ekonomik öğelerin değiştirilmesi anlamına gelmiştir. Osmanlı'da başlayan devletin modernleştirilmesi süreci (ki elbette toplumsal alanda da yansımaları olmuştur), Cumhuriyetle birlikte çok daha

belirgin bir biçimde toplumun da modernleştirilmesini kapsar olmuştur (İnsel, 2003: 21). Bunun neticesinde “zihinsel alan ile eylem alanının birbiriyle bütünleşmediği, toplumsal dönüşümlerle siyasal yaptırımların iç içe geçmediği, modernliğin yerel kültürel örgütlerde evrilmediği, farklı alanların birbirine tekabül etmeden bir arada yaşadığı akortsuz bir modernlik” deneyimi ortaya çıkmıştır. (Göle, 2004: 12). Bu deneyimin şekillenmesinde toprak sahibi bir sınıfın yokluğu ile burjuva sınıfının ortaya çıkmasını engelleyen Osmanlı iktisadi yapısının etkisi çok güçlüdür. Osmanlı’nın son döneminde dizginleri elinde tutan asker-sivil bürokratik elit veya Gerber’in deyimiyle (1987: 171-173) “bürokratik burjuvazi” devleti kurtarma hedefi doğrultusunda milliyetçi ve modernleştirici bir söylemle hareket etmiştir (Keyder, 2007). Tüm bunların sonucunda Osmanlı’dan Cumhuriyet’e en başta güçlü ve dönüştürücü bir devlet miras kalmıştır (Kasaba, 2016: 30).

Modernleşme zihniyetinin problemi, Batı’nın ürettiğini almayı ve taklit etmeyi modern olmak sanmasıdır. Osmanlı, Batı’nın silahlarını, eğitim kurumlarını ve ordu yapılanmasını aldığı modern olacağını sanırken nasıl yanılmışsa, Cumhuriyet de alfabeyi, kıyafeti, müziği, şehir planlarını, siyasal kurumları, hukuki alt yapıyı ve üniversiteleri aldığı modern olacağını düşünürken aynı şekilde yanılmıştır (Dellaloğlu, 2021b: 100-103). Buna paralel olarak modernleşme zihniyetinin bir diğer problemleri tarafı çağdaşlığı geçmişin unutulması, silinmesi ve inkârı olarak kodlamasıdır (İnsel, 2003: 24). Bu ikisi birleştiğinde modernleşme sürecinin, bir yapılması gereken şeyler listesi olduğu kadar yaptırılmaması ve yasaklanması gereken şeyler listesi olduğu söylenebilir. Batıda modernlik deneyimi “değişim sürecinde bir düzen” yaratmaya dayanırken modernleşme toplumlarında “düzen içinde değişim” sorunu öne çıkar. Oysaki modernlik bir unutmama değil, hatırlama sanatıdır.



### 3. HATIRLAMA TEMELLİ MODERNLİK VE UNUTMA TEMELLİ MODERNLEŞME

Türkiye toplumunun modernlik macerası belki de modernleşme çabasını yüzeysel ve yetersiz bulan modernistler sayesinde başlatılmıştır. Modernizm, Dellaloğlu'nun belirttiği şekliyle modernliğe isyan etmekse (2021b: 55), modern olma macerası da modernleşme ideolojisinin sathiliğine itiraz etmekle gerçekçi bir mecraya kavuşmaktadır. Çünkü modernliği gerçek manada içselleştirmiş kişiler ve toplumlar, onun gelenekle olan sıkı ilişkisini bilmektedir. Nitekim Besim Dellaloğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine yaptığı “Modernleşmenin Zihniyet Dünyası Bir Tanpınar Fetişizmi” (2021b) isimli çalışmasında ve son kitabı “Poetik ve Politik”te (2020b), modernliğin gelenekle nasıl sıkı bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde Nilüfer Göle “Melez Desenler”de (2002) seçkinci-yaptırımcı çağdaşlaşma düşüncesinin 1980’lerden sonra ortaya çıkan, toplumsal tabana yayılmış, geleneksel değerleri ve yaklaşımları da içeren yeni bir modernlik anlayışı karşısında gerilediğini belirtmektedir. Kasaba ise (2017: 27-8) kurumsal ve halk düzeyinde gerçekleşen iki farklı modernleşme deneyiminin altını çizmektedir. Bir tarafta Türkiye halkını kendi zihinlerindeki millet modeline uydurmak isteyen bürokratik ve askeri seçkinler diğer tarafta kendi modernlik deneyimini üreten toplum yer almaktadır. Türkiye toplumu sanayileştikçe, kentler kalabalıklaştıkça, farklı toplum kesimleri oluştukça ve bireyselleşme süreci ilerledikçe siyasal, kültürel ve iktisadi açıdan kontrol edilemez gruplar ortaya çıkmıştır. Tüm bu oluşumlar, seçkinlerin zihnindeki modernleştirme projesinin aksamasına, geleneksel ile çağdaş birleştiren bir modernlik fikrinin gelişimine yol açmıştır. Ayrıca Gökna’ın gösterdiği gibi (2016: 506) Osmanlı-Türk Romanı çelişiyor gibi görünen güçleri (Osmanlı-Batılı, modern-geleneksel) uzlaştırmaya ve yeni özdeşleşme alanları yaratma konusunda gayet başarılı olmuştur. Bu özdeşleşmeyi müzik alanında da görmek 1960’lardan sonra Anadolu Rock ve Pop ile mümkün olmuştur. Bu anlamda müzik, tıpkı edebiyat gibi toplumun kendini arayış ve modernleşme araçlarından birisidir.

Müziğin devletin belirlediği sesler, formlar, enstrümanlar ve konular dışına taşarak geleneksel olanı da içerecek biçimde genişlemesi tüm halkın veya sivil alanın müzik inkılabının ötesine uzanan toplumsal-tarihsel zemininde yeni bir şey ürettiğine işaret eder.

Dellaloğlu, Batı'nın kendi modernliğini inşa ederken geçmişle derin bir ilişki kurduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre Reform, Rönesans ve Aydınlanma gibi düşünce hareketleri toplumsal ve düşünsel kökenlere dönüktür; kökleri bulup çıkartmaya yöneliktir; ancak geleneksel olanı aynen yaşatmak ve tekrar etmekten ibaret değildir. Nitekim geleneğin devam edebilmesinin temel koşulu, geçmişte kalmamasıdır; yani geleneksel olanın bugüne taşınması, bugün tarafından değerlendirilmesi, değiştirilmesi ve yenilenmesi gerekir (Dellaloğlu, 2021b: 116). Klasikleşmiş edebiyat eserleri, felsefi yaklaşımlar, müzikteki yenilikler, mimari üsluplar, siyasi tartışmalar ve kavramlar hep geçmişin izlerini taşımaktadır Batıda. Türkiye gibi modernleşme toplumları ise geçmişten kurtulmaya çalışır. Bu nedenle Batı, yani modernlik hatırlama, modernleşme ise unutmaya ekseni kurulur. Zayıf bir tarihselliğe sahip olan, toplumsal aktörlerin kamusal alanda görünmediği, yeninin ekonomik, kültürel ve bilimsel temelde içsel ve yapısal bir sürecin sonunda kendiliğinden ortaya çıkmadığı modernleşme toplumlarında yönetici seçkinlerin ideolojisi kaçınılmaz olarak dönüştürücü bir işlev görür. Yerelliğe karşı Batı kültürel modeline dönük uygulamaların sebebi budur. Tarihi yakalama gereksinimi neticede toplumsal aktörleri toplumsal ve kültürel dinamiklerden koparmaktadır (Göle, 2004: 21-23).

Modernleşme toplumları kendilerini modern olana uydurmanın tek yolunun geçmişe ait olanı bir kenara bırakıp yeni olanı benimsemek olduğunu düşünmüşlerdir. Yeni olanın eski olana kategorik üstünlüğü geçmişin topyekûn reddedilmesi gerektiği zannına yol açmıştır. Bunun neticesinde modernleşme

toplumlarında kaba bir taklitçilik ve yüzeysellik ortaya çıkmıştır. Dellaloğlu bu fikrin modern bir hastalık olduğunu ve modernleşme toplumlarında yaygın olarak gözlemlendiğini ifade eder. Bugünün kutsanması ve ona üstünlük atfedilmesi geçmişe ait olanı değersizleştirir ve ondan hızla kopmak gerektiği fikrini doğurur (2021b: 112). Bu zihniyete göre modernleşmek eskiden yeniye hızlı bir geçişi gerektirir. Bu geçiş o kadar hızlıdır ki modernleşme toplumlari modernliğin ne anlama geldiğini göremeyecek kadar aceleci davranmak durumunda kalir. Oysaki Ayas (2019: 57-58), "Müzik Sosyolojisi" adlı eserinde bir topluma has kültürel öğelerin o toplumun örgütlenme biçiminden kaynaklandığını, örneğin müziğin düzenleyici ilkelerinin ne armonik dizilerin doğağ özelliklerinden ne de insan zihninin evrensel niteliklerinden kaynaklanacağını, bunun tersine o toplumun temel kültürel kalıplarını yansıtacağını vurgulamaktadır. Buradan yol çıkararak, modernleşmeci bir anlayışla Türkiye toplumuna kendi örgütlenme modelinden kaynaklanmayan bir takım kültürel öğelerin dayatılmasının toplumda karşılık bulmayacağını söyleyebiliriz. Buna göre Türkiye toplumundaki gerçekçi modernlik perspektifinin, sivil-asker bürokrat elit tarafından üretilen modernleşme deneyimi ile değil, sivilleşme ve bireyselleşme deneyimleri ile üretilmiş daha melez ve kozmopolit bir anlayışla somutlaşabileceği söylenebilir. Geleneği de içine alan bu modernlik perspektifi modernleşmeci proje tarafından geri kalmışlık ve medeni olmamak biçiminde kodlanır. Bununla birlikte modernleşme zihniyeti kendi antitezi olarak gelenekçiliği üretir. Gelenekçilik ise Batılı ve modern öğeleri kökten reddederek geçmişin mirasına saplantılı bir biçimde bağlanır.

Türkiye özelinde düşündüğümüzde; geçmişe ve geleneğe meraklı olan, konuşurken ve yazarken Osmanlıca kelimeler kullanan, geçmişini araştıran, Divan edebiyatını okuyan ve ondan etkilenen, İtri ve Dede Efendi dinleyen, camileri İstanbul'un temel motiflerinden birisi olarak gören; bununla birlikte CHP milletvekili olup, kendisini demokrat sosyalist olarak tanımlayabilen, sağcılar ve

muhafazakârlardan haz etmeyip solcuları tarihi inkâr ettikleri için cahiller olarak niteleyen, Baudelaire, Proust, Heidegger okurken Mozart da dinleyen, kitapları Dergâh Yayınları tarafından basıldığı için yıllarca muhafazakâr sanılan ancak aynı kitaplar Yapı Kredi Yayınları tarafından basıldıktan sonra “sol” ve seküler camia tarafından da okunmaya başlanan Ahmet Hamdi Tanpınar, Dellaloğlu’na göre (2021b) Türk modernleşmesinin en kafa karıştırıcı figürlerinden birisidir. Tanpınar yukarıda sayılan nedenlerden ötürü yıllarca muhafazakâr bir düşünür ve edebiyatçı olarak algılandığı gibi yine aynı sathîlik nedeniyle seküler ve Batıcı sanılmıştır. Hem Dede Efendi hem Mozart dinleyen, hem Baudelaire hem Fuzuli okuyan, hem CHP milletvekili olup hem “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”nü yazabilen, hem camilerin İstanbul için ne kadar karakteristik yapılar olduğunu düşünüp hem Batılı mimariye ilgi duyabilen, hem inkılaplara ve modernliğe kökten karşı olmayıp hem geçmişin birikiminin yok olmasına üzülebilen “ilk modernist” Tanpınar, Türkiye toplumunun avangartlarındanıdır. (Dellaloğlu, 2021b). Aşağıda detaylı bir biçimde bahsettiğimiz gibi Ergüder Yoldaş da aynı şüpheli bakışlara maruz kalmıştır. Ne gelenekçiler ne de modernleşmeciler tarafından tam olarak anlaşılmıştır.

Tanpınar, Batılılaşmanın Türk toplumunu hafızasını kaybetmiş bir insan vaziyetine düşürdüğünü (2019: 230), gelişmişliğine imrendiğimiz Batıyı taklit ederken eskiye ait yapıp etmelerle şekillenmiş, derinleşmiş ve kökleşmiş öğelerden mahrum kaldığımızı vurgular (2007: 92). Tanzimat ile başlayıp Cumhuriyetle devam eden modernleşme süreci ona göre devamlılık ve bütünlüğü yok etmiştir (2015: 41). Nitekim “dil mühendisliği”nde olduğu gibi “müzik mühendisliği”nde de geleneğe yakın duranların yerilmesi toplumsal mühendisliğin bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır (Gökner, 2016: 512). Bu köksüzleşmeyi aşmanın yolu ise geleneğe sahip çıkmak, onu yorumlamak, yeniden değerlendirmek ve bugünün birikimi ile birleştirmektir. Tanpınar’ın deyişiyle modernlik, “devam ederek değişmek, değişerek devam etmek”tir. Bu

görüş esasında Harvey'in "Postmodernliğin Durumu"nda tarihsel referanslara başvurarak yürüttüğü modernite/modernizm tartışmasına benzeyen argümanları içerir. Harvey'e göre (1997: 23-24) modernite/modernlik kendi içinde büyük krizlere ve belirsizliklere işaret etse de anlık, güncel, gelip geçici ile kalıcı, geleneksel, durağan ve sonsuz olanın birlikteliği üzerine kurulmaktadır. Modernlik; bir şeyler sürekli akarken, değişirken, gelip geçerken, kabına sığmazken ve "katı olanlar sıvılaşmaya fırsat bulamadan hızla buharlaşırken" aynı zamanda başka şeylerin bir referans noktası olmak için değişime direnmesi, sabit kalması ve zamana demir atmasıdır. Modernlik yolculuğu, bunaltıcı parçalanma, gelip geçicilik ve kaotik değişim dünyasında yolunu bulmanın araçlarının oluşturulmasıdır. Bu araçlar ise geçmişin mirasından çıkartılmaktadır.

Tanpınar (Yoldaş olarak da okuyabiliriz), Dellaloğlu'nun yorumundan yola çıkarak söylersek, modern olmak için unutmak değil hatırlamak gerektiğini ileri süren ve buna göre yaşayan bir karakterdir; ancak modernleşmek için acele eden Türkiye toplumunda anlaşılamamıştır. Modernleşme toplumları modernlik sürecinin değişim, ilerleme ve akış kısmına odaklanırken denge, durağanlık, referans alınacak "köken ögeler" kısmını atlarlar. Bu nedenle Tanpınar'ın romanlarında geleneğe yaptığı vurgu onun modern değil, "sağcı-muhafazakâr" bir düşünür olarak algılanmasına yol açarken; 2007 yılında keşfedilip yayınlanan günlükleri geleneğe verdiği önemin bir anda silinmesine ve "solcu-ilerici" olarak algılanmasına yol açmıştır (Satar, 2022, Dellaloğlu, 2021b).

Tanpınar'ın anlaşılması için post-modern zamanlara geçmek gerekmiştir (Dellaloğlu, 2021b). Modern ile modernleşen arasındaki sınırın belirsizleştiği, "ne olsa gider" ilkesinin temel alındığı post-modern dönemde gelenek ile modern olanın yekpareliği de önemini yitirir. Göle'nin belirttiği şekliyle (2002), alternatif/Batı-dışı modernliklerin tartışıldığı 1980 sonrası Türkiye'de, Tanpınar gibi figürler artık "tuhaf" karşılanmamaya başlamıştır. Bunda ayrıca, toplumsal

aktörlerin değişimi yönlendirme ve denetleme gücü kazanmaları da etkilidir. 1960’larda başlayan göç, işçi sınıfının oluşumu, burjuvazinin güç kazanması ve İslamcı hareketlerin kamusal alanda görünür olması sivil toplumun oluşmaya başladığına işarettir. Göle’ye göre “1980’ler Türkiye’si devlet-toplum, ekonomik gelişme-demokrasi ilişkileri açısından bir dönüm noktası sayılabilir.” (2004: 28). Bu dönemde toplumsal alan devletten ayrışır. Toplum, seçkin modernleşme projesine toplumsal tabana yayılmış bir modernlik deneyimi ile karşılık vermeye başlar. Yatay toplumsal ilişkiler dikey toplumsal mühendislik anlayışının karşısına yerleşir. “1980’leri dönüm noktası yapan şey, modernleşmeden modernliğe geçme sürecidir.” (Göle 2004: 30).

Toplumlar modernleşmeden modernliğe geçerken tarihsel hafızadan ve toplumsal deneyimlerden beslenir. Bu kendilerine özgü bir tarih yaratmalarını sağlar. Kültürel anlamda çoğulcu bir modernlik modelinin keşfedilmesi Tanpınar gibi figürlerin daha iyi anlaşılmasını da mümkün kılar. Tanpınar gibi “tuhaf” entelektüel özelliklere sahip bir diğer modernlik figürü, müzik alanında yarattığı devrimle tanınmış, belki de tam anlaşılammış ve kendisine müzik dehası da denilen (Karaman, 2020; Eşin, 2021; Tipigil, 2021a; Radikal, 2017) Ergüder Yoldaş’tır.

#### **4. ERGÜDER YOLDAŞ VE MÜZİĞİ**

1970 yılında Ses Dergisi’nin Sanatçılar Ansiklopedisi’nde Ergüder Yoldaş’ın 6 Haziran 1939 yılında doğduğu ve Ankara Devlet Konservatuarından mezun olduğu yazmaktadır (Aktaran Meriç, 2016a); ancak uzun yıllar öğrencisi olan devlet sanatçısı İlknur Açikel, Yoldaş’ın İzmir Devlet Konservatuarından mezun olduğunu bizzat hocanın kendisinden dinlediğini belirtmektedir. Aynı şekilde “SinemaMüzik” (2021) adlı haber sitesinde Yoldaş’ın İzmir Konservatuarından mezun olduğu belirtilmektedir. Açikel’in aktarımına göre Yoldaş, daha sonra, Viyana’da Mozartium Konservatuarında yüksek lisans, ardından St. Petersburg

Konservatuarında müzik fiziği ve kompozitörlüğü doktorası yapmıştır. Yoldaş, Rusya'daki doktorasını yıllarca dönemin siyasi koşullarından ve kendisine yönelik politik yakıştırmalardan dolayı gizlemiştir. Bu çalışma için yapılan araştırmalarda Yoldaş'ın yüksek lisans ve doktora çalışmalarına ilişkin çok az veriye rastlanmıştır. Yüksek lisans ile doktora arasında Fransa'da bir kilise korosu şefinden nefes teknikleri öğrenen Yoldaş, doktora sonrasında etnik müzik araştırmaları için Afrika seyahatine çıkmıştır (Tipigil, 2021a). İzmir konservatuarında öğrenciyken Avni Dilligil ile tiyatro çalışmalarına katılmış, ilerleyen yıllarda Ayla Algan, Tuncel Kurtiz, Şener Şen, Kerim Afşar ve Macit Koper'in de rol aldığı "Giden Tez Geri Dönmez (Göç Türküleri)" adlı tiyatro oyununun müziklerini yapmıştır (Başol, 2017). Ayrıca 1970'lerin ikinci yarısında İstanbul Şehir Tiyatroları ile İstanbul Müzik Festivali Direktörlüğü ve İstanbul Radyosu Pop Orkestrası Şefliği görevlerinde bulunmuştur. Bunların yanında uluslararası müzik yarışmalarında ikinciliği (Bulgaristan, Altın Orfe yarışması) ve birinciliği (Polonya, Sopot Festivali ) vardır. (Tipigil, 2021)

Yoldaş'ın müziğinin yapı taşlarından olan Divan Edebiyatı ile tanışmasına İzmir Fen Lisesi'ndeki edebiyat öğretmeni vesile olmuştur. Divan Edebiyatını tanıyınca Sanat Musikisine ve bir müzisyen olarak makamlara da büyük ilgi duymuştur. Özellikle 1970'lerin ortalarından itibaren, "Klasik Türk Müziğinin İdeal Formu" (Vural, 2007) arayışında Osmanlı Saray Müziğini ve Türk Halk Müziğini başlangıç noktası olarak almıştır. Daha öncesinde 1960'larda başlayan Anadolu Pop ve 1970'lerde ağırlık kazanan Anadolu Rock müziğine katkıda bulunmuştur. Bu dönemde yaptığı "Tiki Tiki Tak", "Gül Yar", "Kara Kuzu", "Koca Öküz", "Anadolu Rüzgarı-Aynalar", "Geçti Dost Kervanı-Kambur Felek" gibi eserler geleneksel Halk Müziğinin Batı sazları ile yorumlanmasını içermektedir ve alanındaki ilk örneklerdir. Bestelerin hepsi orijinaldir ve kendinden sonraki müzisyenleri derinden etkilemiştir. Bu anlamda Yoldaş, 1960'larda başlayan "müzikte yerleşme" hareketinin öncülerindedir. Onun müziği Meriç'e göre (2016b)

Timur Selçuk, Özdemir Erdoğan, Moğollar, Erdem Buri ve Tülay German'ı çeşitli açılardan etkilemiştir. Canbazoğlu'na (2009) göre de Ergüder Yoldaş'ın halk müziği üzerine özgün denemeleri Anadolu Pop yapmak isteyen müzisyenlere rehber olmuştur.

1960'lar ve sonrası Barış Manço, Moğollar, Cem Karaca, Üç Hürel, Erkin Koray, Selda Bağcan, Edip Akbayram, Ruhi Su, Ersen ve Dadaşlar, Ayla Algan, Tülay German, Garo Mafyan, Onno Tunç, Melih Kibar, Erdem Buri gibi isimleri üretmiş ve müzikte yerleşme hareketinin merkezini teşkil etmiştir. Bu müzisyenler ve adını anmadığımız pek çok besteci Anadolu Saykodelik Rock ile Anadolu Pop tarzında yepyeni eserler ortaya koymuş ve Ruhi Su gibi isimler Türküleri yeniden yorumlamıştır. Ergüder Yoldaş da 1980'e kadar bu çizgide ilerlemiştir.

Yoldaş'ın müziğindeki asıl kırılma noktası ve boyut genişlemesi 1970'lerin sonlarında başlamıştır. "Sultan-ı Yegâh" ve "Elde Var Hüzün" albümleri Türk müzik tarihinde köklü bir kırılmayı ve dönüşümü temsil eder. Bu iki albümde Rock, Pop ve Batı Klasik Müziğinin içine Türk Sanat Müziğine özgü makamlar ve Divan Edebiyatı şiirleri yerleştirilmiştir ya da tersinden söyleyecek olursak Divan Edebiyatı şiirleri ve Türk Sanat Müziği makamlarının içine Batı müziğine özgü unsurlar yerleştirilmiştir. Yoldaş müziğinde öyle bir denge tutturmuştur ki ne Batı Klasik ve Pop Müziğini taklit eder ne de geleneği tekrara düşer. Müziği bir sentez olmanın ötesine geçmiştir. Nitekim kendisiyle yapılan röportajlarda (Vural, 2007; Eşin, 2021) müziğinin bir sentez olmadığını ısrarla vurgulamaktadır. Bugüne kadar şarkı sözlerinin yapısı ve farklı müzikal alt yapıları bir araya getirme becerisi anlamında bu iki albüme eşdeğer bir albüm yapılamamıştır (Tipigil, 2021b; Meriç, 2017).

"Sultan-ı Yegah" albümü; içinde Nedîm, Seyyid Nesimi, Abdülhak Hamid, Pir Sultan Abdal, Attila İlhan ve Ergüder Yoldaş'ın şiirlerini barındıran; Muhayyer Kürdi, Nihavent, Hüseyini, Ferah Feza, Humayûn, Buselik, Mahûr, Hicaz ve Yegah



makamları ile bestelenmiş; ney, kemençe, yaylı tambur ve Batı Klasik Müziğine özgü enstrümanların kullanıldığı, Batı müziğine özgü Funk Groove ritimleri de içeren, Çakır'ın (Aktaran Tipigil, 2021b) "senfonik pop" olarak tarif ettiği, müzikal açıdan sınıflandırılması neredeyse imkansız bir albümdür. Öğrencisi Çakır'a göre Sultan-ı Yegâh albümü "sadece bir prototipti[r]. Ergüder Yoldaş, Batı müziğinin dikey tonal armoni sistemi ile Doğu müziğinin modal yatay armoni eksenini fizyolojik yapısal birliktelik olarak gerçekleştiren dünyadaki tek kompozitördür." Çakır, Yoldaş'ın yalnızca bir müzisyen olarak nitelendirilemeyeceğini, kendisinin aynı zamanda bir müzik filozofu olduğunu vurgulamaktadır (Aktaran Çınar, 2016; Aktaran Tipigil, 2021b). Yoldaş'ın ortaya çıkardığı müzik Ayas'ın belirttiği şekliyle (2016) birbirinden son derece farklı ve bir araya gelmesi pek mümkün görünmeyen müzik sistemlerini buluşturmuştur.

"Elde Var Hüzün" albümü; Bâki, Nev'i, Cahit Sıtkı Tarancı, Yahya Kemal Beyatlı, Neşati, Attila İlhan ve yine Ergüder Yoldaş'ın şiirlerinden oluşan, yukarıda anılan makamlarla bestelenmiş ve müzikal açıdan yine Batı Klasik Müziği enstrümanları ile yorumlanmış, zengin ritimlerle bezeli eşsiz bir albümdür.

Yoldaş'ın içinde yaşadığı coğrafyanın müziğine ilişkin arayışı bu iki albümle son bulmamıştır. 1994'te, Esin Avcı ve Ahmet Güvenç ile birlikte "Song on Mevlana and Yunus Emre" isimli bir albüm çalışması yapmıştır. Yoldaş, bu albüme; "Bensiz Gitme İstemem", "Beri Gel", "Medreselerle Minareler", "Hürriyet" ve "Yeniliğe Doğru" şarkıları ile katkıda bulunmuştur.

Yoldaş'ın müziğindeki özgün yan, yukarıda da belirttiğimiz gibi o güne kadar düşünülmemiş ve belki de Türk müziğine içkin olmadığı düşünülen, bir dönem yasaklanan, sıkıcı bulunan, geri kalmışlığı çağrıştıran Sanat mûsikîsini yeniden müzik gündemine yerleştirmesidir. Merve Erol'un deyimiyle (1995) ümmet döneminin kültürel mirasını ve ağır klasik mûsikîye özgü öğeleri olarak yeni bir

formda çağdaş olanla birleştirmiştir. Anadolu Pop ve Anadolu Rock, Halk Müziğine özgü “yerli ve milli” öğeleri çağdaş müzik ile birleştirip yeni ve bir modernlik yaratırken, Yoldaş’ın Osmanlı mirasına kadar uzanan yeni müziği daha da kapsayıcı bir perspektif geliştirerek bambaşka bir şey söylemektedir. Müziğine Osmanlı-Pop nitelemesinin yapılma sebebi de budur (Sökmensüer, 2022). Bu anlamda Yoldaş, müzik alanında avangart bir figür olarak belirir.

## **5. MODERNLİK VE MODERNLEŞME TARTIŞMASINDAN ERGÜDER YOLDAŞ’IN MÜZİĞİNE BAKMAK**

Bugün, “postmodern” olarak adlandırılan, tüm melezliklerin değer gördüğü bir dönemde geleneğe dönüş yapmak kolayken ve modayken (üstelik pazarlanabilirken ve kârlıyken), Ergüder Yoldaş, yaklaşık elli yıl önce, modernleşme ve Batılılaşma çabalarının yoğun olduğu bir dönemde, bugün yapılanın çok ötesinde eserler ve bir modernlik fikri ortaya koymuştur.

Yoldaş’ın müziği oldukça kafa karıştırıcıdır. Kendisini “gelenekçi-muhafazakâr” olarak tanımlayan bir kişi şarkı sözlerine, şarkılarda kullanılan makamlara ve Türk Sanat “Mûsikî”si enstrümanlarına bakarak kendi dünya görüşüne yakın öğeler bulacaktır; ancak Funk Groove ritimleri, Klasik Batı Müziği enstrümanlarını ve çok sesli bir orkestrasyonu fark ettiğinde müzikle arasına mesafe koyacaktır. “Seküler-ilerlemeci” çizgiye sahip bir kişi ise Divan Edebiyatı şiirlerini ve Sanat Mûsikîsi makamlarını duyduğunda bestecinin “muhafazakâr-gerici” olduğunu düşünecek ancak Batı müziği enstrümanlarını ve ritimlerini duyduğunda, bazı şarkıların Attila İlhan ve Pir Sultan Abdal’a ait sözler üzerine yazıldığını fark ettiğinde müzikle yakın bağ kurabilecektir. Bu düşünme biçimi aynı nedenlerden dolayı gelenekçi-dindar-muhafazakârların Batı müziğini toptan reddetmesine, modernleşmeci-ilerlemeci-Batılılaşmacıların ise geleneksel mûsikîyi küçümsemesine, geri kalmışlıkla ilintilendirmesine ve hatta yasaklamasına yol açmıştır (Ayas, 2012; 2020: 54). Söz konusu sathî düşünme

biçimi “mûsikî” ve “müzik” kavramlarının tercihinde bile görülür. Gelenekçiler “mûsikî”yi, ilerlemeciler ise “müzik” kavramını kullanmayı tercih etmektedir (Yiğit, 2019). Her iki tarafın da aklına bunların bir arada olabileceği gelmemektedir. Ya modern olan kökten reddedilir ya da geleneksel olan. Türk düşünce hayatı modern olana yönelik nefret ve hayranlık üzerinden kurgulanmıştır. Bu nefret ve hayranlık çeşitli uygulamalar doğurmuştur.

Osmanlı-Türk modernleşmesi sürecinde zaman zaman mûsikî yasakları ve gündelik hayatta köklü dönüşümler gözlenmiştir. Bu yasaklar ve uygulamalar çağdaşlaşmanın ilk örneklerinin görüldüğü Osmanlı döneminde başlamaktadır. 18. Yüzyılda Enderun Meşkhânesi dağıtılmış (Yiğit ve Sezikli, 2020), 19. Yüzyıldan itibaren ud, ney, tambur gibi geleneksel enstrümanlar yerine keman, piyano gibi Batılı müzik aletlerinin gündelik hayatı ele geçirdiği görülmüştür. Yine 19. yüzyılla birlikte Mehteran yerine Mızıka-i Hümayûn'un kurulduğu, padişahlar ve yakın çevrelerinin Batı müziği ile ilgilenmeye başladıkları, Enderun ve Fasıl musikisinin gerilediği, okullarda Garp mûsikîsi eğitimi vermeye başladığı görülmektedir (Yiğit, 2019). Ayas'ın da gösterdiği gibi, Tanzimat reformcuları, Batı müziğini öncelerken, “geleneksel müziği adım adım resmi kurumlardan dışlamaya başlamışlardır”...“Bu dönem, toplumun müzik zevkinin ana hatlarıyla aynı kaldığı, ancak siyasi ve kültürel elitin zevklerinin farklılaşmaya başladığı bir dönemdir.”(2016: 136). Cumhuriyet döneminde ise 1926-1975 arasında “mûsikî inkılabı” çerçevesinde Dârülbedâyi ve Dârülelhan'daki (Konservatuar) Şark Mûsikîsi bölümleri kapatılmış (Yiğit, 2019: 307), 1934-1936 yılları arasında radyoda alaturka mûsikî çalınması yasaklanmış, ilerleyen yıllarda yayınlanacak şarkıları belirlemek amacıyla TRT'de Müzik Denetleme Kurulu oluşturulmuş, ulusal kimliği temsil edecek bir müzik anlayışı geliştirmek adına sansür kullanılmıştır (Çulhaoğlu, 2011; Sarı, ?; Dünya Bülteni, 2010; Karşıcı, 2010). Batı medeniyetine özgü müzik anlayışı içerisinde kendine bir yer açmak isteyen siyasi elitler Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Batılılaşmacı ve milliyetçi saiklerle geleneksel

müziği göz ardı etmişler ve hatta yok sayacak noktaya gelmişlerdir (Ayas, 2016: 137). Bu yok sayma ve yasaklardan Ergüder Yoldaş da nasibini almıştır.

“Sultan-ı Yegâh” şarkısı, Durukan (2016) ve Meriç’e göre (2016a) bir yandan Ergüder Yoldaş’ın siyasi görüşleri nedeniyle, diğer yandan “Sultan-i Yegâh” şeklinde söylenmediği için TRT tarafından yasaklanmıştır. Aynı şekilde Ergüder Yoldaş’ın kendi ifadesine göre 90’lı yıllarda repertuarı “modern olmadığı” gerekçesiyle radyolardan kaldırılmış, Eurovision için beslediği “İlyada” adlı şarkı Yunan propagandası yaptığı gerekçesiyle Türkiye elemelerden çıkarılmıştır (Aktaran Vural, 2007). “Modern olmama” gerekçesi Yoldaş’ın müziğinin geleneğe yaslanmasından kaynaklanır. Bir müzik türünü “modern olmadığı için” yasaklama tavrı “içselleştirilmiş oryantalizm”den (Gökner, 2016: 512) kaynaklanmaktadır. Bu tavır Osmanlı Müziğine özgü formları geri kalmışlık ile ilişkilendirirken, Batı Müziğine özgü formları ilerlilik olarak görür. Dolayısıyla modernleşme zihniyeti açısından müzik iki biçimde mümkün hale gelir: Taklit, devşirme ve kopya olarak Batı etkisinde Türk müziği ve Türk milliyetçiliği ekseninde kurgulanan Türk Halk Müziği. Bunların dışında Osmanlı-Şark-İslam geleneğinden beslenen ve çağdaş müzik kalıpları ile buluşan bir Türk Klasik Müziği projesi tercih edilmez. Ergüder Yoldaş tam olarak bunu mümkün kılmakta, Oryantalist-Milliyetçi müzik ikiliğini aşacak yeni bir müzik anlayışı yaratmaya çalışmaktadır; ancak birçok engel ile karşılaşır. Albümleri yüzbinlerce satan, Sultan-ı Yegâh şarkısıyla “Altın Plak” alan ancak buna rağmen müzik piyasasında yer bulamayan, şarkıları televizyon ve radyolarda yasaklanan Yoldaş, kırgın bir biçimde münzevi bir hayat yaşamak için İstanbul Büyükkada’ya yerleşmiştir.

Yoldaş, hiçbir platformda siyasi görüşlerini belli edecek bir açıklama yapmamıştır; ancak onunla yıllarını geçiren öğrencisi Açikel, “Düşün-ü-yorum” dergisine verdiği mülakatta, hocası Yoldaş’ın bir Marksist olduğunu açık bir

şekilde belirtmiştir (Aktaran Tipigil, 2021). Nur Yoldaş ile evliliğinden dünyaya gelen oğullarına Tunç Devrim ismini vermeleri Açikel'i haklı çıkartabilir. Ayrıca Çakır, Tipigil'e verdiği mülakatta, Atatürk'ün doğumunun 100. Yılı için Ergüder Yoldaş'a sipariş edilen oratoryo ve senfoninin Yoldaş'ın solculuğu gerekçe gösterilerek elinden alındığını belirtmektedir. Yoldaş; muhafazakâr, Osmanlıcı, gelenekçi ve "sağcı" değildir; kendisi açık bir biçimde solcu ve sosyalist olarak tanımlanabilir. Bunun yanında bir albüm kapağının arkasına "Kendi türkülerimizi dinleyip, kendi öykülerimizi anlattığımız müddetçe bu toprakların bizim olduğuna inanabiliriz" der ve kültürel milliyetçiliğini ortaya koyar. Tıpkı Tanpınar gibi geleneğe sahip çıktığında solculuğundan ve çağdaşlığından bir şey kaybetmeyeceğini, modern müzik yaptığında ise geleneğe ihanet etmiş olmayacağını içsel olarak çözmüştür. Geleneksel müzikle komplekse kapılmaksızın kurduğu ilişki ve çağdaş olana karşı önyargısız tavrı eşi benzeri olmayan bir müzik yaratmasına yol açmıştır. Yoldaş'a göre (Aktaran Eşin, 2021) kendinden önceki müzisyenler ya Sanat Müziğinin formuna saplanıp kalmış ve bu nedenle yapısal popülaritesi düşük işler yapmıştır ya da Sanat Müziğinin miadını doldurduğunu düşünerek Batı müziğini taklide başlamışlardır. Bu nedenle dönüşüm yaratacak ve Klasik Türk Müziği olarak tanımlanabilecek bir müzik üretilmemiştir. Ergüder Yoldaş gibi müzisyenlerin yarattığı müzikal modernlik, Batılılaşma (Avrupa müziğinin taklidi), milliyetçilik ve ulusal öze indirgenebilecek bir anlayışa dayanmaz. Bunun yerine O, müzik aracılığıyla yeni bir estetik ifade yaratır. Daha önce hiç duyulmamış sesleri, tonları ve ezgileri üretir. "Doğu" ve "Batı" kültürlerini bağlantılı ve birbirine bağımlı gerçeklikler olarak bir araya getirerek yeni bir modernlik inşa eder. Bununla birlikte Halk Müziği ve Batı Müziği formlarına yer vermesine rağmen Osmanlı Müziğine içkin öğeleri kullandığı için sansürlenmekten kurtulamaz. Özetle, O'nun müziği modernist, milliyetçi ve halkçı içerimlerine rağmen geleneği barındırdığı için

sakıncalı bulunur; ancak yapısal popülaritesi nedeniyle dinleyiciler tarafından büyük ilgi görür.

Yoldaş, 1970'lerde müzikte bir arayışa girdiğinden bahsetmektedir. Bu dönem tam da Dellaloğlu (2020a), Kasaba (2016) ve Göle'nin (2002, 2004, 2001) belirttiği gibi toplumsal tabana yayılmış bir modernlik deneyiminin köklendiği yıllardır. Bu arayış Yoldaş'ı kökenlere doğru bir yolculuğa çıkarmıştır. Antikiteye doğru uzanan Yoldaş orada Divan şairlerini, Osmanlı kültürünü ve müziğini bulduğunu ifade eder (Eşin, 2021). Bugün konuştuğumuz Türkçeyi "Cumhuriyet Gazetesi Türkçesi" olarak niteler (Vural, 2007). Edebi olarak Attila İlhan'dan etkilenir ve Divan Şiirine yakın bulduğu için onun şiirlerine de yer verir. Ayrıca kontrastları açığa çıkartmak için Divan Edebiyatı dışında şiirlere de yönelir. (Eşin, 2021) Türk Halk Müziği, Yoldaş için hayati öneme sahiptir. Köklerdeki müzik budur. Nitekim "Giden Tez Geri Gelmez" oyunu için yaptığı müziklere baktığımızda Halk Müziğine özgü öğeleri çok sesli bir orkestrasyona tabi tuttuğunu görebiliriz.

Ona göre müzik eserinin kendi kendine sahip olduğu yapısal bir popülaritesi vardır. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği kendi yapısal popülaritesine sahiptir. Bunlar esasında müzik değildir, "insanımızdır". "Halk Müziği demek de doğru değildir aslında, Türk Klasik Müziği demek gerekir ona."(Vural, 2007)

"Sultan-ı Yegah" ve "Elde Var Hüzün" albümleri için Yoldaş şu ifadelerini kullanmaktadır (Aktaran Eşin, 2021):

Şimdi hissiyat bakımından modern bir yapı... Modern yapıların özelliği bu, tek başına kalıyor, o hissiyatın ortaya çıkartılması gerekiyor... Yani herhangi bir şeyi taklit etmeden kendi bütünlüğü içinde ortaya koymak gerekiyordu. Zaten dikkat ederseniz o albümdeki ve ondan sonraki albümdeki şarkıların hepsinin özelliği

o. Tekil parçalar. O tünelden geçerken benim kuyruğum ötekilerin kuyruğuna değmemeliydi.

Yoldaş, yaptığı müziğın tam da “modernleşmeci değil”, “modern” nitelikte olduğunu belirtmektedir. Kendisi özellikle “modern” kavramını kullanmaktadır. Batıya özgü olanı taklit etmeyen (yani modernleşmeci olmayan), form olarak geçmişı tekrardan ibaret olmayan, çağdaş enstrümanları, ritimleri ve tarzları barındırmakla birlikte geleneğın söz ve müzik mirasından beslenen yepyeni bir müzik yarattığını düşünmektedir. Ona göre modernlik de budur. Yani bir yandan “Medreselerle Minareler” adlı bir şarkı yapmakta, diğeri yandan bu şarkıyı Batı Klasik Müziğ'i'ne özgü enstrümanlarla icra edecek bir kompozisyon ile besteleyebilmektedir. Hem Mevlana Operası yazmayı planlar hem de Yaşar Kemal'in “Binboğalar Efsanesi”ni operaya aktarmak ister. Tüm bunların yanında Atatürk'ün “Nutuk”unu esas alan bir oratoryo yazmaktan da geri durmaz. Üstelik tüm bu projeleri planlarken ve yaparken Osmanlı Müziğinin makamları ile Türk Halk Müziğ'i ve Batı Müziğ'i formlarını bir arada kullanmaktan geri durmaz. Yoldaş'ın bu tavrı yukarıda tartıştığımız şekliyle modernleşmeden modernliğe geçiş sürecinin önemli örneklerinden birisini teşkil eder.

Yoldaş, Türkiye'de pek çok müzisyenin “ders verir gibi” müzik yaptığını iddia etmektedir. Ders verir gibi müzik yapmak, esasında musiki inkılabının dayandığı (1)Batı müziğinin aktarılması, (2)Osmanlı müziğinin dışlanması ve (3)halk müziğinin standardize edilmesi süreçlerini ifade etmektedir (Ayas, 2016: 139). O, örtük bir biçimde müziğın, Batılı estetik yargıların, tarzların ve formların yerleştirilmesinde ideolojik bir araç olarak kullanılmasının nafile bir çaba olduğunu tartışır:

Bizim repertuarın özelliğ'i o, ders verir gibi değil. Diğeri plaklar hepsi ders verirler. Şarkı mutlaka ders verir. Orkestra mutlaka ders

verir. Dinleyici de dinler, dinler. Allah Allah! Bu da ne ki? Bir şey anlamaz çünkü... Kimse kimseye ders veremez Türkiye’de.(Eşin, 2021)

Ders verir gibi müzik yapma biçiminin müzik kurumları ile halk arasında bağ kurulmasına engel olduğunu dile getiren Yoldaş, müziğin insan ile ilgisi kopartıldığında anlamını yitirdiğine inanmaktadır.

Müzik, yurdun gerçeklerini, insanını tanımakla ilgili bir şey. Aynı şekilde, bugünkü konservatuarların durumu da böyle. Onlar da yurdun gerçeklerini tanımaz ve buna uygun müfredatlar geliştirmez. Bunun için de opera bütün sene oturarak zaman geçirir. Senelerdir hiçbir şey yapmıyorlar. Devlet senfoni orkestraları her cumartesi sabahı konser verir. Kimse gitmez. Herkes oturuyor. Repertuar seçenler, hiçbir zaman insanları düşünmediler. Kendi eğitimleriyle ilgili olarak geliştirdikleri kavramlarla onlara yaklaştırmaya çalıştılar. Ama bu geri tepti. İlgilenen olmadı. Şehirdekiler, varoşlardaki insanların arabeskine eğilim duydular. Bir Teselli Ver mesela? Caddebostan’daki konser salonlarında çalınmaya başladı. Bu kültürdekiler Robert Koleji öğrencileriydi. Operayı, senfoniye seçmediler. Çünkü kendilerini bir gösteri alanına çıkıyormuş gibi hazırlamışlardı. Müzik gösteri değildir, temaşa sanatı değildir. Müziğin insanla ilgisini koparttığı zaman neden ilgilenilsin? (Aktaran Vural, 2007)

Yoldaş, tıpkı romantikler gibi “gelenek ile ilerlemenin imkânsız birliğini”(Dellaloğlu, 2021a: 19) aramaktadır. Müzik aracılığıyla metinler arası bir birlik, özgünlük ve orijinallik yakalamaya çalışır. Ona göre Türkiye toplumu üzerine siyaset yapmanın en güçlü aracı müziktir, estetikdir. O, yeni olanın peşinde koşar, yeni bir müzik biçimi yaratmak ister. Anadolu Pop ve Anadolu



Rock müziğinin 20 yılda inşa ettiği modernliği (modernleşme değil), daha da ileriye taşıyacak modernist bir kırılma yaratmak ister. Bu nedenle Ergüder Yoldaş bir avangarttır. Modernizm, modernliği aşmaya dönük çabanın adıdır. Modernist; kalıplaşmaya ve kalıcılılaşmaya başlamış, dinamizmini yitirmiş ve yenilik yaratma gücü azalmış modernliği bir sonraki aşamaya taşıyan atılımı gerçekleştirecek kişidir (Dellaloğlu, 2020a). Bu atılım yeni sanat ve düşünce akımlarının doğuşuna yol açar. Yoldaş da bunu yapar; ancak yaparken geçmişteki, kökendeki birikimden başlayarak işe koyulması gerektiğinin farkındadır. Geçmişin içine, bugüne özgü olanı ve kendi yaratıcılığını ekler. Küpçük'ten (2017) yapacağımız uzun bir alıntı onun gerçekleştirmek istediği şeyi açık bir biçimde ortaya koymaktadır:

Ergüder Yoldaş, bence modernleşirken kendisini arayan, bu arayışı içerisinde yönünü bulmakta zaman zaman kafası karışan, devletin müdahaleci yaklaşımları dolayısıyla olağan sosyolojik ve teknik gelişimi engellenen Türk müziğine tarihsel müdahaleyi yapma cesareti gösterebilmiş dehalardan birisi. Ki Yoldaş'ın bu, müziğimizin kendisini bulma konusunda tercih ettiği yol aslında yenilenme, çağın diline senkronik halde evrilebilme imkânları bakımından oldukça zordu. Algılanması ve akılda kalıcılığı dikkate alındığında çok daha basit ezgiler üzerinden, halk müziği geleneğini modern zamanların imkânlarıyla yeniden üreten 70'lerin Anadolu Pop/Rock deneyimi karşısında O, daha gerilere bakarak Osmanlı/Klasik Türk musikisi dediğimiz ve folklorik müzikal birikime göre karmaşık ezgiler barındıran geleneğe yönünü dönüp, 1980 sonrasında iki çalışma ortaya koyarak (Sultan-ı Yegah, Elde Var Hüzün) modern Türk müziği arayışlarının gelmiş geçmiş en önemli baş yapıtlarına imza attı. Bu başyapıtların

kesinlikle kendisinden sonra üretilcek çalışmalar için eşik sayılabilecek nitelik taşıdığını iddia etmek mümkün...

Yoldaş'ın çalışmaları kendisinden sonraki kuşaklara yol gösterici olmuştur. Günümüzde Gaye Su Akyol, Mor ve Ötesi, İskender Paydaş, Duman, Bulutsuzluk Özlemi, Nekropsi, Pentagram, Replikas, Hayko Cepkin, Manga, Lalalar, Gripin, Fasil-ı Jazz, Nev, Asia Minör, Mercan Dede gibi pek çok müzisyen ve grup Ergüder Yoldaş'ın başlattığı yolculuğu devam ettirmektedir. Bu isimler, yaptırımcı ve ders veren modernleşmeci müzik anlayışını aşmak için, toplumun kendine has özelliklerinden yola çıkmakta, geleneksel müzik birikimini farklı müzik türleri ile birleştirmekte ve modernlik deneyimini çeşitlendiren yeni müzik türlerine dönüştürmektedir. Böylelikle modernlik tecrübesi tarihselleşmekte, toplumsallaşmakta ve sivilleşmektedir.

## 6. SONUÇ

Modernleşmenin son bulması modern olmakla, modernliği içselleştirmekle ve yeri geldiğinde kendini aşmak için modernist bir perspektife sahip olmakla mümkündür. Modern olabilmek için modernleşmekten vazgeçmek gerekir. Üstelik modern olmak, kendin olmaktan vazgeçmek anlamına da gelmez; aksine, kendine ait öğelerle, geleneklerle, tarihle bugünü birleştirebilme yeteneği gerektirir. Taklit ederek modern olunmaz, geçmişe ait olanı modern araçlarla yeniden ele alarak da modern olunmaz. Köklerde olan birçok şeyi bir araya getirip, bugüne özgü olanı kullanıp, geleceğe dair yepyeni bir tarzla ifade edebilmektir modernlik.

Modern olmanın koşulu, geleneği bugüne taşıyabilmekse; geleneksel olanın devam edebilmesinin koşulu da onun geçmişteki haliyle kalmamasıdır. Geleneksel olan, bugün tarafından değerlendirilmeli, değiştirilip yenilenmelidir. Modern olan doğası itibariyle geleneklerle yüküdür. Geçmişin silinmesi bugünü

kuracak değer, norm ve araçların yok edilmesine yol açar. Bunun neticesinde toplumlar derinliklerini yitirirler, kuklaya dönüşürler. Toplumlar akıldan ziyade hafıza ile kurulmaktadır. Modernleşme toplumlarının yaşadığı da hafızayı kaybedip yüzeyselleşmek olarak nitelenebilir.

Modernliğin modernleşmenin yerini alması, şekli (seçkinci-yaptırımcı) ve asli (halk temelli) modernleşme sürecinde asli unsurların ön plana çıkması ile mümkündür. Yukarıdan aşağıya değil de aşağıdan yukarıya doğru bir modernlik anlayışının gelişmesi toplumsallığın, tarihselliğin ve sivilleşmenin temel göstergeleridir. Buna göre Türkiye'de modernleşme macerasının, devlet ile toplum arasındaki mücadelenin ve ilişkinin bir yansıması biçiminde gerçekleştiği söylenebilir. Bu macera kimi zaman örtüşen kimi zaman ise çatışan başlık ve uygulamaları barındırmıştır. İnkılaplar benimsendiği kadar ciddi tartışmaları da doğurmuştur. Bu çerçevede musiki inkılabı büyük ihtilaflara yol açmıştır. Geleneksel-İslam-Şark kültürünün bir parçası olan Osmanlı müziği modernist-pozitivist yaklaşım nedeniyle tarihsel açıdan geride kalmış bir müzik türü olarak görülmüş ve gündelik beğeniler alanından dışlanmış ve kimi dönemlerde yasaklanmıştır. Devlet tarafından yasaklanan ya da görmezden gelinen bu müzik türü toplumsal hafızadaki yerini korumuş, ilerleyen süreçte yenilenecek ve Batılı müzik formları ile iç içe geçerek geri dönmüştür. Bunda Ergüder Yoldaş'ın büyük payı vardır.

Ergüder Yoldaş, yüzlerce yıl önce var olan müzik mirasını bugüne taşıması ve kendinden sonraki müzisyenlere esin kaynağı olmasıyla bu toprakların modernlik deneyimini köklendiren bir müzisyen ve düşünürdür. Müziğini inşa ederken gelenekle kurduğu ilişki nedeniyle çeşitli otoriteler tarafından "modern olmadığı" yönünde bir eleştiriye maruz kalmıştır. Oysaki aynı müziğin içinde Batı Klasik Müziği, Rock ve Pop müziği motiflerine yoğun bir biçimde rastlanmaktadır. Gelenekçi olarak yaftalanan Yoldaş bir yandan da "solcu"

olduğu gerekçesiyle 1980 sonrası dönemde pek çok projeden uzaklaştırılmıştır. Ona sahip çıkan muhafazakâr camia ise Yoldaş'ın solculuğundan pek söz etmez. "Nutuk'u esas alan Atatürk senfonisi ve Cumhuriyet oratoryosu yazma sürecinden bihaberdir ve Yoldaş'ın müziğindeki Batılı öğeler genellikle gündeme getirilmez. İki taraflı bu görmezden gelme zihniyeti modernleşme toplumlarına has derin bir çelişkidir. Oysaki modernlik fikri tarihsel hafızanın çağdaş dünyaya çağırılması ile kurulur. Bu nedenle gelenekten bahseden gerici olmayacağı gibi onu yok sayan da kendiliğinden ilerici olamaz.

Yoldaş'ın eserlerindeki yapısal popülerite müziğinin bugüne kadar yaşamasını ve dinlenmesini sağlamıştır. O, geçmişin kültürel mirasını çağdaş öğelerle buluşturmuş ve kendi tarzıyla geleceğe seslenen bir müzik yaratmıştır. Üstelik bunu yaparken hiçbir kültürel birikimi ideolojilere kurban etmemiştir. Türk müziğini tüm tarihselliği ve toplumsallığı ile bir bütün olarak ele almış, ona derinlik kazandırmıştır. Türk müziğinin taklide dayalı biçimlenme sürecine karşı çıkmış, kozmopolit bir müzik anlayışı geliştirmiş, Doğu-Batı, geleneksel-modern gibi basit ikilikleri aşan bir perspektifle Türk Müziği'nin ideal formu dediği bir müzik türü yaratmıştır. Bu anlamda Dellaloğlu'nun Tanpınar için yaptığı nitelermeyi Ergüder Yoldaş için de yapmak mümkündür: Ergüder Yoldaş Türkiye'dir.

#### **Çıkar Çatışması Bildirimi:**

Bu çalışma tek yazarlı olduğundan herhangi bir çıkar çatışması durumu söz konusu değildir.

### **Destek/Finansman Bilgileri:**

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı, hazırlanması ve yayınlanması sürecinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

### **Etik Kurul Kararı:**

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç bulunmamaktadır. Bununla birlikte metin dergiye iletilmeden önce Ergüder YOLDAŞ'ın oğlu Tunç Devrim YOLDAŞ ile iletişim kurulmuş ve kendisinden izin alınmıştır.

### **KAYNAKÇA**

- Ayas, O. G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *Bilig*, 77, 131-155.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ayas, O. G. (2020). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim..* İstanbul: İthaki Yayınları.
- Başol, S. (2017, 30 Eylül). *Giden Tez Geri Dönmez*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=x\\_GsPgkw6L0](https://www.youtube.com/watch?v=x_GsPgkw6L0)
- Bayazıt, M. S. (2020, 16 Haziran). *Ergüder Yoldaş nasıl kurtulur?* Parantez Haber. <https://parantezhaber.com/yazarlar/mehmet-sadi-bayazit/erguder-yoldas-nasil-kurtulur-113>
- Baydar, S. C. (2018, 1 Nisan). *Sultan-i Yegâh*. Fikir Coğrafyası. <https://fikircogrfyasi.com/makale/sultan-i-yegah>
- Bozdoğan, S. ve Kasaba R. (Ed.) (1998). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. Çev., N. Elhüseyni. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin Türküsü-Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Çınar, A. (2016). *Besteci, Müzik Kuramcısı Ergüder Yoldaş'a Vefasızlığa, Öğrencisinden Tepki*. <https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/besteci-muzik-kuramcisi-erguder-yoldasa-vefasizliga-ogrencisinden-tepki-142117>
- Çulhaoğlu, M. (2011). *Bürokratik Elitin Müzik Yasalarına Dair*. <https://www.birgun.net/haber/burokratik-elitin-muzik-yasalarina-dair-15379>
- Dellaloğlu, B. (2020a). *Zamanın İçinden Zamanın Dışından Gelenek ve Modernlik Arasında*. Ankara: Heretik.
- Dellaloğlu, B. (2020b). *Poetik ve Politik*. İstanbul: Timaş.
- Dellaloğlu, B. (2021a). *Romantik Muamma*. İstanbul: Timaş.
- Dellaloğlu, B. (2021b). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Timaş.
- Demirkıran, G. K. (2006). *Müzikte Bir Deney Anadolu Rock*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6bu9tok2pdE>
- Durukan, K. (2016, 4 Şubat). *Ergüder Yoldaş için kısa bir yazı*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/erguder-yoldas-icin-kisa-bir-yazi,574>
- Dünya Bülteni. (2010). *Tek parti döneminde Türk müziği yasaklanmıştı*. <https://www.dunyabulteni.net/arsiv/tek-parti-doneminde-turk-muzigi-yasaklanmisti-h105324.html>
- Erol, M. (1995). Ergüder Yoldaş: Bir Portre Denemesi. *Cogito* 4, 327-328.
- Eşin, K. A. (2021, 28 Şubat). *Müzik dehası Ergüder Yoldaş'ın son rapörtajı*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WerFOlhTS1E>
- Gerber, H. (1987). *The social origins of the Modern Middle East*. Boulder, CO: Lynne Reinner.
- Göçek, F. M. (1999). *Burjuvazinin yükselişi, imparatorluğun çöküşü: Osmanlı batılılaşması ve toplumsal değişme*. Çev., İ. Yıldız. Ankara: Ayraç Yayınevi.

- Gökmar, E. (2016). Türkçe Roman: Anlatı Geleneğinden Nobel Ödülüne. *Türkiye Tarihi Cilt:4 1839-2010 Modern Dünyada Türkiye (509-541)*.
- Göle, N. (2001). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis.
- Göle, N. (2002). *Melez Desenler İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Göle, N. (2004). *Mühendisler ve İdeoloji Öncü Devrimcilerden Yenilikçi Seçkinlere*. İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çev. Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- İnsel, A. (2003). *Türkiye Toplumunun Bunalımı*. İstanbul: İletişim.
- Karaman, Ş. (2020, 2 Ağustos). *Ergüder Yoldaş, bir müzik dehasının acı sonu*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=JAq5gN\\_j65c](https://www.youtube.com/watch?v=JAq5gN_j65c)
- Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor/edebiyat*, 16(61), 169-178.
- Kalaycıoğlu, E. ve Sarıbay, A. Y. (Ed.) (2000). *Türkiye'de politik değişim ve modernleşme*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kasaba, R. (2016). *Türkiye Tarihi Cilt:4 1839-2010 Modern Dünyada Türkiye (Giriş Bölümü)*. Çev., Z. Bilgin. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Keyder, Ç. (2007). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Küpçük, S. (2017). Divan Şiirinin Beslediği Son Usta: Ergüder Yoldaş. *Arka Kapak*, 24. Sayı. <https://arkakapak.babil.com/divan-siirinin-besledigi-son-usta-erguder-yoldas/>
- Küpçük, S. (2018). *Bozkırın tezenesi irfan sahibi bir insandı*. <https://www.sakarya.bel.tr/ksoku.php/Haber/bozkirin-tezenesi-irfan-sahibi-bir-insandi/14823>
- Lewis, B. (1996). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Çev., M. Kıratlı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mardin, Ş. (2005). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.

- Meriç, M. (2016a, 21 Şubat). *Murat Meriç'le plak dolabı (Ergüder Yoldaş ve çalışmaları)*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vKZdtg1I2hU>
- Meriç, M. (2016b, 26 Ocak). *Ergüder Yoldaş'ın ardından...*  
<https://www.kulturservisi.com/p/erguder-yoldasin-ardindan/>
- Meriç, M. (2017, 24 Kasım). *Nur Yoldaş - Murat Meriç'le Plak Dolabı | Sultan-ı Yegah | Yeni Single Masal*. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=9YAR8xfVxi0>
- MİLLİYET. (2007). *Müzikte Bir Deney, Anadolu Rock*. Milliyet.  
<https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/muzikte-bir-deney-anadolu-rock-533313>
- Ortaylı, İ. (2007). *Batılılaşma Yolunda*. İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- Radikal. (2017, 25 Ocak). *Kaybettiğimiz Ergüder Yoldaş'ın sıradışı hayat hikâyesi...* Radikal. <http://www.radikal.com.tr/kultur/kaybettigimiz-erguder-yoldasin-siradisi-hayat-hikyesi-1499901/>
- Sarı, A. (?). *Geleneksel Türk müziğinin yasak tadı*.  
<http://www.musikidergisi.net/?p=1732>
- Satar, N. A. (2022). Dini Edebiyat, İslami Edebiyat, Türk-İslam Edebiyatı: Tanpınar İslami Edebiyatın Neresinde? *Birikim*, Mayıs 397, 73-79.
- SinemaMüzik. (2021, 2 Temmuz). *Ergüder Yoldaş (Piyano)*.  
<https://www.sinemamuzik.com/detay/erguder-yoldas-piyano>
- Sökmensüer, Y. (2022, 5 Haziran). *Sultan-ı Yegâh'ın anlaşılamayan saltanatı*.  
<https://serbestiyet.com/gunun-yazilari/sultan-i-yegahin-anlamilamayan-saltanati-93723/>
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Hep Aynı Boşluk*. İstanbul: Dergah Yayınları.



- Tipigil, D. (2021a, Ocak). Devlet Sanatçısı İlknur Açikel ile Ergüder Yoldaş Üzerine... *Düşün-ü-yorum*, 96. <http://www.dusunuyorumdergisi.com/erguder-yoldasin-nefes-ve-ses-teknikleri-metodolojisini-devrettiği-san-armoni-kompozisyon-tiyatro-dallarında-ogrencisi-asistani-olmuş-kızım-dediği-dostu-devlet-sanatçisi-ilknur-acikel/>
- Tipigil, D. (2021b, Ocak). Opr. Dr. Ercan Çakır ile Büyük Usta Üzerine... *Düşün-ü-yorum*, 96. <http://www.dusunuyorumdergisi.com/erguder-yoldasin-kompozisyon-ogrencisi-ve-bas-asistani-opr-dr-ercan-cakir-ile-buyuk-usta-uzerine/>
- Touraine, A. (2004). *Modernliğin Eleştirisi*. Çev., H. Tufan. İstanbul: YKY.
- Uğraş, Ö. S. ve Uğraş M. (2022). Ozan ve seyyah: Barış Manço'nun sosyolojik portresi. *Karadeniz Araştırmaları*, XIX/74: 609-620.
- Vural, F. (2007). Bir Daha Adaya Dönmem. *Aksiyon*, 665, 40-47.
- Yıldırım, H. A. (2016, 2 Şubat). *Diriliş: Üşüten Gerçeklik*. Gerçek Hayat. <https://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/dirilis-usuten-gerceklik/>
- Yiğit, İ. (2019). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müsikî ve Yasaklar*. Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yiğit, İ.; Sezikli, U. (2020). Türk Müsikîsi ve Yasaklar (1754-1952). *darulfunun ilahiyat*, 31(1): 119–135.
- Jan Zürcher, E. (2020). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev., Y. Saner. İstanbul: İletişim Yayınları.

## EXTENDED ABSTRACT

### Introduction

Turkish modernization has been discussed extensively by many researchers. Westernization movement aimed at transforming the State due to military defeats in the Ottoman Empire, especially with the Republic, turned into the modernization of society. Having a positivist-modernist perspective, the modernization of the Republic preferred to transfer the cultural elements of the West by associating the Ottoman elements with the backwardness. This means that modernization is essentially one-sided.

Ottoman-Turkish modernization, in which social and civic participation was weak and its historical and economic roots were missing, abandoned the Eastern-Islamic tradition with the last period of the Empire and the Republic, and turned its face completely to the West. As a result of this, the Republic of Turkey carried out a series of reforms. Dress, language, history, units of measurement are some of them. In the same period, another remarkable revolution took place in music. Turkish Classical Music, Enderun Music and Fasil Music, which belong to the Ottoman-Oriental-Islamic tradition, left their place to folk songs performed with Western instruments and Western Classical Music under the influence of Turkish nationalism and Westernism movements. In fact, between 1932 and 1934, the Turkish Art Music, known as Ottoman music, was banned by the state. It was believed that to become westernized should be cut off interaction with the traditional elements of Eastern societies, which evokes backwardness. The relationship of modernization societies with tradition is problematic. They usually think that modern is new, developed, progressed, civilized, and powerful. Unlike that being traditional is old, undeveloped, non-progressed, backward, uncivilized, and powerless. But modernity connects the past to the present and is built on traditional values. The traditional values are hidden in the modern ones. We always need traditions to build modernity. This condition also is the only way to keep the tradition alive.

Ergüder Yoldaş is one of the pioneers of the localization movement in music. He is within the Anatolian Pop and Rock Movement in the '60s and '70s, and then he connects Ottoman Classical Music to Modern Music. Therefore, he transforms elitist modernization into social, historic, and civil modernity. He creates alternative modernism by bringing the past to the present.

This article is an attempt to understand Ergüder Yoldaş's ideas and music on the axis of modernization and modernity discussions. For this purpose, we firstly

handle the concepts of modernism and modernization, next, we inform about Yoldaş's life to understand his musical background. Finally, we reveal why Yoldaş is an avant-garde figure and the center person of modernism and modernization discussion by using interviews which are made with him, and reports-article about Yoldaş.

### **Findings and Discussion**

Turkish music has witnessed a local revolution since the 1960s'. Anatolian Rock and Pop boomed in the 1960s' and have continued until today. Turkish Folk Music and Turkish Art Music, which were mostly ignored and interpreted by polyphonic orchestras, started to be reinterpreted in Rock and Pop styles after the 1960s and were performed in the form of chamber music. Ergüder Yoldaş's first albums and songs released during this period. He became one of the pioneer figures, like Moğollar, Erkin Koray, Ersen ve Dadaşlar, Cem Karaca, Üç Hürel, Selda Bağcan, Edip Akbayram, Ruhi Su, Ayla Algan, Tülay German, Garo Mafyan, Onno Tunç, Melih Kibar, and Erdem Buri. However, what makes him unique is albums named Sultan-ı Yegâh and Elde Var Hüzün (Sadness in Hand), which recall all components of Ottoman Music, but include Modern West Music. Both not only include Ottoman music, poets, melodies, and maqams but also rock and pop melodies, funk groove rhythms, and Western Classic Music orchestration. If you listen to Yoldaş's these albums, you can hear both Anatolian-Ottoman maqams or instruments and West melodies and instruments. Yoldaş's aim is to find the ideal form of Turkish Classical Music rather than to make a music synthesis. This couldn't be found by imitating Western or by saving tradition without changed. Ergüder Yoldaş's music could not be understood by conservatives because of including western music and by progressives because of including traditional music and was criticized on the grounds of not being modern. Traditionalists couldn't accept Western components of Yoldaş's music and modernizers couldn't internalize traditional maqams, melodies, instruments, and lyrics. He, however, qualifies his own music as real modern music. According to him, being modern is supposed to connect traditional with the contemporary. Therefore, both couldn't understand Yoldaş's music and philosophy. He has been either ignored or excluded from the music sphere. For example, his songs are banned by Music Supervisory Board which decided on songs that would be played on TV.

### **Conclusion**

That modernity replaces modernization is possible with the prominence of the community-based essential elements instead of the formal applications (elitist-enforcer). The development of an understanding of modernity from the bottom up, not from the top down, is the basic indicator of sociality, historicity, and civilisation. Accordingly, it can be said that the adventure of modernization in Turkey took place as a reflection of the struggle and relationship between the state and society. This adventure includes overlapping and conflicting titles and applications. The reforms caused serious debates as much as they were adopted. In this context, the music revolution led to great conflicts. Ottoman music, which is a part of the traditional-Islamic-Oriental culture, was seen as a musical genre that was historically left behind due to the modernist-positivist approach and was excluded from the field of everyday tastes and was banned in some periods. This type of music, which was banned or ignored by the state, preserved its place in the social memory, and returned in the future by being renewed and intertwined with Western music forms. Ergüder Yoldaş has a great share in this.