



RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi:10.12975/rastmd.2016.04.01.00068



“MÜSİKÎ İNKILÂBÎ”NI OSMANLI-TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KÜLTÜREL ve SİYASİ MİRASI OLARAK YORUMLAMAK

Bilen Işıktaş¹

ÖZET

Osmanlı-Türk modernleşmesi 19. yüzyılda sosyo-ekonomik ve siyasal zorunlulukların sonucunda ortaya çıkan sancılı bir süreç olmuştur. Batı'nın etkisi yalnızca devletin siyasi kurumlarında değil, kültürel anlamda da hissedilmeye başlanmıştır. Müzik, mimari ve edebiyat başta olmak üzere, Batı'dan gelen düşünsel ve estetik unsurlar, özellikle müzik kültürü üzerinde belirleyici bir rol oynamıştır. Geleneksel müziğin patronaj ve icra kaynaklarını yitirmeye başlaması Osmanlı-Türk müziğinin yaşadığı dönüşümde etkilidir. Bütün bu süreç, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen kültürel planlamanın ve müzik politikalarının altyapısını oluşturmuştur. Bu makalede amaçlanan 1930'larda “musiki inkılabı” olarak tanımlanan sürecin süreklilik anlayışı içinde Osmanlı dönemindeki altyapısı ve düşünsel mirasına işaret etmektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Batılılaşma, Müzik Reformu, Türkiye

INTERPRETING THE "MUSIC REFORM" AS THE HERITAGE OF THE CULTURAL AND POLITIC OF THE OTTOMAN MODERNISATION

ABSTRACT

The Ottoman-Turco modernization during the second half of 19th century, which was based on the socio-economical change and political necessities, was a troublesome process. The Western influence was not only limited to the scope of political institutions but also the cultural spheres. There were several Western intellectual and ethical motives on Music, architecture and literature, but a special emphasis on Music can be put forward. The Westernisation process contributed to the era in which the patronage and the performance of the traditional music was declining. So it was the effects of the modernisation which had enabled the new Republic to constitute a new cultural policy on music. This article aims to analyze the management of the so-called "Music Reform" of the 1930s by emphasizing the relevance with its Ottoman infrastructure and Ottoman heritage.

Keywords: Ottoman, Westernisation, Music Reform, Turkey

¹ Öğr. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı - Müzikoloji Bölümü.
bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

GİRİŞ

Erken Cumhuriyet döneminin kültür politikaları içinde en çok ses getireni dönemin basınında “musiki inkılabı” olarak yer bulan müzik reformu çabalarıdır. Özellikle Sosyo-kültürel dönüşümlerin hız kazandığı, tek parti rejimin kurumsallaştığı 1930’larda müzik yaşamı, hükümetin ve dönemin sanat çevrelerinin kültürel inşa sürecindeki rolü sonraki dönemde bir hayli tartışılmıştır. Döneme dair anlatılar içinde en çok atıf yapılan mesele ise 1934 yılında Atatürk’ün TBMM’nin açılış oturumunda yaptığı konuşma ve bunun yarattığı sonuçlardır. Bu konuşmadan birkaç gün sonra radyolarda Türk müziği yayınlarının durdurulması, Türk müziğine yönelik siyasi otoritenin tepkisinin en ileri göstergesi olarak sunulur. Konuya dair yapılan çalışmaların bir kısmında Türk müziğinin yozlaşmasında hatta 1960’lardan itibaren baskın bir tavır haline gelen arabeskleşmede bu yasağın ve dönemin müzik politikalarının etkisinin büyük olduğu ileri sürülmektedir (Özbek, 2003, s. 141-142). Türkiye’de müzik politikalarının müzik yaşamına yansımalarının incelendiği bazı çalışmalarda yasaklama kararının arkasındaki iradenin aslında Atatürk olmadığı iddia edilerek dönemin bürokratlarının ve özellikle içişleri bakanlığının rolüne işaret edilir. Buradaki tavır daha çok Atatürk’ün süreçteki müdahalesini hafifletmeye yöneliktir. Bütünüyle bakıldığında ise 1930’ların resmi müzik politikalarına dair genel kanı Batı müziği kurumlarıyla ilgili kazanımlara rağmen Türk müziği üzerinde olumsuz etkiler bıraktığına yöneliktir. Oysa söz konusu çalışmalarda belli belirsiz değinilse de ihmal edilen mesele erken Cumhuriyet’in müzik politikasının bir başlangıçtan çok 19. yüzyıldan itibaren yaşanan modernleşme hareketinin yarattığı ikilemin bir sonucu olduğudur. Bu çalışmada amaçlanan tarihsel bir süreklilik içinde Türkiye’de müziğin toplumsal değişimler karşısındaki niteliksel dönüşümün köklerine işaret edebilmektir.

Toplumsal Dönüşümün Gösterge Alanı Olarak Müzik

Platon’dan Schopenhauer’a kadar birçok düşünür toplum ve müzik arasındaki ilişkiye dikkat çekerken toplumsal değişimlerin müziği ne şekilde dönüştürdüğüne işaret etmiştir. Örneğin Konfüçyüs’e göre bir toplumun müziğinin bozulması toplumsal anlamda da pek çok şeyin bozulduğunun göstergesidir. Her toplumsal düzen kendi kültürel kurumlarını ve müziğini yaratır. Müzik hem bireyin iç dünyasının yansıması hem de bağlı bulunduğu toplumsal yapının tarih, edebiyat ve diğer kültürel kodlar gibi kolektif ortaklıklarının ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bu durumda toplumsal zihniyet, siyasal kurumlar ve düzenin değişimi müzik yaşamını doğrudan etkileyecektir. Yine Schopenhauer’a göre “müziğin olaylar dünyasıyla bir ilgisi yoktur”; müzik “iradenin bir kopyasıdır”; müziğin etkisinin öbür sanatların etkisinden daha güçlü ve yoğun olmasının nedeni de budur. Çünkü öbür sanatlar bir şeyin gölgesini dile getirirken müzik özünü dile getirir. Hegel’e göre, “müzik en öznel ve özgür bir iç yaşantıyı içerir”(Fischer, 2010, s. 184).

Müzik ortak duyguları uyarma amacını güder. İlk zamanlardan itibaren insanları çalışmaya ve mücadeleye iten kışkırtıcı bir işlev üstlenir. Ses düzenleri ve ses imgeleri otomatik çağrışımlar yaratır. Müziğin insanları bir süre için duyguca eşit yapabilmesi, özellikle askeri ve dinsel kurumlarda çok işe yaramıştır. Ancak zaman içinde müzik bu işlevlerin üstünde birleştirici ve ortak hedefe, yeni bir toplumsal düzene hizmet edici misyonlar üstlenecektir. Hobsbawm’ın

Devrimler Çağı olarak nitelendirdiği 19. yüzyılda devrim kendi müziğini üretmiştir.² Napoleon'a *Eroica* adlı üçüncü senfonisini ithaf eden Beethoven, iç dünyasının olduğu kadar aynı zamanda devrimin de müziğini yazmaktaydı. 1815'e gelindiğinde Avrupa'nın hemen her yerinde belirgin olan kabarmış ulusçuluk duygusu, bir ölçüde düpedüz siyasal anlamda kendini koruma güdüsünün bir parçasıydı. Napoleon Savaşları bunalımında, İspanyollar pek doğal olarak kendi kimliklerinin, Almanlar Almanlıklarının vb. daha çok bilincine varmışlardır. Bununla birlikte Romantik geçmişe dönüş eğilimi, her ne kadar Fransız Devrimi ve Napoleon'la yoğunluk kazanmışsa da gerçekte 1789'dan önce başlamıştır. Filozoflar ortaçağların her şeyin üstünde dinle uğraşmalarından nefret ediyorlardı. Elbette Romantikler filozofların kızdıkları ne varsa onu yücelteceklerdi. Alman yazar Herder³, bir kültürel ulusçuluk kuramı geliştirmişti.⁴

Romantik başkaldırı döneminde müzisyenler halk ezgilerini ve kendi geçmişlerinin öykülerini aramaya koyuldular. Opera ve şarkı bestecileri, renk ve dram öğeleri elde etmek için sıklıkla Shakespeare'in oyunlarına, Scott'un romanlarına ve Goethe ile Puşkin'in şiirlerine başvurdular. Bu evrimde en büyük rol Beethoven'e aittir. O, Bach, Haydn ve Mozart'tan kalan büyük geleneği yeniden biçimlendirmiştir. Beethoven'in Viyana'daki çağdaşı Franz Schubert, yüksek bir sanat düzeyine ulaşmıştır. Von Weber, gerçek bir Alman operası yaratmaya çabalarken, Rus besteci Glinka da ülkesinin kilise dışı müzik sanatında o zaman kadar egemen olan İtalyan etkilerini bir yana itmiştir. Ruslan ve Ludmila operasının konusunu Puşkin'in bir şiirinden almıştır (Knight, 2005; Kindarman, 2009, s. 61-92).

Osmanlı İmparatorluğunda Değişimin Öncüleri ve Müzik Yaşamı

Avrupa'da edebiyat, müzik kültürel kurumlar burjuva devrimleri sonucunda dönüşürken, Osmanlı İmparatorluğu'nda III. Selim ile birlikte siyasal, kültürel yapı değişime uğramaya başlar. Fransa'daki devrim rüzgarının Avrupa'yı sarmakta olduğu, insanların özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sloganları etrafında feodal monarşilere ve üretim ilişkilerine başkaldırdığı bir dönemde Osmanlı tahtına çıkan III. Selim, I. Mahmud ve I. Abdülhamid döneminde görülen reform çabalarını daha ileriye taşımıştır. Siyasi kimliğinin ötesinde bakıldığında Selim'in entelektüel davranış, incelik, his, düşünce ve reformculuk zaruretini anlama açısından Avrupa'da aydınlanma dönemi hükümdarlarıyla benzerlikler göstermesi şaşırtıcı değildir. İlhami mahlasıyla, şiirler yazmış, Kırımizâde Kamil Efendi'den müzik eğitimi almıştır. Sır Kâtibi Ahmed Efendi'nin verdiği bilgiye göre opera izleyen ilk hükümdardır. İzlenimleri olumlu olmasa bile Batı müziğine olan meraklı tavrı devam etmiştir. Lale Devri'yle başlayan müzikal tarz ve ifade III. Selim'in de katkılarıyla gelişme gösterir. Birçok eser besteleyen Selim döneminin bestekârları arasında Sadullah Ağa, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Numan Ağa ve nihayet

² Devrim sonrası romantik tepkinin kültür yaşamına etkilerinin incelendiği bir çalışma için bkz. Işıktaş, B. (2015). "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar" Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 8, Sayı 2, s. 158-172.

³ Romantizmde bireyin kendi bireyselliğini ifade edebilme isteği merkezdeydi. Hiçbir şey bireysel coşku ve duygunun en yoğun ifadesini oluşturan güzellik, doğa, hayal ve acı gibi duyguların önüne geçemezdi. Herşeyin temelini "ben kültür"ünün yerleştirildiği bu dönemde Almanya'da Herder (1744-1803), Descartes'in "Düşünüyorum, öyleyse varım" sözüne karşılık "Hissediyorum, öyleyse varım" şeklinde uyarılama yaparak bu sözü Romantik dünya görüşüyle uyumlu hale getirdi (Van Der Loo ve Van Reijen 2014, s. 81).

⁴ 19. yüzyılın toplumsal dönüşümleri ve kültürel yansımalarına dair bkz. (Hobsbawm, 2009).

İsmail Dede gibi büyük isimler dikkat çekmektedir. Bu devirde saraydaki küme fasıllarının aranılan isimlerinden biri de Sultanın tanbur hocası İzak’tır. Viyana Sefiri Ebubekir Râtib Efendi’nin Nizam-ı Cedid olarak tanımladığı değişimler Sultanın büyük bağlılık duyduğu müzikte de etkilerini gösterecektir. Birçok makam terkiib eden Selim, Rast-ı Cedid, Hüzzam-ı Cedid gibi makamları yeni bir müzikal anlayışla düzenleyecektir.⁵ Bununla birlikte III. Selim’in müzikal dünyası gelenekle içiçe ve ondan beslenmektedir. III. Selim, aydınlanma dönemi hükümdarlarından biri olmakla birlikte devrimci bir kimliğe sahip olmayıp radikalizmden uzak durmuş ve kültürel kurumların gelişim sürecine sert müdahalelerden kaçınmıştır (Beydilli, 2010, s. 31-34). Ancak II. Mahmud’un reformları siyasal ve kültürel kurumlar üzerinde daha radikal neşter vuruşları içerecektir.

Sultan II. Mahmud dönemi her anlamda Hobsbawm’ın “gelenek icadı” olarak tanımladığı süreçle uyum göstermekteydi.⁶ Geleneksel bir Akdeniz İmparatorluğu kurumlarını Batılı bir modelde dönüştürürken kültürel anlamda da yeni semboller yaratmakta gecikmiyordu. Osmanlı arması ve flama gibi kartografik unsurların yanı sıra Mehterhâne’nin kapanmasıyla yerine kurulan Muzika-i Hümayun imparatorluğun yeni imaj tasarımının da unsurları haline getirilmişti.⁷ Belki Dede Efendi’yi “*oyunun tadı kaçtı*” dedirtecek kadar buruklaştıran yeni kültürel atmosfer henüz toplumun geniş kitlelerince paylaşıyor değildir ancak Sultan Mahmud bazı yerleşik kalıpları sarsma konusunda radikal bir tavra sahiptir.

Muzika-i Hümayun Türkiye’de müzik yaşamı üzerinde derin etkiler bıraktı. 1826 yılında Yeniçeri Ocağının kaldırılması Mehterhâne’nin, geleneksel ordunun müziğinin de işlevini yitirdiğinin düşünülerek kapatılmasıyla Osmanlı dönemi müziğinin üretim kaynaklarından birine darbe indirilmiş oluyordu. Bülent Aksoy, mehter musikisinin yitirilmesini Osmanlı musikisinin kayıplarından biri olarak değerlendirirken haklıdır. Bu durum geleneksel mehter musikisinin repertuarının kayıp olmasına, sazlarının terk edilmesine hatta icra biçimlerinin unutulmasına yol açmıştır.⁸ Mehterhâne gibi 19. yüzyılda sarayın himayesindeki eğitim kurumu Enderun’un fonksiyonunu kaybetmesi de Osmanlı müziğinin bütünlüğünü sağlayan en önemli kaynaklardan

⁵ Bu konuda geniş bilgi için bkz. *III. Selim Döneminin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Sanat Müziği, (Beşiroğlu, 1993). ayrıca bkz. *agy.*, “III. Selim’in Bestekarlığı”, *Nizâm-ı Kadîm’den Nizâm-ı Cedid’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İSAM Yayınları, İstanbul (Beşiroğlu, 2010, s. 654-664).

⁶ “İcat edilmiş gelenek” alenen ya da zımnen Kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normları aşılama çabasına çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler” (Hobsbawm, 2006, s. 2).

⁷ 1826’da Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhânenin de kapanmasıyla bando kurulmuştur. Daha III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ordusunda trambet kullanılması bunun başlangıcını oluşturmaktadır. Muhafazakar çevrelerden yükselen tepkiler karşısında Ubeydullah Kuşmâni kaleme aldığı bir risalede bu yeni enstrümanı savunmak durumunda kalmıştır. O trampeti Batılı ordulardaki disiplin ve düzenin bir parçası olarak görmekte ve Yeniçeri ocağından gelen tepkiler karşısında trambet kullanılmasının “*ehemm-i mühimmât ve elzem-i levâzımât*dan” olduğunu belirtmektedir. (Turan, 2011’de atıfta bulunduğu gibi).

⁸ Bülent Aksoy’un (2008) işaret ettiği gibi 1911’de kurulan mehter artık orijinaliyle bir ilgisi yoktu. Ali Ufki ve Kantemiroğlu’nun yazdıkları olmasa mehter havaları ve mehter dağarının ne olduğu konusunda bir fikir sahibi olunması mümkün değildi. 1952’den sonraki mehterler ise kayıpları telafi etmek bir yana hamasi törenlere hizmet etmekten öte bir anlam taşımamıştır (s. 234).

birinin yitirilmesi anlamına geliyordu.⁹ Yeni kurulan bandoyla aynı zamanda farklı bir müzik anlayışı ve repertuvar alanı hayata geçiriliyordu. Aslında bu geçiş süreci çok da başarılı değildi. Nitekim Atâ tarihinde anlatılanlar İstanbul'da bugünkü Teknik Üniversite'nin Taşkışla bölümünde kurulan ve Enderun Ağalarından Nokta Mehmed Efendi'nin başkanlığındaki bir heyetin idaresine bırakılan Muzika-i Humayun'da beklenen sonuçların hemen alınamaması üzerine Yurtdışından uzmanlar çağrıldığını göstermektedir. 1828'de Fransa'da gelen M. Manguel, başarısız olunca bu defa İtalyan şef Giuseppe Donizetti II. Mahmut tarafından İstanbul'a davet edildi (Umur, 1987, s. 186). Daha sonra Donizetti Paşa olarak anılacak olan Giuseppe Donizetti 17 Eylül 1828'de geldiği İstanbul'da 28 yıl hizmet edecekti. Donizetti, yeni dönemin resmi müzik anlayışının mimarıydı. Göreve başlamasından bir yıl sonra bestelediği Mahmudiye Marşı 1846 yılında Abdülmecid için yeni bir marş yapınca kadar resmi marş olarak kullanılmıştı. 1856'da ölümü üzerine yerine getirilen Necip Paşa başarılı olamayınca Abdülaziz, İtalyan Müzisyen Guatelli'yi bu göreve atadı.¹⁰ Donizetti ve Guatelli Paşa Osmanlı'da resmi müziğin dönüşümü üzerinde belirleyici olan en önemli isimlerdir. İlk başta Batı müziği merkezi hükümetin resmi ve diplomatik protokollerinde, törenlerde yer alırken zaman içinde başında Halife-Sultanın yer aldığı bir geleneksel monarşide dini anlamda en önemli protokollerden biri olan Cuma selamlığına kadar girecektir.

Batı müziğinin Osmanlı resmi çevrelerinde ve seçkinler arasında yer edinmesi kamusal alanda özel alanın aksine protokole dair tüm organizasyonların içinde yer alması köklü bir değişime işaret ettiği gibi söz konusu süreç geleneksel müziğin üretildiği ortamların dönüşümünde de etkilidir. Seçkinlerin Batı uygarlığının müziğine olan ilgisi saray ve konaklardan Batı müziğinin sedasının yükselişi yeni yaşam biçiminin sonucu olarak geleneksel müziğin bestecilerine ve icracılarına karşı da bir koruma kalkanının ortadan kalkmasına neden olmuş, Türk müziği Boğaziçi'ndeki Rum tavernalarına ve Topkapı'daki meyhanelere sığınmak durumunda kalmıştır (Öğün, 2000, s. 434). Cumhuriyet döneminde önyargılı kimi yazarların bu müziği düşük bir meyhane müziği olarak nitelendirmesinin ardında yatan tarihsel durum buydu.¹¹ Oysa Ayas'ın (2014) da işaret ettiği gibi saray ve tekke gibi iki önemli eğitim ve icra kurumunun yanı sıra toplumun kültürlü üst sınıfları arasındaki hamilerini de kaybeden müzik geleneğinde bir seviye düşmesi kaçınılmazdır. Bununla birlikte geleneksel müzik çevrelerinin millete sığınarak halk zevki içinde kendisine bir sığınak bulması, yalnızca seviye düşmesine değil, popüler formlar çerçevesinde özgün sentezlere de yol açmış ve halktan kabul görmüştür (s.193).

Aynı dönemde geleneksel müziğin yalnızca icra platformları değil, müzikal içerik ve fonksiyonları da değişime uğramaktadır. Ağır formlar, büyük usuller modernleşmenin değiştirdiği zaman algısı içinde eski cazibesini yitirmekte ve yerini eğlenme-oyalanmaya yönelik kolay icra edilebilir, hafif formlar ve usullere bırakmaktadır. Şarkı formu artık çok zengin makam ve usul geçkileri içeren kârların yerini almaktadır. Batı müziğindeki sonatlar gibi uzun süreli

⁹ Enderun Osmanlı İmparatorluğu'nda yalnızca bürokrat yetiştiren kapıkulu sınıfının üretildiği bir mektep değildi. Aynı zamanda burada edebiyat, çeşitli ilimler ve musiki de öğretilirdi. Bu konuda bkz. İnalçık, H. (1994). *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, London: Phcenix, s. 78-79.

¹⁰ Donizetti Paşa'nın müzik yaşamı üzerindeki etkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

¹¹ Söz konusu yaklaşımı dönemin yayın organlarında görmek mümkündür. Behzat, E., (1934). Ankete Cevap: Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp, *Nota Dergisi*, sayı 29, 15 Haziran

eserler daha kolay tüketilebilen kısa süreli ve akılda daha kolay kalan hafif eserlerle mücadele edememektedir. Batılı orkestrasyon geleneksel müziğin icrasında henüz iltifat görmemektedir; bununla birlikte viyola, viyolonsel hatta piyano gibi enstrümanlar Mevlevihanelerde, tekkelerde ayin gibi dini formların icrasında kullanılmaktadırlar. Sultanın hizmetindeki müzisyenler yeni dönemde yeni arayışların da ilk ürünlerini vermektedirler. Vasat bir besteci olmasına rağmen Guatelli, bestelediği pek çok marşın yanı sıra bazı klasik Türk müziği parçalarını çoksesli hale getirmiştir. Çok sesli armonize ettiği besteler arasında çağdaşı olan Şevki Bey, Hacı Arif Bey ve Rifat Bey’e ait çok sayıda eser bulunmaktadır. Batı müziği armoni sistemiyle düzenlediği 24 şarkı ve türküden oluşan *Arie Nazionali e Canti Popolari Orientali, Antichi e Moderni* adlı eseri İstanbul’da yayınlanmıştır (Turan, 2008, s. 86-87). Tanzimat’a giden süreçte müziğin içeriği ve yerleşik kalıpları değişirken bunun toplumsal ve kültürel yansımaları da daha görünür olmuştur. Kısacası Cinuçen Tanrıkörür’un bozulma ve çöküş olarak tasvir ettiği bu dönemde III. Selim’in başlayıp II. Mahmud’un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellalzâde, Kazasker, Osman Bey ve Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik eserlerdeki formların yerini şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı. III. Selim’in keşf ve himaye, II. Mahmud’un itibar ve taltif ettiği İsmail Dede’yi müzikte Donizetti’nin eğittiği Abdülmecid, sarayında tutmayı başaramayacaktı (Tanrıkörür, 2011, s. 43). Güneş Ayas’a (2014) göre Batı müziği saraya ilk geldiğinde, Batı müziğinin hafif eserlerinin karşısında Osmanlı müziğinin sanat düzeyi eserleri vardı. Çok geçmeden bu durum değişmiş, alıcısını kaybeden her yüksek sanat gibi Osmanlı müziğinin de halk beğenisine yaslanarak ayakta durmaya çalışırken, Batı müziği bu süreçte kurumlaşmaya ve sanat seviyesini yükseltmişti (s. 90).

Tanzimat’ın Tanzim Ettiği Kültürel Kurumlar İçinde Müzik

Tanzimat’ın kurucuları, Mustafa Reşit Paşa ve onun takipçileri, Batı’nın askeri ve idari yapısını Osmanlı İmparatorluğu’na aktarırken Batı’nın günlük kültürü de ikinci defa etkin biçimde imparatorluğa girmişti. Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler “Avrupalı” olmuştu. Son dönemin büyük âlimi, hukukçu ve tarihçi kişiliğiyle döneme damga vuran Ahmet Cevdet Paşa (1822-1895), bu hayat değişikliğinin eski Osmanlı değerlerini nasıl kösteklediğini anlatır (Mardin, 2012, s. 23). Onun eleştirel bakışına rağmen İtalyan seyyah Edmondo de Amicis’in İstanbul’a dair notları Tanzimat sonrası değişen şehir kültürünü, yeni bürokrat sınıfın ve bunların oluşturduğu toplumsal yapının taleplerine göre biçimlenen bir yaşam anlayışını gözler önüne serer. De Amicis’in tanık olduğu Osmanlı toplumu I. Wallerstein’in işaret ettiği gibi 19. yüzyılda kapitalizme eklemlenme mücadelesi veren bir imparatorluğun tebaasıdır artık. Geleneksel yapı sarsılmış ancak yeni düzenin oturması sanıldığı kadar kolay olmamıştır. İtalyan seyyah, İstanbul halkının yaşamını yansıtırken, “eski” ve “yeni” tabirlerini özellikle kullanır. Ona göre yeni İstanbul’da biçimlenen bir Türk’ün evinde duvarda asılı duran udun yerini piyano almıştır. Evin hanımı ya da çocuklar Pera’da bulunan bir müzik dükkanından alınan notalara rağbet etmektedir. Dahası, artık bir musiki muallimi bu yeni yaşamın parçası haline gelmiş olan piyanoyu öğretmek üzere özel derslere gelmektedir. Bu yeni ev “Avrupalı bir hanımın evine benzer. Evde bir piyano bulunur ve Hıristiyan bir kadın hoca hanıma piyano çalmayı öğretir” (De Amicis, 1986, s. 259). Sarayda şehzadelerin eğitiminde yer verilen müzik derslerinin içeriği de artık Batı müziğinin aktarımı şeklindedir. Hanedan mensupları alafranga yaşamın etkisiyle yalnızca mobilya ve kostümlerini değiştirmekle kalmamışlar, aynı zamanda zevkleri de değişmiştir. 1847 yılında İstanbul’u ziyaret eden Macar virtüöz Franz Liszt, bu yeni yaşam biçiminin Doğu’nun egzotik başkentine çektiği ilk isim değildir elbette. Kendisi

İstanbul'daki dinleyicilerin ilgisinden ve ağırbaşlı konser takiplerinden bir hayli etkilenmiştir. Bunu, yazdığı mektuplarda dostlarına bildirmekten geri kalmayacaktır. Hanedan üyeleri arasında Batı müziği formlarında eserler ortaya koyanlar yine bu dönemde ortaya çıkacaktır. Avrupalı birçok bestecinin vals ve polka besteleyerek, ithaf ettiği monarklar arasında artık Boğaziçi'ndeki Sahil Saraylarında bütünüyle Batılı bir yaşam sürmekte olan Osmanlı Hükümdarları da vardır (Egecioğlu, 2012). Ancak bu anlatılanlar Osmanlı toplumu arasında Batı müziğinin büyük tevecüh gördüğü anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte seçkinlerin Batı müziğine olan ilgisinin ardında da onu çok iyi anlayıp özümsemeleri değil, dahil olmak istedikleri dünyanın kültürel unsurlarından biri olarak görmeleri etkilidir.¹²

Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemleri yeni toplumsal baskı gruplarının geliştiği dönemlerdir. Doğmakta olan *intelligentsia* 1840'lı yıllardan kalkarak gelişmeye başlayan basınla, özellikle bu yolla merakını anlatır. Toplum batından alınan tiyatro, roman, felsefi deneme gibi edebi türlerle tanışır. Schiller ile Victor Hugo çevrilir, Molière uyarlanır; seyirciler sosyal yergi ve burjuva dramının temalarıyla içli dışlı olurlar bu sayede. Osmanlı başkenti Batılı opera kumpanyalarını ağırlamaya başlar. 1840'da Abdülmecid'in izniyle Bosco Tiyatrosu kurulur. Bosco, 400 kişiye hizmet verebilecek kapasitedeki tiyatroyu açtığında her sınıftan insana seslenebilecek bir oyun türü olarak operayı düşünmüş, İtalya'dan bir grup çağırarak temsillerine başlamıştır. Kasım 1841 devletin resmi gazetesi *Ceride-i Havadis*'te tiyatro ve opera sanatıyla ilgili bir habere yer verilmiştir. Haberde opera ve tiyatronun ne olduğu anlatılmış, bunların nasıl seyredileceğiyle ilgili uzun öğütlerde bulunulmuştur.

Bosco Tiyatrosunda oynanan oyunlar İtalyanca olup izleyiciler genellikle yabancılar, yabancı dil bilen Hıristiyan ve Müslüman yerli halktı. Ancak yabancı dil bilmediği halde gazete ilanlarından etkilenerek temsillere katılanlara her zaman rastlanıyordu. *Ceride-i Havadis*'in 19 Nisan 1842 tarihli nüshasında yer alan, Donizetti'nin Belisario Operasının librettosunun Türkçe olarak yayımlandığı ve halka altışar kuruşa satıldığı yolundaki haber dikkat çekmekteydi. Operanın ve Batı müziğinin yüksek sınıf arasında gördüğü ilgi sarayı memnun etmiş benzemektedir. Abdülmecid, Beyoğlu tiyatrolarında yabancı sanatçılardan dinleyip seyrettiği bu müzikli sahne sanatının Türk gençlerine öğretilmesini istemiş, bunun üzerine Donizetti harekete geçmiştir. Tüm bu gelişmeler aynı zamanda Batı müziğinin seçkinler arasında algılanışının da bir göstergesidir. Turan'a göre Batı müziği, Batılı toplumlar gibi olmanın ya da o şekilde algılanmanın araçlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu konuda verdiği örnek önemlidir. 1844'de Bosco Tiyatrosu'nu devralarak işletmeye başlayan Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi'nin tiyatrosunun yanması üzerine hükümetten istediği yardım talebine karşı Meclis-i Vâlâ tarafından bir mazbata hazırlanır. 29 Safer 1846 tarihli belgede konuyla ilgili aşağıdaki satırlar yer almaktadır. “Söylemeye lüzum yoktur ki bu opera ve tiyatro Avrupa memleketlerinin çoğunda bulunduğundan padişah sayesinde İstanbul'da da kurulması güzel bir şey ve Avrupa'ca da hoş karşılanacak olduğundan Mihail Naum'un tiyatro inşası ve temsiller vermesi uygun görülerek izin verilmişti... Tiyatro sahibinin taksitle geri ödemek şartıyla 250.000 kuruş kredi istediği biliniyorsa da söylendiğine göre bu şahsa inşaat için yabancı elçilikler tarafından para yardımında bulunulacakmış. Padişahımız tarafından da yardımda bulunulması dost devletler elçileri ve onların tebaasına karşı bir çeşit saygı gösterisi olacağı gibi devletimiz tebaasında olduğu halde Osmanlı Devleti tarafından yardım edilmesi saltanatın şanına uygun düşmeyecektir...” (Turan, 2008, s. 90-91).

¹² Tanzimat toplumunun alafrangahlığı için çarpıcı bir tahlil için bkz. Ortaylı, İ. (2014, s. 229-261). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Batılılaşmanın Göstergesi Olarak Müziğin Sunumu ve Türk Müziğinin Oryantalist Yorumu

Osmanlı modernleşmesi kültürel kurumlarda telifçi bir nitelik taşıyan imparatorluğun imajının tasarımı ve onu Batılı değerleri benimsemiş bir Avrupalı monarşi olarak gösterme gayreti Batıcı bürokratların gündem maddeleri arasına girdi. Batılılaşma kültürel ve edebi anlamda da yeni türler ve kavramları Osmanlı toplumunun gündemine soktu. Basın ve matbuat kamuoyu oluşturmada etkili araçlar olurken, yeni edebi türler ve tiyatro geleneksel türlerin yerini almaya başladı. Müziğin önemli bir farkı bulunuyordu. Öncelikle kamusal temsili, resmi protokol ya da gündelik yaşam içindeki yeri daha fazla hissediliyordu. Bu nedenle imaj tasarımı kullanılması daha kolaydı. Tanzimat sonrası Osmanlılık geleneğinin yıkılması sonucunda ortaya çıkan dört ana uçurum içinde Niyazi Berkes, devlet ve halk arasındaki ayrışımından bahseder (Berkes, 2013, s. 254). Devlet ve halk arasındaki uçurumun gözlemlendiği kültürel alanlar içinde yeni dönemin imajını belirleyen unsurlardan olan müzik de vardır.

Batı müziğine fazla ilgisi bulunmayan Abdülaziz döneminde bile imparatorluğun imaj tasarımı Batı müziği bir kültürel form olarak kamusal alanda kullanılacaktır. Küçük formlarda birkaç bestesi de bulunan Abdülaziz için Batı müziği aynı zamanda kendi reklamını yapmanın aracıdır. 1867’de Paris, Londra ve Viyana’yı kapsayan bir dış geziye çıkan Abdülaziz burada onuruna düzenlenen toplantılarda klasik Batı müziğinin bestekarlarının eserlerini dinleyecektir. Saltanatının ilk günlerinde saray tiyatrosunun ödeneğini kısan, Dolmabahçe’deki yangınla harabeye dönen saray tiyatrosuyla ilgilenmeyen Abdülaziz, Richard Wagner’in Bayreuth opera binası için açtığı yardım kampanyasına 3000 thalerlik bir bağış yapar. Sonuç beklendiği gibidir. Avrupa basınından gelen övgüler, Franz Liszt’in Prenses Wittgenstein’e yazmış olduğu mektupta Sultanın davranışının Avrupalı prenslere örnek olması gerektiğini belirtmesi imajı için mükemmel bir yatırımdır. Abdülaziz Avrupalı denklere arasında bonkör ve sanatsever bir hükümdar olarak resmedilmektedir. 1869’da İstanbul’u ziyaret eden istikbalin İngiltere Kralı veliaht Prens Edward’a imparatorluğun Batılı yüzünü göstermek isteyen Sultan bu kez Naum Tiyatrosu’nda özel bir gösteri hazırlar. 7 Nisan 1869 gecesi gerçekleşen görkemli gecede Galler Prensi ve Prensesi halkın coşkun tezahüratları arasında, sağlı sollu yerleştirilmiş alay bandolarının İngiliz Ulusal Marşı *God Save the Queen*’i eşliğinde tiyatroya gelir, Meyerbeer’in *L’Africaine*’ni izler. Yabancı misyon şeflerinin ve Osmanlı devlet ricalinin katıldığı bu gece Osmanlı başkentinin yaşamakta olduğu değişim sürecini gözler önüne serer (Kosal, 2003, s. 35-42; Aracı, 1998, s. 30-33). Abdülaziz Batı müziğine büyük bir ilgi duymasa bile onu himaye etmiş, icracılarına ihşanlarda bulunmuştur¹³ (Toker, 2012, s. 247-269).

Batı müziğinin kamusal alanda, resmi törenlerde hatta dini Cuma selamlıklarında bile yer buluşu, seçkinler arasında gördüğü itibar zaman içinde geleneksel müziğe yönelik bir aşağılama hatta açık bir ifadeyle oryantalist bir söylemin inşasında da etkili olacaktır. Aslında bu oryantalist söylem en az alaturka-alafranga çekişmesi kadar kültür tartışmalarında belirleyiciydi. Tekseslilik ve çokseslilik, gelişmişlik ve az gelişmişlik hatta illiklik kavramları üzerinden toplumsal bir profil çizmeye dayalı bakışlar geleneksel makam müziğine yönelik bir önyargının oluşumuna hizmet etti. Bu konuda Osmanlı dönemi müziği üzerine yazan yazarların etkisi de unutulmamalıdır. Örneğin Charles Fonton’a göre Doğu müziği Asya’nın ruhuna uygun olarak cansız ve gevşektir. Onda Batı müziğinin hızıyla hayatiyet bulunamaz. Doğu müziğinin en büyük

¹³ Hikmet Toker, *Sultan Abdülaziz Döneminde Osmanlı Sarayında Musiki*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2012, s. 247-269.

kusuru ona göre monotonluğudur. Oysa bir müzik her türlü izlenimi yaratıp tüm duyguları harekete geçirebilmelidir. Doğu müziğine egemen olan tekdüzelik ise buna engeldir ve yine bu müzik ne denli güzel olursa olsun, eğer tek düzeyse dinleyende hep aynı izlenimi yaratıyorsa dinleyicinin ruhunda uyku duygusu yaratır, onu uyuşturur (Fonton, 1987, s. 58). Osmanlı müziğine yönelik bir diğer önyargılı oryantalist tez ise bu müziğin kökenine dairdir. Türklerin müziğini geliştirmiş ve kuramsal olarak değerlendiren Toderini dahi “Türk musikisi modern Farsçadır” diyerek kökeni hakkında polemikçi bir tavır sergilemiştir (Toderini, 2012, s. 119). Bu tavır sonraki dönemde Ziya Gökalp başta birçok yazarda etkisini gösterecektir.¹⁴ Oryantalist paradigmanın 19. yüzyılda yerleşen bir diğer yaklaşımı ise tek seslilik esasına dayanan Doğu müziğinin insanların çok sesli düşüncelerine fırsat vermediği, bu nedenle eleştirel ve çoğulcu bir yaklaşımın Doğulularda gelişmediği konusudur. Osmanlı müziğinin Batı müziğiyle uzlaşmazlığını ve “geriliğini” açıklamak için sıklıkla müzik dışı ölçütlere başvurulduğu görülmektedir. Aynı doğrultuda çokseslilik Doğu despotizmiyle, tek tanrıcılıkla, bağınazlıkla özdeşleştirilmiştir. Jules Rouanet “Müslüman müziği” olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğini tek seslilik olarak belirttikten sonra, bunu Sami ırkının “çokluğa akıl erdiremeyeşine” ve tevhid inancına bağlamaktadır (Arel, 1969, s. 57). Antoine Murad dahi Batılıların Osmanlı müziğine yönelik önyargılarını kırmak için kaleme aldığı çalışmasında Doğu müziğinde keder ve hüznün ön planda olmasını despot hükümdarlara karşı halkın çaresizliğinin bir ifadesi olarak yorumlamıştır (Aksoy, 2003, s. 175). Söz konusu yaklaşımın etkilerini günümüzde dahi Bernard Lewis gibi oryantalist yazarlarda görmek mümkündür. Bunlara göre demokrasiyi bir türlü içselleştiremeyen Doğulular tek sesli bir kültüre sahiptir ve bu müziklerine kadar sirayet etmiştir¹⁵ (Lewis, 2002, s. 148-149).

Tanzimat sonrasında Osmanlı yazarlarının yorumlarında görülmeye başlayan oryantalist söylemlerin yarattığı algılamayı bireysel düzeyde ortaya koyan en etkili örneklerden biri II. Abdülhamid’in görüşleridir. 19. yüzyılın son dönemine otoriter siyaset anlayışıyla damgasını vuran, muhafazakâr siyasal söyleminin yanında modernleşmeci tavrıyla imparatorluğun dönüşümünde pay sahibi olan Abdülhamid’in Türk müziğine dair görüşleri Osmanlı modernleşmesinin kültürel yansımalarının seçkinler arasındaki ifadesi olarak değerlendirilebilir. Kızı Ayşe Sultan ve Beylerbeyi Sarayı’ndaki gözetim yılları boyunca yanında bulunan doktorunun notlarında geleneksel müziğe dair anlattıkları Sultanın dışa yansıtma da özellikle büyük gayret sarf ettiği muhafazakâr imajıyla çelişir niteliktedir. “Doğrusu alaturka musikiden hoşlanmam, insana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim, bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Araplarınmış. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış” (Osmanoğlu, 1960, s. 25-26).

Fransız Alexandre Efendi’den piyano dersleri alan, müzik bilgisini geliştirmede Guatelli Paşa’dan ve Paul Dussoppe’den yararlanan Sultan Abdülhamid’in tam bir Batı müziği özellikle de opera hayranı olduğu bilinir. Hacı Arif Bey başta olmak üzere, Rifat Bey ve İsmail Hakkı Bey

¹⁴ Dönemin diğer önemli fikir adamları için bkz. Akıncı, L. K. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Müziği*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları, s. 29-42.

¹⁵ Bernard Lewis’in tezlerine yönelik eleştirel bir yorum için bkz. Turan, N. S. (2005). Bernard Lewis’in Düşündürdükleri, *Andante: Müzik ve Toplum Eki*, Eylül-Kasım, sayı 18, s. 12-15.

gibi dönemin önde gelen Türk müziği bestekârlarına ilgi göstermekle birlikte Batı müziği icracılarına ayrı bir ilgi duymuştur. Keman, piyano ve viyolonsel onun hayranlık beslediği enstrümanlar olduğundan bunların icracıları onun özel ilgisine mazhar olmaktaydılar. Örneğin kemancı Vondra Bey’i eğitim amacıyla Paris’e göndermiş, dönüşünde ise sarayda bir davet düzenletmiştir. Kendisinin de katıldığı bu törende şehzade Burhaneddin Efendi (piyano), Abdürrahim Efendi (viyolonsel) ve Muzıka-i Hümayun’dan Tefvik Efendi mini bir konser vermişlerdir. Muzıka-i Hümayun kumandanlarından Safvet (Atabinen) Bey’i flüt tekniğini geliştirebilmesi için 1908’de bir yıllığına Paris’e gönderen Sultan, Hacı Arif Bey’in viyolonsel çalan oğlu Cemil Bey’i de desteklemiş, sıklıkla saraya davet ederek dinlemiştir. Çocuklarının müzik eğitimi konusunda hassasiyet gösterdiği anlaşılan Abdülhamid’in oğlu Burhaneddin Efendi bu konuda büyük bir yetenek ortaya koyarak 1894’te 7 yaşında iken bestelediği Re Major çok sesli bir marşı (Bahriye Marşı) babasına ithaf etmiştir. Burhaneddin Efendi Alman İmparatoru II. Wilhelm’in oğlu Prens Albert ile birlikte Sultanın önünde küçük bir konser vermiştir. François Lombardi Şadiye Sultan ve Ayşe Sultan’a piyano öğretirken Mehmed Selim Efendi (piyano), Naime Sultan (piyano), Mehmed Abdülkadir Efendi (keman), Abdürrahim Efendi (viyolonsel ve nefesli sazlar) üzerine eğitim almışlardı. Ayşe Sultan mükemmel piyano çalmanın yanı sıra güftesi de kendisine ait olan ilk eseri Hamidiye Marşı’nı 12 yaşındayken Abdülhamid’e 25. cülus yıldönümünde (31 Ağustos 1901) hediye etmişti. Dahası Sultan operalar seyredilemek için Yıldız Sarayının içine bir tiyatro inşa ettirmiş, burada Maria Malibran, Çalyapın gibi ünlü yıldızları, Avrupa’dan gelen opera kumpanyalarını misafir etmiştir. Dindar bir hükümdar portresinin özenle korunmasına büyük hassasiyet gösteren Sultan, Cuma selamlıklarında Avrupalı bestecilerin eserleri eşliğinde Yıldız Camii’ne teşrif etmiştir¹⁶

Batı müziğinin kamusal alanda kazandığı mevki, seçkinler arasında gördüğü itibar bir zaman sonra modernleşmenin Osmanlı edebiyatına kazandırdığı yeni formlardan romanda da ona yönelik temaların kullanımına fırsat sağladı. Bununla birlikte Tanzimat romancılarının Batı müziğine yaklaşımları çok bilinçli sayılmaz. Batı müziğinin romanda yer alması bu müziğin toplumun yeni tanıdığı Batı kültürü ve Batılılaşma çabasının bir sonucudur. Piyano bu dönemde Batı müziğinin en tanınan ve sembolik enstrümanıdır. Bazı aileler tıpkı Mehmed Rauf’un Eylül romanındaki Suad’ın babası gibi çocuklarını ud ve kanundan men ederek onları piyano çalmaya teşvik etmişlerdir. Mizancı Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserinde müzik bahsi çok sınırlı olsa da Zehra’nın piyanosunda çaldığı ve Fransızca olarak söylediği bir romans, onu işiten Mansur’u Zehra’ya bir anda aşık eder. Halid Ziya’nın olgunluk döneminin ilk eseri olan *Maî ve Siyah*’ta yazarı temsil eden Ahmed Cemil, tıpkı Halid Ziya gibi klasik batı müziğine düşkündür. Yazar *Aşk-ı Memnu* adlı romanında ise Nihal’in piyanoda mürebbiyesinden öğrenerek çaldığı parçalara değinir. Mehmed Rauf’un, Eylül romanında müzik iki insanı birbirine bağlayan, onlar arasında duygu alışverişini sağlayan bir konuma sahiptir. Romanın asli şahısları olan Suad ve Necib’in müziğe duydukları büyük aşk zaman içinde birbirlerine karşı derin hisler beslemelerine neden olur. Batı müziği artık romanlarda Batılı yaşam biçiminin, “*asriliğin*”, hatta görgülü olmanın bir aracı olarak sunulmaktadır.¹⁷ Ahmet Mithat Efendi’ye göre Batı müziğine aşına olmak, bu konuda bir şeyler söylemek hem sosyete terbiyesi, hem de bir kültür göstergesi gereğidir (Okay, 1991, s. 340).

¹⁶ Bu konuda geniş bilgi için bkz. Turan N. S. (2012). “Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid”, *Evrinsel Kültür*, Ocak, sayı 241, s. 28-29.

¹⁷ Tanzimat ve Servet-ı Fünun romanında müzik temasının işlenişi üzerine yapılmış ayrıntılı bir çalışma olarak bkz. Üner, A. M. (2006). *Roman ve Musiki*, İstanbul: Simurg Yayınları.

Batı müziğinden Çoksesli Milli Musikiye

Osmanlı 19. yüzyılıının Batı müziğiyle irtibatı daha çok Avrupa kapitalizmiyle eklemlenme süreci içindeki şehirli küçük burjuvanın yaşamında bir eğlence aracı olarak başlayıp, en uç noktada toplumsal görgü ve seçkin sınıf üyesi olmanın göstergelerinden biri şeklinde algılanmasıyla sürdü. Meşrutiyet döneminde aile, kadın, evlilik, hukuk gibi toplumsal konuların yanında kültürel konulardaki tartışmalara müzik de eklenir. Özellikle Ziya Gökalp'in yaklaşımı müziğin bir kültürel form olarak milli bir karakter içinde yeniden inşasına yöneliktir. Bu dönemde Türk müziğinin kökeni üzerine tartışmalara girilir. Kimi yazarlara göre Türk müziğinin kökleri İran'da kimine göreyse Bizans ya da Arap müziğindedir. Örneğin Klesewetter, Türklerin müziği olduğu iddiasına karşı çıkmış, bu müziği İran müziği olarak nitelendirmiştir. Meşrutiyet döneminin Türkçü aydınları bu düşüncelerden etkilendiği anlaşılmaktadır. Türkçü aydınlar özellikle ulusal bir müzik meydana getirebilmek için yabancı kökenli müziğin bırakılarak halk müziğinin işlenmesi gereği üzerinde durmuşlardır. Necip Asım *İkdam* ve *Türk Yurdu*'nda çıkan yazılarında Türk müziğinin Yunan kaynaklı olduğunu, Araplar aracılığıyla Türklere geldiğini ileri sürerek ulusal bir müzik oluşturmak için Macarların yaptığı gibi, halk havalarını Batı müziği tekniğiyle düzenlemek gerektiğini savunmuştur. Ancak bu konuda en can alıcı tartışmayı *Türkçülüğün Esasları* adlı yapıtında sürdürecektir (Ayvazoğlu, 1996, s. 48).

Ziya Gökalp, ilk olarak kültür ve uygarlık kavramlarını birbirlerinden ayırarak tartışmaya girer. Ona göre kültür bir ulusun “*dini, ahlaki, hukuki, muakalevi, bedii, lisani, iktisadi ve fenni*” yaşamlarının uyumlu bir toplamıdır. Uygarlık ise aynı “*mamure*”ye dahil birçok ulusların toplumsal yaşamlarının toplamıdır. Kültür ulusal, uygarlık ise uluslararasıdır. Buradan hareketle ülkede bir arada yaşayan iki müziğin olduğunu söyleyen Gökalp'e göre, bunlardan birisi halk arasından doğan “*kaidesiz, usulsuz, fensiz melodilerden oluşan Türk müziği, diğeri ise Farabi'nin Bizans'tan tercüme ve ıktibas ettiği Osmanlı müziğidir. Bunlardan birincisi kültürümüzün ikincisi ise uygarlığımızın müziğidir*” (Gökalp, 1965, s. 33-36). Gökalp, yüksek bir zevkin ürünü olarak gördüğü Osmanlı müziğiyle ilgili artık yeni bir şey yapılamayacağını ileri sürerek, halk müziğinin nağmelerinin Batı tekniğiyle işlenerek çokseslilik anlayışıyla ancak yerelden hareketle bir ulusal müzik oluşturulabileceğini savunur. Gökalp, Hars ve Maarif başlıklı makalesinde de “Rousseau'nun ‘tabiata rüçü edelim!’ kaidesi, bize konuşulan lisana, türkülerde terennüm edilen vezinle musikiye... çağırıyor” der (Gökalp, 1972, s. 97-98). Avrupai bir müziğe sahip olmanın yolu ona göre bellidir: “*Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizde halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz.*” (Gökalp, 1972, s. 152-154).

Aslında milli bir romantizm için taşraya yöneliş, folklor 1780'lerden itibaren Britanya'dan İskandinavya'ya dek geniş bir coğrafyada görülen bir yönelimdir. İlk keşif ve karşılaşmalardan itibaren otantik bir kültür merakı gelişmiş, yerel kültürlerin evrensel medeniyetten daha öncelikli olduğuna yönelik temalar türemiştir. Bu andan itibaren Aksakal'ın da belirttiği gibi folk kültür, “Aydınlanmanın diyalektiği” doğrultusunda doğanın akıl ve kâr uğruna tahrip edilmesine karşı çıkan; içinde bulunulan hale itiraz eden tüm entelektüeller için muazzam bir fikri sermaye olmuştur (Aksakal, 2014, s. 104-105). Edebiyat ve müzikte bu ulusalcı romantizmin etkileri daha çarpıcı görülebilir. Bunun en tipik yansımasını Rus beşlerinde bulabiliriz. Beşler ulusal olan, ulusunun tarihini ve halkının karakterini ve büyüklüğünü temsil eden bir müziğin yaratılması için büyük bir adanmışlıkla mücadele ettiler (Finkelstein, 1996, s. 90). Alman klasik ve romantik bestecilerinden öğrendikleri çalgılama, armoni, kontropuan ve

biçim anlayışını, Rus ulusal müziğini yaratmada kullandılar. Başka ekollere yanaşmadıkları gibi, üsluplarına yabancı öğeler karışmasına da izin vermediler. Yerel kaynaklar onların beslendiği ana damardı. Rus halk müziğinde bu yaşanırken 19. yüzyılda vatanseverlik ve folk müzik arasında coşkulu bir ilişki kurulmuştu. Schubert, çağının halk müziğiyle popüler müziğin lirik tohum özlerini birleştirdi. Chopin’in müziğinde halk müziğinin kaynaklarından yararlanması, onun vatanseverliğine ve ulusal özgürlük çağrısına bağlıdır. Birçok eserinde salt kişisel bir kederi değil halkın çektiği acılara tercümanlık etmiştir. Chopin ne kadar Polonya ise Liszt’in müziği o denli Macardır (Finkelstein, 1995, 135-162). Müzikte ortaya çıkan bu ulusal etki ulus devletin kuruluşu sürecinde erken Cumhuriyetin siyasi elitlerince de dikkate alınacak, kültür politikalarına referans kabul edilecektir.

19. yüzyılda Osmanlı-Türk modernleşme hareketinin müzik yaşamı üzerinde yarattığı etkiler cumhuriyetin ilanı sonrasında kültürel politikalar için altyapıyı hazırlamıştır. Yeni bir toplum oluşturma, cumhuriyetin yurttaşını inşa etme arayışı, başka bir ifadeyle toplumsal mühendislik kültürel alanda da devletin planlamacılığını beraberinde getirmiştir. Yalnız burada bir fark bulunmaktadır. Osmanlı modernleşme hareketi içinde müzik dönüşüp yeni içerikler kazanırken devletin bunu halkın geniş kesimine götürme gibi misyonu yoktur. Oysa 20. yüzyılın başlarından itibaren kitle iletişim araçlarında radyo yayıncılığı ve plak sektöründe gelişmeler yaşanmıştır. Müziğin ideolojik ve ulusçu paradigmadaki birleştirici rolü tüm bu teknolojik imkanlarla daha önemsendir olmuştur. Artık okul gibi devletin ideolojik aygıtlarıyla da kitlenin eğitiminde yeni ve ulusal bir müzik arayışı kurucu kadro arasında tartışmaya açılmıştır. Bu konudaki en veciz ifade Atatürk’ün dilinden yansımaktadır. 1 Kasım 1934’te TBMM’nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplantı Yılı’nı açarken söyledikleri devrim, güzel sanatlar ve gençlik arasında kurulan ilişkinin yansımasıdır. “Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesi istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır.” Atatürk müzik politikası konusunda sıkıntıya dikkat çektikten sonra gençliğe aşılacak müziğin hangi kıstaslarla yapılacağını da şu şekilde ifade eder: “Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerinde özen vermesini, kamunun da buna ona yardımcı olmasını dilerim.”¹⁸

Müzik ilerlemenin göstergelerinden biri olarak algılanmaktadır. 30 Kasım 1929’da Vossische Zeitung gazetesi muhabiri Emil Ludwig’e verdiği demeçte Atatürk’ün altını çizdiği nokta budur: “Montesquieu’nun ‘bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz’ sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz.” Bu röportajda dikkat çekici olan Atatürk’ün geleneksel müziğin kökenine dair yaklaşımıdır. “bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında iştirilebilir” (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1989, s. 128). Söz konusu yaklaşım Atatürk’ün içinde yetiştiği Tanzimat modernleşmesi sonrasındaki kültürel atmosferden ne denli etkilendiğinin göstergesidir. Toplumsal ilerleme ve müzik arasındaki ilişki devrimci bir liderin dikkatinden kaçacak bir realite değildir. Sofya’da seyrettiği operadan

¹⁸ 1934 yılında gerçekleştirilen bu konuşma sonraki dönemde müzik politikasının rotasını belirlemesi açısından son derece önemli bir role sahiptir. Tam metni için bkz. *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri*, (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 1, s. 396.

etkilenmesi ve onu daha önce aşağılanan, köylü olarak görülen Bulgar toplumunun medenilik seviyesinin bir yansıması olarak görmesi gençlik döneminden itibaren bu konuyla ilgilendiğine işaret eder. Bu nedenle müzikte olduğu gibi operada da ulusal bir kimlik ortaya konulması gerektiğini düşünür. Opera Osmanlı son döneminde Batılı yaşam biçiminin rağbet gösterdiği müzikal formlardan biridir. Ama cumhuriyet dönemine gelindiğinde onun politik bir mesaj verme ve ideolojik anlamda kullanılma kapasitesi de keşfedilmiştir. Beethoven'den Wagner'e kadar birçok büyük bestecide çoğu zaman üstü kapalı, ya bir masal ya da fantastik bir olay çerçevesinde işlenen mesajlar kitleyi eğitmede cumhuriyet kadroları için kültürel araçlardan biri olarak görülmektedir. 1934'te İran Şahı Rıza Han'ın Türkiye ziyareti sırasında konusu bizzat Atatürk tarafından belirlenen Özsoy operasının eski Türk ve İran dostluğunu mitolojik olaylara dayalı olarak anlatması ve temsili için seçilen siyasi konjonktürü göz önünde tutmak gerekmektedir (Turan ve Komsuoğlu, 2007 s. 5-30). Bununla birlikte Cumhuriyet'in müzik görüşünü Türkçülüğe indirgemek de mümkün değildir. Musiki inkılabı Türkçülüğü gölgede bırakacak biçimde Batıcı politikalara yönelerek halk müziğini dışlayabilmiş, bazen de geri adım atıp Osmanlı müziğiyle uzlaşmalar arayarak, Türkçü sentezi daha esnek hale getirecek çözümler üzerinde çalışmıştır. Bu iniş çıkışlarda geleneğin direnci de etkilidir (Ayas, 2014, s. 96). 19. yüzyılda Osmanlı modernleşmecilerinin Batı müziğine yükledikleri simgesel anlam Cumhuriyet döneminde daha ileri götürülerek simgeselliğin de ötesinde yeni toplum ve devletin kültür politikalarının rotasını belirlemiştir. Başka bir ifadeyle Cumhuriyet dönemi müzik politikasının belirlenmesinde Osmanlı son yüzyılının entelektüel mirası belirleyici olmuştur. Aradaki fark radikalizmin kültür politikasındaki yönlendiriciliğinde gizlidir.

SONUÇ

Türkiye'de 1930'lu yıllardan başlayarak dönemin basınında daha yoğun tartışılmaya başlanan ve devlet politikası olarak benimsenen "musiki inkılabı" Türkiye'de müzik yaşamının dönüşümünde önemli bir kırılma olarak görülmekle birlikte söz konusu sürecin kökleri daha eskiye dayanıyordu. Geç 18. yüzyılda Osmanlı toplumun yaşadığı değişim ve modernleşme olgusunun kültürel yansımaları müzik yaşamı üzerinde de derin izler bırakmıştı. Mehterhane'nin kapatılması, Enderun gibi bir eğitim kurumunun işlevini yitirmesi geleneksel müziğin üretildiği ve aktarıldığı kurumları yok ederken, içine girilmeye çalışılan Batı uygarlığının müziği Osmanlı yüksek sınıfı arasında ve resmi alanda kendisine yer edinmeye başladı. Batı müziği Osmanlı seçkini ve aydını için yeni uygarlığının sesiydi. Bununla birlikte Tanzimat'ın toplumsal ve siyasal alanda yarattığı ikilem müzik alanında da kendisini gösteriyordu. Batılılaşma dönemi Osmanlı-Türk musikisi üzerinde köklü etkiler bırakırken toplumsal yaşamın çeşitli alanlarında görülmeye başlayan "alafrangalaşma" eğilimiyle geleneksel değerler, alışkanlıklar ve anlayışlar yabancılaşmış ve bu yabancılaşma süreci musiki alanını doğrudan etkilemişti.

Osmanlı döneminde başlayan toplumun değişimine yönelik modernleşme hareketi Cumhuriyetle birlikte ulus devletin geleceğe yönelik beklentilerini içeren siyasi bir Batılılaşma hareketine dönüşecektir. Bununla birlikte arada yaşanan kopuşlar kadar süreklilikler de mevcuttur. En belirgin fark 19. yüzyılda Osmanlı Batılılaşmasının taklitçi niteliğine karşın Cumhuriyet'in, Batılı normlarda bir ulus devlet ve onun kültürünü yaratma arayışında oluşudur. Atatürk'ün gerçekleştirdiği devrimin en özgün niteliği, Taner Timur'un da ifade ettiği gibi her türlü taklitçiliğe kaşı olma ve kendisine has bir kültür yaratma hedefidir. Mustafa Kemal'in II. Mahmud ile başlayan Batılılaşma hareketine karşı olumsuz bir tavır takınmasının nedeni budur. Ona göre Sultan Mahmud ülke idaresini ilerletmek için teşebbüste bulunmak istemiş fakat bu daha çok Avrupa'yı taklit şeklinde gerçekleşmiştir. Oysa kurucu liderin konuşmalarında Batı uygarlığından çok çağdaş uygarlık kavramına vurgu yapılmaktadır. Tarihi anlamıyla Türk

Devrimi, geleneksel Osmanlı kültürünün çözülmesi ve II. Mahmud’tan itibaren başlayan Batılılaşma hareketleriyle ortaya çıkan “kültür ikileşmesi” sorununu çözmek zorundaydı. Yapılanların bir taklitçilik şeklini almaması için bilimsel temele dayalı ve ulusal bir kültür siyaseti benimsendi (Timur, 1968, s. 149-156).

Cumhuriyetin ulus devlet sürecinde kendinden önceki dönemin imparatorluk kültürünü ve onun unsurlarını ötekileştirdiği doğrudur, ancak bu durum yalnızca Türkiye’ye özgü bir gerçeklik değildir. Her şeyden önce ulus devlet kurma aşamasındaki toplumlarda tarihin, geçmiş algısının ve kültürün algılanma biçimi böyledir. Rusya’da, Balkanlarda ya da manda rejimleri sonrasında Arap dünyasında yaşananlar benzer şeylerdir. Kültürel dönüşümler ve süreklilikler üzerine düşünürken müziğin tarihsel ve toplumsal altyapısına mutlak bakmak gerekmektedir. Türkiye özelinde değerlendirildiğinde Tanzimat’tan itibaren başlayan modernleşme süreci müzik üzerinde de etkiler bırakmış, tercihler, beğeniler, tavırlar ve nihayet geleneksel müziğin icra anlayışının ve estetik unsurlarının değişiminde etkili olmuştur. Eğitim, alfabe değişikliği, kıyafet reformları modern bir devletin temelini oluşturan hukuk reformları gibi müzik de kültürel dönüşümün bir parçası hatta en simgesel yönü olarak görülmüştür. Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları ve bunların toplumsal sonuçlarının böyle bakış açısıyla yaklaşıldığında bir başlangıca değil tüm bu birikim sonucunda gelinecek bir sonuca işaret ettiği görülebilir. Ancak bu sonuç Tanzimat’la başlayan taklitçi bir tavırdan yana değil, ulusa yerel nitelikli bir kültür ve müzik inşa etme anlayışından yola çıkacaktır. Kimi uygulamalarında radikalizme savrulmasının ardında dönemin toplumsal koşulları belirleyici olacaktır. Bununla birlikte Türkiye’de müzik yaşamının yeni koşullara göre biçimlenmesinde dönemler arasındaki süreklilik ve müdahaleler etkili olup, sonraki dönemin müziğinin karakterine yön verecektir.

KAYNAKÇA

- Karabey A. L. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Müziği*, İstanbul: Doğan Güneş Yayınları.
- Aksakal, H. (2014). *Tanzimat’tan Günümüze Türk Politik Kültüründe Romantizm*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul: Pan Yayınları.
- Aracı, E. (1998). “Abdülaziz Şerefine Verilen Konser”, İstanbul: *Toplumsal Tarih Dergisi*, sayı 49, s. 30-33.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 1.
- Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, (1989). Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, c. 3.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayvazoğlu, B. (1996). *Geleneğin Direnişi*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Berkes, N. (2013). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Beşiroğlu, Ş. Ş. (2010). “III. Selim’in Bestekarlığı”, *Nizâm-ı Kadîm’den Nizâm-ı Cedîd’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları, s. 654-664.

- Beşiroğlu, Ş. Ş. (1993). *III. Selim Döneminin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Beydilli, K. (2010). “III. Selim: Aydınlanmış Hükümdar”, *Nizâm-ı Kadîm ’den Nizâm-ı Cedîd’e III. Selim ve Dönemi*, Ed. Seyfi Kenan, İstanbul: İSAM Yayınları, s. 27-58.
- De Amicis, E. (1986). *İstanbul*, çev. Beynun Akyavaş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Egecioglu, Ö. (2012). *Müzisyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ercüment B. (1934). Ankete Cevap: Meyhane ve Caz Musikisine Karşı Harp, *Nota Dergisi*, sayı 29, 15 Haziran.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları.
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul.
- Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Yay. Haz. Cem Behar, İstanbul: Pan Yayınları.
- Gökalp, Z. (1965). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1972). “Hars ve Maarif”, *Hars ve Medeniyet*, Ankara: Diyarbakır’ı Tanıtma ve Turizm Derneği.
- Hobsbawm, E. (2009). *Devrim Çağı 1789-1848*, Ankara: Dost Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2006). *Gelenekleri İcat Etmek, Geleneğin İcadı*, Eric Hobsbawm/Terence Ranger, (Ed.). çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, s. 1-18.
- İnalçık, H. (1994). *The Ottoman Empire: The Classical Age 1300-1600*, London: Phcenix.
- Kindarman, W. (2009). *Beethoven*, Oxford University Press.
- Knight, F. (2005). *Beethoven ve Devrim Çağı*, çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kosal, V. (2003). *Westliche Klassische Musik in dem Osmanischen Reich*, İstanbul: EKO Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Lewis, Bernard (2002). *What Went Wrong: Western Impact and Middle Eastern Response*, Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (2012). *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2004). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osmanoğlu, A. (1960). *Babam İkinci Abdülhamid Han*, İstanbul: Gücen Matbaası.
- Öğün, S. S. (2000). “Türk Musikisinde Bireyselleşme ve Tanburi Cemil Bey’in Virtuozitesi”, *Türk Politik Kültürü*, İstanbul: Alfa Yayınları, s. 434 vd.

- Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur, T. (1968). *Türk Devrimi: Tarihi Anlamı ve Felsefi Temeli*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Toderini, G. (2012). *Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)*, çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları.
- Toker, H. (2012). *Sultan Abdülaziz Döneminde Osmanlı Sarayında Müzik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, N. S. & Komsuoğlu, A. (2007). From Empire to the Republic: The Western Music Tradition and the Perception of Opera”, Paris: *Journal of Turcologia*, sayı 3, s. 5-30.
- Turan, N. S. (2005). Bernard Lewis’in Düşündürdükleri, *Andante: Müzik ve Toplum Eki*, sayı 18, s. 12-15.
- Turan, N. S. (2012). “Opera Tutkunu Bir Sultan II. Abdülhamid”, *Evrensel Kültür*, sayı 241, s. 27-31.
- Turan, N. S. (2011). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelenek İcadı ve Müzik”, *Evrensel Kültür Dergisi*, sayı 237, s. 21-24.
- Turan, N. S. (2008). *Türkiye’de Çağdaşlaşma ve Müzik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Umur, S. (1987). “Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi’nde Donizetti Ailesine Ait Evrak”, İstanbul: *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, sayı 2, s. 186.
- Üner, A. M. (2006). *Roman ve Müzik*, İstanbul, Simurg Yayınları.
- Van Der Loo, H. & Van Reijen W. (2014). *Modernleşmenin Paradoksları*, çev. Kadir Canatan, İstanbul: İnsan Yayınları.