

Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma

Onur Güneş Ayas*

Öz

Türk Musiki İnkılabı'nın Rus modelinden etkilendiği konusunda yaygın bir mutabakat vardır. Ne var ki, Rusya'da Batı sistemi içinde modern bir millî müzik yaratma çabaları çözüme kaynaklık ederken, Türkiye'de Osmanlı müziğini dışlayarak yepyeni bir millî müzik yaratma çabaları soruna ve krize kaynaklık etmiştir. Bu makalede Osmanlı müziğinin dışlanması çabalarından ve Musiki İnkılabı'nın başarısızlığından yola çıkarak, Rus ve Türk müziğindeki modernleşme deneyimleri arasında sanıldığı kadar benzerlik olmadığı gösterilmeye çalışılacak ve bu farklılığın müzik geleneklerinin spesifik özellikleri kadar iki toplumun toplumlararası ilişkilerde oynadığı farklı tarihsel rollerden kaynaklandığı savunulacaktır.

Anahtar Kelimeler

Müzik sosyolojisi, Rus müziği, Osmanlı müziği, Musiki İnkılabı, Batılılaşma, Rus Beşleri, modernleşme

* Yrd. Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü - İstanbul/Türkiye
gunesayas@gmail.com

Giriş

Cevdet Paşa'dan beri (1991: 219) gerek yerli gerek yabancı yazarlar tarafından Rus ve Osmanlı modernleşmesi arasında sıklıkla benzerlikler kurulmuştur. Batı Avrupa'nın din devlet ayrılığına ve parçalı siyasi yapılara dayanan feodal mirasına karşılık, her iki devletin de güçlü bir merkezi devlet geleneğine sahip olmaları, din-devlet birlikteliğine dayanan Bizans'ın mirasçısı olarak görülmeleri ve Doğu-Batı sınırında yer almanın yol açtığı kimlik sorunlarıyla boğuşmaları ilk akla gelen benzerliklerdir. Bunun yanı sıra, her iki ülkede de siyasal ve toplumsal reformlar geleneksel ordunun tasfiye edilmesiyle başlamış ve devlet eliyle yukarıdan aşağıya hayata geçirilmiştir. Siyasal ve kültürel alanda bir Batılılaşma çabasına dönüşen bu girişimler, aydınlar ve toplum arasında bir kimlik sorununa yol açmış ve siyasal-düşünsel akımlar bu kimlik sorununa ürettikleri cevaplar temelinde birbirinden ayrılmıştır. Batılılaşma deneyimlerini temel aldığımızda sanki benzer olaylar, Rusya'dan yüz elli-iki yüz yıl sonra Türkiye'de de yaşanmış gibi görünmektedir. Bu durum Türk modernleşmesinin Rus modernleşmesinin gecikmiş bir tekrarı olarak görülmesine yol açmıştır (Ayas 2012: 207-8).

Rusya'nın modernleşme sürecinde hem yaşadığı kimlik sorunlarına çözüm getirmeyi hem de Avrupa'nın en güçlü devletleri arasına katılmayı başarması, bu tarihsel gecikmişlik algısıyla birleşince, Rusya'nın bazı alanlarda Türkiye için bir model olabileceği düşüncesini doğurmuştur. Müzik, bu alanların başında gelmektedir. Rus müzisyenlerinin Rus kalarak Batı müzik dünyasına dâhil olmayı ve millî özelliklerini koruyan bir evrensel müzik yaratmayı başarımları Osmanlı'nın son dönem Türkçü aydınları ve onların izinden giden Cumhuriyet idarecileri için müzik alanında önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Müzik, toplum kimliğiyle yakın ilişkisi sebebiyle, Batılılaşma sürecinden kaynaklanan kimlik sorunlarının sembolik ifadesi haline gelmiş, Rusya'nın müzik alanındaki başarısı müziğin ötesinde kimlik sorunlarına da bir çözüm olarak düşünülmüştür. Gökalp başta olmak üzere Gazimihal ve Yönetken gibi Musiki İnkılabı'na fikirleriyle yön veren birçok aydın "Rus beşlerini" yaratılması planlanan yeni Türk müziğine model olarak görmüş, nitekim Türkiye'de bu yolda devlet desteğiyle çaba gösteren müzisyenler de "Türk Beşleri" olarak adlandırılmıştır. Ne var ki, "Türk Beşleri" modern Türk müziğine evrensel bir itibar kazandıramadığı gibi toplum tarafından da kabul görmemiştir. Daha da kötüsü bu süreçte resmi çevreler

geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin tamamen dışlanmasına karar verdikleri için, eldeki zenginliği de kaybetme tehlikesi ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla modernleşme-millileşme sürecinde müziğini Batı medeniyetinin özgün ve saygın bir parçası haline getirmeyi başaran Rus örneğinin aksine, Türkiye öncüsü olduğu Şark-İslam müzik geleneğini terk etmiş, Batı müziğine de entegre olamamıştır. Rus modelini örnek aldığı iddia edilen Musiki İnkılabı, modern bir millî müzik ekolünün yaratılmasına değil, Türk müzik kimliğinin ciddi bir bunalımla yüz yüze gelmesine yol açmıştır.

Müzik Batılılaşma alanında en köklü adımların atıldığı bir alan olmasına karşın, bu girişimlerin doğrulanmasına malzeme sağlamamış, aksine “Musiki İnkılabı” arabesk tartışmalarında da görüldüğü gibi (Özbek 1991, Stokes 1992) bir bunalımı ve açmazı ifade eden bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır (Eğribel 2009: 386). Rusya’da Batı sistemi içinde modern bir millî müzik yaratma çabaları çözüme kaynaklık ederken, Türkiye’de Musiki İnkılabı çerçevesinde Osmanlı müziğini dışlayarak yepyeni bir millî müzik yaratma çabaları soruna ve krize kaynaklık etmiştir. Bu makalede Osmanlı müziğinin dışlanması çabalarından ve Musiki İnkılabı’nın başarısızlığından yola çıkarak, Rus ve Türk müziğindeki modernleşme deneyimleri arasında sanıldığı kadar benzerlik olmadığı gösterilmeye çalışılacak ve bu farklılığın müzik geleneklerinin spesifik özellikleri kadar iki toplumun toplumlar arası ilişkilerde oynadığı farklı rollerden kaynaklandığı savunulacaktır.

Osmanlı Müziğinin Sosyolojisi: Cumhuriyet’e Devreden Miras

Türkiye’nin müzik geleneği Bülent Aksoy’un ifadesiyle iki ana kola dayanmaktadır. “Birincisi, Ortadoğu coğrafyasında ‘ülkeler arası’ bir özellik taşıyan makam musikisi, ikincisi de Anadolu halk musikisi” (Aksoy 2004: 39). “Ülkeler arası” nitelikteki “makam musikisi” Gökalp’in tanımladığı şekliyle Osmanlı’nın “medeniyet” müziğidir (Gökalp 1923: 131-132). Bu müzik, çoğunlukla saray tarafından himaye görmekle birlikte Anadolu ve Rumeli’deki halk müziği gelenekleriyle de kaynaşmış ve ortaya Şark-İslam müzik geleneklerinin bir parçası olmakla birlikte Osmanlı’ya özgü bir renk kazanan merkezi bir müzik geleneği çıkmıştır. Kendine özgü bir Osmanlı müziğinin şekillenmesini daha önceki tarihlere kadar götüren görüşler olmakla birlikte, eldeki kanıtlardan yola çıkarak, bu müziğin en erken on altıncı yüzyılda özgün şeklini aldığını söyleyebiliriz (Behar 2006: 393). II. Murat devrinden itibaren sarayda müzik faaliyetlerinin himaye edildiğini,

yerli sanatçılar dışında Tebriz, Mısır, Suriye gibi ülkelerden de sanatçı getirildiğini biliyoruz (Uzunçarşılı 1977: 79-115). Buna karşılık, imparatorluğun Avrupa'da geniş topraklara sahip olduğu zamanlarda bile sarayda Batılı müzisyenlerden faydalanılmadığı, toplum katında da, gayrimüslimler dâhil olmak üzere, Batı müziğinin ilgi görmediği anlaşılmaktadır. Tanzimat devrine kadar Osmanlı devleti ve toplumu siyasette olduğu gibi kültürel hayatta da Batıyı ötekileştirmiş, kendini Şark-İslam medeniyetinin bir parçası, daha doğru bir şekilde ifade edersek, lideri olarak görmüştür. Nitekim Osmanlı müziği Şark müzik geleneklerinin en gelişmiş ve incelmış örneği olarak Şark müziğiyle özdeşleşmiştir.

Cumhuriyet dönemine kadar Türk müziğiyle Şark müziği birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak görülmüş, millî kimlikle kozmopolit kimlik veya Gökalp'in terimleriyle "hars" kimliğiyle "medeniyet" kimliği arasında tam bir çakışma söz konusu olmuştur. Osmanlı-Türk müziği geleneğinin temsilcileri tarafından Türk müziği Şark-İslam coğrafyasında hâkim olan ortak bir makam müziği geleneğinin en ileri örneği olarak görülmüştür (Rauf Yekta 1986: 19). Bununla birlikte Cumhuriyet'in kültürel ve siyasal Batılılaşma politikası radikalleştikçe, Şarka ait her şey aşağılanmaya ve kültürel meşruluk alanının dışına itilmeye başladığı için, Osmanlı-Türk müziği çevreleri, müziğin Türklüğünü vurgulamaya ve Şarklılığını gizlemeye başlamışlardır. Hâlbuki aynı kişilerin Türk müziğinin değerini Batılılara kanıtlamak için yazdıkları Türk müziği tarihi ve nazariyatına ilişkin çalışmalarda, ilk vurguladıkları nokta Batı müziğiyle Doğu müziği arasındaki sistemsel farklılıktır (Arel 1964, Yekta 1986).

Bu çerçevede Türk müziği gerek tarihsel gelişimi gerek mensup olduğu ses dünyası açısından Batı müzik sistemiyle büyük ölçüde uyumsuz, buna karşılık Batı dışındaki çok geniş bir dünyayla ortak bir sistemi paylaşan ve ulus-devlet sınırlarını aşan bir "medeniyet müziği" (Çetinkaya 2014: 27) olarak ön plana çıkmıştır. Batının "tonal" sistemine karşılık makam esasına dayanan bu "modal" müzik geleneği, çokseslilik olarak adlandırılan Batılı armonik düzenlemelere uygun olmayan perde ve aralıklara sahiptir. Keza Batıdan farklı olarak notanın kullanılmadığı veya önemli bir yer tutmadığı, icra açısından da geniş orkestra ve korolardan ziyade oda müziğine daha uygun bir müziktir. İki müzik sistemi arasındaki uyumsuzluk, gerek Batılı seyyahların gerekse Osmanlı elçilerinin ziyaret ettikleri ülkelerdeki rakip

medeniyetin müziği hakkındaki yadırgayıcı ifadelerinden de anlaşılmaktadır (Ayas 2014a: 29, 71-77).

Osmanlı müziğinin en önemli hamisi saray olmakla birlikte, Ortadoğu'daki diğer müzik geleneklerinin (Nettl 1978: 148) aksine saray çevresiyle sınırlı kalmamış, sosyal yapının alt tabakalarına kadar ulaşarak şehir toplumunu birbirine bağlayan bütünleştirici bir üst kültür halini almıştır. Tanzimat sonrasında ve özellikle de cumhuriyetin ilk yıllarında her ne kadar kapalı bir zümreye hitap eden bir "saray müziği" olarak gösterilmeye çalışılsa da aslında bu müziğin tam bir "şehir müziği" (Behar 2010: 172) olduğu söylenebilir. Popescu-Judet'ın de tespit ettiği üzere bu şehir müziği "Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aşan" ve gündelik hayatın bütün dokusuna nüfuz eden bir özelliğe sahiptir (Popescu-Judet 2000: 21). Nitekim Behar'a göre (2015: 21-3) "Avrupa tipi bir sınıflı toplumun" ve "toprağa dayalı... bir asilzade sınıfının bulunmaması" Osmanlı İmparatorluğu'nda "müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık" olması sonucunu doğurmuş ve Osmanlı müzik geleneği "anonim halk kültüründen gelen" unsurları kolaylıkla sindirebilmiştir. Dolayısıyla Osmanlı toplumu "yönetici grubun teşvik ve himayesinden bağımsız olarak" yaşayabilen bir merkezi müzik geleneği yaratmıştır. İşte bu sayededir ki, bu müzik geleneği sarayda ikinci plana düştüğü Tanzimat döneminde veya saltanatın kaldırılması ve tekkelerin kapatılmasıyla birlikte iki önemli hamisini kaybettiği cumhuriyet döneminde de şehir kültürünün merkezinde yer almayı sürdürebilmiştir.

Osmanlı müzik hayatı, dini kesimin müzikle pek yakından ilişkili olması açısından da diğer Şark toplumlarından farklıdır. Gerçi zaman zaman Kadızade vakasında olduğu gibi müzik faaliyetlerine karşı baskıların yoğunlaştığı ve tutuculuğun ön plana çıktığı dönemler de yaşanmıştır. Ancak bunlar nispeten kısa sürmüş ve geleneğin bütünü üzerinde etkili olmamıştır. Dönemin musikişinaslarıyla ilgili belgeler, tasavvuf ehlinin yanı sıra ulemanın da yaygın bir şekilde müzikle uğraştığını kesin bir şekilde göstermektedir. Üstelik Batı müzik geleneğinin aksine, dinî ve lâdinî veya yüksek ve popüler müzik öylesine iç içe geçmiştir ki, aynı besteci (söz gelimi bir Mevlevi dervişi olan Dede Efendi) bir yandan tekkelerde icra edilen ayin müzikleri veya sarayda icra edilen ağdalı klasik takımlar bestelerken bir yandan da halka hitap eden popüler eğlence müzikleri, örneğin şarkılar veya köçekçeler

besteleyebilmiştir. Dolayısıyla birçok bestecinin eserleri, bir yandan saray ve tekke repertuarının bir yandan da şehir folklorunun bir parçası haline gelebilmiştir. Osmanlı müziği çeşitli tür ve dalları arasında aşılmaz duvarlar olmayan birleştirici bir üst kimlik oluşturmuş, sadece toplumsal açıdan değil estetik açıdan da geçişken ve esnek bir sistem meydana getirmiştir (Ayas 2013b: 64).

Bu birleştirici üst kimliğin aldığı ilk darbe Tanzimat'la birlikte devletin Batıcı bir siyaseti tercih etmesinden kaynaklanmıştır. Tanzimat reformcuları, toplumun tercihlerine doğrudan müdahale etmemekle birlikte, Batı müziğini yeni Batılılaşması siyasetin sembolik bir ifadesi olarak devletin vitrinine yerleştirmiş, geleneksel müziğiye adım adım resmî kurumlardan dışlamaya başlamıştır. Tanzimat'la birlikte Osmanlı müziği Mehterhane ve Enderun gibi iki önemli kurumunu kaybetmekle kalmamış, sarayda da ikinci plana düşmüştür. Bu dönem, toplumun müzik zevkinin ana hatlarıyla aynı kaldığı, ancak siyasi ve kültürel elitin zevklerinin farklılaşmaya başladığı bir dönemdir. Yine bu dönemde alaturka ve alafranga beğeni arasındaki fark her karmaşık toplumda yaşanan beğeni farklılaşmasının ötesine geçerek, ne yazık ki bir ideolojik kutuplaşmaya tekabül etmeye başlamıştır. “Öteki”nin “model” haline gelmesinin yol açtığı kimlik problemi sadece toplumla aydınlar arasında değil, aydınların kendi içinde de ciddi bir kültürel yarılmaya yol açacaktır. Tüm bu sebeplerden dolayı Osmanlı müziği beğenisi toplumun Batıcı siyasete direncinin bir ifadesi haline gelmiş ve müzikte Batılılaşma dönemi paradoksal bir şekilde geleneksel Osmanlı müziğinin topluma daha derinlemesine nüfuz etmesine yol açmıştır.

Musiki İnkılabı, Osmanlı Müziğinin Dışlanması ve “Rus Modeli”

Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikasını oluşturanlar, Batı medeniyet müziği içinde kendine yer bulmuş bir millî müzik yaratmayı amaçlamıştır. Batı medeniyet müziğinin nereden alınacağı bellidir. Esas problem millî müziğin kaynağının belirlenmesinde ortaya çıkar. Bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi Osmanlı müziği millî kimlikle kozmopolit kimliğin birbiriyle başarılı bir şekilde kaynaştığı bir medeniyet müziğidir. Ne var ki “millî” müzikle tasfiye edilmesi amaçlanan “Şark” kimliği arasındaki bu çekişme yeni rejimin Batılılaşmacı amaçlarıyla temelden uyumsuzdur. Bu yüzden Osmanlı kimliğini dışlayan yeni bir millî kimlik icat etmek gerekmektedir. Tam bu noktada Gökalp sosyolojisi yeni rejimin yardımına koşar.

Nitekim Cumhuriyet'in müzik politikası ana hatlarıyla Gökalp'in müzikte Türkçülük programına dayanmaktadır. Bu programın esası modernist, milliyetçi ve halkçı meşrulaştırma mekanizmalarıyla yeni siyasi tercihi meşrulaştırmak ve geleneksel siyaset ve kültürü meşruluk alanının dışına itmeye dayanır. Gökalp Batı medeniyeti tercihini modernist-pozitivist çerçevede çağın ve bilimin gereği olarak nötrleştirirken, Osmanlı-İslam mirasını ve Şark medeniyetini devrini doldurmuş ve çağa ayak uyduramayan, köhnemiş bir tarihsel kalıntı olarak gösterir. Gökalp bu modernist-pozitivist ötekileştirmeye bir de Türkçü-halkçı bir ötekileştirme argümanı ekler. Bu çerçevede Osmanlı-İslam-Şark mirasını Türklüğe yabancı bir medeniyetle, millî kimliğiyse Osmanlılığın zıddı ve düşmanı olarak tanımladığı otantik bir Türk halk (köy) kültürüyle özdeşleştirir (Ayas 2014a: 45-58).

Gökalp bu ana çerçeveyi müziğe de uygular (1923: 130-131). Buna göre Osmanlı müziği hem bilime aykırı, “yeknesak”, “üzücü”, hatta “hasta” bir müziktir, hem de Bizans kaynaklı olduğu için millî değildir. Ayrıca bu “yabancı” müzik sadece “Osmanlı'nın yönetici sınıfını oluşturan dar bir kozmopolit zümre tarafından” ilgi görmüş, dolayısıyla “halka ulaşmamıştır.” Gökalp'e göre millî müziğin tek bir kaynağı olabilir: “Bizans kaynaklı bu ‘hasta’ ve ‘yabancı’ müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen “saf” ve “temiz” halk müziği”. Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için “ilkel” ve “ham” olan bu müziğin değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Bunun için de eğitimde Batı müziği esas alınmalıdır. Millî müzik yaratılana kadar Osmanlı müzik geleneği yok edilmeli, Batı tekniği yerleştirilmelidir, bu başarılıldığında “hakiki” millî müziğin önü açılmış olacaktır (Ayas 2013a: 150).

Gökalp'in çizdiği bu çerçevenin Rus millî müzik ekolünü model aldığı konusunda geniş bir mutabakat olduğu söylenebilir. Behar (2005: 272) Gökalp'in Doğu Avrupa'da (Çekoslovakya, Macaristan, özellikle de Rusya) on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren filizlenen “ulusal müzik” akımlarından esinlendiğini belirtir. Türk Müziği Konservatuarı'nın kurucu müdürü Ercüment Berker Gökalp'in Rus müziğinden etkilendiğini belirtmekle kalmaz, Musiki İnkılabı'nın da Ruslar gibi bir millî müzik yaratmayı amaçladığını iddia eder. Tekelioğlu'na göre (2006: 103) Gökalp ve Mustafa Kemal'in kafasındaki model “Rus Beşleri” diye bilinen bestecilerin Rus müziğinde “ulusal sentez”i sağladıkları Rus ekolüne dayanmaktadır. Resmî görüşün

sözcülüğünü üstlenen gazeteler de Musiki İnkılabı'nın en hararetli günlerinde onu Rus modeline benzetmekten geri durmamışlardır. Örneğin Akşam gazetesi, radyolarda Türk müziği icrasının yasaklandığı 1934 Kasım'ında, Türkiye'de başlayan Musiki İnkılabı'nı vaktiyle Rusların müzik alanında başlattığı inkılabı benzetir. Atay gibi rejimin önde gelen sözcüleri de Musiki İnkılabı'nın tıpkı Ruslar gibi "Garb âlemi içinde millî bir ses" yaratmayı amaçladığını vurgular. Peyami Safa'nın 7-29 Aralık 1932'de Cumhuriyet gazetesinde Batı müziği ve Türk müziğiyle uğraşan yerli yabancı sanatçı ve yazarlarla bir ay boyunca yaptığı görüşmelere dayanan "Musikimiz Hangi Yola Girmeli" başlıklı ankette de Rus modeli başlıktır. Ankete görüş belirtenler arasında açık veya örtülü olarak Rus modelinden bahsetmeyen kişi yok gibidir.

Pazar Postası'ndaki bir yazısında yaptığı bir benzetmeyle "Türk Beşleri"nin isim babası olan (İlyasoğlu 1998: 176) Halil Bedii Yönetken yazdığı makalelerde Gökaltınçı çerçeveyi ısrarlı bir şekilde savunur ve Rus modeline bağlar. Musiki İnkılabı'nın en önde gelen sözcülerinden ve uygulayıcılarından biri olan Yönetken'e göre "medeniyet beynelmileldir", milliyet medeniyette değil harsta olduğu için "musikide medeniyet Batı tekniğinde, orijinalite halkta ve halk sesinde aranmalıdır." (Kahraman-Tebiş 2012: 54). Millî musiki, "müşterek teknikle terennüm olunan halk orijinalitesi" demektir ve bunun modeli Rus, İskandinav, Macar, İspanyol, Balkan milletleri ekolleridir (Kahraman-Tebiş 2012: 55). Bunlar arasında "bize ibret verecek en mükemmel ve en müfid bir numune" Rus ekolüdür. Yönetken bunun sebebinin şöyle açıklar: "Bir asır evvel bugünkü Rus musikisinden eser yoktu. O zaman Rus sanatı bizim bugünkü vaziyetimizde idi. Vakta ki garbî tanıldılar, garb sanatını temsil ettiler, vakta ki sanatkarlar halka kulak verdiler, onu dinlediler ve terennüm ettiler, musikide derhal kendilerini buldular ve onu bütün cihana gösterdiler. İşte Glinka bu sayede Rus mektebinin müessisi olmuş bir bah-tiyardır. Beşler bu yolu takip ettiler. Bugünkü Rus sanatı ne şekilde olursa olsun bizim takip edeceğimiz yol o yoldur." (Kahraman-Tebiş 2012: 65-66).

Rus modelini savunanların da karşı çıkanların da birleştikleri bir nokta vardır ki, o da klasik Osmanlı müziğinin Batı müzik sistemiyle uyumsuzluğudur. Batı müzik sisteminden farklı olarak makam temeline ve küçük aralıklara dayanan Osmanlı müziğinin Batının mevcut tampere sistemiyle armonize edilmesi mümkün değildir. Rus modeline karşı çıkan "gelenek-

çiler” bu olguya dayanarak mevcut Batı tekniğini kabul ettirmeye yönelik dayatmalara karşı çıkarken, Rus modelini savunanlar ise aynı olgudan yola çıkarak modern bir millî bir müziğin ancak Osmanlı makam müziğinin tamamen tasfiye edilmesinden sonra yaratılabileceğini savunmuşlardır. Böylelikle müzik alanında kültürel öteki olan Batı “model” haline gelirken, yerli kültürün en köklü ve zengin kaynağı olan Osmanlı müziği “öteki” haline getirilmiştir. Yüzlerce yıllık bir medeniyet birikimi bir anda dışlanırken, Türk kültür dünyası adeta çocuklaştırılmıştır. Dünya makam müziği geleneklerinin en gelişmiş ve incelmüş örneklerinden birini yaratan Türkler, bir anda müzik alanında her şeyi yeni baştan Batıdan öğrenmek zorunda kalan bir “acemi” seviyesine inmiştir.

“Musiki İnkılabı” üç ayak üzerine oturtulmuştur: Batı müziğinin aktarılması, Osmanlı müziğinin dışlanması ve halk müziğinin derlenip standartlaştırılması. Batı müziğinin aktarılması Tanzimat döneminde sarayla sınırlı olarak başlamış ve 1926’da bütün düzeylerdeki resmi müzik eğitiminin Batı sistemine göre yapılması zorunluluğu getirilmesiyle kesin şeklini almıştır. Avrupa’ya öğrenci gönderilmesi, Avrupa’dan müzisyen getirtilmesi, Musiki İnkılabı’nın Avrupalı müzik adamlarına teslim edilmesi, Batı müziğiyle uğraşan kurumların inşa edilmesi ve devlet tarafından desteklenmesi Erken Cumhuriyet döneminin bu alandaki temel adımlarıdır. Osmanlı müziğinin dışlanmasıysa 1926’da bütün resmi kurumlarda geleneksel müzik eğitiminin yasaklanmasıyla başlar, 1934’de radyolarda yirmi ay süreyle Türk müziği yayınının yasaklanmasıyla doruk noktasına ulaşır. Bunun yanında basın kampanyaları ve resmî açıklamalarla Osmanlı müziğinin açıkça aşağılanması bir resmî politika haline getirilir. Yaşayan bir kültürel varlık olarak Osmanlı müziğiyle meşgul olmak “irtica” olarak damgalanır ve Osmanlı müziği resmî kurumlar tarafından adeta müzeye kaldırılır. Halk müziği alanında ciddi derleme çalışmaları yapılmakla birlikte, derlenen örnekler resmi kurumlar tarafından yapay yöntemlerle biçimlendirilip standartlaştırılmış, böylelikle otantik özelliklerini yitirdiği için topluma yabancılaşmıştır (Balkılıç 2009: 109-152).

1920’lerde Avrupa’ya gönderilen müzisyenler 1930’larda ülkeye dönmüş, ama beklenen başarıyı gösterememişlerdir. Batı tekniğine göre yaratılmaya çalışılan yeni müzik, sadece toplum tarafından değil şehirlerdeki kültürel elit tarafından da ilgi görmemiştir. Yerli bestecilerin Batı tekniğindeki eserleri

hem nicelik hem nitelik açısından yeterli olmadığından resmi radyo yayınları yabancı Batı müziği örnekleriyle doldurulmuştur. Bu ise Gökalp'in çerçevesini çizdiği "millî müzik" yaratma amacıyla da bütünüyle çelişen "taklitçi" bir kültür politikasını beslemiştir. Orhan Koçak'ın (2009: 392) ifadesiyle, Türk Beşleri olarak ifade edilen yerli Batı müziği bestecilerinin müziğinden zevk almak için Beethoven'den Webern'e, Stravinsky'ye ve Bartok'a kadar farklı gelişim çizgileri hakkında kuramsal bilgi sahibi olmak ve zevk almak gerekmektedir, ancak bunlardan zevk alınca burada yapılan müzikten zevk almak mümkün değildir. Bunu engellemenin yolu Batı müziğine gümrük koyup, yerli Batı müziğini himaye eden bir tür "ithal ikameci" müzik siyasetidir. Ne var ki bu da içeride üretilen müziğin kalitesizliğinin daha baştan kabulü anlamına gelmektedir (akt. Ayas 2014a: 140). Bunun için Batı tekniğiyle müzik yapan yerli besteciler her ne kadar bir kültürel-politik söylem olarak desteklenseler de, gerçek Batı müziği dinleyicileri tarafından genellikle takdir görmemiş, hatta gizliden gizliye küçümsenmişlerdir. Meselenin paradoksal tarafı, bu bestecilerin ulusalcı eğilimleri toplumun geneli gözünde onları adeta "yabancı" bir kültürün "ajanı" olarak görülmeğe kurtarmadığı gibi, Batıcı elitlerin de "Beşlerin" yarattığı müziği "hakiki" Batı müziğinin aşağısında görmelerine yol açmıştır. Geleneksel müziğin temsilcileri ise zaten bu müzisyenleri kendilerine devlet tarafından yöneltilen "sembolik şiddetin" bir aracı olarak görmüş ve onlarla herhangi bir verimli ilişki kurmayı reddetmişlerdir.

Geleneksel beğeniyi yaşatan kültürel elit, dışlanan Osmanlı makam müziğini dinlemeye devam ederken, Batıcı elit Batı müziğinin taklidinden ziyade aslını dinlemeyi tercih etmiştir. Toplumun geneli ise yukarıdan dayatılan Batı müziğine karşı belli bir direnç ve memnuniyetsizlik gösterirken, şehirde dışlanan Osmanlı müziğinin popülerleşmiş örneklerine, kırsaldaysa otantik halk müziğine yönelmiştir. Böylelikle yaratılmak istenen yeni müzik Batı müziğinin bir parçası haline gelemediği gibi, geleneksel müzik de kendi kaderine terk edilmiş ve "medeniyet müziği" iddiasını kaybetmiştir. Rus modeliyle ulaşılmak istenen sonucun bu olmadığı açıktır. Bu başarısızlığın sebebinin anlamak için model alınmak istenen modern Rus müziğinin kendine özgü tarihsel oluşum sürecini incelemek gerekir.

Modern Rus Müziğinin Oluşumu

Geleneksel Rus müzik geleneğinin iki kaynağı vardır: Kilise müziği ve halk müziği (Harlow 2002: 236). Kilise müziği Bizans'tan alınmış ve zamanla kendine özgü bir biçim kazanmıştır. On altıncı yüzyıla kadar tek sesli olan kilise müziği, bu dönemden itibaren, Ukrayna kilisesinden başlayarak polifonik nitelik kazanır ve Batı müziğine yaklaşıma başlar (Vernadsky 2009: 187). Yine de on dokuzuncu yüzyıla kadar bu yerli müzik geleneğinin Rusya'da üzerinde önemle durulabilecek nitelikte bir sanat müziği yarattığı söylenemez. Geleneksel Rus müzik kültüründe enstrümantal müzik kesin olarak yasaktır (Vernadsky 2009: 77). Rus üst tabakasının enstrümantal müzikle tanışması 1660'ları bulur ve şeytani olarak nitelediği enstrümanlara karşı şehirde bir cadı avına girişen kilise yüzünden bu tür müzik on yedinci yüzyılda bile saray dışına çıkamamıştır (Hughes 2006a: 654). Benzer gerekçelerle din dışı nitelikteki halk müziği de paganizmle mücadele çerçevesinde kilise tarafından hedef tahtasına oturulmuş, şehir kültürünün dışında bırakılmıştır.

Her alanda olduğu gibi müzikte de dönüm noktası Petro reformlarıdır. Petro'ya kadar Çarlar gerek Batılı gerek folk, her tür seküler müziğin karşısında durmuşlardır (Harlow 2002: 242). On yedinci yüzyıl kilisenin millî kültür üzerindeki etkisinin azaldığı ve Batı etkisinin artmaya başladığı bir dönemdir. Bu yüzyılın ikinci yarısında Moskova'nın üst tabakasının ilk kez tanıştığı seküler enstrümantal müzik, daha çok saraydaki tiyatro temsillerinde kullanılıyor ve Avrupa'dan getirilen yabancı müzisyenler tarafından icra ediliyordu. Aleksey zamanında sarayda tiyatroyla beraber Batılı enstrümanların girişi de hızlanır, geleneksel vokal müzik ön plana çıkar. Buna karşın Aleksey bile müzikte enstrüman kullanılmasına izin vermek konusunda uzun müddet tereddüt etmiş, ancak tiyatronun başka türlü mümkün olmadığı söylenerek ikna edilmiştir (Hughes 2006a: 654). İzin verilen de sadece yabancı müzisyenlerdir. Bu dönemde porteli notasyon ve çok sesli bestelerin daha çok kullanılması gibi kimi yenilikler de benimsenir. Aslında enstrümantal müziğin girişi bile başlı başına büyük bir yeniliktir, zira bu döneme kadar şehirli üst tabakalarda, sarayda ve kilisede enstrümantal bir Rus müziği olmadığı gibi, çalgılarla müzik icra etmek yasaktır. Petro Avrupalı müzisyenler getirterek sarayda orkestra kurmakla kalmaz, şehirde balolar düzenleyerek bu müziği şehirli üst tabakalara da yayar.

Petro'dan sonra Rusya'nın müzik hayatına tamamen Batıdan getirilen yabancı müzisyenler hâkim olur. On sekizinci yüzyılda kilisenin vokal müziği bile İtalyan etkisine girer (Vernadsky 2009: 238). On sekizinci yüzyılda Rusya'da icra edilen seküler müzik hem enstrümantal hem vokal olarak tamamen Batı'dan taşınmıştır. Bu müzik balo, ziyafet, akşam yemekleri ve her çeşit performansla eşlik eden bir eğlence aracıdır. Aristokratlar da sarayı taklit ederek orkestra ve korolar oluştururlar ve Batı müziği sadece sarayın değil şehirli üst tabakaların da ortak beğenisini oluşturmaya başlar. Dikkat edilirse geleneksel Rus müziği kiliseye hapsolmuş durumdayken, Batı müziği sarayla şehirli üst tabakaları daha çok birleştiren bir kültürel çerçeve yaratmıştır. Üstelik bu sayede, enstrümantal nitelikteki halk müziğiyle de temas kurmayı kolaylaştıran bir pencere açılmıştır.

Rus müziğinde modernleşme-Batılılaşma çığırının karşılaştığı en büyük sorun, müzik faaliyetlerinin on dokuzuncu yüzyıla kadar Rus müzisyenlerden ziyade Avrupa'dan gelen yabancı müzisyenlerin tekelinde kalmasıdır. On sekizinci yüzyıldan itibaren opera korolarında Rus şarkıcılara da yer vermeye başlanıp belli başarılar elde edilse de Vernadsky'ye göre (2009: 238) on dokuzuncu yüzyıla girildiğinde Rus müzik hayatı Avrupa'dan ithal edilen İtalyan, Fransız ve Alman müzik adamlarının tekelindedir. Rus müzisyenleri arasındaki millîci ve Batıcı akımın ortaklaşa çözüm aradığı bir derttir bu (Lynn 2011: 15). On dokuzuncu yüzyılın başında Napolyon Savaşları'yla beraber Ruslar Avrupa'nın büyük güçleri arasına karışıp bir anda Avrupa siyasetinin merkezine yerleşirken, bir yandan da ülke içinde ulusal bilincin güçlü bir şekilde ortaya çıkışına tanık olurlar. Batıya karşı savunmacı bir milliyetçilikten ziyade, Batı siyasetine güçlü bir Rus damgası vurmaya amaçlayan geniş ufuklu bir milliyetçiliğe dayanır bu bilinç. Bunun etkisi kültür-sanat alanında da hemen ortaya çıkar.

Batı kültürünün bir parçası olmakla birlikte, ona özgün bir Rus damgası vurma eğilimi bütün sanat dallarında görülebilir. Müzikte Glinka bu eğilimin ilk parlak örneğidir. Glinka'yla birlikte Batı Avrupa müziğini doğrudan taklit etmek yerine, Rus halk ezgilerinden yararlanarak ona millî bir içerik kazandırmaya çalışan bir Rus millî müzik ekolü oluşmaya başlar. Yine de bu millî ekolün habercisi olan Glinka'nın Batıda eğitim aldığını, Berlioz ve Liszt tarafından desteklendiğini ve müziğini seküler Avrupalı kültürün merkezi olan Petersburg'ta yarattığını vurgulamak gerekir (Say 2008: 123,

Harlow 2002: 243) Bu millî eğilimin sistematik bir ekole dönüşmesi Rus Beşleri (*moguchaiia kuchka*) denilen besteciler grubuyla gerçekleşmiştir. Yönetken'e göre Beşler'in amacı "ne Alman ne İtalyan, sadece Rus olmak" ve bir "milliyet-i sanatkârane" yaratmaktı (Kahraman-Tebiş 2012: 95). "Beşler" tekniği Batıdan almakla birlikte müziğin "millî özünü" halk ezgilerinde aradılar. Rus Beşleri'nin isim babası, teorisyeni ve polemiklerdeki sözcüsü Vladimir Stasov aslen Slavofil görüşlere sahipti (Hughes 2006b: 99) ve müzik tartışmalarında hedefi doğal olarak Rus Batıcılarıydı. Buna karşılık Rus Beşleri'yle "Batıcıları" birbirinden ayıran şey, Batı müziğinin kabul veya reddedilmesi değildir. Aksine her iki grup da Batılı formlarda müzik üretmiştir. Beşleri "folklorist" veya "gelenekçi" saymak mümkün olmadığı gibi, senfoni-konçerto yazarları da "Batıcı" saymak mümkün değildir (Taruskin 2009: 36).

Esas mesele 1836'da Çadayev'in meşhur mektubunda ifade ettiği krizin bir şekilde aşılmasıdır. Çadayev'e göre Rusların kültürel alanda gurur duyabilecekleri tek bir başarıları bile yoktur, Batının bir parçası olamadıkları gibi, Asya'nın da bir parçası değillerdir. Tanrı'nın unuttuğu bu milletin bir medeniyeti bile yoktur (Walicki 1977: 6). Gerçekten de 1843'te Rusya'nın baş opera salonunda bir İtalyan şirketi oturmaktadır (Bartlett 2006: 94). Üstelik müzik alanında Rusya'ya egemen olan bu "yabancı" müzisyenlere alternatif olabilecek şehirli bir seküler sanat müziği de yoktur. Mesele hangi müziğin yapılacağından ziyade bu müziği artık Rusların yapmasıdır. Nitekim Glinka'nın açtığı yoldan sadece Rus Beşleri değil, Gazimihal'in "şahsiyetçi okul" dediği Çaykovski ve Rubinstein de ortaya çıkmıştır. Bunlar arasındaki tartışmayı Türkiye'deki alaturka-alafranga tartışmasına benzetemeyiz. Çünkü bu iki ekolün arasında bir düşmanlık değil sadece bir nüans vardır. Çaykovski ve Rubinstein Alman ekolüne yakın olmakla birlikte, esas dertleri Avrupa müziğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş bir Rus müziği yaratmaktır. Çaykovski Avrupa müziğini Fransız, Alman, İtalyan, Rus kolları olan tek bir bahçeye benzetir ve bu anlamda Avrupa klasisizmiyle Rus milliyetçiliği arasında bir köprü kurar (Harlow 2002: 252). Beşler daha folklorik ve "millî" unsurları vurgularken, onlar daha klasisist bir damardan ilerlemiş, sonuçta ikisi de bir "Rus müziği" yaratmış ve bunu yaparken Rus müziğinin herhangi bir yerli kaynağını da ötekileştirmemiştir.

Örneğin tamamen Alman etkisi altında olduğu varsayılan Çaykovski Rus

kilise müziğinden beslenmiş, dini eserleriyle Rus kilise müziğinin yeniden dirilmesinin yolunu açmıştır (Barlett 2006: 106). Gazimihal'in (1929: 270) haklı olarak vurguladığı gibi, Türkiye'de Gökbalççı ekolün mensupları arasında yaygın olan, Rus millî müziğini sadece Beşlerle özdeşleştirme eğilimi gerçeği yansıtmamaktadır. Nitekim Rus müzik geleneği, Beşlerden ziyade Çaykovski'nin başını çektiği bu "şahsiyetçi", klasisist ekolden ilerlemiştir. Rachmaninov, Scriabin, Prokofiev gibi bu çağırda eser üretmiş bestecileri "Rus" saymamak elbette ki mümkün değildir. Önemli olan, on dokuzuncu yüzyılda Rusların her iki koldan Batı medeniyet âleminde saygı duyulan ve Batı tekniği çerçevesinde ifade edilen bir Rus müziği yaratmayı başarmış olmalarıdır. Ulusal nitelikte bir Rus sanat müziğinin oluşumuyla, Rus müziğinin Batı müziğinin bir parçası haline gelmesi, birbiriyle çelişen olaylar değil, aksine aynı sürecin iki yüzüdür. Dolayısıyla olgular planında görülen birçok benzerliğin aksine, müzik alanında Türk ve Rus deneyimi arasında derin bir karşıtlık söz konusudur.

Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Karşılaştırma

İki müzik deneyiminin tarihsel gelişme çizgisi açısından birbirine en zıt tarafı, tam da birbirlerine en çok benzetildikleri noktada karşımıza çıkar. Bugün dinlediğimiz Rus sanat müziği Rus Batılılaşmasının bir ürünüdür. Osmanlı'nın geleneksel sanat müziğiye aksine Batılılaşma döneminden birkaç yüzyıl önce oluşumunu tamamlamıştır. Bizde müzikte Batılılaşma politikalarının en radikal bir şekilde uygulandığı Cumhuriyet devri, Şark-İslam müzik dünyası içinde kendisine parlak bir yer edinmiş olan özgün Osmanlı geleneğinin yok edilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Yaratılması ümit edilen millî müzikse, tarihsel olarak estetik beğenimize en az hitap etmiş olan Batı müziği tekniğiyle, millî müziğimizin en gelişmemiş, dağınık ve işlenmemiş kolu olan halk müziği arasında kurulacak bir senteze dayandırılmak istenmiştir. Bu ise yüzlerce yıllık zengin bir geleneğin dışlanmasına, dolayısıyla da toplumumuzun kültürel alanda her şeyi yeni baştan öğrenmek durumunda bırakılarak çocuklaştırılmasına yol açmıştır. Ruslar ise on dokuzuncu yüzyıla kadar zaten gelişmiş bir sanat müziği yaratamadıklarından, Batı müziğinin aktarılması geleneksel müziğin tasfiyesini gerektirmemiştir. İlle de bir paralellik kuracak olsak, on altıncı yüzyılda yerleşik Şark müziği gelenekleriyle Anadolu ve Rumeli'nin halk müziği gelenekleri arasında kurulan senteze dayanan özgün bir Osmanlı sanat müziğinin oluşum süreciyle, on

dokuzuncu yüzyılda Batı tekniği çerçevesinde bir Rus müziği oluşturma deneyimi arasında bir paralellik kurmak daha makul olur. Zira tam da bu dönemden itibaren Osmanlılar parçası oldukları Şark-İslam müzik geleneklerinden kopmadan, aksine teknik olarak bizzat onlardan beslenerek kendi özgün müziklerini oluşturmuşlardır. Bu açıdan Osmanlı müziğini doğal etkileşim alanı olan Şark-İslam medeniyetiyle, Rus müziğini de Batı medeniyetiyle ilişkisi çerçevesinde incelediğimizde, özgün bir sanat müziği geliştirme sürecinde “geciken” Osmanlı değil Ruslar olmaktadır. Bunun tam aksi bir izlenimin yaygın olmasının sebebiyse Osmanlı-Türk müziği geleneğinin yaşadığı maceranın, bizzat bu geleneğin kültürel ötekisi olan Batı müziğiyle ilişkisi temelinde incelenmesidir.

Rus ve Osmanlı müzik gelenekleri arasındaki temel ayrım iki toplumun mensup oldukları medeniyet daireleri arasındaki farklılıktan kaynaklanır. Batının dünya egemenliğini ele geçirmesiyle birlikte Batı müziği tek evrensel müzik konumuna yükseltilmiş, diğer bütün müzik gelenekleri yerel müzikler başlığı altında incelenmeye başlamıştır (Ayas 2014b: 200). Hâlbuki Batının çoksesli-tonal müziğiyle Batı dışı toplumların makamsal-modal müzikleri, her biri kendi çapında “milletler arası” sayılabilir. Hatta Batının fonksiyonel bir armoniye dayanan “çok sesli” müzik sisteminin, dünyanın geneli düşünüldüğünde dar bir coğrafyaya özgü olduğu söylenebilir (Shiner 2001, Weber 1958). Müzikte yerel-millî sınırları aşan daha evrensel kümeler mümkünse de, bu evrenselliğin sınırları bu iki rakip medeniyet dairesi arasındaki sınırlarla çakışmaktadır. En azından şimdiye dek bir yerli-millî sanat müziğinin oluşum süreci büyük ölçüde bu Batılı (tonal) ve Doğulu (modal) müzik sistemlerinin sınırları içinde gerçekleşmiştir. Osmanlı müziğinin tanımlanmasında on dokuzuncu yüzyıldan itibaren Şark müziği ve Türk müziği terimlerinin birbirlerinin yerine kullanılması, bu “millî-yerli” müziğin, sadece kendi toplumunu değil mensup olduğu medeniyet dairesini de temsil edebilecek düzeyde gelişmiş, incelmış ve “evrenselleşmiş” olduğunu göstermektedir.

Rus müziğindeyse tam tersi bir durum söz konusudur. Batılılaşma öncesinde gerek kilise müziği gerek halk müziği makamsal müzik gelenekleri içinde kendine bir yer edinemediği gibi, Batı müzik sistemi içinde de kendine bir yer bulamamıştır. Yine de bu müziğin gelişim sürecine bakıldığında makamsal müzik geleneklerinden ziyade Batı müziğinin gelişim sürecine paralel bir

yapılanma gözlemleriz. Rus müziği, dünyadaki iki büyük evrensel müzik sistemi düşünüldüğünde, tartışmasız bir şekilde Batının tonal sisteminin bir parçasıdır. On altıncı yüzyılda Ukrayna Kilisesi'nden başlayarak kilise müziğinde çoksesliliğe geçilmiştir. Şehirlerde seküler müziğin ilk geliştiği andan itibaren opera, senfoni, konçerto ve benzeri Batılı formlar tartışmasız bir hâkimiyet kazanmış, Rus müzisyenler tarafından da kısa zaman içinde içselleştirilmiştir.

Rus halk müziğinde de çok sesli unsurlara rastlanır. Kaldı ki halk müziği, içindeki makamsal unsurlar çok gelişmediği ve Osmanlı müziğindeki gibi mikro aralıklarla dolu olmadığı için zaten Batı etkisiyle şekillenmeye çok daha uygundur. İlginç bir şekilde Cumhuriyet döneminde “yerli” malzemeyi Batı tekniğiyle şekillendirmek isteyenler (Gazimihal 1926) Osmanlı müziğinin Doğu Avrupa ve Rus halk ezgilerine kıyasla fazla incelmış ve gelişmiş olduğundan şikâyet etmişlerdir(!) Bu görüşe göre, Osmanlı makam müziği o kadar gelişmiş ve karmaşıklaşmıştır ki Batı tekniğiyle çok sesli hale getirilmesi artık mümkün değildir. Batı tekniğinin emrine verilecek malzeme “ilkel” bir “hammadde” niteliğinde olmalıdır ki kolaylıkla işlenip şekillendirilebilsin. Reformcular bunu halk müziğinde bulacaklardır. Ne var ki burada da yanlış bir varsayım söz konusudur. Geleneksel Osmanlı müziği, dar bir zümre tarafından icra edilen ve dinlenen bir saray müziği olarak görüldüğü için, halkla hiç temas etmediği düşünülmüştür. Hâlbuki halk müziği gelenekleri ciddiyetle incelendiğinde aynı makam ve usul yapısının türkülerde de bariz bir şekilde mevcut olduğu görülür (Ayas 2015: 160). Halk müziğimizle sanat müziğimiz arasında bir karşıtlık olmadığı gibi, bu iki müzik geleneği ortak bir müzik sisteminin farklı yerleşim yerleri ve toplum kesimleri arasındaki tezahürlerinden ibarettir (Tanrıkorur 2005: 188-198). Dolayısıyla Rus müzik geleneğinde olduğu gibi halk müziğinin dışlanması ve geleneksel müziğin saray ve kiliseyle sınırlı kalması gibi bir durum da söz konusu değildir.

Başka bir sosyolojik farklılık da Osmanlı müzik geleneğinde Ruslar gibi keskin bir dini-seküler müzik ayrımının söz konusu olmamasıdır. Tekkelerin yumuşatıcı etkisiyle din adamlarının bile farklı formlarda ve çalgılarla icra edilen besteler yapmaktan çekinmediği bir iklimde, müzik saraya veya dinî kurumlara hapsolmemiş, şehir hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Geleneksel Osmanlı sanat müziği ne saray, ne tekke müziğidir, aksine şehirli toplum katmanlarına ulaşmayı başarmış bir şehir müziğidir. Rusya'da

ise Osmanlı'nın geleneksel sanat müziğinin muadili sayılabilecek olan kilise müziği, sadece kilisede icra edilen ve enstrüman kullanılmayan bir müziktir. Batı müziği Rusya'ya girdiğinde, ona rakip olabilecek seküler bir şehir müziğinden söz edemeyiz. Kilisenin enstrümanı bile yasaklaması, paganizme mücadele çerçevesinde halk müziğini ötekileştirmesi, şehri adeta müziksiz bırakmıştır. Rusya'da Batı müziği, Petro reformları ardından gerçekleşen sekülerleşmeyle birlikte saraydan şehir hayatına doğru yayılmış, şehrin üst tabakasının müziği haline gelmiştir. Osmanlı'daysa Tanzimat'la birlikte bir siyasi tercihin vitrini olarak ülkeye giren Batı müziği, esasen saray ve çevresinde bir vitrin malzemesi olarak kalmış, geleneksel müzikse aksine bu dönemde şehrin dokusuna daha da çok nüfuz etmiştir (Aksoy 1985).

Bu durum toplumun geleneksel müzikle daha çok bütünleşmesine yol açmış ve bilhassa dayatmacı politikaların uygulandığı Cumhuriyet döneminde, müzik beğenisini radikal Batılılaşma politikalarına karşı tepki ve direnci ifade eden bir muhalif kimlik unsuru haline getirmiştir. Osmanlı'da devletin Batılılaşma politikası imparatorluğun dağılması ve toplumun yoksullaşması süreciyle çakışmıştır. Dolayısıyla Batı müziği toplumun gözünde imparatorluğu dağıtan yanlış bir siyasetin, savaş meydanlarında bilfiil karşımıza çıkan amansız bir düşmanın, yeni Batıcı bürokrasinin toplumu yıpratıcı harcamalarının ve "israf"la özdeşleştirilen yeni kapitalist tüketim alışkanlıklarının bir sembolü haline gelmiştir. Batı müziğinin girişi Türk kültür hayatında bölücü ve kutuplaştırıcı bir rol oynarken, Rusya'da bilhassa şehirlî üst tabakalar açısından birleştirici bir rol oynamış, ortak bir zevk yaratabilmiştir.

Modern Rus müziğine "millî" veya "özgün" karakterini verdiğini varsayılan yerli malzemenin ele alınışında da bir karşıtlık söz konusudur. Rus halk müziği geleneksel Rus müziğinin seküler ve çalgılı tek örneğidir, dolayısıyla modern Rus müziğine özgün bir karakter kazandıracak yegâne malzeme olması şaşırtıcı değildir. Türk müziğindeyse geleneksel sanat müziği çerçevesinde üretilen (seküler) şarkı repertuarı bile gerek nicelik gerek nitelik açısından türkü repertuarını geride bırakmaktadır. Üstelik şehir hayatında çok daha yaygın ve birleştirici bir kültürel unsur konumundadır. Bu yüzden Rusların aksine, Cumhuriyet devrinde millî kültürün daha gelişmemiş ve fakir bir kolu lehine, daha zengin ve gelişmiş olan kolu feda edilmiştir.

Gökalp ve Cumhuriyet'in müzik politikasını idare edenler halk müziğini imparatorluk mirasının zıddı, hatta düşmanı olarak tanımlamış, onu Anado-

lu kırsalıyla sınırlı bir ulus-devlet çerçevesi içine hapsedmişlerdir. Dolayısıyla Cumhuriyet döneminde işlenecek yerli malzeme imparatorluk mirasından kopmakla özdeşleştirilen türkülerle sınırlandırılmıştır. Rusların ise dayandığı “yerli” malzeme bizzat emperyal iddia ve özlemlere dayanak yapılmıştır. Rusları dünya halklarının ve bilhassa Avrupa’nın kurtarıcısı olarak gören “mesihçi” görüşler, gerek Batıcı sosyalistler gerekse Slavcılar arasında, Rus halkının (köylüsünün) yüceltilmesine dayanır. Birçok halkçı metinde “Rus halkı” adeta Avrupa’ya önderlik edecek ve insanlığı kurtaracak bir “kolektif mesih” olarak karşımıza çıkar (Ayas 2012: 218-9). Bu çerçevede modern Rus müziğindeki halk motifleri, tam da bu kozmopolit-emperyal idealin simgesidir. Formda “Batılı” içerikte “millî” bir sanat, Rusların zayıflayan Batı medeniyetini bir “barbar” aşısıyla yeniden canlandırma ve ona öncülük etme idealini yansıtır. Cumhuriyet devrindeki “millî musiki” idealiyse aksine, Batı karşısında kendi kabuğuna çekilen bir ulus-devletin imparatorluk mirasından vazgeçişinin bir ifadesi haline gelmiştir.

Sonuç

Gerek modern Rus müziği gerekse Cumhuriyet devrinde Batı tekniğinde yaratılmaya çalışılan “modern” ve “millî” müzik, modernleşme-Batılılaşma süreçlerinin bir ürünüdür. Ne var ki Ruslar modernleşme-Batılılaşma süreci içinde bir imparatorluk haline gelirken, Türkler bu süreç içinde imparatorluklarını kaybetmişlerdir (Taşansu 2012: 196). Dolayısıyla benimsenen Batı müziği Rusların parlak geleceğiyle özdeşleşirken, Türklerinse parlak geçmişlerini ortadan kaldıran Batılı “öteki” ile özdeşleşmiştir. Türkler millî ve kozmopolit kimlikleri arasındaki dengeyi Batı karşısında İslam dünyasını koruma misyonu çerçevesinde kurmuşlardır. Bu yüzden Batılılaşma kararı millî kimlikle kozmopolit kimlik arasındaki dengeyi bozmuş, bu da toplum-devlet ayrımını toplum-devlet karşıtlığına dönüştürmüştür. Bu çerçevede Batı müziği devletin Batıcı siyasetiyle özdeşleşirken Osmanlı müziği toplumun bu siyasete direncinin ifadesi haline gelmiştir. Ruslar ise aksine Batılılaşma çerçevesinde “millî kimlikleriyle kozmopolit idealleri arasındaki denge”yi kurmuş, Batı dünyasının bir parçası haline gelirken bir yandan da gerek Doğu gerek Batı siyasetinde evrensel bir rol üstlenme şansı elde etmişlerdir (Ayas 2012: 223). Balakirev, Borodin, Rimsky-Korsakov gibi bestecilerin Şark temalı eserlerinde ifadesini bulan “oryantal” unsurlar bile, Rusların Batı desteğiyle Orta Asya’da gerçekleştirdikleri emperyalist yayıl-

manın bir yansımasıdır (Hughes 2006b: 107).

Ruslar Batılılaşmaya giriştiklerinde gerek siyaset gerek kültür alanında feda etmeleri gereken parlak bir imparatorluk geçmişi yoktu. Bu açıdan, Batılılaşmayı kolaylaştıran ve zaruri kılan bir tarihsel temel olarak Rusların kendine özgü bir medeniyetten yoksun bir “tabula rasa” oluşuna işaret eden Çadayev bir bakıma haklıdır. On dokuzuncu yüzyılın başında Rusların Avrupa siyasetindeki hegemonik konumuyla, kültürel geriliği arasındaki çelişki, Batılılaşma yönündeki adımları kolaylaştırdığı gibi, bu adımlara “millî” bir içerik kazandırmayı da mümkün kılmıştır. Türk Batılılaşmasındaysa bir travmaya yol açan şey, Batılılaşma uğruna feda edilmesi gereken zengin bir imparatorluk mirasının var olmasıdır. Örneğin müzikte alaturka-alafranga tartışmaları sırasında, “alaturkacılar” Türk müziği ve Batı müziğinin kendine has sistemlere sahip olduğunu savunurlar. “Alafrangacılara” göreyse Batı müziği, tıpkı Batı medeniyeti gibi muasır medeniyeti, yani evrensel olanı temsil eder, ona direnmek yersizdir. Bu bağlamda, İsmet İnönü bir keresinde “resimde heykelde bir ayrılık yok müzikte niye var” diye sormuş ve Osman Şevki Uludağ’dan şu basit ve derin cevabı almıştır: “Çünkü bu sanatlar bizde yoktu, Batıdan aldık, ama müzik bizde var” (Yıldızeli 2009: 112). İşte “bizde var” olan bu zengin müzik geleneği, siyasal-kültürel elitler için bir tarihsel imkân değil, medeniyet değiştirme projesini zora sokan bir yük olarak görülmüştür.

Meselenin daha da trajik yanı, modernleşme deneyimleri sırasında model alınan Batının Ruslara ve Türklere bakışındaki farklılıktır (Ayas 2012: 215-6). Haçlı Savaşları’ndan itibaren Batı kimliğinin ötekisini temsil eden ve Avrupa kimliğine içerilecek değil dışlanacak bir unsur olarak görülen Türklerin aksine, Ruslar İslam’a ve Doğuya karşı ölüm kalım savaşında Avrupa’nın en önemli müttefiki olmuştur. Hatta Rusya’nın Avrupa siyasetinin merkezine yerleşmesi bile Osmanlı’ya karşı mücadelesi sayesinde. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren katılmak istedikleri yeni medeniyet dairesinden sürekli dışlanan Türklerin, tam da Batıya karşı verdikleri bir kurtuluş savaşının üzerinden birkaç yıl geçmişken, müzikleriyle Batının bir parçası olma çabalarının başarısızlıkla sonuçlanması şaşırtıcı değildir.

Ruslarla Batı arasındaki gerilimli ilişki bile onların Avrupa’dan dışlanması doğrultusunda gelişmemiştir. Aksine endüstriyel toplumu eleştiren ve Batı medeniyetinin çürümeye başladığını düşünen birçok muhalif aydın, Rus-

ları çürüten Batı medeniyetini diriltecek taze bir güç olarak görmüştür. Bu alanda sosyalistlerden muhafazakârlara kadar geniş bir yelpazeden söz etmek mümkündür. Bu ise Rusların Batıyla gerilimli ilişkilerine bile “evrensel”, “kozmpolit” bir içerik yüklemelerine imkân sağlamış, tam da bu çerçeve içinde Rus halkı Avrupa’nın kurtarıcılığına soyunabilmiştir. Rus müziğinin Batı içinde kendine yer edinmiş kendine özgü bir millî bir ekol yaratması, bu sosyo-politik çerçevenin doğal bir sonucudur. Rus Batılılaşması Avrupa’nın geleceğinde bir rol oynama kaygısını içinde taşır. Türk Batılılaşmasıysa aksine Batı karşısındaki gerilemeye bir çözüm olarak düşünülmüş bir savunma tedbiridir. Ruslar kendilerini Avrupa’nın geleceğinde sorumlu hissederken, bizzat Batının tehdidi altında olan Türklerin böyle bir kaygı duymaması normal karşılanabilir. Bu durum elbette ki kültürel üretimi de etkileyecektir.

Kavmî kimlikleriyle kozmpolit ideallerini, Batıya karşı İslam dünyasını birleştirme misyonu çerçevesinde kaynaştıran Türkler, Batıcı siyasi tercihleri çerçevesinde bu misyonu yerine getirecek bir evrensel rol bulamamışlardır. Bu durum Batılılaşma uğruna millî kimliğin en önemli kaynağı olan imparatorluk mirasının feda edilmesine yol açarken, bunun yerine geçecek bir “medeniyet” kimliği de yaratılamamıştır. Modern Rus müziği Rus toplumunun millî ve evrensel ideallerinin bir ifadesi olarak birleştirici bir rol üstlenirken, Cumhuriyet devrinde Rus modeline göre yaratılması planlanan yeni müzik, bir kimlik bunalımının ifadesi haline gelmiştir. Sathî bir bakışla birbirine çok benzer görünen bu iki deneyimin böylesine zıt sonuçlara yol açması, müzik geleneklerinin birbirine zıt özellikleri kadar, iki ülkenin toplumlar arası ilişkilerde oynadığı tarihsel rollerin farklı oluşundan kaynaklanmaktadır.

Kaynaklar

Aksoy, Bülent (1985). “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. C. V. İstanbul: İletişim Yay. 1212-1236.

_____. (2004). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yay.

Arel, Sadettin (1964). *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı.

- Ayas, Güneş (2012). “Toplumlararası İlişkilerde Rol Farklılığı Çerçevesinde Rus ve Türk Modernleşmesine Mukayeseli Bir Bakış”. *Sosyoloji Yıllığı 22 Türkiye’de Modernleşme*. Ed. Ertan Eğribel ve Ufuk Özcan. İstanbul: Kitabevi. 207-224.
- _____. (2013a). “Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altınçağ Söylemleri”. *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi* 3: 149-159.
- _____. (2013b). “Edirne’de Osmanlı Devri Makam Musikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler”. *Edirne İçin*. Ed. Yeliz Okay. İstanbul: Doğu Kitabevi. 63-74.
- _____. (2014a). *Musiki İnkılabı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- _____. (2014b) “Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği”. *Muhafazakâr Düşünce* 40: 189-212.
- _____. (2015). “Bektaşî Nefesleri Özelinde Gökâlçî Hars-Medeniyet İki-liğine Eleştirel Bir Bakış”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi* 22(73): 153-172.
- Balkılıç, Özgür (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Yay.
- Bartlett, Rosamund (2006). “Russian Culture: 1801-1917”. *The Cambridge History of Russia Volume II Imperial Russia 1689-1917*. Ed. Dominic Lieven. Cambridge University Press. 92-115.
- Behar, Cem (2005). “Ziya Gökalp ve Türk Musikisinde Modernleşme/Sentez Arayışları”. *Musikiden Müziği Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- _____. (2006). “Ottoman Musical Tradition”. *Cambridge History of Turkey*. Vol. 3. Ed. Suraiya Faroqhi. Cambridge University Press. 393-407.
- _____. (2010). Şeyhülislam’ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Musikisi ve Şeyhülislam Es’ad Efendi’nin *Atrâb’ül Âsâr’ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- _____. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Cevdet Paşa (1991). *Tezâkir-i Cevdet 40 Tetimme*. Haz. Cavid Baysun. Ankara: TTK Yay.

- Çetinkaya (2014). “Müzik ve Kimlik: Türk Müziği Türk Kimliği”. *Yeni Türkiye Türk Müsikisi Özel Sayısı 57*: 21-31.
- Eğribel, Ertan (2009). “Yeni Türk Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması”. *Sosyoloji Yıllığı 18*. Türkiye’de Toplum Bilimlerinin Gelişimi I. Ed. Ertan Eğribel ve Ufuk Özcan. İstanbul: Kitabevi. 385-398.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1926), “Anadolu Türküleri ve Armonize Edilmeleri Meselesi I”. *Millî Mecmua 73*: 1181-1183.
- _____. (1929). “Bizde Musiki Folkloru”. Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- _____. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Gökalp, Ziya (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Mat.
- Harlow, Robinson (2002). “Music”. *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Ed. Nicholas Rzhevsky. Cambridge University Press. 236-263.
- Hughes, Lindsey (2006a). “Cultural and Intellectual Life”. *The Cambridge History of Russia Volume I From Early Rus to 1689*. Ed. Maureen Perrie. Cambridge University Press. 640-662.
- _____. (2006b) “Russian Culture in Eighteenth Century”. *The Cambridge History of Russia Volume II Imperial Russia 1689-1917*. Ed. Dominic Lieven. Cambridge University Press. 67-91.
- İlyasoğlu, Evin (1998). “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Ed. Gönül Paçacı. İstanbul: Tarih Vakfı Yay.
- Koçak, Orhan (2009). “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*. C. 2. Ed. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. İstanbul: İletişim Yay. 370-418.
- Lynn, Sargeant M. (2011). *Harmony and Discord-Music and the Transformation of the Russian Cultural Life*. New York: Oxford University Press.
- Nettl, Bruno (1978). “Persian Classical Music in Tehran: The Process of Change”. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Ed. Bruno Nettl. UK: University of Illinois Press.

- Özbek, Meral (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yay.
- Popescu-Judet, Eugene (2000). *Prens Dimitrie Cantemir: Türk Musikisi Bestekarı ve Nazariyatçısı*. İstanbul. Pan Yay.
- Say, Ahmet (2008). *Müzik Nedir. Nasıl Bir Sanattır?* İstanbul: Evrensel Yay.
- Shiner, Larry (2001). *Invention of Art: A Cultural History*. Chicago. University of Chicago Press.
- Stokes, Martin (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.
- Tanrıkorur, Cinuçen (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Der-gah Yay.
- Taruskin, Richard (2009). *On Russian Music*. California: University of California Press.
- Tebiş, Cansevil ve Bahattin Kahraman (2012). *Halil Bedi Yönetken'den Seç-me Müzik Makaleleri Türk Harf İnkılabı Öncesi 1922-1928 Arası*. Ankara: Müzik Eğitimi Yay.
- Tekelioğlu, Orhan (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki*. İstanbul: Telos Yay.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (1977). "Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mu-siki Hayatı". *TTK Belleten* XLI (161).
- Vernadsky, George (2009). *Rusya Tarihi*. Çev. Doğukan-Egemen Mızrak. İstanbul: Selenge Yay.
- Walicki, Andrzej (1977). "Russian Social Thought: An Introduction to the Intellectual History of Nineteenth-Century Russia". *Russian Review* XXXVI (1): 1-45.
- Weber, Max (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. Ed. D. Martindale., J. Ridell and G. Neuwirth. Illinois: Southern Illinois University Press.
- Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*. İstanbul: Pan Yay.
- Yıldızeli, İrem Ela (2009). *Dr. Osman Şevki Uludağ Bir Kültür Savaşçısı*. İstanbul: Pan Yay.

Turkish Music Reform and Russian Model: A Discussion from the Viewpoint of Comperative Music Sociology

Onur Güneş Ayas*

Abstract

It is widely accepted that Turkish music reform has been influenced by the Russian model. However, the Russian attempts of forming a modern national music within the Western musical tradition have represented a solution to the problems of Russian musicians, while the official attempts of forming a totally new Westernized national music in Turkey by excluding the Ottoman musical legacy have caused not only serious practical problems but also a deep identity crisis in itself. In this article, through analyzing both the making of the modern Russian music and the attempts of excluding the Ottoman musical legacy and resulting failure of Turkish music reform, I will try to show that there is not a great deal of similarity between the Russian and Turkish experiences of musical modernization. I will also argue that this dissimilarity stems from the different international-historical roles played by these two nations and the different specific characteristics of these two musical traditions as well.

Keywords

Sociology of music, Russian music, Ottoman Music, Turkish Music Reform Russian Five, Westernization, modernization

* Assist. Prof. Dr., Yıldız Technical University, Department of Sociology - Istanbul/Türkiye
gunesayas@gmail.com

Революция Турецкой музыки и русская модель: дискуссия с точки зрения сравнительной социологии музыки

Онур Гунеш Аяс*

Аннотация

Существует широко распространенное мнение о том, что революцию турецкой музыки повлияла русская модель. Тем не менее, в то время в России как источник решений создавались национальные музыкальные системы, и в Турции усилие создавать новую национальную музыку, исключая Османскую музыку, было источником проблем и кризисов. В данной статье, начиная от усилий исключения Османской музыки и провалом революции, выявляется разница опыта между Русской и Турецкой модернизацией музыки. Также утверждается, что эти различия зависят от специфических особенностей музыкальной традиции, также от разных исторических ролей, которые эти два общества играли в межобщественных отношениях.

Ключевые слова

Социология музыки, русская музыка, Османская музыка, Революция турецкой музыки, Западничество, Могучая кучка, модернизация

* и.о.доц.док., Технический Университет Йылдыз, факультет социологии - Стамбул/Турция
gunesayas@gmail.com

