



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

Modernleşme Sorunsalı Çerçevesinde Yahya Kemal'in Şiirinde Musiki¹

In the Context of the Modernization Problem: Ottoman/Turkish Music in Yahya Kemal's Poetry

Emine Gözde ÖZGÜREL^{a*}

^a Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara / TÜRKİYE
ORCID: 0000-0001-6075-1517

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 14 Ekim 2023

Kabul tarihi: 23 Aralık 2023

Anahtar Kelimeler:

Türkiye,
Modernleşme,
Musiki İnkılabı,
Edebiyat,
Şiir.

ÖZ

Modern Türk şiirinin kurucu kalemlerinden olan Yahya Kemal (1884-1958)'in eser verdiği 1908-1958 yılları arasındaki dönem, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet ilkesi temelinde kurulduğu ve gelişimini sürdürdüğü; modernleşme atılımı çerçevesinde önemli sosyal, siyasal değişimlerin yaşandığı; Türk Devleti'nin, Batı medeniyeti örneklemindeki modernleşme sürecinde önemli aşamalar kaydettiği bir dönemi işaret etmektedir. Bu makalede, Türkiye'de modernleşme sürecinin bir boyutunu oluşturan Kültür İnkılabı çerçevesindeki Türk Musiki İnkılabı ve şairin musiki inkılabına nazaran konumu, eserleri odağında incelenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle kültür, sanat, edebiyat dünyası üzerinde önemli etkileri olan "modernleşme" üzerinde durulmuş ve Yahya Kemal'in "modern" kavramıyla kurduğu ilişki, dönemin hâkim anlayışıyla karşılıklı olarak incelenip tartışılmıştır. Türk Musiki İnkılabını hazırlayan tarihsel koşullar ve 1930'lu yıllarda alaturka musikinin yerine Batı tarzı müziğin ve enstrümanlarının Türk müzik kültüründe benimsetilmeye çalışılması ele alınmış; halk müziğinin Batı'nın çok sesli müzik kültürüne uyarlanması gibi uygulamalar yoluyla inkılabın hayata geçirilişinin panoraması ortaya konulmuştur. Ardından Yahya Kemal'in şiirlerinde musiki, metin merkezli okuma yoluyla ele alınmış; şairin musikiye değiniler içeren düz yazılarından ve yayımlanmış sohbetlerinden şiirlerin çözümlenmesinde gereklikçe yararlanılmıştır. Yahya Kemal, modernin -çağa uygun, çağcıl, asri olanın- inşasında milletin geçmişinden damıtılan sanatsal, estetik birikimin değerlendirilmesi, bu birikimin/belleğin, belli bir siyasete özgü kılınp yadsınmaması gereğini, bir hatip olarak değil; bir şair olarak eseri üzerinden savunur. Bunu, şiirinde eski Türk musikisini konu ederek, ona gönderimlerde bulunarak, içinde bulunduğu psikolojiyi musiki terimleri üzerinden kavrayarak ve yansıtarak gerçekleştirir. Yahya Kemal'in şiirlerini musiki perspektifinden değerlendiren bu çalışmada, şairin eski Türk musikisini bir "şark musikisi" olarak görmediği; Türk vatani ve milletine temsiliyet yetkisiyle bağlı, millî bir değer olarak benimsediği, şiirleri üzerinden tespit edilmiştir.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: October 14, 2023

Accepted: December 23, 2023

Key Words:

Turkey,
Modernization,
Music Revolution,
Literature,
Poetry.

ABSTRACT

Yahya Kemal (1884-1958), one of the founding figures of Modern Turkish poetry, played a significant role as a poet and intellectual in the establishment of the Republic of Turkey. In addition to his contributions to literature, he wrote articles during the years of the Turkish War of Independence and later held active positions in the state structure. The period spanning from 1908 to 1958, during which he produced his own works, represents a period in which the newly established Republic of Turkey continued its efforts for development while looking to Western civilization as a model. This article will examine Yahya Kemal's position within the context of the Turkish Music Revolution, which is one aspect of the modernization process in Turkey. Firstly, it will address Yahya Kemal's perspective on the concept of 'modernity' and its relationship with the prevalent understanding of the era. Subsequently, it will discuss the ideas that paved the way for the Turkish Music Revolution and how this revolution was implemented. Furthermore, it will employ a text-focused analysis method to explore the theme of 'music' in Yahya Kemal's poetry. Additionally, reference will be made to his writings related to music and transcribed speeches. The article will demonstrate that Yahya Kemal did not view Classical Turkish music as "Eastern music" but rather embraced it as a national music closely connected to the Turkish homeland and nation. His belief in the necessity of preserving traditional Turkish music within the modernization process will be elucidated through his poetry.

¹ Bu makale, künyesi verilen şu doktora tezinden üretilmiştir: Özgürel, E. G. (2021). *Yahya Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

EXTENDED ABSTRACT

Yahya Kemal (1884-1958), one of the foundational figures of modern Turkish poetry, produced his works during the period spanning 1908 to 1958, a pivotal time characterized by significant political, economic, and societal transformations. This epoch bore witness to the evolution of the Ottoman Empire into the Republic of Turkey, grounded in the principles of nation-state, and the ongoing development and transformation of the newly-formed Turkish Republic within the ambit of Western civilization. In this article, the position of Yahya Kemal's works is scrutinized within the framework of the Turkish Music Revolution, which constitutes one facet of the modernization process in Turkey, under the purview of the Cultural Revolution. First and foremost, it is imperative to investigate the association that Yahya Kemal established between the term 'modern' and the prevailing understanding of the era. Before delving into Yahya Kemal's perspective on Turkish music during this dynamic period, it is vital to contemplate how he construed the notion of 'modern' in the context of his roles as a poet and thinker. This contemplation is indispensable owing to the transformative and formative influence of modernization practices on the cultural and artistic milieu. Consequently, this discourse should be approached as an 'intellectual endeavor' rather than merely a reflex for preserving the state's existence. Nevertheless, the incongruity between the results arising from the application of this practice in the form of an ontological reflex and its intellectual essence cannot be disregarded. Peter L. Berger, renowned for his significant theoretical contributions to sociological theory and modernization studies, critiques the "assumption of modern superiority," which presupposes that modernity is inherently superior. Similar to Berger, Yahya Kemal does not affirm the assumption that 'advanced' equates to 'modern.' If advanced/superior is aligned with 'modern,' then correspondingly, the past/history is equated with 'primitive,' and its primitiveness/insignificance is negated to a significant degree, resulting in "memory loss." However, according to Yahya Kemal, the past serves as a cultural, historical, and literary memory that cannot be disavowed. The article proceeds to present an overview of the historical conditions that paved the way for the Turkish Music Revolution and the panorama of its implementation. In a broad sense, the intellectual underpinnings of the Turkish Music Revolution, which sought to propagate Western-style music and instruments in Turkish music culture through education, experimentation, and popularization, trace back to the 1920s. This concept emerged as a reflection of Ziya Gökalp's Turkism idea. The objective was to purge and nationalize Turkish music by eliminating Ottoman remnants. With the onset of Western influence, particularly during the early years of the Republic, Alaturka music, though initially presented as a music exclusive to the closed circles of the palace, was, in fact, a form of "urban music" and an integral part of everyday life in Turkey. Consequently, Turkish society embraced this music, which gained power and identity under the patronage of the palace, despite its origins. This musical tradition evolved to the point where it no longer required the sponsorship of the ruling class. Due to its connection to society, even after the disappearance of the palace and the closure of significant patrons like the dervish lodges, this music continued to be a prominent part of social life, with its performance persisting on the radio and maintaining its place at the "core of urban culture." Yahya Kemal not only incorporated classical Turkish music, or Alaturka music, into his poetry but also delved into discussions about the structure of music in our culture, especially in his conversations with his friends, and its position in comparison to polyphonic Western classical music. According to him, Turkish music and classical Western music should not be compared based on their aesthetic values; instead, their methods should be the subject of comparison. These two types of music are a reflection of the structure, lifestyle, and needs of the societies they belong to, and, in this regard, they are shaped in a manner suitable for their respective cultural backgrounds. The article then delves into Yahya Kemal's perspective on Classical Turkish Music and how he frequently incorporated it into his poetry. Yahya Kemal did not merely consider Classical Turkish music as "Eastern music" but as a national music representing the Turkish homeland and people, which he ardently advocated for in his poetry. Yahya Kemal did not overtly oppose the musical revolution, nor did he write any explicitly critical essays against it. This can be attributed to his desire not to appear as if he were in opposition to the reforms, as he genuinely embraced the newly established Republic of Turkey. He did not wish to be seen as defending the Ottoman Empire against the modern Republic. Therefore, he conveyed his veiled criticisms of the musical revolution through his poetry. By frequently incorporating classical Turkish music into his poems, he made his position on the matter evident. Yahya Kemal took a stance against the loss of cultural memory. In the volatile and dynamic landscape of modernization, civilization, and the politicization of cultural and artistic patterns, he positioned classical Turkish music in an apolitical, sheltered, and intellectual realm. He maintained that classical Turkish music was an integral part of Turkish national identity. In conclusion, Yahya Kemal, without wholeheartedly embracing it, aspired to preserve and revere the artistic aesthetics of Classical Turkish Music, which had evolved over the centuries of Ottoman rule. He did so from two angles: firstly, tradition served as the groundwork for modernity, and secondly, he acknowledged the distinct characteristics of traditional Turkish music, including its scales, intervals, tones, and instruments, which are specific to the Orient. However, he viewed these aspects as contributing to the national character rather than constraining it, considering this music an integral facet of Turkish identity.

Giriş

Modern Türk şiirinin kurucu kalemlerinden olan Yahya Kemal (1884-1958)'in eser verdiği 1908-1958 yılları arasındaki dönem, Osmanlı Devleti'nin ulus-devlet ilkesi temelindeki Türkiye Cumhuriyeti'ne evrildiği; önemli siyasal, iktisadi, toplumsal değişimlerin yaşandığı; yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı medeniyeti dairesinde şekillenip gelişim ve dönüşümünü sürdürdüğü bir süreçtir. Bu dinamik dönem içerisinde Yahya Kemal'in Türk musikisine bakışımı incelemeye önce onun, “modern” ile diğer deyişle “yaşanılan dönemin zevkini aksettiren”, “yeni” ve “asrı” olan ile kurduğu ilişkiyi hem şair hem de düşünür kimliği üzerinden tartışmak gereklidir. Bunun kaçınılmaz gerekliliği modernleşme pratiğinin bir edim olarak kültür-sanat dünyası üzerinde dönüştürücü/biçimlendirici etkiye sahip olmasındandır. Böyle bir yazınsal tartışma, modernleşmeyi “devletin varlığını korumaya dönük bir refleksi” olarak ele almaktan ziyade “entelektüel bir edim” olarak ele almalıdır. Bununla birlikte bu pratiğin ontolojik bir refleksi biçiminde uygulanışından doğan sonuçlar ile onun entelektüel özü arasındaki bağdaşmazlık göz ardı edilemez.

Sosyolojik teori ve modernleşme çalışmalarına değerli teorik katkılarıyla bilinen Peter L. Berger *Modernleşme ve Bilinç* adlı eserde şöyle demektedir:

Aydınların ve pek muhtemelen de geniş halk kitlelerinin zihninde modernliğin kendisine özgü bir yer edinmesini sağlayan önemli özellik, modernliğin kendinden önce gelenlerden sadece farklı değil; ama aynı zamanda üstün olduğu varsayımdır. Modern üstünlük varsayımının kökü, Batı'yı en azından on sekizinci yüzyıldan beri diğerlerine üstün kılan gelişme fikrinde yatmaktadır. Bunun için ne söylenirse söylesin bu tür bir görüşün bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri yoktur. Gelişme deneysel olarak kanıtlanamaz (Berger, Berger ve Kellner, 2000, s. 13-14).

Yahya Kemal de gelişmiş olanı, modern olanla eş tutan yukarıda bahsi geçen “modern üstünlük varsayımını” onaylamaz. Gelişmiş/üstün olan “modern” ile eş kabul ediliyorsa; geçmiş/mazi “ilkel” ile denk tutulup ıllıklığı/değersizliği nispetinde yok sayılacak; bu dolayında “bellek yitimi” makul hâle gelecektir. Oysa şaire göre mazi, toplumsal, tarihsel, edebî bir bellek olarak yadsınamayacak bir “sanatsal faaliyet çeperi” oluşturur. Yahya Kemal'e göre modernin benimsenmesini sağlayan “gelişmişlik” ve bundan doğan üstünlük, tarihin merhaleleri içinden kavranabilir; üstün olanın kronolojik olarak sonda konumlanması gerekmez.

Fikrî ve edebî sahada Türk modernleşmesinin önemli isimlerinden biri olan Yahya Kemal'in yeni Türk devletinde modernleşmenin kültürel, sanatsal, yazınsal sahada nasıl uygulanması gerektiği yolundaki yaklaşımları incelendiğinde, onun şair kimliğiyle -diğer deyişle sözü geçen sahanın şekillenmesine katkı sunan edebî kimliğiyle- gerçekte “modern”i amaçlayıp amaçlamadığı bu bağlamda bir soru olarak belirlemektedir. Bir estet olarak o, şüphesiz üstün veya gelişmiş bir metnin, şiirsel estetiğin, peşindedir. Bu nedenle:

Geçmişin safhaları içinde edebî bağlamda üstün kabul edilebilecek evreler ve şairler; onun için bir inceleme sahası haline gelmiştir. [O], üstün ve gelişmiş şiirsel estetik üretim kabiliyeti, ister antik Yunan'da; isterse de Divan şiiri sahasında olsun ya da böyle bir şiiri kurup çatabilmiş; ancak zaman dizimsel olarak ötelenmiş, eski dönem şairleri arasında olsun, bu üretme kabiliyetini kendi olanaklarıyla işlemek, ondan yararlanmak, çağının olanaklarını onun üzerinde işletmek gayesindedir (Özgürel, 2021, s. 159).

Buna göre Yahya Kemal'in modern bir şiirsel söylemin değil; “üstün” bir şiirin/şiir estetiğinin peşinde olduğunu söylemek gerekir. O, asrı Türk şiirinin kurucuları arasında yer alır; bununla birlikte gelenek ile bağını korur.

Osmanlı Devleti'nin ikliminde gelişen edebiyat-kültür-sanat evreni, kapanmış bir devrin “mecazi” olarak görülürken Yahya Kemal'in geçmişle kurduğu bağ, asrı ve üstünün

karşısında, köhne ve ilkelin yüceltilmesi olarak yorumlanmıştı. Ziya Gökalp'ın şaire: "Harâbîsin harâbâtî değilsin! /Gözün mâzîdedir âti değilsin!" deyişini ve Yahya Kemal'in: "Ne harâbî ne harâbâtîyim, /Kökü mâzîde olan âtiyim." (Beyatlı, 1968, s. 11-16) mısralarıyla verdiği cevabı bu bağlam içinde okumak doğru olur. Yahya Kemal'in yaklaşımının entelektüel bir perspektifin sonucu olduğunu dile getirmek gerekir: O, kültür sahasını siyasetin değer ölçütleriyle tartmaktan yana değildir; sanatsal, kültürel değerler bütünü ideolojisizleştirmek, o bütünü, estetik değeri üzerinden kavramak ve değerlendirmek ister. Şaire göre Batı örnekleminde gerçekleşecek bir modernleşmeyi, kültür sanat birikiminin önemli bir kısmını yok sayma üzerine temellendirmeye çalışmak Avrupa'nın kültürel dokusunu ve Batı'da modernitenin yapılanışını, entelektüel bir genişlikle kavrayamamaktan doğan zaafı taşımaktadır, zira Avrupa'da modernleşme yerli kültürel-sanatsal hafızadan beslenir. Şair bu düşüncesini: "Shakespeare'in tiyatrosunun topu birden, diğerlerinin de ya bir kısmı ya yarısı ya hepsi birden"; "Racine'in beher [her bir] eseri", "Alexandre Dumas'nın [On üçüncü Louis devrini konu alan] 'Les Trois Mousquetaires'i" "mâzî zemîni" üzerindedir (Beyatlı, 2008a, s. 311), diyerek destekler. Nitekim, Modernlik/modernite diğer deyişle asrılık/çağa uygunluk olgusunda "belirleyici husus, 'gelenele irtibatının kopması' değil aksine 'geleneği dönüştürmüş' olmasıdır." (Özay, 2022, s. 111) Modernleşmenin ise toplumların modernlik/modernite düzeyine ulaşmalarını sağlayan bir süreci işaret ettiğini; diğer deyişle "modernliğe ulaşmayı sağlayan süreci, Alan Touraine'in deyişle 'eylem hâlindeki modernliği' nitele[diğini]" (Altun, 2022, s.113) belirtmek gerekir. Buna göre mazi, doğası gereği modernliğin -ve modernliğin olduğu nispete de modernleşmenin- belleğiyken belli bir tarihsel süreçte bizde mazinin reddi ve "anımsamanın ertelenmesi" (Güçbilmez, 2016, s. 102), geçmişin köhneliğini savmada bir modernleşme stratejisi olarak belirmektedir. Bu yaklaşım bir izlek olarak sonraki yıllarda da sürmüştür. Bu bağlamda Nurullah Ataç, 1953 yılında şöyle der:

Devrimci miyiz? Gerçekten devrimci miyiz? Kapatacağız geçmiş. Yeni benliği edininceye kadar olsun, eski divanları okumayacak, eski musikiyi çalıp dinlemeyeceğiz. Gün gelir yeni benliğimiz kurulur, gelişir, yerleşir, Fuzuli'yi, Baki'yi bir İngiliz'in, bir Alman'ın okuduğu gibi, yani duygularımızla değil, düşüncelerimizle okur beğeniriz, o gün gene bakabiliriz geçmişe (Güçbilmez, 2016, s. 102).

Yahya Kemal için ise İslam etkisinde gelişmiş; fakat "İslamcılık" ideolojisi ile ilgisi olmayan söz konusu sanatsal birikimi ertelemek, anlamsızdır, zira Yahya Kemal için Osmanlı asırları dâhilinde sanatsal estetik bağlamında kemali görülen Türk-İslam terkihi, şarklılığın değil millîliğin görkemli bir yönünü oluşturmaktadır. Bu anlamda Fuad Bayramoğlu'ndan aktarılan bir anı önemlidir: "Yahya Kemal bir sohbet sırasında Mehmet Emin Yurdakul'un: 'Ben bir Türküm dinim cinsim uludur' mısrasına sözü getirir ve: 'Şiirde ben Türküm böyle denmez!' dedikten sonra Nedim'in: 'Eyvâh o üç çifte kayık aldı karârım/Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde' beytini okuyup 'Ben Türküm böyle denir işte!' diye ekler." (Ayvazoğlu, 2013, s. 354; Özgürel, 2021, s. 264) Millîleşme, modernleşme, medenileşme denklemine şiirde Nedim'in konumu neyse musikide İtrî'nin, Zekâi Dede'nin, Hâfız Post'un ve benzerlerinin konumu da şüphesiz odur. Beyatlı'nın "Mazi yoktur, bir imtidat var. Devamlılığı koruyalım. Kesilmeyelim. Kesilirsek biz olmayız." (Hisar, 1979, s. 179) deyişini bu bağlam içerisinde okumak gereklidir.

Beyatlı, modernleşme temelinde Batı modelini incelemek, onu süzmek, ondan yöntem bilgisi damıtmak ister; fakat "mektepten memlekete dönmek" kaydıyla. Şaire göre bu tip bir modernleşme "milliyetçi müddeâsi" değildir. Bu yolda, Rus edebiyatçıların da -ki Yahya Kemal'e göre "O kadar sol bir millet yoktur" (Beyatlı, 2008a, s. 143) ve bu dolayında mazi, seküler dünya görüşü temelli rejimlerin de harcıdır- yaptığı gibi bütün bir millî kültür-sanat geçmişinden yararlanmak mümkündür. Yahya Kemal'in Rus pratiğini örneklemesi dikkate değerdir, zira Ayas'ın dile getirdiği gibi Türk modernleşmesi, Batılılaşma deneyimleri temelindeki benzer olaylar nedeniyle, Rus modernleşmesinin "gecikmiş bir tekrarı" olarak

görülmüş ve başta müzik alanı olmak üzere Rusya örnek alınmıştır. Rus müzisyenlerinin milli özelliklerini koruyarak evrensel bir müzik vücuda getirebilmeleri, Türk aydınları ve idarecileri için ilham kaynağı olmuş; Rusya'nın bu başarısı, müziğin sembolize ettiği kimlik problemlerine çözüm getirmesi bakımından ele alınmıştır. Başta Ziya Gökalp olmak üzere Musiki İnkılabı'nı şekillendiren aydınlar "Rus Beşleri"ni model almış ve bu doğrultuda çaba veren müzisyenler "Türk Beşleri" olarak anılmıştır; ancak Ruslar müziklerini evrensel bir saygınlığa taşıyabilirken Türkiye evrensel ya da yerel bir başarı sağlayamadığı gibi eski musiki geleneğinin yerine pek de bir şey koyamamaktan gelen bunalımlarla baş başa kalmıştır (Ayas, 2016, s. 132, 133).

François Georgeon, *Osmanlı- Türk Modernleşmesi*'nde, geçmişte duyulan tutkunun "önceki tarih" ve "sonraki tarih" arasındaki kırılmanın "reddini" ifade ettiğini ve tarihin ideolojisizleştirilmesine katkı sunduğunu dile getirir. (Georgeon, 2016, önsöz) Yahya Kemal'in maziye değil; fakat yukarıda bahsi geçen terkibe duyduğu "tutku" François Georgeon'un saptamasını haklı çıkarır biçimde "şimdi" ile "mazi" arasında sanatsal/kültürel alanda yaşanan kırılmanın reddini dile getirir.

Türk Musiki İnkılabı Karşısında Şair Kimliğiyle Yahya Kemal

İnkılabın Genel Görünümü

Genel anlamıyla 1930'larda alaturka musikinın yasaklanması ve Batı tarzı müziğin ve enstrümanların Türk müzik kültüründe eğitim, deneme ve halka arz etme yoluyla sevdirmeye çalışılması, halk müziğine ait unsurların Batılı tarzda işlenmesi olarak hayata geçirilen Türk Musiki İnkılabı'nın fikrî temelleri 1920'li yıllara dayanmakta; Ziya Gökalp'ın Türkçülük fikrinin müzik alanındaki bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. İlk baskısı 1923 yılında yapılan *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında yer alan makalesinde Gökalp: "Avrupa mûsikîsi girmeden evvel memleketimizde iki tür mûsikî vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark mûsikîsi, diğeri ise Türk mûsikîsinin devamı olan halk melodilerinden ibaret idi." (Gökalp, 1968, s. 129) der. Gökalp, Şark ve Garp musikilerinin eski Yunan musikisinden doğduğunu; aynı melodiyi tekrar eden üzücü yeknesaklığına ilaveten tabii olmayan çeyrek seslere istinat eden sun'î bir mûsikî olduğunu söyler. Ona göre, Avrupa'da gelişen Opera kurumu, Yunan musikisinden bu iki nakısayı gidirmiştir. Şark müziği ise tamamen eski hâlinde kalmış, çeyrek sesleri muhafaza etmiştir; ayrıca armoniden mahrumdur. Gökalp şöyle devam ediyor:

Fârâbî tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra, bu hasta mûsikîsi, sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuştu. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldanî, Süryanî kiliseleriyle Yahudi hahamhanesi de bu mûsikîyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için, buna Osmanlı ittihad-ı anâsır mûsikîsi namını vermek de gerçekten çok münasipti. Bugün işte şu üç mûsikînin karşısındayız: Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi ve Halk mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayr-i millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın [millî kültürümüzün], garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk mûsikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp mûsikîsi usûlüne göre armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsikîye sahip oluruz (Gökalp, 1968, s. 129-131).

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı medeniyeti dairesindeki gelişimini desteklemek üzere kültür alanında gerçekleştirilen uygulamalar Gökalp'ın bu görüşleri doğrultusunda biçimlenmiş, halk ezgilerinin Batı müziğine özgü enstrümanlarla polifonik tarzda kompoze edilmesi doğrultusunda çalışmalar yapılmış, Batı müziği eğitimi için Avrupa'ya öğrenci gönderilmiş; alaturka musiki okul müfredatlarından çıkarılmış, "Batı mûsikîsi eğitimi veren Mûsikî Muallim Mektebi kurulmuş, Darü'l-Elhan'ın Şark Mûsikîsi Şubesi kapatılmıştır" (Uz, 2023, s. 16; Özyıldırım, 2013, s. 46-47).

Türk musikisi bestekârı ve hocası Mûsâ Süreyyâ Bey'in *Darülelhan Mecmuası*'nın dördüncü sayısında yer alan "Okul Müziğinde Teceddüd İhtiyacı" başlıklı yazısı bu anlamda dikkat çekicidir:

Gerçekte bugün Batı'da ve dünyanın diğer gelişmiş memleketlerinde münhasıran tek sesli müziğe rastlanmaz. Asrımızda yalnız geri kalmış milletlerdir ki tek sesle icra edilen müziğin bir düziye ahengiyle yetinmeye devam etmektedirler. Memleketimizin her sahada inkılabı ihtiyacı var. İlim tezahürleriyle sanat telakkileri arasındaki tevazunun şuura dayanan teceddütlerle temin edilmesi lazımdır. Hayatımızdaki muâşeret şartları birçok vasfıyla da değişiyor. Zevklerimizde daha yeni ihtiyaçlar ortaya çıkmıştır. Artık eski alışkanlıkların muhafazasıyla yaşayamayız. Genç müzik öğretmenleri, öğrencilerine iki, üç sesli şarkılar öğretmek kulakların inceleyen tekâmül ihtiyacına çalışıyorlar. Bu yoldaki mesaiye ciddi muvaffakiyet gösterenlere tesadüf edilmektedir. İlim ve sanat heyecanı artık sınırlı kişilerin bir imtiyazı olamaz (Deniz, 2017, s. 31; Kolukırcık, 2014, s. 267).

Millî Türk müziğinin neliği üzerine tartışmaların sürdüğü yıllarda eski musikinın Türk milletini ifade etmeyen, gayr-i millî bir musiki olduğu fikri çeşitli şekillerde uygulama sahasına yansır:

"1931 yılında yapılan CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) Üçüncü Büyük Kongresi'nde müzik reformu kültürel devrimin en önemli boyutu olarak gündeme getirilmiş"; "1932'de Mısır'da düzenlenen Beynelmille Şark Mûsikîsi Kongresi'ne davet edilen Türk konservatuarı 'Biz Şark mûsikîsiyle meşgul değiliz' diyerek çağırına duyarsız kal[mış]"; "Atatürk, Cumhuriyetin 10. Yılı münasebetiyle 29 Ekim 1933 tarihinde yaptığı konuşmada güzel sanatlar konusunun önemini bir kez daha vurgulamış"; bu doğrultuda "1933 yılında bütün yurtta kültür seferberliği ilan edilmiş"tir. "Behçet Kemal [Çağlar], bu seferberliği Hâkimiyet-i Milliye gazetesinin 21 Kasım 1933 tarihli sayısında: 'Şimdiye kadar kısmi seferberlikler ilan edilmişti: İktisat seferberliği, tarih seferberliği ve ilh... Şimdi umumî seferberlik, kültür seferberliği!.. Hazır ol Yurttaş! Yurttaş, yürü! 'Ne mutlu Türküm diyene'...' (Deniz, 2017, s. 32-33) sözleriyle duyurur.

1934 yılında Atatürk, Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM)'nin IV. Dönem, 4. Yasama yılını açış konuşmasında, kültür meselesi ekseninde musikiye değinir. Tutanak kayıtlarına göre konuşmasında sırasıyla: Ülkenin dışişlerindeki ulusal ülkümüze uygun olarak yürütülen kıvanç verici çalışmalar, ülkenin ekonomik durumu, sanayi programı, tasarlanan fabrikaların temellerinin atılmış olması, denk anlaşma koşullarına göre yürütülen ticaret bağılıkları (anlaşmaları), ekonomik sıkıntı, ticaret, tarım ve tarım ürünlerinin ihracı, yurdun bayındırlık programı, demiryolları, borçların kapatılması, ulus çocuklarının ve gençlerinin sağlık, sağlamlık ve gürbzlükleri için Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı'nın çalışmalarına maddeler hâlinde değindikten sonra kültür meselesini ele alarak şöyle der:

Kültür işlerimiz üzerine, ulusça gönüllerimizin titrediğini bilirsiniz. Bu işlerin başında da Türk tarihini, doğru temeller üstüne kurmak, öz Türk diline, değeri olan genişliği vermektir. Bunun için candan çalışmanın gerekli olduğunu söylemeliyim. Bu çalışmaların göz kamaştırıcı verimlere erişeceğine şimdiden inanabilirsiniz. (Alkışlar) Arkadaşlar, Güzel sanatların tümünde, ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. (Alkışlar) Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye çalışılan mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. (Bravo sesleri, alkışlar) Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel mûsikî içinde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim (*Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, 2023).

Görüldüğü gibi Atatürk, bu konuşmasında alaturka müziğin yasaklanmasını salık vermemiştir; bununla birlikte bu konuşmanın ardından 2 Kasım 1934'te radyolarda, Osmanlı müziği olarak görülen alaturka musikinın icrası yasaklanır. Daha sonraki süreçte 25 Haziran 1934 tarih ve 2541 sayılı "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu" çıkarılır, "Özsoy" operası ilk Türkçe opera olarak 1934 yılında sahnelenir, Türkiye'ye özgü folklorik özelliklerden beslenen Batı tarzı musikinın yapılandırılması için Avrupa'dan önemli sanatçılar/öğretmenler

yarda getirtilir. Diğer yandan süreli yayınlar yoluyla Batı müziğinin değeri vurgulanırken; eski Türk musikisinin ve geleneksel enstrümanların kıymet ve itibarını zedeleyen, bunları gözden düşüren alaycı haberler ve karikatürler yayınlanır (Deniz, 2017, s. 33-34, 41-42; Özgürel 2021, s.164). Bu yolla Türk müziği, Osmanlı Devleti'nin kalıntılarından temizlenip millileştirilmek istenmiştir.

Yahya Kemal'in Şiirinde Musiki

Eski musikinin Türkiye Cumhuriyeti'nin dinamik, asri, inkılapçı kimliğini yansıtmayı ve lâğvı konusundaki tartışmalar sürerken Faruk Nafiz, elçilik görevi için Varşova'da bulunan Beyatlı'ya, Ankara'dan 6 Teşrinisâni 1926 tarihli bir mektup gönderir ve şu soruyu sorar: "Alaturka mûsikînin lâğvı hakkındaki mütâlaatınızı dinlemek bizim için çok istifâde-bahş olacağını arz edeceğim. Bilen, bilmeyen söyledi, bir de anlayandan dinlesek... Ne dersiniz?" (Pekin, Tefvîkoğlu, 1988, s. 210). Elimizde bu mektuba verilen herhangi bir yanıt yoktur; ancak şairin şiirlerindeki eski Türk musikisini benimseyen tutum görülmektedir. Musiki üzerine tartışmalar sürerken şair Varşova elçiliği sırasında 1927'de yazdığı ve yayınlanmasını 1939 yılına ertelediği "Kar Mûsikîleri" adlı şiirinde, Slav ülkelerinin "hüzünlü ve devamlı sesi" ile kişide "bir kuytu manastırda, koro hâlinde söylenen dualar gibi gamlı bir erganun ahengi" (Beyatlı, 2012, s. 25) etkisi bırakan bunaltıcı kar yağışından ve gurbetin hüznünden, Türk musikisi plaklarını dinleyerek kurtulur; gurbetten vatana döner:

Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,

Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle,

Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağın kar ve karanlık,

Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık! (Beyatlı, 2012, s. 25)

Yahya Kemal bu duygularını ayrıca:

Bilhassa Tanburî Cemil Bey'in Hüseyinî peşrevini plakta dinlerdim. (...) Mûsikîmiz beni gurbetten alır, vatana, hatta vatanımızın muhassalası olan İstanbul'a götürürdü. O gece de öyle yaptım. Plâk başlayınca içimdeki hüznün silindi, sesler beni İstanbul'a götürdü. Kar Mûsikîleri, işte bu gecenin hatırasıdır (Banarlı, 1997, s. 62).

biçiminde de ifade etmiştir. Bu deneyimi ve düşünce zeminine göre Yahya Kemal'in Türk musikisini Türk kültür tarihine ait olmağıyla, doğal olarak yerli ve millî bulduğı anlaşılmaktadır.

Şair, "Türk şiiri ile Türk mûsikîsi arasındaki değer farkları nedir?" sorusuna şu cevabı verir:

Biz mûsikîyi Acem'den almışız. Rum'dan aldıklarımızla mezcetmişiz. Ordular Mora ve Macaristan'a girince havalar almışız. İtrî zamanına gelince bu tamamen Türk olmuş. Sentez tamam olmuş. Mûsikîde yüzde bin; şiirde yüzde elli Türkleşmişiz. (...) Çünkü mûsikînin arkasında [şiirin aksine] Fârisî yok (Ünver, 1980, s. 52).

Bu bağlamda, bir başka yazısında, XX. yüzyılda yetişmiş Türk musikisi bestekârı Münir Nurettin (Selçuk)'i: "Son iki yüzyıl içinde İtrî'den, Zekâî Dede'ye kadar millî musikinin -kâr, beste, semaî, nakış, durak ve sâir şekillerde- bulunan en hâlis eserlerini" ortaya koymuş "millî mûsikî dehamız" sözleriyle anar (Beyatlı, 1990, s. 66).

Yahya Kemal:

Avrupalıların gözleriyle görebildikleri, câmîlerimiz, çeşmelerimiz, halılarımız, cildlerimiz, silâhlarımız, eski kisvelerimiz gibi güzellikleri yaratan bir milletin elbette şiir, nesir ve mûsikî gibi dimağ ve kulakla

anlaşılır eserleri de olur. (...) Avrupa, şekli sanatlarımıza bu kadar âşinâ olmakla berâber, bizi anlayamadı. Çünkü bir millet ancak şiiri ve mûsikîsiyle anlaşılabilir ve bu mebhasadaki anlaşılmak masdarı sevimlik mânâsındadır (Beyatlı, 2008a, s. 75).

demektedir. Musiki onun için: “Ruhun içeri taraflarında mühim bir bahis.” (Ünver, 1980, s. 52)’tir. Şair, Avrupa aydınlarının Türk milletini tanıyıp çeşitli yönleriyle övdüklerini; ancak şiirimizi ve musikimizi yeterince tanımadıkları için “ruhumuza kadar nüfuz edeme[diklerini]” söyler. Yahya Kemal’e göre: “ruhumuz şiirimizde ve mûsikîmizde meknûzdur” (Beyatlı, 2008a, s. 76). Bu bağlamda şair, Türk mûsikîsinin millî kimliğin temsilcisi olduğunu düşünmektedir. Şairin bu yöndeki görüşleri eserlerine çeşitli biçimlerde yansır:

“Eski Mûsikî” adlı şiirinde:

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden

Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden.

Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,

Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını (Beyatlı, 2012, s. 22)

Klasik Türk musikisinin, Türk-İslam medeniyetinin manevi coğrafyasına kapı açan bir anahtara benzetildiği şiirde, başta İtrî olmak üzere musikimizin büyük bestekârları imtidat hâlinde ele alınmış; ortak bir millî/manevi motifi oluşturan figürler olarak işlenmiştir.

Şiirde, “Mevlevî muhitlerinde yetişen”, “Naat”, “Segâh Mevlevî Âyini” gibi eserleriyle “Türk dinî hayatına mûsikînin zenginliğini getiren ve kâr formunda din dışı sözlü Türk mûsikî eserleri de besteleyen, ancak bugün elimizde kırk bestesi kalan” (Ayvazoğlu, 2013, s. 219) İtrî (ö.1711), “semâyî örten ruh” olarak tanımlanır. Onun dehasıyla yükselen bu manevi zeminde Türk musikisi bestekârı ve hanende Seyyid Nuh ile İtrî’nin çağdaşı ve hocası olan Hâfız Post anılır. Şiirde bu kuşağın icra ettiği musiki, eski Türk musikisinin 19. yy.’daki önemli son temsilcilerinden sayılan, “bu mûsikîyi son kudretiyle parlatan” İsmail Dede Efendi’ye kadar kırılmayan bir hat hâlinde takip edilir.

Evet bu eski nesil bir şerefli âlem açar,

Duyuşta ince zamanlardan inkırâza kadar.

Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir

Ve âkıbet Dede’nin anlı şanlı devri gelir.

Bu mûsikîyi, o, son kudretiyle parlattı;

Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı (Beyatlı, 2012, s. 22).

mırsalarıyla -“İsmail Dede’nin Kâinatı” (Beyatlı, 2018, s. 49) şiirine de konu olan- İstanbul doğumlu Mevlevî bestekâr İsmail Dede Efendi (1778-1846) anılır. Onun ölümüyle tarihsel akış içindeki bütünselliği bakımından bir güneş kursu görünümü çizen eski Türk musiki güneşi batar.

Yahya Kemal, şiirinde musiki sazlarına da yer verir:

Bu yaz kemeçeyi bir dinledinse Kanlıca’da,

Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca’da.

Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan,

Sihirli rüzgâr eser dâimâ bu topraktan (Beyatlı, 2012, s. 22).

Şiirde konu olan “kemeç”, İstanbul kemeçesi/klasik kemeç olarak bilinen ve kemeçevîler tarafından icra edilen, eski musikiye özgü yaylı klasik sazlar arasındadır ve Kanlıca semtinde yaygın olarak kullanılır. İstanbul’a özgü otantik bir enstrüman olması

önemlidir, zira Yahya Kemal'e göre İstanbul vatanın hülasası iken; İstanbul'a özgü bu sazlar vatan kavramına temsiliyet ilişkisi ile bağlanır.

Beyatlı, “Eski Mûsikî” şiirinde andığı İtrî için ayrıca “İtrî” adlı bir şiir de kaleme almıştır. Şiirinde bestekâra “şafak vaktinin cihangiri” der ki bu, bestekârın bayram sabahları camilerde hep bir ağızdan okunması gelenek hâline gelen “Tekbîr” adlı eserine gönderim içerir. Yahya Kemal'in ifadesiyle “öz mûsikîmizin pîri” olan İtrî, her ne kadar 18.yy'ın bestekârlarındansa da eserlerine Osmanlı Devleti'nin sanatsal, estetik birikimi yansımış, “yedi yüz yıl süren hikâyemizi”, “ihtiyar çınarlardan” dinleyip eser hâline getirebilmiştir. Besteleriyle Anadolu'nun doğusundan alarak Balkanlar'a bütün bir Türk coğrafyasına ulaşan bestekârı:

Mûsikîsinde bir taraftan dîn,
Bir taraftan bütün hayât akmış;
Her taraftan, Boğaz, o şehriyân,
Mâvi Tunca'yla gür Fırat akmış.
Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,
Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz,
Bize benzer o kâinât akmış

mısralarıyla yansıtan Yahya Kemal, bestekârın kayıp eserlerini:

Belki hâlâ o besteler çalınır,

Gemiler geçmiyen bir ummanda (Beyatlı, 2012, s. 9-10).

dizeleriyle yâd eder. Şair İtrî'nin bestelerine şiirlerinde çeşitli bağlamlarıyla değinmiştir. “Süleymaniye'de Bayram Sabahı” adlı şiirinde Osmanlı'nın fetih tarihini yansıtan “Nice bin dalgalı Tekbîr”i, halkı, “varlığı bir yere toplanmış” bir millet (Beyatlı, 2012, s. 4) hâline getirmesi itibarıyla konu eder.

“Mevsimler” (Beyatlı, 2012, s. 24) şiirinde ise:

Güneş doğmadan mâvileşmiş Boğaz'dan,

Nevâ-kâr açılın bütün ses ve sazdan,

Ufuklarda sürsün zafer mûsikîsi (Beyatlı, 2012, s. 24).

mısralarında, musikiye dönük örtülü bir savunu ve sahiplenme söz konusudur. Eski Türk musikisinin “saray mûsikîsi” olarak sunulması ve onun halk tarafından benimsenmiş bir “şehir musikîsi” olma niteliğinin yadsınması söz konusuysa Yahya Kemal şiirinde, İtrî'nin Nevâ-kâr'ını halkın günlük yaşantı ve eğlencesinin bir parçası olarak sunmuştur. Şiirde güneş doğmadan önce Boğaz'da, “ses ve sazdan” duyulan Nevâ-kâr, 17.yy'dan 19.yy'ın sonuna değin, İstanbul'un sosyal yaşamının önemli bir nüansı olarak devam eden mehtap âlemlerine gönderim içerir. Mehtaplı gecelerde, özenli hazırlıkların ardından Boğaz'da kayıklarla seyrana çıkılmakta musikişinasların da katılımıyla sazlı sözlü gezintiler düzenlenmektedir. İstanbul halkının eğlencesi olan bu geceler; sabahın alacakaranlığına, güneşin doğuşuna dek sürer. Şiirde bu tarihsel yaşantıya gönderimde bulunulmakta; böyle bir mehtap âleminin sonunda İtrî'ye ait lâ-dinî bir beste olan “hem geniş hem şûh” (Beyatlı, 2012, s. 10) Nevâ-kâr'ın okunduğu belirtilmekte, musiki ki yüz yılı aşan bir sürede İstanbul halkının gelenekselleştirdiği bu eğlencenin bir parçası olarak sarayın dışına çekilmekte; halka mâl edilmektedir.

Yahya Kemal “Yol Düşüncesi” adlı şiirinde de İtrî'nin bestelerine:

Eğer mezarda, şafak sökmiyen o zindanda,

Cesed çürür ve tahayyül kalırsa insanda,

-Cihan vatandan ibârettir, itikadımca-

(...)

İçimde dalgalı Tekbîr'i en güzel dinin,

Zaman zaman da Nevâ-kâr'ı, doğsun, İtrî'nin.

Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile,

Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle (Beyatlı, 2012, s. 48).

mısralarıyla değinir. Bu şiir Yahya Kemal için eski Türk musikisinin vatan imajıyla perçinlenmiş olduğunu yansıtmaya bakımdan önemlidir. Yahya Kemal'in şiirlerinde İtrî bir şahsiyet olmaktan ziyade musikimizin timsali olarak yer almaktadır. Şaire göre eski Türk musiki büyük bir coğrafyada halkı millî-manevi bir duyarlıkla bir araya getirir, ortak bir geçmiş ve gelecek tasavvuru oluşturur. Bu nedenle şair, İtrî'yi millî musikimizin kemal zirvesi olarak tanımlar.

Diğer yandan Yahya Kemal için musikinin vazgeçilmezliği, yarattığı çağrışımlar yoluyla duygu dünyasına iyiden iyiye bağlanmasındandır. Bu yönüyle musiki tınısı; bir fikri, hissi, düşünceyi apansız canlandıran sembolik değere haizdir. “Ses” (Beyatlı, 2012, s. 78-79) şiiri bu anlamda dikkate değerdir. Şair, sakin bir akşam vakti Bebek'te günbatımını izlerken Boğaz'dan geçen iki sandaldan duyduğu “bir bestenin engin sesi” (Beyatlı, 2012, s. 78) ile sarsılır ve kapandığını sandığı aşk yarası tazelenir. Tekrar ateşten bir gömlek giymiş gibi yanar ve üzüntüyle nekahet rüyasından uyanır.

Yahya Kemal, “aşağı yukarı bütün plaklarına sahip olduğu”; “Kar Mûsikîleri”nde de andığı ve hakkında: “Mûsikîmizin son devrinde yetişmiş en cezbeli mûsikîşinası” (Ayvazoğlu, 2013, s. 336) dediği Tanbûrî Cemil Bey için de “Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel” (Beyatlı, 2018, s. 42) adlı şiirini kaleme almıştır. Şiirde Türk musiki bestelerinin kompozisyonunda geleneksel olarak belirli bir düzen ve akışla kullanılan müzik makamlarına gönderimde bulunur ve bunları musiki literatürünü yansıtır şekilde, “Râst Mâhur ile Uşşak Muhayyerle döner” dizesiyle yansıtır. “Eski mûsikîmizin makam geçişlerinde [de] hakikaten rast mahurla, uşşak muhayyerle döner” (Tanpınar, 2007, s. 139).

Bezm-i Cemşid'de devran ki kadehlerle döner

Şevk şeb-tâ-be-seher raks-ı mükerrerle döner

Tutuşur meş'ale-i dille merâyâ-yı huzûz

Hüsn ü aşk ortada bin mâh bin ahterle döner

Cümle ervâh-ı makâmât açılır arşa kadar

Râst Mâhur ile Uşşak Muhayyerle döner (Beyatlı, 2018, s. 42)

Makamların döngüsü “İslâm edebiyatlarında zevk ve eğlence sembolü olarak adı ve câmı [içki kadehi] efsaneleşen” (Ayvazoğlu, 2013, s. 87) Cemşid'in içki bezminde kadehlerin birbiri ardınca dönüşüne benzetilir. “Bezmdede herkes yere, bir daire oluşturacak şekilde yan yana oturur. Sâkî elindeki ratl-ı girân (büyük kadeh) ile ortada döner ve herkese şarap ikrâm eder. Bezmdede mûsikî ve raks da vardır” (Ayvazoğlu, 2013, s. 71). İçki meclisinde büyük şarap kâsesi ve billur içki kadehlerinin dairesel tarzda dönüşü hem gökte binlerce ay yıldızın dönüşü hem de gece ve gündüzün dönerek birbirini takip edişi imajlarıyla örtüşür. Mısrada “güzellik” ve “aşk”, literal anlamlarının yanı sıra Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisine gönderim içermektedir. Eserde “Hüsn” sevgili; “Aşk” ise Hüsn'e kavuşmak için yolculuğa çıkan âşıktır. Şiirde musiki tınları kâinatın döngüsüne eşlik eder ve aşağıdan yukarıya, parçadan bütüne doğru önce minimal; sonra kozmik/uzaysal; nihayetinde mistik/metafizik bir sahaya açılan idraki mümkün kılar. Musiki makamlarının perdeleri açılırken, arşa doğru ruh perdeleri de

açılmaktadır. Musikinın sağladığı bu psişik atmosfer, maddî düzlemin terkinin öngören bir eşik hâline gelir. Son makamda içki, anlam çerçevesini değiştirerek rintler arasında “Cânib-i rahmete” kavuşmanın bir yolu olarak belirlemektedir.

Yahya Kemal, şarkı formundaki “Mihrâbâd” (Beyatlı, 2018, s. 67) adlı şiirinde ise daha önce açıkladığımız “Mevsimler” şiirinde olduğu gibi mehtap âlemlerinden birini konu eder. Ay yüzlü sevgilinin tanıklığında, Boğaz’da kayık alayından yükselen “fasl-ı Sultânî Yegâh”ın (Beyatlı, 2018, s. 67) yarattığı etkileyici ortam nazmedilir. “Tanbûrî Cemil’in Ruhuna Gazel” şiirinde musiki psişik/kutsî bir boyutta bir genişleme/yolculuk sağlamaktaydı; “Mihrâbâd” şiirinde ise fizik dünyaya aittir. Mâzinin kapılarını açar; hatıraları uyandırır:

Kâinât-ı gaybî tel tel yoklayan mızrâbdan

Vehleten dervâze-î mâzî açılmış âbdan

Sebk eden mehtâblar bir bir uyanmış hâbdan

Şeb nedir Körfez’de Mihrâbâd’dan görmüş o mâh (Beyatlı, 2018, s. 67)

Şiirde musiki, geçmiş ile günceli imtidat hâlinde kavramamızı sağlayan işleviyle belirir.

Her ne kadar Cumhuriyet’in ilk yıllarında “alaturkacılar” ve “alafrangacılar” arasında musiki konusunda amansız tartışmalar başlamışsa da -daha önce dile getirdiğimiz gibi- Yahya Kemal, bu sava karşı bir bildiri kaleme almış değildir; fakat şiirlerinin musiki bağlamındaki genel profili bu sava karşı bir reddiyedir. Onun şiirlerinde musiki, gündelik yaşantıya özgülüştür; musiki, “vatanın hülasası” olarak gördüğü İstanbul’da sosyal yaşamın bir parçasıdır; sıradan adamın duygulanımlarıyla iç içedir, halkın eğlencelerinde bu musiki icra edilir; şehrin semtlerinde onun geleneksel enstrümanları duyulur ya da vatan coğrafyasında sesi; Tunca’nın, Fırat’ın sesleriyle özdeşleşir. Dolayısıyla Beyatlı musikiye bir temsilîyet yetkisi biçilecekse bunun Osmanlı saray çevresi olmayıp toplumsal zemin olduğu görüşünü şiirleriyle savlar. Gerçi, eski musikinın gelişmesi, Osmanlı’ya özgü bir Türk-şark müziği olarak biçimlenmesinin sarayın koruyuculuğunda gerçekleştiği açıktır; fakat bu, bizde musikinın nihai çerçevesi değildir.

Batı medeniyeti etkisine girmemizle birlikte özellikle Cumhuriyet’in ilk zamanlarında alaturka musiki kapalı bir zümreye ait saray müziği olarak sunulsa da o aslında “şehir müziği” hâline gelmiştir ve “Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında, engelleri aş[ır]; gündelik hayatın bütün dokusuna nüfuz eden bir özelliğe sahip”tır (Ayas, 2016, s. 135). Dolayısıyla Türkiye’de toplum, sarayın patronajında güç ve kimlik kazanan, gelişen bu musikiyi benimsemiş, onu kendine özgülüştür ve Ayas’ın belirttiği gibi o artık yönetici zümrenin himayesine ihtiyaç duymayan bir müzik geleneği hâline gelmiştir. Toplumdan kopuk olmadığı içindir ki bu müzik, saray ortadan kalkmasına ve önemli bir hamisi olan tekkeler kapatılmasına rağmen sosyal hayatın içinde belirmiş; radyolarda icrası sürmüştür, “şehir kültürünün merkezinde” yer almaya devam etmiştir (Ayas, 2016, s. 135).

Yahya Kemal, eski Türk musikisine -alaturka musikiye- şiirlerinde yer verdiği gibi özellikle dostlarıyla sohbetlerinde bizde musikinın yapısı ve polifonik klasik Batı müziği karşısındaki konumu üzerine de durmuştur. Ona göre Türk musikisi ve klasik Batı müziği arasında yapılacak kıyas; estetik değer üzerinden değil estetik değer üretme yöntemi üzerinden olmalıdır. Bu ikisi, ürünü oldukları toplumların yapısını, yaşam tarzını, ihtiyaçlarını yansıtır ve o doğrultuda ait oldukları zemine uygun tarzda yapılır. Yahya Kemal Süheyl Ünver’in yazıya döktüğü bir sohbetinde bu iki müziği belli yönlerden yapı çözümlemesine tâbi tutar ve:

Avrupa mûsikisi geniş tabiatla inkişaf etmiş. Aletleri tabiatı göre çok ses çıkarır. Bizimkiler ince. İnce saz. Tanbur ve kemençe azdır. İnce saz, oda içinde icra edilir. Avrupa mûsikisi Allah’ın kubbesi altında [açık alanlarda]; bizimkisi başka kubbe altında, Allah’ın kubbesi içinde kapalı [iç mekânda]. Onun için

ses içindedir. Tanbur açık havuzda kaybolur. İkincisi besteler, şarkılar, kârlar bile küçük eserlerdir. 2-3 dakika söylenir. Batı'daki muhakkak uzun sürer. Bizdeki melodi esasına müesses ve tek ses üzerine. Onlarda [melodi üzerine değil armoni üzerine ve] müteaddit sesler [vardır. Çok seslidir.] (Ünver, 1980, s. 52)

der. Ayrıca bizim musikimiz nesiller arasında asırlarca notayla değil meşk ile aktarılmıştır. 1813-1815 yıllarında, III. Selim devrinin Osmanlı bestekârı, musiki hocası Hamparsum (Limonciyan) (1768-1839)'ın geliştirdiği Hamparsum nota sisteminin (Özcan, 2003, s. 192) kullanılmaya başlamasına ve musiki eserlerinin notaya alınmasına değin; pek çok beste unutulmuş, kaybolmuştur. Beyatlı: “Şeyhülislâm Esad Efendi mûsikîşinaslara dair küçük risalesinde İtrî'den bahsederek: ‘Büyük eserleri vardı, ama Hamparsum [nota sistemine]’a kadar yirmi bestesi gelebilmiş, diğerleri kaybolmuş,’ diyor.” (Ünver, 1980, s. 52) sözleriyle konuya değinir.

Ayrıca şair: “İtrî'ye Mozart ve Bach'dan fazla kıymet veriyorum. Onlar Avrupa âleminde yetişmişler. Bizde mûsikîden anlayanlar nihayet iki bindir. İtrî bir Beethoven ayarında. Dehaları aynı derecededir. O, harmoni; bizimki melodi üzerine müesses.” (Ünver, 1980, s. 52) yorumunda bulunur. Şaire göre: “[Örneğin] İtrî, Zaharya, İsmail Dede ve Arif Efendi [Hacı Arif]'de sentetik bir yapı [içsel bir bütünlük] vardır; Batıda örneğin Sabastian Bach'a benzer biçimde beste vardır. Bunlar parçalardan ibaret olmayıp birer eserdir” (Ünver, 1980, s. 53).

Eski Türk musikisinin icrasının durdurulduğu 1930'larda, musikiye özel hayatında ve sanatında çeşitli bağlarıyla büyük değer veren Beyatlı'nın sessizliğini, Türkiye Cumhuriyeti'nin benimsediği Batı medeniyeti temelindeki Avrupaî kıymetlerin karşısında; fakat Osmanlı ile özdeşleştirilen eski düşünsel evrenin/şark medeniyetinin yanında konumlandırılmak istemeyişinde aramak doğru olur.

Şair, tıpkı şiire olduğu gibi musikiye de bir estet olarak yaklaşmakta; onu doğal gelişiminin sonucu olan incelmış estetik değerleriyle, kendi gerçekliği ve doğal yapısı içerisinde millî bulmaktadır. Modernleşme-millileşme çalışmaları, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin yürüyebileceği modern/seküler/dinamik bir patika açarken, sanat dallarının belli ideolojilerin/dünya görüşlerinin yapılandırılmasında değerlendirilmeleri, toplum üzerindeki etkileri bakımından güçlü birer aktör olmaları açısından anlaşılabilir. Bununla birlikte ilgili sanat dalının değişen siyasal, toplumsal koşullar içerisinde dönüşmesi ile bu uğurda dönüştürülmesi arasında modernleşmenin dayandığı zemin açısından temel bir fark vardır. Yahya Kemal, vefatından sonra *Edebiyata Dair* adlı kitapta yer alan daha önce yayınlanmamış ve tamamlanmamış bir yazısında Türkiye'de “yenileşme ihtiyacının nereden doğduğunu” sorgular ve “modernleşmenin gündemimize bir mesele olarak temelli girdiği” Vak'a-i Hayriyye (1826)'ye, Osmanlı'yı askerî ve siyasî yönden güçlendirmek için yapılmış bir yenileşme hamlesi olarak değinir. “Hulâsa [bizde] yenileşmek bahsi hazırlanmış, rûhlara yayılmış bir felsefeden, bir edebiyattan doğmamıştır.” (Beyatlı, 2008a, s. 304-305) der. Türk-Osmanlı modernleşmesinin entelektüel bir sorgulama ve kavrayıştan değil devletin ontolojik kaygılarından doğması; kültür, sanat, edebiyat, dil sahalarındaki kimi uygulamaların kültür-sanat insanları tarafından tartışılacağı zeminini bir asrı aşan bir süreçte oluşturmuştur.

Sonuç

Yahya Kemal, Osmanlı asırları süresince işlenerek kemâlini bulan sanatsal estetiği, konumuz özelinde musikiyi, iki yönden benimser ve korumak ister: Birincisi modernin inşa zemini gelenektir. İkincisi eski Türk musikisi makam esasına dayanışı, aralıkları, perdeleri, enstrümanları, çeyrek sesleriyle şark medeniyetine özgüdür; ancak bu malzeme üzerinde Osmanlı-Türk yorumu işler. Dolayısıyla o, olduğu hâliyle millîdir. Kültürel anlamda eski Türk musikisi kozmopolit değildir; karakteri Türktür ve şark medeniyeti içinde bu özelliğiyle inkişaf

etmiş, tanınmıştır. Dolayısıyla bu musikinin modernleşme-millileşme amacıyla toplumsal bellekten silinmeye çalışılması gerekli değildir.

Yahya Kemal -tamamen benimseme yükümlülüğünden uzak olarak- yitmesini istemediği bir Türk-İslam hafızasının şairidir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin giriştiği modernleşme-millileşme sürecinde, eserlerinde eski Türk musikisine çok yönlü biçimde yer veren ve gelenekten yararlanmanın önemini çeşitli vesilelerle dile getiren Beyatlı, edebiyat için “yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerinde kurulmuştur” (Beyatlı, 2008a, s. 311) derken bu görüşünü sanatın diğer dalları için de benimser ve: “Milliyet, bizim asırlar zarfındaki birliğimizdir. Vatan çerçevesi içinde biz lisâna, çizgiye, nağmeye ne ayar verdikse onlar bizi ifâde eder.” (Uysal, 2004, s. 156) der. Şüphesiz bu görüş muhatabını, bu dalların geliştiği ve “şimdi”yi aşama aşama devşirdiği geçmişe; kültür-sanat dallarının tarihsel süreçte kazandığı değerleri, entelektüel bir genişlikle anlamaya davet etmektedir. Yahya Kemal, bellek yitiminin karşısında modernleşme, medeniyet, kültür-sanat örüntüsünün siyasallaşmaya fazlaca yatkın, dinamik, kırılğan zemininde estetik değeri tam da ait olduğu yere, eşiğin ötesine, korunaklı, ideolojisizleştirilmiş, entelektüel bir alana koymak ister. Beyatlı, Osmanlı asırlarında, İslamiyet etkisinde biçimlenmiş sanatsal estetiği, bir kimlik belirteci olarak koruyup; modernin kurulup çatılmasında değerlendirmeye yönelir. O, bu tip bir modernleşme pratiğinin, kültürel bağlamda millete özgü; medeniyet bağlamında ise özgün yapılar ortaya koyacağını, bu özgünlüğün ise temelde sanatsal, kültürel, edebî değer üretiminin önemli bir boyutu olduğunu kabul etmektedir.

Kaynakça

- Altun, F. (2022). Modernleşme. (Saraç, Y. Ed.). *TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. C.III, 113. (2. Baskı). Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları.
- Ayas, O. G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın sosyolojisi: Klasik Türk Müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Ayas, O. G. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus modeli: Karşılaştırmalı müzik sosyolojisi açısından bir tartışma. *Bilig*, 77, 131-155.
- Ayvazoğlu, B. (2013). *Yahya Kemal, Eve dönen adam, Ansiklopedik Biyografi* (2. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1997). *Yahya Kemal yaşarken* (3. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.
- Berger, L., Berger, B., ve Kellner, H. (2000). *Modernleşme ve bilinç*. (Cerit, C. Çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1968). *Siyâsî ve edebî portreler*. İstanbul: Baha Matbaası.
- Beyatlı, Y. K. (1990). *Mektuplar-Makaleler* (2. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2008a). *Edebiyata dair* (6. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2008b). *Çocukluğum, gençliğim, siyâsî ve edebî hatıralarım* (5. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2009). *Aziz İstanbul* (12. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2012). *Kendi gök kubbemiz* (36. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2018). *Eski şiirin rüzgârıyla* (17. Baskı). İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Deniz, Ü. (2017). Türk Müsîkî İnkılâbı bağlamında Klasik Türk Müsîkîsi çalgıları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3 (1), 51-69.

- Georgeon, F. (2016). *Osmanlı- Türk modernleşmesi (1900- 1930), Seçilmiş Makaleler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Güçbilmez, B. (2016). *Zaman, zemin, zuhur: Gerçekçi Türk tiyatrosunda minyatür kurgusu*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitapevi.
- Hisar, A. Ş. (1979). *Ahmet Hâşim- Yahya Kemâl'e vedâ, Bütün Eserleri 6* (3. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kolukırık, K. (2014). *Türk Müzik tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-Elhân Mecmuası*. Barış Kitabevi, Ankara.
- Millet Meclisi Tutanak Dergisi*, D. IV, 25, 3. 11 Ekim 2023 tarihinde https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm adresinden erişildi.
- Özay, M. (2022). Modernite ve Modernizm. (Saraç, Y. Ed.). *TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. C.III., 111. Ankara: TÜBİTAK Bilim Yayınları.
- Özcan, N. (2003). Limoncuyan, Hamparsum (1768-1839). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 27, 192-193. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özgürel, E. G. (2021). *Yahya Kemal: Hayatı, sanatı, eserleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Müsikîsinin XX. yüzyıl birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Pekin, S. ve Tefvikoğlu, N. (Ed.) (1988). *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Yahya Kemal* (6. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uysal, S. S. (2004). *Her yönüyle Yahya Kemal* (1. Baskı). İstanbul: Toroslu Kitaplığı Yayınları.
- Uz, K. (2023). *Müzik terimleri sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Vakıf Bank Kültür Yayınları.
- Ünver, S. A. (1980). *Yahya Kemal'in dünyası* (1. Baskı). İstanbul: Tercüman Tarih ve Kültür Yayınları.