

---

---

## MEKTUPLARINDAKİ SÖYLEMLERİ EKSENİNDE KEMAL İLERİCİ (1910-1986) VE HAYAT MÜCADELESİ

Kemal İlerici (1910-1986) And His Lifelong Struggle in The Light of His Letters

Semih PELEN \*

Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK\*\*

Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL\*\*\*

---

---

### ÖZ

Bugün Türkiye’de *Dörtlü Armoni* denilince, en azından bu kavramı daha önce duymuş olanların aklına gelen ilk isim, doğal olarak bu sistemin mimarı olan Kemal İlerici’dir (1910-1986). Bu sebeple kimi zaman *İlerici Armonisi* olarak da anılan bu sistem özünde, Türk müziğinin çok seslendirilmesine olanak sağlamayı amaçlamaktadır. İlerici ile tanışarak öğrencisi olabilmiş ve bu sistemi bizzat ondan öğrenebilmiş bir kuşağın bestecileri, eserlerinde bu armonik sistemden yararlanmış / yararlanmaktadır. Bu sebeple, İlerici’nin kullanıma sunduğu bu sistem, Türk müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Hayatı ve armonik sistemi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da bu sistemin İlerici tarafından hangi ihtiyaçla inşa edildiğine ışık tutacak derin bir araştırma mevcut değildir. Dolayısıyla bu çalışmada, hem kişisel arşivlerimizde hem de Kültür Bakanlığı arşivinde bulunan, İlerici tarafından dönemin çeşitli isimlerine yazılmış ve onlardan gelmiş olan seçilmiş mektuplar ekseninde, *Dörtlü Armoni* sisteminin arkasındaki motivasyonun ne ya da neler olduğu irdelenmiştir. Bu bağlamda, İlerici’nin hayat felsefesinin merkezinde yer aldığı anlaşılan zıtlık düşüncesinin, en önemli eseri olan armonik sisteminin çıkış noktasını oluşturduğu gibi ona meşruiyet kazandırma yolunda verdiği mücadelenin de temel gerekçesini oluşturduğu anlaşılmıştır. Böylece, İlerici’nin hayatı ile ilgili bilinmeyenler de ilk defa gün ışığına çıkartılarak Türk müzik modernleşmesi sürecinde yaşananların farklı bir açıdan ele alınması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** dörtlü armoni, ikili zıtlıklar, Kemal İlerici, modernleşme, mücadele, Türk müziği.

### ABSTRACT

Today, when *Dörtlü Armoni* (*‘Quartal Harmony’*) is mentioned in Turkey, the first name that comes to mind, at least for those who have heard of this concept before, is Kemal İlerici (1910-1986), the founder of it. For this reason, this system, which essentially aims to provide the Turkish music with a polyphonic design, is sometimes referred to as *İlerici Armonisi* (*‘İlerici Harmony’*). Composers of a generation, who stood a chance to become İlerici’s student and learn from him, have benefited from this harmonic system in their compositions and some are still making use of it. For this reason, this system introduced by İlerici, is important in terms of Turkish music history. Although there are various studies that have been conducted about Kemal İlerici, there is no in-depth research that sheds light on the motivation behind the invention of such a harmonic system. Therefore, in this study, the discourse of İlerici will be focused on by examining the selected letters written by him to various figures of the period, which are both in our personal archives and in the archive of the Ministry of Culture. In this context, it will be revealed how the binary oppositions, which are frequently encountered in İlerici’s discourse, indicate a dependence with the starting point of his most important work, the harmonic system, and a struggle that he had been through along his life. Thus, it is aimed to shed light on the unknown about the life of İlerici for the first time, and to provide the history of Turkish music modernization with a different perspective.

**Keywords:** quartal harmony, binary oppositions, Kemal İlerici, modernism, struggle, Turkish music.

---

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 15.10.2022 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 24.02.2023

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, pelens17@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4680-5739

\*\* Prof. Dr., İTÜ TMDK, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4818-4075

\*\*\* Prof., Başkent Üniversitesi Konservatuvarı, Müzik Bölümü, bayraktarkatal@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4878-3361

### EXTENDED ABSTRACT

Kemal İlerici was born on October 15, 1910 in Gölyüzü neighborhood of Bolu. His first contact with music was at the age of 14. Although he tried to improve himself in the field of maqam music during his time in Bolu, these efforts remained at an amateur level. In order to carry this interest to a more professional level, he moved to Istanbul in 1932 and there he had the opportunity to meet the leading musicians of the period. As he expanded his knowledge in maqam music, he was also influenced by his environment in İstanbul on the ideas of music reform. It is seen that the idea of reform, which constitutes the political philosophy of the newly established Republic, was received as a need for polyphony in the field of music. Therefore, İlerici decided to study Western music at the composition department of the newly established Ankara State Conservatory. During his years as a student there (1938-1945), he invented a new harmonic system, as called *Dörtlü Armoni*, which provides maqam music with a polyphonic design. This became his most important work and he fought for its legitimacy for the rest of his life. Considering that particular composers of a generation have benefited from this harmonic system in their musics, the place of İlerici in Turkish music history can be better understood. However, there is no in-depth analysis on the motivation behind this harmonic system from İlerici's perspective up the date. In this context, the present study aims to illuminate this issue by examining his correspondence, especially with other musical figures.

Our interest in this topic, started in 2017 when we came across a notebook including the drafts of letters that we identified as belonging to Kemal İlerici. This notebook contains nine drafts letters that İlerici wrote to various names between 1941 and 1957 and a letter sent by Dr. Suphi Ezgi (1869-1961). It was later supplemented by a second notebook that we bought from a bookseller in Ankara. This second notebook also contains drafts of 29 letters written between 1944 and 1955. There are also many letters that were sent to İlerici by various musical figures of the period such as Eugène Borrel, Muzaffer Uz, Muhiddin Sadak, Nedim Otyam and Şinasi Güralp. The data pool was then enriched by the inclusion of letters and documents in both M. Ertuğrul Bayraktarkatal's personal archive and in the archive of the Ministry of Culture. There is no doubt that each of these letters, as a historical document will play an important role both in illuminating the obscure points of Turkey's recent music history and on revealing the social conditions of music modernism process from a new and different perspective.

When examining the letters, we have realized that İlerici frequently used binary oppositions in his narrative to explain his thoughts and emotions. This approach is especially noticeable in the letters that he wrote to musical figures such as Eugène Borrel, H. Sadettin Arel and Dr. Suphi Ezgi to explain his system. It is apparent that he preferred such a dichotomous approach mainly to strengthen his ideas. On the other hand, in a few of his letters, there are statements that the life is based on the struggle of two unequal opposites. The fact that he adapted Islamic-Turkish oriented philosophical beliefs such as *hikmet-i vücud*, which he explicitly mentioned in one of his letters, seems to have played a key role on shaping his ontological point of view. As an ontological argument, *hikmet-i vücud*, interpreted by İlerici as everything being composed of two opposites, seems to stand in the center of his approach for justification of his system. As many other aspects of life, he considered also the music in such a way, where the binary oppositions are to be the main explanation of its existence. As a matter of fact, he stated that the main starting point of his harmonic system is *yürüyücü* ('moving' or 'leading') and *durucu* ('stopping' or 'standing') voices as two opposite concepts, as he also stated that Turkish and Western music systems are diametrically opposed to each other. This, of course, cannot be considered separately from the social conflicts of the period. The reason that he integrated this philosophy so much into his life seems to be in relation to the fact

that he experienced a deep crisis of Westernization when the cultural values were clashing due to a transition from East to West.

Although this harmonic system is well known as a concept by Turkish music academia today especially thanks to his students, it is striking how he was marginalized in his own time by various actors who who took position in opposing poles that arose as a result of the reform movement in Turkish music. This study reveals how İlerici's perspective, that is based on the struggle of two opposites, stands in relation to his own struggle to gain a legitimacy for his harmonic system. Remarkably, İlerici defined the life as a struggle of two opposites within the ontological framework, while emphasizing that these opposites are not equal. According to him, this inequality is the basic condition that ensures movement and progress in the world. The fact that he chose the surname *İlerici* ('progressive') for himself on purpose, shows how the idea of progress that occurs as a result of the struggle between unequal opposites, which can be interpreted as him and his opponents, was fundamental to his life.

Kemal İlerici, 15 Ekim 1910 tarihinde Bolu'nun Gölyüzü mahallesinde bir Osmanlı aile yapısı içerisinde dünyaya gelmiş, çocukluğu Birinci Dünya Savaşı'nın çetin şartları altında geçmiş; babasını ise savaşın yayılmasına etki ettiği İspanyol Nezlesi adı verilen hastalıktan erken yaşta kaybetmiştir. İlk ve orta öğrenimini bitirdikten sonra Kastamonu Öğretmen Okulu'na devam etmiş, 1926 senesinde Bolu Gerede ilçesi Misâk-ı Millî İlkokulu'na öğretmen olarak atanmış, buradaki iki senelik görevini müteakiben yine doğduğu şehirde bulunan Bolu Merkez İlkokulu'nda dört sene talebe yetiştirerek hizmet etmiştir. Müzik ile teması ilk defa, Kastamonu Öğretmen Okulu'nda eğitim görmekte iken yani 14 yaşında olmuştur. Nitekim, kitabının sonsözünde İlerici (1970: 513), 1924 senesinde Kastamonu Öğretmen Okulu'nda iken Necmettin Rıfat Bey'den ilk müzik sevgisini aldığını yazmıştır. Bolu'daki öğretmenlik yıllarında bireysel çabalarla kendini müzik alanında geliştirmeye çalışmış, sonrasında bu alakayı daha profesyonel bir düzeye taşımak için de tayinini 1932 yılında İstanbul 55. İlkokul'a çıkartmıştır. Böylece İstanbul'un fikir hayatına dahil olarak kendisini müzik başta olmak üzere her alanda geliştirme fırsatını yakalamıştır.

İstanbul'da tanıştığı isimler dönemin Türk müziği ve edebiyatının tanınmış ve önde gelen isimleridir ve neredeyse hepsinin birbirleri ile tanışıklığı bulunmaktadır. Örneğin, Fahri Kopuz'un (1882-1968) yönlendirmesiyle Sadettin Arel'in (1880-1955) Şişli'deki evinde<sup>1</sup> düzenlenen Cumartesi toplantılarına katılarak Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) ile de tanışır ve ondan özel olarak makam müziği dersleri almaya başlar. Çünkü makam müziğinin öğretimi o dönem, okulların müfredatından zaten çıkartılmış bulunmaktadır. Bu çevrenin gündemini de müzik reformu oluşturmaktadır ki özellikle mecmua ve gazetelerde yazdıkları yazılarda, Türk müziğinde çok sesliliğin gerekli olduğu ve elbet bir gün tatbik edilebileceği düşüncesi hakimdir. İlerici, bu fikirlerden muhtemel olarak etkilendiği gibi bir yandan öğrenci olarak derslere katıldığı Belediye Konservatuvarı'nda ilk defa Batı müziğinin esaslarını öğrenme fırsatı bulur. Daha sonra, 1938 yılında, bu alandaki bilgisini daha da genişletmek amacıyla, yeni kurulmuş olan Ankara Devlet Konservatuvarı'na (ADK) kayıt yaptırır. Buradaki öğrencilik zamanı (1938-1945), onun en bilinen eseri olan ve Türk müziğinin çok seslendirilmesine olanak sağlayan *Dörtlü armonik sisteminin* (ya da 'İlerici armonisi') temellerini attığı yıllardır. Sistemini ilk defa 1948 yılında el yazısı halinde kitaplaştırdığı ve hayatının geri kalan kısmında da bu buluşuna meşruiyet kazandırabilmek amacıyla bitmez bir mücadele vermiş olduğu görülmektedir. Bu çalışmada ise İlerici'nin armonik sisteminin ve onun meşruiyeti için verdiği mücadelenin derininde yatan motivasyonun ne ya da neler olduğu, başta mektupları olmak üzere kaleme aldığı çeşitli yazılarındaki söylemleri üzerinden irdelenecektir.<sup>2</sup>

Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan Kemal İlerici mektuplarına odaklanma düşüncesi ilk olarak 2017 yılında, ona ait olduğunu saptadığımız bir mektup defterine tesadüf etmemiz ile başladı. Muhtevasında 1941-1957 yılları arasında İlerici tarafından çeşitli isimlere yazılmış dokuz adet mektubun taslakları ve Suphi Ezgi'den gelmiş bir mektup bulunan bu deftere daha sonra Ankara'da bir sahafta bularak satın aldığımız ikinci bir mektup defteri eklendi. Bu defterde de 1944-1955 arasında yazılmış 29 adet mektup taslağı ile Eugène Borrel (1876-1962), Muzaffer Uz (?-?), Muhiddin Sadak (1900-1982), Nedim Otyam (1919-2008) ve Şinasi Güralp (1920-?) gibi

<sup>1</sup> Öztuna (1986: 53), cumartesi toplantılarının yapıldığı bu evin tam adresini "Bomonti'de Güzelbahçe sokağında, ana caddenin hemen yanı başında, 3 numaralı ev" olarak vermektedir. Daha sonra bu evin satıldığını ve arsası üzerinde büyük bir apartmanın yapıldığını belirtmiştir.

<sup>2</sup> İlerici'nin yazılarından alıntı yapılırken bilhassa mektuplarındaki ifadeleri, orijinal metni yansıtabilmesi amacıyla, varsa yazım yanlışları düzeltilmeden verilmeye çalışılmıştır. Fakat anlamda kaymaya neden olacağı düşünülen noktalarda tarafımızdan gerekli görülen düzeltme ve eklemeler yapılmış olup, bunlar köşeli parantez içerisinde belirtilmiştir. Ayrıca üzeri çizili olan harf ve sözcükler, orijinal metinde İlerici tarafından çizilerek iptal edilenlere işaret etmektedir.

isimler tarafından gönderilmiş çeşitli mektuplar bulunmaktadır. Bunlara ek olarak, hem İlerici'nin son öğrencisi olan Melik Ertuğrul Bayraktarkatal'ın hem de Kültür Bakanlığı'nın arşivinde bulunan diğer mektup ve belgelerin çalışmaya dahil edilmesiyle kaynak havuzumuz aşamalı olarak genişlemiştir.<sup>3</sup> Her biri birer tarihi belge niteliğindeki bu mektupların, hem İlerici'nin dönem olaylarına karşı olan bakış açısını ortaya sermek hem de yakın dönem müzik tarihimizin karanlıkta kalmış noktalarını yeni bir perspektif sunarak aydınlatmak hususunda önemli rol oynayacakları şüphesizdir. Başta mektupları olmak üzere onun tarafından kaleme alınmış birçok yazı incelendiğinde ise onu sadece müzik perspektifinden ele alıp analiz etmenin doğru olmayacağı anlaşılmaktadır. Onun, toplumu ilgilendiren birçok konu üzerinde düşündüğü, çözüm ve fikirler sunmaya gayret ettiği görülmektedir. Kendisi de bütün yaşamının, her şeyin “nedeni” ve “niçinini” düşünmek ve bulmakla geçtiğini, bunların sonuçlarını kitaplarında ve gazete, dergi gibi mecralardaki türlü yayınlarında görmenin elimizde olduğunu söylemiştir. Bunun ise çocukluğundan beri süregelen bir düşünce ve istek olduğunu belirtir.<sup>4</sup> Ankara Devlet Konservatuarı'ndan arkadaşı olan Muzaffer Uz'a yazdığı 1946 tarihli bir mektubunda da buna paralel olarak şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu tecrübeler [canlı çeşitliliği, vahdette kesret ve benzeri] dayanarak her hadiseye mana vermek ve ana kanunlarını keşfetmek çok küçükten beri merak ettiğim bir ruh halimdir.” (SPA-md2: 55).

### İlerici'nin Anlatısı ve Armonik Sisteminin Temeli

İlerici'nin anlatısındaki en belirgin özellik, düşünce ve fikirlerini felsefi bir temelde gerekçelendirmiş olmasıdır. Mektuplarından başka, “*İnsan Bilmecesi*”, “*Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Neden ve Niçinleri*” ve benzeri gibi toplumu bilinçlendirme amacı ile tecrübelerini aktardığı yazılarında da bu bakımdan belirgin ortaklıklar vardır. Çünkü ona göre, “bunların [hayatın yasalarının], usta gözlerden ve derin sezilerden kaçmayan değişmez temel ve müşterek noktaları vardır.” (SPA-md2: 54). Olayları açıklamada ve düşüncelerini gerekçelendirmede sıkça başvurduğu inanışlardan biri de kendi ifade ettiği şekliyle “tezat” kanunudur. Ona göre hayat eşit olmayan iki zıttın mücadelesidir ve bu yasa her alanda hüküm sürmektedir:

Malum olduğu üzere hayat bir kaçan ve bir kovalayan veya bir mazlum ve bir zalim veya bir dişi ve bir erkek, bir sakin ve bir faal iki unsurdan meydana gelmiştir. Ne tarafa baksak bunu böyle görürüz ve kısaca hayat iki gayrı müsaviden meydana gelmiştir diyebiliriz ve bu müsavatsızlık dünyadaki hareketi vücuda getirmiştir. Aksi takdirde hiçbir hareket olmayacak ve şu dönen dünya da sakin kalacaktı. Musiki de dünyanın bir parçası ve onun kanunlarıyla var olduğundan bu hâletiruhiyeyi onunla da temin mümkündür (SPA-md2: 33-34).

İlerici bu söylemiyle, hareket ve ilerlemeyi de eşit olmayan zıtların mücadelesine bağlamıştır. Onun bu bakış açısını mektuplarından birinde, İslam felsefesinin bir unsuru olan “hikmet-i vücut” anlayışı ile gerekçelendirdiği anlaşılmaktadır:

Bizden evvel gelmiş sürülerle insanın iki kategoriye ayrıldığı elbet gözümüzden kaçmamıştır ve bu muazzam dünya ve hikmeti vücut kanunu olan tezat kanunudur. Her şey zı[t]larıyla mevcut[t]ur. Teza[t]ı dünyadan

<sup>3</sup> M. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Semih Pelen arşivinde bulunan Kemal İlerici mektuplarının künye bilgilerine, EK-1'de listeler halinde yer verilmiştir.

<sup>4</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 8.

kaldırırsak dünyayı ortadan kaldırmış oluruz. Bunu Galip Dede'nin 'kimi terk-i nâm [u] şâna kimi itibâra düştü' misra[s]ında ifade edilmiş buluyoruz. Ana hattı ile insanlara bakarsak, bir kısmının dünya hayatına ve onun merkezi olan ['ben['e ve benliğe değer verdiği, d[i]ğer bir kısmının ise dünya hayatına hiç metelik vermediği ve dolayısıyla ['ben['i ve benliği tahkiri bir marifet bildiği görülür. Bu iki unsurun karşılıklı tazy[i]ki neticesi dünya muvazenesi ve dolayısıyla insanlık alemi vücuda gelmektedir. Bu unsurun biri eksilse dünya olmayacağına göre bunların birisine üstünlük vermenin ne dereceye kadar doğru olacağını düşünmek icap edecektir (SPA-md2: 67-68).

Ayrıca Batı müziği armonik sisteminin anlatısında kullanılan majör-minör, alt-üst, inici-çıkıcı ve benzeri gibi kavramların da İlerici'nin zıtlık inancının pekişmesinde önemli rol oynamış olması muhtemeldir. Nitekim Batı müziğinde olduğu gibi kendi armonik sisteminin temel çıkış noktasını da yürüyücü ve durucu seslerin oluşturduğunu belirtmiştir:

Durucu ve yürüyücü dereceler meselesi tabiatın şümull[ü] [bir çok şeyi içine alan] bir kanunu olup her çeşit musikide ve hatta diğer hadiselerde de hükmünü icra etmektedir. Bu şümüllü kanunla bütün insanlık camiası musikilerinin melodik ve armonik bünyelerini keşf ve izah etmek mümkündür. Mesele o milletin ruhunun damgasını taşıyan bir örnek tonu bulup, onun o milletin kullanım durumuna göre gösterdiği hususiyetleri meydana çıkartma[y]a kalır (SPA-md2: 89-90).

Dolayısıyla, İlerici'nin armoni çalışmalarının temelindeki inancının en önemli gerekçelerinden biri de çok sesliliğin sadece Batı'ya ait olmayan, aksine bütün müziklerin doğasında var olması gereken bir unsur olmasıdır. Çünkü hayatın kendisi zaten zıtların mücadelesidir. Böylece İlerici'nin, çok sesliliği zıtlıklarla gerekçelendirerek onu sadece Batı müziğine ait olmaktan kurtarıp, doğada bulunan meşru kurallar bütünü olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Bunun ipuçlarını 1953 tarihli bir mektubundaki söyleminde görmek mümkündür:

...Madem ki hususi aralıklarla teşekkül etmiş hususi makamlarımız vardır ve madem ki zekâ için yol birdir ve Garp musikisi tabiatın bir mahsulüdür ve insan zekasının bir zaferidir bunun şarkı, garbi on türlü olmaz o kurallarla kendi kullanım tarzımıza göre eserlerimizi armonize edersek elbet orijinal olur diyordum. ~~Şimdiye~~ o zamana kadar ki başarısızlıkları[,] kullanıştaki hususiyetlerimizi bilmemeğe ve hakiki seslerimizle icra ettirmemeğe veriyordum... (SPA-md2: 130).

Dijk'e (1997) göre söylemin açıklanması, sadece içsel yapıların değil dil kullanımıyla gerçekleşen eylemlerin ya da bilişsel süreçlerin de ortaya konmasını gerektirmektedir. Bu durumda incelenmesi gereken, daha geniş toplumsal yapıların ve süreçlerin parçası olan ve söylem yoluyla gerçekleştirilen iletişim ve etkileşimdir (Akt. Danış ve Ercan, 2019: 529). Toplumsal yaşamdaki yenilik ve değişimlerle yaşanan buhranın müzik üzerindeki en görünür yansıması olan alaturka-alafranga kavgaları en hararetli dönemini 20. yüzyılın ilk yarısında, Cumhuriyetin erken yıllarını ve İlerici'nin hayatının da büyük bir bölümünü içine alan zaman diliminde yaşamıştır. Bu bağlamda, zıtlıkların ve ilişkili olduğu "hikmet-i vücut" anlayışının onun hayatında bu denli içselleşmesinde, toplumsal

düzeyle yaşanan bu iki kutuplu çatışmaların etkisi muhtemeldir. İlerici'nin sıkça referans verdiği ve olayları açıklarken ilişkili olarak kullandığı bu zıtlık kuramının ayrıca kendi hayat mücadelesi ile de özdeş olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin, Ankara Devlet Konservatuarı'ndaki öğrencilik yıllarını gayri müsavî şartlarla yapılan bir mücadele olarak tanımlamış olması, hayata bakışının kendisine zıt olanlarla yapılan bir mücadele ekseninde şekillendiğine işaret etmektedir:

...on üç senesi ilkokul öğretmenliği gibi hassasiyet ve insan sevgisi ve bilgisi isteyen bir meslekte şerefle, yedi senesi ise tekamül etmiş hocalık ruhuma gam vurarak konservatuvar gibi her yerden gelmiş çoluk çocuk içerisinde ve ihtirasların keskin kılıcı arasında ve müdafaasız olarak ve gayri müsavî şartlarla yapılan mücadele ile ve talebe sıfatıyla geçmiştir (SPA-md2: 53-54).

Eugène Borrel'e olan mektubunda, incelemesi için kendisine gönderdiği kitabında yer verdiği armonik sisteminin temel dayanağı olan yürüyücü ve durucu sesleri açıklarken, hayattaki durma ve yürüme üzerinden yola çıkmış olması da bunula ilişkilidir:

O sayfanın [7. Sayfa] sonunda durucu seslerin harekete geçirildiği zaman hangi seslere gidecekleri gösterilmiş ve yazılarda da hayat[t]a durma ve yürümenin sıra ile birbirini kovaladığı belirtilmiştir...Bunun gibi hüseyini seslerinde de durucu ve yürüyücü sesler birbirine mütakabilen [karşılıklı] gidip gelirler (SPA-md2: 94).

Konservatuvardan mezun olduktan bir yıl sonra yazdığı bir mektupta hayat mücadelesini yine zıtların mücadelesi olarak vermiş olması, bu kuramı kendi hayatı ile özdeşleştirdiğini bir kez daha kanıtlar niteliktedir. Hikmet Şimşek'e yazdığı bu mektupta sonat formunu açıklarken şu tarifi kullanmıştır: "Sonat...ekseriyetle hayat mücadelesi, hamle, atılma, savaş hissi taşır, tezatlı bir kısımdır." (SPA-md2: 33).

Bu örnekleri daha da çeşitlendirmek gerekirse; ilk olarak 1962'de yazdığı, daha sonraki eklemeleriyle son halini 1979 yılında alan *Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Nedenleri ve Niçinleri ile* başlıklı yazısında eğitim ve öğretim konusunu parça-bütün yasası ile açıklamaya çalışmış, insanların da bir parçası olduğu canlı hayatının temel prensibinin çoğalmak üzerine olduğunu yazmıştır. Fakat bu canlıların hepsi, bu amaçları doğrultusunda hep karşıtlarıyla mücadele etmek zorundadırlar:

Canlılar...benzer şeylerden yararlandıklarından, birbirinin yiyecek ve yararı, dolayısıyla da birbirinin yok edicisi durumundadırlar. He[p]si de, sonsuz bir tutku ile, kendi soyunu çoğaltmak ve geliştirmek için, durmak, usanmak bilmeden çalışmaktadırlar. Hepsi de, varlığını sürdürebilmek için, çelişkili durumda oldukları diğerleri ile karşıt güçler olmak zorundadırlar (1979: 2-3).

Kemal İlerici, tam anlamıyla Becker'in bahsettiği uyumsuzlar kategorisinde yer almaya hak kazanır. Çünkü Becker'e (2013: 283-284) göre bu kişiler, söz konusu sanat dünyasına, bu dünyanın normalde ürettiği eserler arasına kabul etmeyi reddettiği yenilikler önerirler. Ayrıca vazgeçmek ve daha kabul edilebilir malzemelere ve üsluplara dönmek yerine, diğer sanat dünyası çalışanlarının desteği olmaksızın bu yeniliğin peşinden gitmeye devam ederler. Birazdan hayat mücadelesi başlığı altında detaylıca yer verileceği üzere, İlerici'nin armonik sistemi, sanat dünyasının çeşitli mensupları tarafından reddedilmiş; buna karşın İlerici, meşruyet mücadelesini

bilinçli bir karşı durma eylemi içerisinde sürdürmeye devam etmiştir. Bu türlü bir mücadeleyi seçmiş olduğunun belki de en açık kanıtı, soyadını kasıtlı bir şekilde ‘İlerici’ olarak seçmiş olmasıdır. Nitekim, mektuplarında sıkça dile getirmiş olduğu gibi, ona göre hayattaki hareketi ve ilerlemeyi sağlayan eşit olmayan zıtların mücadelesidir. Dolayısıyla kendisine biçtiği bu ilerici sıfatı, eşit olmayan zıtların mücadelesi sonucu meydana gelen bir ilerlemeyle özdeşdir. 1946 tarihinde Suphi Ezgi’ye gönderdiği mektubunda, önüne çıkarılan engellere rağmen metanetle yürüdüğünü çünkü ilerici olduğunu yazmış olması da bunun açık kanıtıdır: “Buna rağmen ideal yolunda metanetle yürüyorsunuzdur çünkü ilericisinizdir” (SPA-md1: 53).

### İlerici’nin Hayat Mücadelesi

İlerici, kendisini müzik alanında geliştirmek için memleketi olan Bolu’dan İstanbul’a taşındığı 1932 yılında, öğrenci olarak girdiği Belediye Konservatuarı’nda makam müziği eğitimi zaten kaldırılmıştı. Dolayısıyla bu alandaki bilgisini Suphi Ezgi’den kimi zaman Saraçhane Camii’sinin bahçesinde kimi zaman Molla Aşkı’deki evinde özel ders olarak geliştirmiştir. Bu yüzden mektuplarında Ezgi’ye hep “hocacığım” şeklinde hitap eder. Devam eden yıllarda makam müziğinin radyoda da yasaklı hale gelmesi bu çevrede elbet bir tepki yaratmıştı. İlerici, bu yıllarda katıldığı, Arel’in evinde yapılan cumartesi toplantılarının ana konusunun müzik olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla, bir anlamda kader birliği yaptığı çevresindeki müzisyenlerin fikirlerinden de etkilendiği muhakkaktır. Sadettin Arel’in bu konudaki fikirlerini o dönemin mecmualarındaki yazılarında görmek mümkündür. Ona göre Türk müziği için temenni edilen, koma seslerinden feda edilmeden ulaşılabilecek bir çok sesliliğidir. Fakat bu konuda somut bir yöntem ortaya konulamadığı da görülmektedir. İlerici, İstanbul’da içinde bulunduğu bu çevreden fikirselsel olarak etkilendiği gibi, Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ve Ahmed Adnan Saygun’dan (1907-1991) Batı müziği dersleri almış, bu alandaki bilgisini derinleştirmek için de yeni açılan Ankara Devlet Konservatuarı’na girme kararı vermiştir. Böylece arzu edilen çok sesliliği Türk müziğine tatbik edebilecek bilgi birikimini elde edebilme fırsatı bulacaktır. Fakat, İlerici’nin Ankara’da konservatuar öğrencisi olduğu yıllar (1938-1945) hayatı boyunca sürecek çatışmaların başladığı yıllar olmuştur. Öğrenciyken bestelediği eserler, Necil Kazım Akses (1908-1999) ve H. Ferit Alnar gibi hocalarının beğenilerini toplamıyordu. Sınıf arkadaşlarına kıyasla yaşça büyük olması ve estetik zevkinin belli bir düzeye gelmiş olması belki de hocalarının istediği şey değildi. Ayrıca müzik yolculuğuna ilk olarak makam müziğine gönül vererek çıkmış olması da onu farklı bir pozisyona sokuyordu. Derslerinden aldığı notlar hususunda da mutsuzdu ve bu konuda hocalarını suçluyordu. 1946 yılında Dr. Suphi Ezgi’ye yazdığı mektubunda, yaşadığını iddia ettiği mağduriyeti örneklerle sunmuş olduğu görülür:

...Bu zat [H. Ferit Alnar] size ‘burası Avrupa musıkisi öğreten bir müessesedir, benim senin eserini tenkit edebilmem için kaideleri malum Avrupa armonisi ve formlarıyla yazacaksın, aksi halde ben ne fikir söyleyebilirim’ der ve görünüşe göre de haklı zannettirmek siyasi yolunu tutar, şayet siz yeni araştırmalarla bir eser hazırlamağa çalışırsanız ‘bunları imtihan için kabul edemem, bunları hususi mesai kabul ederim’ der, siz her şeye rağmen çalışır ve mühim ipuçları bulur ve hiç değilse hakikate yönelmişseniz sizi şaşırtmak ve ters göstermek için yapılabilecek her çeşit iş yapılır. Siz onun kanaatiyle bir senelik kaderi çizilmiş bir şahıs durumundasınızdır, etraf hakikatı karartacak kadar taş veya takdir edemeyecek halde musıki cahildir. Göz göre göre ihanetlere uğrarsınız, ‘kabiliyetsizdir, yüksek kısma devam edemez’ denirsiniz, bunda hesaplar boşa



çıkınca üç Numara alır sınıfta bırakılırsınız (bu iş olmazdan evvel size ‘sana bir şey yapacağım şoke olacaksınız denir, bu derece hainlik elbet hatırıma gelmemiştir). Akibet bütün fecaatiyle karşınızda belirir, hür fikirle seçtiğiniz samimi yolunuzda yürümeniz imkansız hale gelir, önünüzde bir tek şans seneniz kalmıştır. Onda yiyeceğiniz bir darbe hayatınıza mal olacak ve kimseye de meram anlatamayacaksınız. Çaresiz rotayı çeviriyor, orkestra eseri için çalışmanız gereken bir sınıfta avrupa ve Betovenkari bir kuartet yazmağa mecbur ediliyorsunuzdur. O sene yedi numara alarak ölümden kurtuluyorsunuz, sizinle beraber çalışan bir arkadaşınıza, layık olmadığı sonradan hem hoca hem de arkadaş tarafından itiraf edilen bir eser için dokuz numara verilmiştir. Son seneye geliyorsunuz bütün tatil düşünüyor, orijinal bir senfoni pılanı üzerinde düşünüyorsunuz ve ders başında size küçük bir suit hazırlayın deniliyor, buna rağmen itiraz etmiyor ve işe koyuluyorsunuz fakat biraz sonra Avrupa armonisiyle yazacaksın deye tutturuluyor, yılmıyor, arslan ağzından av alır gibi yürüyor, yürüyorsunuz ve hocaya rağmen onu bitiriyor ve Avrupa kari bir uvertür yazıyorsunuz ve size bir kulp bulma imkânı kalmamıştır, mektebi bitirme mecburiyetinde kalıyorlar ama size son marifet olarak sekiz numara veriyorlar (Aynı zamanda mezun olduğunuz bir arkadaşınız natemam bir tek eser yazdığı halde on almıştır.) (SPA-md1: 51).

Nitekim bu gönül kırgınlığını, mezun olduktan bir sene sonra, aynı bölüme girmesi için ders vererek yardım ettiği öğrencisi Hikmet Şimşek’e (1924-2001) yazdığı mektubunda da görmek mümkündür: “o müesseseye karşı zavallı vücudum binbir acı okuyla delinmiş, zedelenmiş ve acı tecrübelerle dolmuş bir haldedir.” (SPA-md2: 31-32). Yıllar sonra yazdığı bir başka mektubunda, armonik sistemini konservatuvarda öğrenci olduğu 1943-1944 yıllarında bulunduğunu söylemiştir.<sup>5</sup> Buradan mezun olma eseri olan *Köyümde* süitini de bu sistemle bestelediği düşünülünce, çevresinden beklediği takdiri toplayamadığı ve hayal kırıklığı yaşadığı anlaşılmaktadır.

Örneğin Cemal Reşit Rey’in (1904-1985), bu eseri dinlerken sanki Darüttâlim-i saz heyetini dinlemiş gibi olduğunu ve bu yolla saz semaisi ve peşrevlerden bir şey çıkmayacağını İlerici’ye eleştiri olarak bildirdiği, İlerici’nin 1946 yılında hocası Suphi Ezgi’ye yazdığı mektuptan anlaşılmaktadır.<sup>6</sup> Türk beşleri olarak anılan bestecilerin, Türk müziğinin ses sisteminin korunduğu bir çok sesliliğe dayanan müzik reformu amaçlamadıkları ortadadır. Nitekim, Rey’in müzik reformuyla ilgili düşüncelerinin İlerici’nin başarmaya çalıştığından daha farklı bir yöntem anlayışını yansıttığı görülmektedir. Refik Ahmet Sevensil (1903-1970) tarafından hazırlanan bir yıllık olan Sanat Yıllığı’nda yer verilen görüşüne göre göre Rey, Türk musikisinden maksat Türk bestekârlarının eserleri ise bunun zaten iyi bir şekilde başarıyor olduğunu söylemiştir. Ancak musiki dinleyicilerini sadece tek sesli musikiyi dinlemekten ve sadece ondan zevk duymalarından kurtarmak gereklidir:

<sup>5</sup> Bkz. EBA-gdn2, fol. 1ö.

<sup>6</sup> Bkz. SPA-md1: 46-47.

Rameu'dan bugüne kadar ki insanîyetin medar-ı iftiharî olan kompozitörleri tanıtmak ve sevdirmek ve bu suretle Türk kompozitörlerinin eserlerine nüfuz edebilmelerine yardım etmek. İşte asıl Türkiye'de musikinin ilerlemesi uğrunda sarf edilecek azami emek (Sevengil, 1950: 101).

İlerici'nin hem İstanbul hem de Ankara'da hocası olmuş olan H. Ferit Alnar'ın da C. Reşit Rey'e benzer şekilde, Batı müziği dinlemenin halkı çok sesliliğe alıştıracakını düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, çok sesli musikiyi anlayıp tadına varabilmek için de tek sesliyi az, çok sesliyi çok dinlemek gerektiğini söylemiştir (Edt. Sevengil, 1950: 101). Nitekim, Alnar'ın da Rey ile benzer bir anlayışta birleştiği görülür ve onun da İlerici'nin dörtlü armonik sistemine pek ilgi duymadığı anlaşılmaktadır. Oysa 1955 yılında, o zamanki Devlet Bakanı Mükerrer Sarol'a<sup>7</sup> (1909-1995) yazdığı bir mektubunda, İlerici de halkın çok sesliliğe alışmasının şart olduğunu ifade etmiştir:

...Yalnız bu iş geciktirilmekte, bu yüzden hem besteciler tecrübe yapma imkanından mahrum kalmakta hem de sabırsızlıkla yenilik bekleyen ve çok sesliliğe alışması şart olan halkımızın kulakları ve zevkleri mahrum edilmektedir (SPA-md2: 161).

Fakat bunun için farklı bir yöntem önermektedir. Buna göre İlerici, Türk müziğinin yapısındaki tüm koma aralıklarının muhafaza edildiği birçok seslilik anlayışını benimser. Nitekim Türk beşlerinden A. Adnan Saygun'un 1973 yılında verdiği bir röportaj, İlerici'nin amaçladığı yöntem bakımından bu besteciler karşısındaki konumunu net olarak göstermektedir:

Artık ben efendim segah perdesi; laboratuvara kapanyım bilmem kaç klavyeli piyanolar inşa ettiriyim, ondan sonra oturuyum bütün hayatımı acaba şu sesle bu sesi kombine edersem acaba ne olacak, olmayacak, hadi nasıl buna göre orkestralar, aletler imal ettirelim yok bilmem ne edelim falan, bunlar benim işim değil. Ben yazmak mecburiyetinde olduğumu hissediyorum...Biz tek sesli musikiden çıkmak mecburiyetindeyiz artık...Başka türlü gören varsa kapansın labaratuvarına versin, laf söylemekle olmaz, bu oldu bu olmadı demekle olmaz, efendim ben bir şey icat ettim onunla yaparız demek olmaz, eserle olur. 1-2-5-10 eser vereceksin o bu toprağın insanların malı olacak o zaman kabul ederim, onun dışındakiler laftan ibarettir. O zaman sistem ortaya çıkacak yapılabilirse, eser yapılabilirse sistem ortaya çıkacak, sistemi bulup esere gitmek zannedirim dolambaçlı bir yol olur. (Saydam, 1973: 9).

Saygun bu söylemiyle, çok muhtemel olarak İlerici'nin 1970 yılında ilk basımı gerçekleşen kitabındaki (Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi) ifadelerine gönderme yapmaktadır. Çünkü İlerici (1970: 152) kitabında, Batı'nın tampere seslerinin ancak ileride koma seslerini içeren bir piyano icat olunana dek kullanılması gerektiğini söylemektedir. Buna göre onun armonik sistemi ancak koma seslerinin kullanımıyla en iyi şekilde işlevsel olacaktır. Türk beşlerinin bu konudaki fikirlerini temsil ettiğini söyleyebileceğimiz Saygun ise böyle bir

<sup>7</sup> Sarol, 1950'li yıllarda Devlet Bakanı olarak görev yaptığı DP (Demokrat Parti) iktidarı döneminde, Başbakan Adnan Menderes'in yakın dostları ve çalışma arkadaşları arasındaydı (Web-1).

yöntemin gereksizliğinden bahsetmiş, makamları Batı'nın tampere sesleriyle birer renk vasıtası olarak kullandığını ve bunun yeterli olduğunu savunmuştur.

İlerici, konservatuvardan mezun olduktan sonra, Hikmet Şimşek'e yazdığı mektupta ona birtakım öğütler verirken tecrübelerinden yola çıkarak tavsiyelerde bulunmuştur. Hocaların içlerinde tavsiye edebileceği en iyiyi H. Ferit Alnar olarak verse de onu "az enerjili" ve "pasif ruhlu" olarak nitelemiş ve dikkatli olması konusunda uyarmıştır.<sup>8</sup> Okyay (2004: 68-69), Faik Canselen'in (1908-2009) hatıralarına dayanarak Alnar ile öğrencileri arasında usta-öğrenci ilişkisinin gerektirdiği şekilde bir etkileşimin olmadığından bahseder. Öğrenciliğinin son yılında Canselen'in bu noksanlığı daha iyi duyumsadığını ve dönem arkadaşı Kemal İlerici ile birlikte birkaç kez A. Adnan Saygun'u evinde ziyaret ettiklerini belirtir. Çalışmalarını göstermek ve önerilerini almak isterler. Fakat bu ziyaretleri duyan Alnar'ın sert tepkisiyle karşılaşmalar ve zaten iyi yürümeyen ilişkileri daha da bozulur.

İlerici, 1941 yılına gelindiğinde eğitimini yarıda kesip ikinci kez askere gider. Mudanya'da yaptığı bu ikinci askerlik görevi sırasında Alnar'a yazdığı bir mektupta, daha önce direndiği bir konu olan, öğrenciliğin gereklerini yerine getirebilmek için başka bir işte çalışmama hususundaki fikrini değiştirdiğini bildirir.<sup>9</sup> Bunun etkisinin olup olmadığı belirsiz olsa da askerden döndüğü yıl içerisinde (1942) Ankara Radyosu'nda ders vermeye başlar. Anılarında yazdıklarından ise Radyo'da ders vermeye başlamasının, kendi girişimleri sonucu mümkün olduğu anlaşılmaktadır.<sup>10</sup> Fakat aynı yıl kompozisyon bölümünün ileri sınıfına geçecek iken yeterli bulunmayıp sınıfta bırakılmıştır.

Ayrıca sonraki yılın sonuna doğru, Ankara Radyosu'ndaki görevi de sonlandırılmıştır. Ankara radyosu, İlerici'nin Halk müziği dünyasının mensupları ile ilişkiler kurduğu ilk yerdir. Muzaffer Sarısözen (1899-1963) ile ilk defa burada tanışmış ve Halk müziği arşivini ilk defa inceleyebilme fırsatı bulmuştur. Ayrıca mektuplardaki ifadelerden Sarısözen'in, İlerici ve birkaç diğer konservatuvar öğrencisini maddi olarak desteklediği de anlaşılmaktadır. Fakat buradaki hocalık faaliyeti de Suphi Ziya Özbekkan'ın (1887-1966)<sup>11</sup> radyoya müdür olmasından sonra, kendi ifadesiyle "kırılısı meçhul bir el" tarafından son buldurulmuştur. Anılarında yazdığına göre ise bu elin Özbekkan'ın kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Radyodaki dersleri için "külliye faydasız bir ders" dediğini, İlerici sonradan şaşkınlıkla öğrenmiştir.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> "Yalnız kendisi [H. Ferit Alnar] binbir işli, az enerjili, egoist ve pasif ruhlu bir insandır." (SPA-md2: 31).

<sup>9</sup> Bkz. SPA-md1: 28-29.

<sup>10</sup> "Ben, o dönem Ankara radyosunun seddili [müzik] işlerini yürüten (Mesut Cemil Tel)ji görerek, (Mesut Bey, Türk seddili, ne yazık ki, sanatçıların ses eğitimi için, radyoevinden başka, hiçbir yere sahip değildir. Eğer uygun görürseniz, ben, buradaki sanatçılara, gönüllü olarak ders vermeği üstlenebilirim.) dedim. Mesut bey, (ben düşünüyem, size olumlu bir yanıt veririm.) dedi. Bir hafta sonra yayınlarda adını duyduğunuz sanatçıların, hemen hemen, hepsi ile, (Makam ve dizilerimiz) adlı derslerimize başladık." (NE1990.0004-I-II, img. 9). Ayrıca, 1955 yılında Mükerrrem Sarol'a yazdığı mektubunda Mes'ut Cemil ile arasında geçen konuşmanın şöyle olduğunu aktarmıştır: "Musikimizin feci akıbetini sezerek.. 'Musikimiz gittikçe dekadansa gitmektedir. Yarın [?] kompozitör olarak yapacağımız eserleri çalacak ve okuyacak icracı bulamıyacağız dedim, sonra mektebi yok artık[,] meyhane köşelerine düşmüş bulunuyor. Ben Arzu ederseniz ben karşılıksız onlara, Türk makamları ve onların transpozisyonu için yardımda bulunayım' dedim." (SPA-md2: 159).

<sup>11</sup> Avukat ve besteci olan Özbekkan, 1943-1945 yılları arasında Ankara Radyosu Müdürlüğü'nde bulunmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Öztuna (2006: 176-178).

<sup>12</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 10.



Şekil 1. Kemal İlerici'nin ADK'dan Mezuniyet Diploması

18 Aralık 1943 tarihli Tanin (s. 4) gazetesinde Dr. Neşet Halil Öztan'ın (1896-1956)<sup>13</sup> kaleme aldığı *Ankara Radyosunda Türk Musikisi Çalışmaları* başlıklı yazıda İlerici'nin buradaki faaliyetlerinden övgüyle bahsedilmiş ve İlerici'nin iki sesli olarak düzenlediği bir Kastamonu halk türküsünün kulağa diğer çok seslendirme çalışmaları gibi yabancı gelmediği ve daha doğru tınladığı belirtilmiştir. Ayrıca ülkemize davet edilen Garp musikisinin büyük otoritelerinin de işaret ettiği çözümün, kendi müziğini iyi bilen gençlere Garp tekniği öğretmek yolunun olduğu belirtilmiş ve bu bağlamda İlerici örnek gösterilerek başarılı bulunduğu ifade edilmiştir.

İlerici, konservatuvarın yüksek kısmından 1945 senesinde mezun olur (Bkz. Şekil 1)<sup>14</sup>. Hemen sonra, konservatuvarın Tatbikat sahnesinde armoni hocalığına başlar fakat tam o sırada üçüncü askerlik görevi yakalar ve yolu Iğdır'ın Başköy sınır karakoluna düşer. Bu konudaki feryadı ise yine Suphi Ezgi'ye yazdığı mektupta görülmektedir:

Talihin garip cilvesine bakın ki tam oh kendi kendime kaldım dediğiniz bir sırada sizi üçüncü askerlik yakalamış, akla hayale gelmez, memleketin en uzak ve en tehlikeli bir mntikasına düşmüşsünüzdür ve hiç kimse de yahu yahu bu bize lâzımdır, bunun hakkı kırkbeş günlük askerlik dememektedir (SPA-md1: 52-53)

1949 yılına gelindiğinde, konservatuvarın Tatbikat sahnesinde başladığı hocalık görevine münhal (açık) kadro olmadığı gerekçesiyle son verilmiştir. Fakat bunun Necil Kazım Akses eliyle yapıldığını ve kendisinden sonra aynı kadrodan tayinler yapıldığını ise sonradan öğrenmiştir. Okyay'ın yazdıklarından, İlerici'nin sınıf arkadaşı Faik Canselen'in de benzer bir olay yaşadığı anlaşılmaktadır. 1942 yılında mezun olduktan sonra o da Tatbikat sahnesinde hocalık, aynı zamanda da Ankara Radyosu'nda koro şefliği görevlerini yürütmeye başlamıştır. Necil Kazım Akses, Türk beşlerinin eserlerinin bu koronun repertuarına alınmamasına kızarak Canselen'e bir kızgınlık gütmüş ve Canselen'in devlet bursuyla Paris'te bulunduğu 1949 yılında Tatbikat sahnesi kaldırılması sonucu,

<sup>13</sup> Öztan, *Türk Musikisi* adlı başka bir dergide daha yazılar kaleme almıştır. Örneğin bu derginin 1948 tarihli üçüncü sayısında, "Türk gençliği ile hasbühal" başlığı altında, Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Dairesi umum müdürünün müzik ve diğer güzel sanatlar hakkındaki fikirlerini eleştirmiştir (s. 6). Buna göre umum müdürü, genç müzisyenlerin artık eski sazları, eski metotlarıyla Enderun musikisini bırakıp çok sesli müzikle yeni müzik yaratma çalışmalarına girmeleri gerektiğini söylemiştir. Buna cevaben Öztan, "Türk Musikisi çoksesli bir müzik olacaktır fakat bütün teferruatıyla atılarak değil, onun hudutsuz denecek kadar zengin olan kaynaklarından ilmi şekilde faydalanarak meydana getirilecektir." demiştir.

<sup>14</sup> Kültür Bakanlığı Arşivi: YB1983.0002.

kadrosunun konservatuvar yerine Ankara'daki bir okula devredilmesinde rol oynamıştır (Okyay, 2004: 74-76). Milli Eğitim Bakanı olan Tahsin Bankuoğlu'nun yerine Avni Balman'ın atanmasıyla, Canselen durumun telafisi için bakanla görüşmüş fakat Balman'ın istifası üzerine yerine gelen yeni bakan olan Tevfik İleri, Canselen'in bu isteğini haklı bulmamıştır. Dipnotta belirtildiğine göre Faik Canselen, bu olumsuz tutumu dostlarına anlattığında ve daha önce Akses ile yaşadıklarını naklettiğinde, bir arkadaşı ona, Tevfik İleri ile Akses'in lise yıllarından okul ve sınıf arkadaşı olduklarını söylemiştir (Okyay, 2004: 85). Nitekim İlerici de anılarında Tahsin Bankuoğlu'na ayırdığı satırlarda, Milli Eğitim Bakanı olur olmaz sınıf arkadaşı Necil Kâzım Akses'in etkisiyle, zorunlu görev borcu olduğu için konservatuvar yerine liselerde yararlanılmak üzere Ankara Atatürk Erkek Lisesi'ne atanmak istendiğini ve bu durumu onu seven bir dostunun yardımı ile öğrendiğini yazmıştır.<sup>15</sup> Ayrıca İlerici, Paris'te bulunduğu sırada (1953-1954) Adnan Ötügen'e (1911-1972)<sup>16</sup> yazdığı mektubunda bu konudaki şikayetini dile getirmiş ve yapılacak bir tahkikat ile durumun ortaya çıkarılıp telafi edilmesini istemiştir.<sup>17</sup>

1947 yılına gelindiğinde İlerici'nin, Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde kısa bir süre armoni hocalığı yaptığı fakat 30 Eylül 1947 tarihinde yayımlanan yeni yönetmelik gereği, geçici öğretmenlerin yerine daimi öğretmenler atanacağı gerekçesiyle yine görevine son verildiği anlaşılmaktadır.<sup>18</sup> Fakat sonradan, yerine atanan ismin de aslında geçici olarak atandığını fark edip Milli Eğitim Bakanlığı'na iletilmek üzere Enstitü Müdürlüğü'ne bir mektup yazmaya niyetlendiği görülmektedir.<sup>19</sup> Bu mektupta, yerine yapılan tercihin herhangi muzır (zararlı) bir ideolojiden mi yoksa mesaisinin kifayetsizliği yüzünden mi kaynaklandığını sormuş olması dikkat çekmektedir.

Bütün bunların üzerine 1949 yılında nihayet Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atandıktan sonra armonik sistemi üzerindeki çalışmalarına yoğun olarak devam eder. Bu yıllarda İlerici'nin, artık temellerini iyice oturtmaya başladığı ve henüz kitaplaştırdığı sistemini tanıtmaya çabası içine girdiği görülmektedir. Çeşitli isimlere piyano üzerinde örnekler sunmuş, yüz yüze görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda mektuplarında düşüncesinin temel çıkış noktalarını ayrıntısıyla anlatmaya çalışmış ve muhataplarının fikirlerini istemiştir. Örneğin, Atatürk Lisesi'ndeki piyanosu üzerinde o dönem Ankara'da bulunan Sadettin Kaynak'a (1895-1961) uygulamalı olarak örnekler sunmuştur. Bunun üzerine Kaynak'ın "Kemal bey sizi yakından tanıdığımıza sonsuz derecede sevindim. Sizi her yerde öveceğim, ne yazık ki bu işler bizden geçti." dediğini fakat birkaç gün sonra ortak arkadaşları olan Necati Arısoy'dan, Kaynak'ın kendisi hakkında "bundan bir şey çıkmaz" dediğini öğrenmiştir.<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 14.

<sup>16</sup> Adnan Ötügen'in 1953 yılında Milli Kütüphane Müdürlüğü görevinin yanında Milli Eğitim Vekili olarak da hizmet etmiş olduğu anlaşılmaktadır.

<sup>17</sup> "Necil Kâzım Akses'in şahsi bir kararıyla, konservatuvardaki vazifeme, <<tatbikat sahnesi öğretmeni>> adının bulanıklığından sinsice istifade edilerek yapılan haksızlığı tamir etmenin zamanı artık gelmiştir ve . bu sizin hakkı haksever elinizin himmetini beklemektedir. Bu haksızlığın giderilmesi için nasıl ve tahkikat yapılması için çeşitli müracaatlarım hep şöyle böyle sudan cevaplarla karşılanmış hele tahkikat tarafı hep sükut geçilmiştir. Bir defa da Tevfik İleri bey yanında? vasıtasıyla? tayinim için Bir defa da Mes'ut Cemil bey İstanbul Radyosu Müdürlüğü için ayrıldığı zaman, Tevfik İleri bey <<gidin emirimi söyleyin tayininizi yapsınlar diye bizzat lehimde emir verdiği halde, işlerin incelik ve siyaset taraflarıyla alakam olmadığı için Ruhi bey tarafından atlatıldım...O zamanlar mezunları tayin edebilmek için (tatbikat sahnesi) muhayyel idari adından istifade ediyorlardı. Ben konservatuvarda öğretmen kadrosunda idim ve fiilen hocalık yapıyordum. O zamanki ders defterlerinde imza mahfuzdur. Münhal yoktur dedikleri halde benden sonra da tayinler yapılmıştır." (SPA-md2: 151-152).

<sup>18</sup> Uçan (2016: 193) Köy Enstitülerinin müzik öğretmeni kaynağını, 1940'lı yılların başında GEE'den mezun müzik öğretmenleri teşkil ederken, 1945 yılından itibaren YKE GSK çıkışlı müzik öğretmenlerinin de görev almaya başladığını yazmıştır. 1947 yılında YKE GSK kapanınca GEE Müzik Bölümü yeniden köy enstitülerinin tek müzik öğretmeni kaynağı olmuş, ancak kimi köy enstitülerinde zaman zaman Konservatuvar kökenliler, eğitilmişler veya çıkışlılar da müzik öğretmeni ya da çalgı öğretmeni olarak görevlendirilmiştir.

<sup>19</sup> Bkz. SPA-md2: 71-76.

<sup>20</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 17.

İlerici sistemini tanıtmaya çabasına girdiği 1950'li yılların başlarında, Almanya Köln Konservatuarı'nda keman eğitimi görmekte olan İlhan Özsoy'a (1925-1985), yaylı dörtlüsü için yazdığı Hüseyini saz semaisini göndermiş ve çalınmasını sağlamıştır. Bu, 1953 yılında Sadettin Arel'e gönderdiği mektuptan anlaşılmaktadır:

Almanya'nın Köln konservatuarında Keman tahsil etmekte olan ve bu sene konservatuarı bitirip yurda dönecek olan İlhan Özsoy'a, orada kuartetine çaldırması, kompozitör ve hocalarına dinletmesi için gönderdiğim hüseyini saz semaisi için bana yazdığı mektuptan, 'iki kompozitör ve oda müziği profesörüne dinlettiğini dinlettim, bilhassa (melodi ve ritimler bakımından fevkalade beyendiler, armoni bakımından da tamamıyla tatmin oldular.) diye yazdığı bu ifadeler bu sistemle kervanın dümencisi olmayacağımız ümidini vermektedir. Öbür sistem o kadar çok kullanılmış ve tüketilmiştir ki artık onlar da onu terk ederek çeşitli cereyanlara yol vermişlerdir. Bilmem kaç asır sonra o sistemle tin tin yola çıkarak muasır medeniyetin üstüne çıkıyoruz sanmak ne demektir? (SPA-md2: 132).

Piyano üzerinde sisteminden örnekler dinlettiği isimler arasında Mesut Cemil (1902-1963) ve Refik Fersan'ın (1893-1965)<sup>21</sup> da olduğu anlaşılmaktadır. İstanbul yıllarından (1932-1938) tanıdığı bu isimler, ifade ettiğine göre sistemi hakkında son derece olumlu görüş bildirmişlerdir:

Her cins insana armonik münevver, cahil, müzisyen ve diğer mesleklerden, köylü, şehirli her cins insana armonik bazı şeyler dinlettim, intibaları müsbet olmuştur. Mesela Mesut Cemil ve Tanburi Refik Fersan bu armonilerin, piyano sesleriyle olduğu halde makamlarımızı çok güzel ifade ettiğini ve renklendirdiğini sevinç ve hayranlıkla ifade ettiler (SPA-md2: 93).

Sistemini piyano üzerinde dinlettiği isimlerden birinin de Cemal Reşit Rey olduğu 1955 senesinde kendisine gönderdiği mektuptaki ifadelerinden anlaşılmaktadır:

...artık konservatuarın tatili de geldiği için az çok vakitlerinizin müsait olabileceğini hesap ederek, şayet geçen tatilde size piyanoda bu sisteme ait bazı akor bağlantılarını çaldığım zaman bana söylediğiniz izhar ettiğiniz 'Kemal bey, hakiki yoldaşınız yazılarımı[zı] da görmek isterim.' beyan etmişsiniz demiştiniz (SPA-md2: 163).

Anılarında bundan ayrıca bahsetmektedir. Cemal Reşit Rey ile ilk defa Arel'in evinde tanışmış olduğunu, Fransa dönüşünde Arel'in evine uğradığında Rey'in, çok seslilik düzenine ilgi gösterip kitabını [İstanbul] konservatuar kitaplığına aldırma isteğini gösterdiğini ve okuyacağını belirttiğini yazar.<sup>22</sup> Yukarıda alıntılanan mektubunun devamında İlerici, kitabının bir kopyasını incelemesi için Cemal Reşit Rey'e gönderme isteğinde

<sup>21</sup> İlerici, yıllar sonra kaleme aldığı anılarında, Refik Fersan hakkında şunları yazmıştır: "İstanbul ve Ankaradan tanışırız. Değerli eşi Fâhire Fersan ile benim (Nihavent saztürküüsü)nü çalmışlardı. Herkese olduğu gibi, Ankarada lisemizde, Refik beye de, çokseslilik düzenimi, uzun uzun, örnekleriyle birlik, açıklamıştım. (Kemâl Bey, dizimizin durucu ve yürüyücü derecelerini bulduktan sonra, geriye ne kalıyor?) demiş uzun uzun övmüş ve eşinden sonradan duyduğuma göre, ona da, benzer duygularını coşku ile bildirmişti. Fakat sonradan, düşüncelerini açıklayan yazıyı gönderememiştir. Daha İstanbuldaki ilk tanışmalarımızda, Refik beyin sonradan yaptıklarında benim etkim altında kaldığını farketmiştim." (NE1990.0004-I-II, img. 7).

<sup>22</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 29-30.

bulunmuş ve kendisinden tenkitlerini içeren bir cevap beklediğini de eklemiştir. Rey'in ise kitabı inceleyip incelemeyeceği yahut bu mektuba cevap verip vermediği bilinmemektedir.

Fakat daha önce de bahsedildiği gibi, Türk müziği malzemesini Batı müziği sistemi ile işleyen Türk bestecilerinin, İlerici'nin arzu ettiği farklı bir yöntem benimsedikleri görülmektedir. Nitekim İlerici, 1949 yılında ilk ismi *Türk Müziği Tonal Sistemi ve Armonisi* olan kitabını el yazısı olarak bitirdiğinde incelemesi için iki ismin bilgisine sunmuştur: Eugène Borrel ve Saadettin Arel. Borrel'e yazdığı mektupta bunu şöyle ifade etmiştir: "...eserimi onun sizin nazar[-]ı tenkid ve takdirinize arz etmeyi uygun buldum. Zaten bu vadede, Türk olarak 'H. Saadettin Arel'i, ecnebi olarak da zat[-]ı halinizi kifayet[-]i tammeyi haiz olarak görüyorum." (SPA-md2: 80-81).

Türk olarak Arel'i seçmiş olmasının altında yatan muhtemel sebepler şöyle verilebilir: İlk olarak, Arel ile yeni Türk müziği konusundaki fikirleri ortaktı; her ikisi de Türk müziğinin kendi bünyesinden çıkacak bir çok seslilik arzuyorlardı ve bunun yeni yetişecek besteciler eliyle yapılacağını düşünüyorlardı ki İlerici de konservatuvar öğrenimini tamamladığı için artık resmi olarak besteci sıfatını elinde tutuyordu. İlerici'nin, bu konudaki tutarlı duruşunu hayatı boyunca sürdürdüğü görülmektedir. Yeni yetişen bestecilere, armonik sistemini maddi bir karşılığı olmadan öğretmeye gayret etmiştir. Bu konuda kendisi de asıl alanının bestecilik olduğunu belirtmiş ve bunun gereklerini, "Türk müziğinin her dalında araştırmacılık yapmak ve isteyenlere hiçbir karşılık beklemeden Türk armonik sistemini öğretmek" olarak vermiştir.<sup>23</sup> 1974 yılında yazdığı bir mektuptaki ifadeler de bunu ayrıca desteklemektedir:

"Günün birinde benim öğrencim olarak armonik sistemimi öğrenip armonik bir nosyon kazandırdıktan sonra Türk görüşünü sağlam kavrayıp bu işe girmenizi ne kadar isterdim." (EBA-gdn1, fol. 1ö).

İkincisi ise yöntem konusunda fikir ayrılığı yaşadığı fakat devlet eliyle meşruiyetleri sağlamlaşmış olan H. Ferit Alnar, A. Adnan Saygun gibi isimlerin ilk hocalarının H. Saadettin Arel olmasıydı. Bunu kendisi de anılarında şu şekilde belirtmiştir:

Arel, Manas efendiden üçlü düzen, çok sesliliği öğrendikten sonra: İzmir'de Adnan Saygun'a, İstanbul'da Hasan Ferit Alnar'a da öğretmiş; Mesût Cemil'in dış[t]a öğrenimine para katarak yardımcı olmuştur (NE1990.0004-I-II, img. 29).

Böylece sistemini Arel'e kabul ettirebilirse, konservatuvar hocalarının da icazetini alarak meşruiyet kazandırabileceğini düşünüyor olmalıydı. Eugène Borrel de benzer biçimde Saygun'un Paris'te bir süre hocası olmuştu. Onun icazetini almanın da işini kolaylaştıracağı farkındaydı çünkü Borrel, Batı müziğinin temsilcisi bir figür olarak Türk müzik dünyasından çeşitli isimlerle de iletişim halindeydi. Örneğin Borrel'in, Suphi Ezgi'nin kitabındaki (*Nazari ve Ameli Türk Musikisi* [NATM]) matbaa yanlışlarını bulup ona bildirdiği, yine İlerici'nin yazdığı bir mektuptan anlaşılmaktadır.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> EBA-gdn6, fol. 5.

<sup>24</sup> "Bundan on sene evvel Dr. Suphi Ezgiye, konservatuvarca neşredilmekte olan nazari ve ameli Türk musikisi isimli kitabı hakkında yazdığımız takdirar mektubu görmüş 2 böyle bir eseri okuduğunuz için duyduğunuz ruhi hazza hayran olmuştum." (SPA-md2: 80).

Öte yandan Borrel'in, İlerici'nin sitemine dair eleştirilerini sunduğu on yedi maddeden<sup>25</sup>, Türk müziği sistemi ve makam yapıları hakkında derinlemesine bir bilgi sahibi olmadığı anlaşılmaktadır. İlerici'nin bunu bilmesine rağmen sistemini incelemeye sunduğu iki isimden birisinin Borrel olması, alta yatan mühim sebebin icazet alma ve sistemine meşruiyet kazandırma kaygısı olduğu görüşünü desteklemektedir. Ayrıca Borrel'in, İlerici'nin bu mektuptan dört sene sonra gideceği Paris'te önemli isimlerle bağlantı kurmasına aracılık eden isim olduğu da anlaşılmaktadır. Bununla ilgili olarak İlerici, Paris'te bulunduğu sırada *Musique et Radio* dergisinde yayımlanmak üzere kaleme aldığı sistemini anlatan makalesinin taslak metninde şu ifadeleri kullanmıştır:

“Bilhassa Eugene Borrel daha ben Fransaya gelmezden iki sene evvel bu eserin ilk müsveddelerini tetkik etmekteği arzusu göster gibi burada Eric Sarnette de mecmuasında basma [?] bu [?] [?] bütünü benim Parisin ve müzik hayatını tanımam için hiçbir yardımı esirgemediştir” (SPA-md2: 147-148).

Kaldı ki bu derginin 1954 yılı Aralık sayısında yayınlanan yazısının Fransızca'ya tercümesini de Borrel yapmıştır. Paris'e gitmeden önce Arel'e de sistemini ve fikirlerini anlatan bir mektup göndermiş olduğu fakat bu mektubuna cevap alamadığı anlaşılmaktadır. Ancak Borrel'den gelen mektup sonrasında Arel'den de bir cevap mektubu alabildiği görülmektedir. Bu mektuba ulaşılammış olsa da Arel'in, İlerici'nin sistemine pek ilgi göstermemiş olduğu kuvvetle muhtemeldir. Fakat daha sonra yüz yüze görüştükleri ve Borrel tarafından İlerici'ye gönderilen –armonik sistemi hakkındaki eleştirileri içeren– mektubun bir kopyasını talep ettiği anlaşılmaktadır.<sup>26</sup> Buna rağmen İlerici beklediği ilgiyi bulamamış, bunu da yine ona yazdığı mektuptaki ifadelerinden anlamak mümkündür:

“Size gelince, sizin her ne pahasına olursa olsun hakikatleri, gereğince anlatıldığı takdirde kabul edecek bir karaktere sahip olduğunuza eminim. Bu sistem karşısında aldığımız tavrı size bunu yakından anlatamadığıma veriyorum” (SPA-md2: 134).

Cemal Reşit Rey'in, İlerici Paris'ten döndükten sonra *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* (BTMA) kitabını incelemek istemesinin arkasında da muhtemelen benzer sebepler barınmaktadır. Çünkü İlerici, kitabının başına koymak üzere yazılı olarak, Paris'te görüşme fırsatı bulduğu önemli besteci ve teorisyenlerin sistem hakkındaki olumlu görüşlerini toplamıştır. Hatta bu yazıları içeren mektupları da Adnan Ötügen'e yolladığı anlaşılmaktadır.<sup>27</sup> Dolayısıyla, dünyaca ünlü Batılı müzik otoritelerinin görüşleri üzerinden Rey'in ilgisini çekmiş olması muhtemeldir.

İlerici'nin Arel'e 1953 yılında yazdığı bir mektuptan anlaşılıyor ki Arel'in öğrencilerinden olan Lâika Karabey (1909-1989), Milliyet gazetesinde çıkan bir yazısında İlerici'nin evvelce sistemini tanıtmak amacı ile Ankara'da verdiği bir konferans-konser'i eleştirmiştir.<sup>28</sup> İlerici'nin ise, Karabey'in konsere teşrif etmediği halde yaptığı yanlış değerlendirmeleri, Karabey'in hocası olduğu için Arel'e bildirmeyi uygun gördüğü anlaşılmaktadır. Bunun

<sup>25</sup> Borrel'in bu mektubuna ulaşılammış olsa da, İlerici'nin kaleme aldığı cevap mektubunda 17 madde halinde Borrel'in temas ettiği noktalara cevap veriyor olması, bu eleştirilerin içeriği hakkında yeterli fikir vermektedir.

<sup>26</sup> “Eugene Borrel tenkidi mektubunun bir kopyesini arzulamanızı memnurlukla kabul etmişim fakat buraya gelince onu o kadarlık bırakmanın haksızlık olacağını düşünerek asıl arzunuzun tam tatmini cihetini temin için kaleme sarılmayı uygun zaruri gördüm.” (SPA-md2: 108).

<sup>27</sup> Bkz. SPA-md2: 150. Ayrıca adı geçen bestecilerin kitap hakkındaki olumlu görüşlerini bildiren raporları ve tercümeleri, Kültür Bakanlığı arşivinde mevcuttur (Bkz. NE1990.0006-VII-VIII-IX-X-XIII-XIV-XV-XVIXVII, img. 1-338).

<sup>28</sup> Bkz. SPA-md2: 123.



yanında, konferans ve konserin beraber olduğu bu etkinliğe konservatuvardaki hocalarının da ilgi göstermemesi İlerici'yi ayrıca üzmüştür. Bununla ilgili olarak Paris'te bulunduğu sırada Adnan Ötügen'e yazdığı mektupta "Gerek konservatuvarda teşkil edilecek bir ilim heyetinde tezimi müdafaayı istediğim zaman, gerekse yüksek himmet ve anlayışınızla Milli Kütüphane'deki konferansında [...] meyanında hepsi davetli olduğu halde kimseyi karşımda göremedim" diyerek sitem etmiştir.<sup>29</sup> Arel'in, İlerici'nin çalışmasını Karabey aracılığıyla mı eleştirdiği tartışmaya açıktır. Yahut diğer bir deyişle, "Karabey'in bu eleştirileri Arel'in fikirlerini de yansıtmakta mıdır?" sorusu yanıt beklemektedir. Öte yandan Arel'in mecmua vasıtasıyla, dolaylı şekilde bazı atışmalara gönderme yaptığının da Adnan Saygun tarafından açıkça dile getirildiği görülmektedir. Saygun'un bir dönem hocası olmuş Arel, Yunus Emre Operası'nın plak kaydını dinlemek için o dönem Saygun'un evine gider. Devamını Saygun şöyle anlatmıştır:

Geldi. Elimdeki plak kaydı pek de iyi bir şey sayılmazdı, ama Hüseyin Sadettin bey gibi birisi için, bir fikir sahibi olmaya yeterliydi. Yine de tatmin olmadım. Oratoryonun notalarını önüne koyarak müziği oradan da takip edebilmesini sağladım. İlk dört parçayı dinledikten sonra, bana: 'Adnan bey' dedi, 'Siz Bestenigar, Evc, Segâh Dilkeşhâveran gibi makamlarımızı kullanmışsınız ama, o makamlardaki nim Hicaz, Irak gibi perdeler yok!'. Canım sıkıldı. 'Evet efendim, dedim. Bu küçük perdeler yok ama, buna rağmen siz, saydığınız makamları izlenimini alabildiniz. Çünkü çok seslilikte makamları ben birer renk olarak düşünüyorum ve makamı da, usulü de, çok sesliliği veya tek sesliliği de sadece bir 'ifade vasıtası' olarak görüyorum..' Hüseyin Sadettin bey başka bir mütalaada bulunmadı, Oratoryoyu dinlemeyi de sürdürmedi, böylece ziyaret biraz buruk bir havada sona erdi. Aradan bir zaman geçti, baktım, gazete ve dergilerde Hüseyin Sadettin beyin musikimizdeki gelişmelerle ilgili görüşleri arkası arkasına yayınlanıyor. Üstad, musikimizi Missisipi nehrine benzeterek, ondan bir kap su alıp fesleğenlerimizi sulamaya kalkışımızı eleştiriyor, asıl yapacağınız şey o gür kaynaktan tümüyle yararlanmaktır diyor (Tanju, 2012: 85).

Saygun, yukarıda yer verilen söyleminde, Arel'in (1948: 3-7) *Musiki Mecmuası*'nın ilk sayısında yayınlanan *Türk Musikisi Nasıl İlerler* başlıklı yazısını kastetmektedir. Bu yazısında Arel, Türk müziğinin ilerlemesi için bestekârın hem Türk hem de Batı müziğini iyi bilerek makam yapılarını müziğe tatbik etmek yoluyla, Türk müziğinin Missisipi nehri kadar geniş olasılıklar barındıran yapısından yararlanması gerektiğini belirtmiştir. Bu sebeple, konservatuvarlarda Batı ve Türk müziğinin birlikte okutulması gerekliliğine de dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak İlerici'nin, hem makam müziği dünyasının hem de çok seslilik dünyasının temsilcilerinden ilgi göremediği açıktır. İşte bu sebeple, 1953 yılında devlet bilgi-görgü artırma bursu ile Paris'e gitmiş ve burada bulunan Batı müziğinin dünyadaki önemli temsilcileri olan bestecilerden, yayınlattırmayı arzuladığı kitabının başına koymak üzere sistemiyle ilgili fikirlerini almıştır. Buradaki bulunuş amacını ise kendisi şöyle tanımlamıştır:

Musiki müesseselerini görmek, birinci plândaki müzisyen ve kompozitörlerle fikir teatisinde bulunmak; konser, opera ve bale v.s musiki hareketlerine katılmak, mekteplerde ve halk eğitiminde musikinin rolünü

<sup>29</sup> a.g.e.

incelemek ve nihayet Türk musikisi ve armonik sistemim hakkında konferanslar vermek kısıtı: Türkiye'nin dar çerçevesini kırmak ve yabancı diyarlarda başkalarıyla boy ölçüşüp onların ölçüleriyle dozumu tayin etmek>> gibi maksatlarla...gece gündüz demeden konser, opera, mektep, müze vs. yer yer acıkmış bir insanın obur savletiyle [hamle] dolaştım. Bu arada ilk işim Türk musikisi tezimi sunabileceğim bir heyet aramak ilk işim oldu (SPA-md2: 149).

Armonik sistemiyle ilgili fikirlerini Fransa dönüşünde Arel'e sunduğunda kendisini ilgiyle dinlediğini yazmıştır. Fakat sonrasında Arel'in 1955'teki vefatına kadar aralarında herhangi bir mektuplaşmaya rastlanmamıştır. 1974 yılında yazdığı başka bir mektupta İlerici, Arel'in yeni Türk müziği anlayışını eleştirerek Batı müziğinin üçlü armonisini Türk müziğine tatbik etmekle hiçbir fayda sağlamayacağını ifade etmiştir:

Batının üçlü sistem armonisini, Rahmetli Arel gibi Türk müziğine tatbik etme[y]e çabalamadan öteye geçmez, hem de onun ilkel biçiminde kalırsa bunun Türk ve dünya kültürüne kazandıracığı ne olabilir? (EBA-gdn1, fol. 1ö-a).

Nitekim şu gerçeği de gözden kaçırmamak gerekir ki H. Sadettin Arel de uzun süredir, makam müziğine armoni tatbiki konusu üzerine düşünüyor hatta çalışmalar yürütüyordu. Dr. Suphi Ezgi, 1946 yılında İlerici'ye yazdığı mektubunda, İlerici'nin armonik sistemine ilişkin değerlendirmesinden sonra Arel'in de benzer bir çalışma içerisinde olduğunu belli eden şu ifadeleri kullanmıştır:

Hem sizin hem Saadettin beyin yapacağımız eserleri vaktiyle dinledikten sonra bazı tenkidi mütalaa yapabileceğimi yakında askerlikten terhis edilmeniz duasına terdifen arz eylerim (SPA-gln3, fol. 1).

Özkoç'un (2012: 20) da aktardığına göre Arel, Türk müziğinin en fakir olduğu tarafının armoni olduğunu düşünür. Bu düşüncesini tam olarak verebilmek amacıyla ve konunun öneminden ötürü Arel'in düşüncelerini aynen aktarmıştır:

Musikimizin şimdiye kadar armoniye mâlik olmayışı onun en büyük fakrını teşkil etmektedir. Zira hem armoninin ilave ettiği rengârenk güzelliklerden, hem de bizzat bir vasitai tasvir (tasvir aracı) olan armoninin tebliği hissiyat (duygu anlatımı) hususundaki hizmetlerinden mahrum kalmaktır. Armoni, garptan iktibas mecburiyetinde bulunduğumuz ilimlerden bizim musikiye tatbiki en müşkül olandır. Çünkü garp armonisi, oktavi on iki müsavi (eşit) kısma taksim eden gam tampere esasına müstenittir (dayanır). Hâlbuki geçen defa arz ettiğim gibi bizim musikimizde sekizliği aralığı yirmi dört gayri müsavi (eşit olmayan) kısma taksim edilmiştir. On iki müsavi taksimatlı bir diziye mahsus olan bir ahengin yirmi dört gayri müsavi taksimatlı bir diziye uygun gelemeyeceğinde şüphe yoktur. Şu halde armoniyi musikimize tatbik için musikimizin sekizli taksimatında bir tadil icra etmek ıztırarındayız (mecburiyetindeyiz). Zannıma ve tecrübelerime kalırsa bu yolda bir tadilin (düzenlemenin) hemen hiç fedakârlığa hâsıl olmaksızın (fedakârlığa gerek kalmadan) muvaffakiyetle mevkiî fiile (başarıyla, kolaylıkla, kullanabilecek bir yere) çıkarılması imkânsız değildir. Hatta

bizim musikiye bu yolda tatbik edilecek ahenk garp musikisindekinden daha mucibi (hayret verici) memnuniyet neticeler verecektir. Yeter ki ahengin musikimize tatbiki işi hem bizim musikinin nazariyatına, hem de armoniye ve armoninin ciheti nazariyesine hakkıyla vâkıf zevat tarafından yapılsın.

Yukarıdaki ifadesinden anlaşılacağı üzere Arel'in de çok seslilik için Türk müziği ses sisteminden ödün verilmeyen bir yöntemi benimsediği görülmektedir. Bu göz önüne alındığında, İlerici'nin armonik sistemine karşı olan ilgisizliğinin, bu sistemin niteliği ile ilgili olmadığı anlaşılmaktadır.

Paris'ten döndükten sonra İlerici, tekrardan Ankara Radyosu'nda kısa süreli bir faaliyette bulunmuştur. Devlet Bakanı Mükerrerem Sarol'a yazdığı mektuptan anlaşıldığı üzere, o dönem Türk müziği işleri bölümüne bakan Rağıp Tanju Bey İlerici'ye, oluşturulacak bir koroya çok sesli eserlerinden öğretmesi ricasında bulunur. Bunun üzerine dört kişilik (soprano, alto, tenor, bas) bir koro ile çalışmalara başlayan İlerici'nin çabaları, koro üyelerinin çalışmalara gelmemeye başlamaları üzerine yarım kalır. İlerici'ye göre koro üyelerinin sergiledikleri bu davranışın sebebi, Türk müziğinin çok sesli hale gelmesiyle kariyer ve menfaatlerine bir zarar geleceği düşüncesinde olmalarıdır.<sup>30</sup>

İlerici'nin sistemini anlattığı kitabının (BTMA) yayınlanmasına kadar geçen süre ise 21 yıldır. 1949 yılında basılması için Milli Eğitim Bakanlığı'na başvurmuş fakat birinci basımı ancak 1970 yılında gerçekleşebilmiştir. Dolayısıyla resmî kurumlar tarafından, bunun için dahi uzun süre icazet alamadığı görülmektedir. Daha 1955 yılında kitabının alakasızlık, kıskançlık hatta düşmanlık yüzünden halen basılmadığını söylemiştir.<sup>31</sup> Yine aynı yıl yazdığı başka bir mektupta ise şu ifadeleri kullanmıştır: “Bu armonik sisteme karşı yurdumda, hususi durumlarda müs[p]et olan alaka resmi durumlarda aynı şahısların tamamıyla yan çizmesiyle karşılaştı.” (SPA-md2: 167-168). Nitekim kitabın yayın için onay alması 1968 senesini bulsa da ancak 1970 yılında ilk basımı gerçekleşir. İlerici, 1968 yılında MEB Kültür Müsteşarlığı'na gönderdiği mektupta gerek yurt içinde gerekse yurtdışında kitabı hakkında kimlerin hangi yönde düşünce bildirdiğini ifşa etmek için Bülent Arel (1919-1990), İlhan Usmanbaş, A. Adnan Saygun, Fuat Türkay, Nevit Kodallı (1924-2009), U. Cemal Erkin (1906-1972), N. Kazım Akses ve Talim-Terbiye raportörünün kitabı hakkındaki raporlarının, kitabın ek kısmına dercedilmesini istediği görülmektedir.<sup>32</sup> Böylece, dünyaca ünlü besteci ve teorisyenlerin, kitabının ön sözünden önce yer verdiği olumlu görüşlerine karşın hangi Türk bestecilerinin olumsuz eleştirilerde bulunduğunu görünür kılmak istemiştir. Fakat bu isteğinin uygun bulunmadığı ve Türk bestecilerinin bahsi geçen raporlarına kitapta yer verilmediği görülmektedir.

Öğrencisi Muammer Sun'un (1932-2021) tavsiye ve yönlendirmesi ile katıldığı, TRT'nin 1970 yılında düzenlediği bilimsel araştırma yarışmasında da seçici kurul tarafından reddedildiği görülür.<sup>33</sup> Buna göre kurulla

<sup>30</sup> “Bir iki ay evvel bir münasebetle Fransa dönüşünde Fransa dönüşünde talebem ve arkadaşım Erdoğan Çaplı[‘]yı tebrik için geçenlerde radyoya bir münasebetle gittiğimde Türk bölümü işlerine bakan Rağıp Tanju beni görünce “Hocam, musikimizde çok seslilik yolundaki faaliyetlerin de gelişmesini arzu etmekteyim size çok sesli eserlerinizden bizim koromuzda öğretirseniz çok memnun olurum” demişti. Ben de 1942 senesindeki faaliyetlerin tesirini hâlâ unutmamış olan bu açık fikirli ve kadirşininas talebemim [kelimenin üzerine sonradan kurşun kalemle ‘arkadaşın’ eklenmiştir] arzusuna uyarak bana (soprano, alto, tenor ve bas) seslerinden mürekkep dört kişi tahsis etmesini istemiştım ve çalışmalara başlamıştık. Artık işlerin az çok bir gelişim göstermeğe başladığı bir zamanda, musikimizin çok sesli hale gelmesiyle kendilerinin kariyer veya menfaatlerine güya bir halal geleceğini tevehhümden ileri geldiğini sandığım bir celadetle bir iki kişinin muhalif cephe aldığını öğrendim. Bir müddet sonra da dört kişinin de size dinletmek arzunuzu da fırsat bulamadan tam kadro ile gelmeyeğe başladığı görüldü.” (SPA-md2: 160-61).

<sup>31</sup> Bkz. SPA-md2: 166.

<sup>32</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1990.0004-I-II, img. 95-96.

<sup>33</sup> Muammer Sun ile kişisel iletişim. 20.09.2019.

Mithat Fenmen (1916-1982), Cüneyt Orhon (1926-2006), Ercüment Berker (1920-2009), Bülent Tarcan (1914-1991) ve İlhan Baran (1934-2016) bulunmaktadır. Kitap hakkında tek olumlu görüş veren Mithat Fenmen olmuştur. TRT tarafından oluşturulmuş bu kurula İlerici'nin 11 Mart 1971 tarihinde verdiği eleştirel cevaplar Kültür Bakanlığı arşivinde mevcuttur.<sup>34</sup> Muammer Sun, bu olayla ilgili olarak şunları söylemiştir:

Ben TRT Yönetim Kurulu üyesiydim. Kültür Sanat Bilim Ödülleri diye bir sistem kurduk. Onun şartnamesini de Murat [Katoğlu] ile birlikte hazırladık. Halk Türküleri yarışması, Orkestra Eseri yarışması, Bilimsel Araştırma yarışması, Çalgı Metodu yarışması ve benzeri açtık. Kemal İlerici'nin de Bilimsel Araştırma yarışmasına [kitabıyla] katılmasını istedim. Hem para ödülü hem de kazanma şansı vardı. Jüriyi de öyle kurduk ki Mithat Fenmen, İlhan Baran, İlhan Usmanbaş<sup>35</sup>, Ercüment Berker, Bülent Tarcan. Jüriyi kurarken de açıkçası bir ön değerlendirme yapmıştım. Mithat Fenmen, BTMA kitabı hakkında daha önce olumlu rapor vermiş; Usmanbaş, İlerici ile çalışmış, dörtlü armoniyi biliyor ve viyolonsel için dörtlü armonide eser yazmış; İlhan Baran da benim vasıtamla İlerici'nin bir süre öğrencisi olmuştu. Dolayısıyla İlerici'nin sistemini bilir ve müziklerinde de kullanmıştır. Geriye kalan ikisi Türk müziği cephesinden Ercüment Berker ve Batı ekseninden Bülent Tarcan'dı. İkiye karşı üç oyla İlerici kazanır diye düşünmüştüm. Kemal İlerici'yi de teşvik ettim buraya girmesi için. Sonra İlhan [Baran], bilimsel değil diye rapor vermiş.<sup>36</sup>

Sun konuşmasının devamında, şartnameyi hazırlarken sürecin, jüri üyelerinin yazılı olarak ön rapor hazırlayıp sonrasında bir araya gelerek ortak bir şekilde tartışmalarını müteakip görüş bildirecekleri bir formatta olmasına dikkat ettiklerini söylemiştir. Böylece kişilerin hem tek tek hazırladıkları raporlar hem de ortak hazırladıkları rapor yayınlanacak ve yarışmaya katılanlar istedikleri takdirde bunlar kendilerine verilecekti. Sun, İlerici'nin de bu raporları alarak jüri üyelerinin her birine cevap yazdığını ve bunları da *Orkestra* dergisinde yayınladığı bilgisini eklemiştir.

1974'te Muammer Sun'un kısa süreli (14 gün) müdürlüğü sırasında Ankara Devlet Konservatuvarı (ADK) yönetiminin isteği üzerine bütün kompozisyon öğrencilerine "Türk Müziği Makamları Armonik Sistemini" çalıştırmaya başlayan İlerici, bu görevini bir yıl sürdürmüş, ancak yeni atanan yönetimin dersi tekrar programa almaması nedeniyle konservatuvardaki çalışması son bulmuştur (Tanır, 2001: 31). Ayrıca, ADK öğretmenler kurulunun resmî talebi ve kararı üzerine başladığı kitap çalışmasını 1977 yılında *Çoksesli Türk Musikisi* ismiyle el yazısı olarak bitirmiş fakat konservatuvar yönetiminin değişmesiyle bu karar da iptal edilmiştir. İlerici bununla ilgili olarak 1982 yılında, anılarında şöyle yazmıştır:

<sup>34</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: NE1985.0036, img. 91-126.

<sup>35</sup> Sun, sehven İlhan Usmanbaş ismini veriyse de kurulda onun yerine Cüneyt Orhon'un bulunduğu anlaşılmaktadır.

<sup>36</sup> Muammer Sun ile kişisel iletişim: 20.09.2019. Ayrıca ek bilgi olarak vermek faydalı olacaktır ki İlhan Baran, İlerici'ye bu olaydan yaklaşık iki yıl önce, 1969 yılında gönderdiği bir mektupta, hocasının henüz basım aşamasında olan kitabı (BTMA) için şunları söylemiştir: "Bu arada, bir kompozisyon sınıfım da var. Belli olgunluğa geldiklerinde, tonal sisteminizi de -doğal ki- kitabımızdan öğretmeye çalışacağım...Kitabınızın çıkışını sabırsızlıkla beklerken, çalışmalarınızın lâyık olduğu önemli yeri, er-geç, fakat mutlak surette alacağına olan inancımı, tekrarlama isterim." (NE1990.0004-III-IV, img. 42).

Fakat, ne yazık ki sonradan, bu karar yönetim değişikliğinden yerine getirilmediğinden, bu kitabım, onun değerini bilecekler çıkıncaya kadar, yüce ulusuma yararlı olamamak üzüntüsü ile, uykusuna dalmış görünmektedir (1990.0004-I-II, img. 18-19).

Buna rağmen kitap, daktiloya alınması için bir süre Vicdan Tabakoğlu'nda<sup>37</sup> kalmış fakat bu çaba da nihayete ulaşmamıştır. Daha sonra öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal kitabın orijinal el yazmalarını Tabakoğlu'ndan geri almıştır.

İlerici, başka bir hüsrâmı da Gültekin Oransay'ın önerisiyle basılması için Kültür Bakanlığı'na başvurduğu, iki sesli olarak yeniden düzenlenmiş 26 adet Türk müziği eseri ile yaşamış, basımı konusundaki çabaları Oransay'ın inceleme kurulundan ayrılmasından sonra denetleme kurulu tarafından reddedilmiştir. İki sesli yapıtların bulunduğu bu çalışmasının sunuş kısmı ve başına gelenlerle ilgili kaleme aldığı bilgi yazısı (30.05.1978-12.03.1982 tarihleri arasında iki sayfası daktilo ile iki sayfası ise el ile yazılmış) yine bakanlık arşivinde bulunmaktadır.<sup>38</sup> Buna göre ilk etapta, önsözde geçen “Sesdizer” kelimesine Gültekin Oransay, İlerici'nin deyimiyle gereksiz bir ürküntü göstermiş ve yeniden yazılması isteğinde bulunmuştur. Bunun üzerine İlerici, öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal ile kelimelerin düzeltmelerini yaparak kurula yeniden göndermiştir. Fakat sonra, Oransay'ın kuruldan ayrılması ve denetleme kurulu olarak atanan isimlerin çoğunluğunun, kendi ifadesiyle İTÜ'den oluşu (Tarık Kip, Yılmaz Öztuna, Nevzat Atlığ, Fikret Değerli, Yalçın Tura, Nida Tüfekçi, Haydar Sanal) ve yine kendi ifadesiyle çok seslilik ile ilgilerinin yok denecek kadar az olması nedeniyle, 04.06.1980 tarihinde kitabın “basılmasında yarar yoktur” gerekçesiyle reddedilmesine neden olmuştur.

## SONUÇ

Söylemlerinden anlaşıldığı gibi İlerici'nin, armonik kuralların ve kavramların tanımında kullanılan zıtlıklara dayanarak çok sesliliği doğaya ait bir kavram olarak ele aldığı görülmektedir. Çünkü onun hayat felsefesinin temelinde hayatın iki eşit olmayan zıttın mücadelesi olduğuna dair görüş hakimdir. Buna paralel olarak da Türk müziğindeki armonik unsurları kendisinin yaratmadığını, Türk müziğinin yapısında bunların zaten var olduğunu, armoniyi ve armoni kurallarını çalışmasıyla ortaya çıkarttığını vurgulamıştır (Akt. Bayraktarkatal ve Yalınkılıç, 2020: 349):

“Yüzyıllardır bağlamasında, kemençesinde, kavalında, tulumunda, hatta kimi folklor derlemelerinden anlaşıldığı gibi, sözlü yapıtlarda bile, çok seslilik temeli bizde vardır. Benim yaptığım iş, gerek Batı, gerek Türk müziğini iyi bilip, ikisinin de etkisinden kurtulup, müziğimizin dokusunda gizli doğruları ortaya çıkarabilmekten başkası değildir. Bu koşulları yerine getirebilen ve gönlünü bu işe vermiş herkesin yapabileceği bir şeydir. Bileceğiniz, bu bir yaratı değildir”.

<sup>37</sup> Vicdan Tabakoğlu, Jandarma Genel Komutanlığı'nda bando şefliği yapmaktayken binbaşı rütbesiyle emekli olmuş ve Ankara'da, Turtes Pasajı'nın alt katında, Vicdan Müzikevi'ni açmıştır. Birçok yaprak nota ve kitap yayımı yaparak Türk müzik yaşamına katkıda bulunmuştur (M. Ertuğrul Bayraktarkatal ile kişisel iletişim: 22.04.2022).

<sup>38</sup> Bkz. Kültür Bakanlığı Arşivi: 1990.0004-I-II, img. 80-84.

Nitekim sisteminin dayandığı temeli, yürüyücü-durucu olarak nitelediği zıt seslerin birbirlerine olan gitme gelme mücadelesi oluşturduğu gibi amacını da Türk müziğine, ona taban tabana zıttı olarak tanımladığı Batı müziği karşısında mücadele gücü katmak düşüncesi oluşturur.

Olayları ve şeyleri açıklamada yaptığı gibi müziği de organik bir bütünlük içerisinde ve dikotomik bir yaklaşımla ele aldığı düşünüldüğünde, bu anlayışın onun düşünce yapısının merkezinde olduğu anlaşılmaktadır. Bunda, müzik alanında alaturka-alafranga cepheleşmesiyle süregelmekte olan toplumsal çatışmaların da etkisi olacak ki kendisini de iki kutuplu bir mücadelenin tarafı olarak görmüştür. Fakat bunu genel eğilimin aksine alaturka-alafranga uçlarından birine dahil olarak değil, profesyonel entegrelere karşı kendi inandığı ve benimsediği yöntemlerden vazgeçmeme yolunda sürdürmüştür. Buna göre İlerici, Becker'in bahsettiği uyumsuzlar sınıfındandır. Uyumsuzlar, yeniliklerini diğer sanat dünyası üyelerine sundukları vakit şaşırtıcı olmayan bir biçimde düşmanca karşılanırlar çünkü sanat dünyasının bazı sanatsal kalıplarını, alışlagelmiş yöntem ve uygulamalarını ihlal ederler (Becker, 2013: 284).

İlerici'nin, yer verilen söylemlerinde ayrıca, mücadele içindeki zıtların eşitsizliğine vurgu yapmış olması bu bağlamda önem taşımaktadır. Çünkü bu görüşüne göre mücadele, yine onun ifadesiyle, güçlü olanın güçsüzü iş birliğine zorladığı bir şekilde sonuçlanacaktır. Kitabında, ana dizi olarak seçtiği Hüseyini makamını tarif ederken (1970: 150) kullandığı ifadeler bunu ortaya koymaktadır: "Bir olmak isteyen ikinin güç bakımından eşitliği, savaşın sıfır olması ve dolayısıyla, iş birliğinin ve işin ölümünü doğurur. Öyle ise ikiden birinin duruma egemen olması, öbürünü kendine uydurması gerekir..."

Daha da önemlisi, bu doğal süreç İlerici'ye göre ilerleme ve hareketin de bir koşuludur. Kendisine de soy isminden müsemma ilerleme misyonu biçtiğine göre onun hayat mücadelesi, armonik sistemine meşruiyet çabası ekseninde, o ve ona karşı olanların mücadelesi olarak okunabilmektedir. Bu anlamda Kemal İlerici, ileriye gitmek anlamına gelen modernleşme sürecinin belki de en sembolik figürü olarak Türk müzik tarihindeki yerini almıştır.

#### KAYNAKÇA/REFERENCES

- Arel, S. (1948, 01 Mart). Türk Musikisi Nasıl İlerler, *Musiki Mecmuası*, 1, 3-7.
- Bayraktarkatal, M. E. & Yalınkılıç, E. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt VI - Özel Sayı , 338-373.
- Becker, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danış, P. ve Ercan, G. S. (2019). Söylem, Söylem Çözümlemesi ve Eleştirel Söylem Çözümlemesi: Tanımları ve Kapsamları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (2), 527-552 .
- İlerici, K. (1963). Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler. Yayımlanmamış Metin. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın kişisel arşivinden erişilmiş olup yazının daha farklı bir versiyonu için: *Opus*, sayı: 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

- İlerici, K. (1979). *Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller, Nedenleri ve Niçinleri ile*. Yayımlanmamış Metin.
- M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın kişisel arşivinden erişilmiş olup yazının daha farklı bir versiyonu için: *Musiki Mecmuası*, 216, s. 366 & 375-378.
- Okyay, E. (2004), *Faik Canselen - Eğitime Tutkulu Bir Besteci*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelüde İsimli Eserinin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Öztan, N. H. (1943, 18 Aralık). Ankara Radyosunda Türk Musikisi Çalışmaları. *Tanin Gazetesi*, s. 4.
- Öztan, N. H. (1948, 01 Ocak). Türk Gençliği ile Hasbühal, *Türk Musikisi Dergisi*, 3, 5-6.
- Öztuna Y. (1986). *Sâdeddin Arel. Türk Büyükleri Dizisi: 9*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Ankara: Feryal Matbaacılık.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsikisi Akademik Klasik Türk San'at Müsikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü (Cilt II)*. Ankara: Orient Yayınları.
- Saydam, E. (1973). Adnan Saygunla Konuşma. *Filarmoni* 9 (86), 2-9.
- Sevengil, R. A. (ed). (1950). *Türk Musikisine Yeni Veche Verme Davası*. Sanat Yıllığı. İstanbul: Osmanbey Matbaası.
- Tanır, G. A. (2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı. Ankara.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (2016). *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Web-1: [https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCkerrem\\_Sarol](https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCkerrem_Sarol) , Erişim tarihi: 22.04.2022.

**EK-1****Kemal İlerici'nin, Semih Pelen ve M. Ertuğrul Bayraktarkatal Özel Arşivinde Bulunan Mektuplardan Çalışmada Kullanılmak Üzere Seçilmiş Olanlar****1) Semih Pelen Arşivinde Yer Alan Mektuplar****a) Birinci Mektup Defteri (SPA-md1) ve İçeriği**

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	SPA-md1, s. 1-14	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	14 Aralık 1941
2	SPA-md1, s. 15-27	Faik Canselen	Diğer	17 Nisan 1942
3	SPA-md1, s. 28-29	H. Ferit Alnar	Müzik	25 Nisan 1942
4	SPA-md1, s. 30-41	H. Ferit Alnar	Müzik	06 Kasım 1942
5	SPA-md1, s. 42-44	[Hasan Ali Yücel]	Müzik	--
6	SPA-md1, s. 45-62	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	09 Şubat 1946
7	SPA-md1, s. 63-66	L. Gül Ören Berman	Diğer	27 Mayıs 1947
8	SPA-md1, s. 67-70	Albay Kemal Balta	Diğer	22 Mart 1948
9	SPA-md1, s. 71-85	Gültekin Oransay	Müzik	17 Ağustos 1957

**b) İkinci Mektup Defteri (SPA-md2) ve İçeriği**

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	SPA-md2, s. 1-2	Radyoevi Talebeleri	Diğer	20 Temmuz 1944
2	SPA-md2, s. 3-8	Muzaffer Uz	Diğer	12 Ağustos 1944
3	SPA-md2, s. 9-12	Fusun Binişik	Diğer	29 Ağustos 1944
4	SPA-md2, s. 13-22	Fusun Binişik	Diğer	14 Eylül 1944
5	SPA-md2, s. 23-28	Şinasi-Zerrin Güralp	Diğer	30 Eylül 1945
6	SPA-md2, s. 29-47	Hikmet Şimşek	Müzik	11 Kasım 1945
7	SPA-md2, s. 48-52	Adil İlerici	Diğer	01 Mart 1946
8	SPA-md2, s. 53-58	Muzaffer Uz	Diğer	09 Haziran 1946
9	SPA-md2, s. 59-62	Şinasi Güralp	Diğer	13 Haziran 1946
10	SPA-md2, s. 64	Bedia İlerici	Diğer	25 Ekim 1946
11	SPA-md2, s. 65-70	--	Diğer	30 Kasım 1946
12	SPA-md2, s. 71-72	M.E.B.	Müzik	[1947]
13	SPA-md2, s. 77-79	Faik Canselen	Diğer	02 Mayıs 1949
14	SPA-md2, s. 80-81	Eugène Borrel	Müzik	30 Mayıs 1949
15	SPA-md2, s. 82	Muhiddin Sadak	Müzik	18 Temmuz 1949
16	SPA-md2, s. 83-85	Eugène Borrel	Müzik	14 Kasım 1949
17	SPA-md2, s. 87-88	Sadettin Arel	Müzik	12 Ocak 1950
18	SPA-md2, s. 89-106	Eugène Borrel	Müzik	28 Ocak 1950
19	SPA-md2, s. 108-112	Sadettin Arel	Müzik	06 Temmuz 1950
20	SPA-md2, s. 113-121	[Gazete Yazısı]	Müzik	22 Ekim 1950



21	SPA-md2, s. 123-133	Sadettin Arel	Müzik	09 Nisan 1953
22	SPA-md2, s. 134-148	[Makale Taslağı]	Müzik	[1953]
23	SPA-md2, s. 149-153	Adnan Ötüken	Müzik	[1954]
24	SPA-md2, s. 154	Konservatuvar Müdürlükleri	Müzik	[1954-1955]
25	SPA-md2, s. 155-156	Zafer Gazetesi Yazı Müdürlüğü	Müzik	23 [Ocak] 1955
26	SPA-md2, s. 157-162	Mükerrem Sarol	Müzik	16 Mart 1955
27	SPA-md2, s. 163-164	Cemal Reşid Rey	Müzik	31 Mayıs 1955
28	SPA-md2, s. 165-167	Samin Bahçeban	Müzik	29 Ağustos 1955
29	SPA-md2, s. 167-168	Eşref Antikacı	Müzik	26 Aralık 1955

c) Kemal İlerici'ye Gönderilmiş Olan Mektuplar

Sayı	Kaynak	Gönderen	Konu	Tarih
1	SPA-gln1, fol. 1	Muzaffer Uz	Diğer	22 Ağustos 1944
2	SPA-gln2, fol. 1	Şinasi-Zerrin Güralp	Diğer	28 Ağustos 1945
3	SPA-gln3, fol. 1ö-a	Dr. Suphi Ezgi	Müzik	07 [?] 1946
4	SPA-gln4, fol. 1	Muhiddin Sadak	Müzik	20 Temmuz 1949
5	SPA-gln5, fol. 1 <sup>39</sup>	Eugène Borrel	Müzik	06 Kasım 1949
6	SPA-gln6, fol. 1	Nedim Otyam	Müzik	09 Nisan 1950
7	SPA-gln7, fol. 1	Muzaffer Uz	Diğer	[<1950]

2) M. Ertuğrul Bayraktarkatal Arşivinde Yer Alan Mektuplar

a) Kemal İlerici'nin Gönderdiği Mektuplar

Sayı	Kaynak	Alıcı	Konu	Tarih
1	EBA-gdn1, fol. 1ö-a	Tümer Çepni	Müzik	01 Eylül 1974
2	EBA-gdn2, fol. 1	Yalçın Tura	Müzik	08 Şubat 1978
3	EBA-gdn3, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	11 Eylül 1978
4	EBA-gdn4, fol. 1-2	TCKB <sup>40</sup>	Müzik	11 Ekim 1979
5	EBA-gdn5, fol. 1	Kenan Yomralı	Müzik	15 Aralık 1980
6	EBA-gdn6, fol. 1-6	Nail Tan <sup>41</sup>	Müzik	20 Mart 1980
7	EBA-gdn7, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	07 Mayıs 1982
8	EBA-gdn8, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	23 Kasım 1982
9	EBA-gdn9, fol. 1	Rüçhan Arık	Müzik	10 Haziran 1983
10	EBA-gdn10, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Müzik	20 Ağustos 1983
11	EBA-gdn11, fol. 1	M. E. Bayraktarkatal	Diğer	12 Ekim 1983

<sup>39</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal tarafından kaleme aldığı anlaşılan mektup Borrel'in İlerici'ye olan cevabını içermektedir.

<sup>40</sup> Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı.

<sup>41</sup> İlerici'nin kullandığı tam hitap: "Kültür Bakanı yerine Nail Tan, Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanı."

## b) Kemal İlerici'ye Gönderilmiş Mektuplar

Sayı	Kaynak	Gönderen	Konu	Tarih
1	EBA-gln1, fol. 1	M.E.B.	Müzik	23 Kasım 1953
2	EBA-gln2, fol. 1	Fuad Turkay	Diğer	[?] Ekim 1961
3	EBA-gln3, fol. 1	Ali Rıza Avni	Müzik	05 Mart 1965
4	EBA-gln4, fol. 1	Dr. Vakur Seğmen	Müzik	11 Ocak 1973
5	EBA-gln5, fol. 1	Tümer Çepni	Müzik	02 Temmuz 1974
6	EBA-gln6, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	23 Mart 1978
7	EBA-gln7, fol. 1	Hikmet Şimşek	Müzik	24 Haziran 1978
8	EBA-gln8, fol. 1	Brian Lewis	Müzik	03 Eylül 1980
9	EBA-gln9, fol. 1	Kenan Yomralı	Müzik	05 Aralık 1980
10	EBA-gln10, fol. 1	Edip Özışık	Müzik	09 Şubat 1981
11	EBA-gln11, fol. 1	Edip Özışık	Müzik	04 Mart 1981
12	EBA-gln12, fol. 1	Rıdvan Çongur (TRT)	Müzik	05 Mart 1981