

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü	: Research Article / Araştırma Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi	: 22.12.2025
Date Accepted / Kabul Tarihi	: 09.02.2026
Date Published / Yayın Tarihi	: 06.03.2026
DOI	: https://doi.org/10.51576/ymd.1847109
e-ISSN	: 2792-0178
Plagiarism / İntihal	: This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

TÜRK MÜZİĞİ ADLANDIRMASI BİR KİMLİK MESELESİDİR: TÜRK KİMLİĞİ ÖZNEL DENEYİMİNİN İNŞASINDA BİLGİ EKSENİ VE AKADEMİK MÜZİK LİTERATÜRÜ

GÜRKAN, Barış¹

ÖZ

Türk müziği adlandırması 1900 yılından günümüze kadar Türkler tarafından farklı perspektiflerle farklı müzik türlerini tanımlamak için kullanılır. Her ne kadar bir müzik meselesi gibi görünse de Türk müziği adlandırması hakkındaki farklı iddialar, milli kimlik tartışmaları içinde bir çatışma alanını temsil eder. Zira Türk müziği, zaman içinde farklı iktidarlar tarafından güncellenen Türk milli kimliğinin hem bir bileşeni hem de uzantısı ve sonucudur. Foucault'nun kavramsallaştırmalarıyla açıklanacak olursa -Türk milli kimliğini de kapsayacak şekilde- milli kimlikler, iktidarların dil ve inanç merkezinde var olan bir gerçekliği sorunsallaştırarak hakikat oyununa dahil etmeleri; bu sürecin sonucu olarak söylemsel ve söylemsel olmayan normatif sistemlerle öznel deneyimler üretmeleri ve bireylerin bu öznel deneyimler kümesi kapsamında kendilerini iktidarın inşa ettiği milli kimlikle temsil etmeleri şeklinde bir mekanizmaya sahiptir. Bu işleyişle Türk milli kimliğinin olduğu gibi Türk müziğinin de içeriğinin ne olduğunu belirleyenler iktidarlardır. Foucault'ya göre bu süreç bilgi alanı, iktidar alanı ve öznellik olarak tanımladığı üç eksene sahiptir.

Bu çalışma, söz konusu süreçte 'Türk müziği adlandırmasının Foucault'un bilgi alanı eksenindeki görünümünün nasıl olduğu' sorusunu yanıtlamayı amaçlar. Bu doğrultuda Türk müziği üzerine çalışmalar yürüten tüm ana bilim dallarında yapılan tezlerden başlığında "Türk Müziği" tamlaması

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Müzikoloji ABD, baris.gurkan@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0009-0008-5677-7413>

geçen tezler bir amaçlı örneklem olarak belirlenmiştir. Yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlilik tezlerinden oluşan bu örneklemdaki 60 tez söylem analizi yöntemiyle analiz edilerek Türk müziği adlandırmasının içeriği ve iktidarlar tarafından güncellenen Türk milli kimliği arasındaki ilişki bilgi alanı ekseninden örneklerle gösterilmiştir. Söylem analizi sürecinde söylem parçaları ve ifadeler bütünü, sorunsallaştırma ve öznelleşme süreci bakımından ele alınmıştır. Sonuç olarak günümüzde Türk Müziği adlandırmasının iktidarın belirlediği Türk milli kimliğindeki dönüşüme paralel şekilde Osmanlı Devleti'nin kültürel mirası olarak kabul edebileceğimiz klasik Türk müziği yerine kullanılması yönünde dönüşen bir anlam içeriği olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, milli kimlik, milli müzik, söylem ve iktidar, yeni Osmanlıcılık.

THE NAMING OF TURKISH MUSIC IS A MATTER OF IDENTITY: THE KNOWLEDGE AXIS AND ACADEMIC MUSIC LITERATURE IN THE CONSTRUCTION OF THE SUBJECTIVE EXPERIENCE OF TURKISH IDENTITY

ABSTRACT

The term “Turkish music” has been used by Turks since 1900 to describe different types of music from different perspectives. Although it may seem like a musical issue, the different claims about Turkish music represent an area of conflict within discussions of national identity. Because Turkish music is both a component, an extension and result of the Turkish national identity, which has been updated over time by different ruling powers. To explain using Foucault's conceptualizations - including the Turkish national identity- national identities have a mechanism whereby powers problematize a reality existing at the center of language and belief and incorporate it into a game of truth; as a result of this process, they produce subjective experiences through discursive and non-discursive normative systems; and individuals represent themselves within this set of subjective experiences through the national identity constructed by power. Through this process, it is those in ruling power who determine the content of Turkish national identity as well as Turkish music. According to Foucault, this process has three axes: the field of knowledge, the field of power, and subjectivity.

This study aims to answer the question of how the term “Turkish music” presents itself within Foucault’s axis of knowledge. To this end, theses containing the phrase “Turkish Music” in their titles, from academic departments conducting research on Turkish music, have been selected as a purposive sample. The 60 theses in this sample, consisting of master's, doctoral, and artistic proficiency theses, were analyzed using discourse analysis methods. The relationship between the content of the term “Turkish music” and the Turkish national identity updated by the authorities was illustrated with examples from the knowledge domain. In the discourse analysis process, discourse fragments and the entirety of expressions were examined in terms of problematization and subjectification. As a result, it was determined that the term “Turkish Music” today has a shifting meaning, being used in parallel with the transformation of the Turkish national identity defined by the ruling power, replacing classical Turkish music, which we can consider as the cultural heritage of the Ottoman Empire.

Keywords: Turkish music, national identity, national music, discourse and power, neo-Ottomanism.

GİRİŞ

Türkçe bir tamlama olarak “Türk müziği” ifadesinin Türklere özgü olan tüm müzik türlerini kapsıyor olması gerektiği düşünülebilir; fakat günümüzde örneğin bir afişte “Türk Müziği Korosu” tarafından gerçekleştirilecek bir “Türk Müziği Konseri” olduğu yazısı görüldüğünde akıllara gelecek müzik türü çoğunlukla klasik Türk müziği/Türk sanat müziğidir². Fakat gerek günlük kullanım gerekse literatür üzerinde yapılacak yüzeysel bir göz gezdirme ve tarama, Türk müziği tamlamasının zaman içinde farklı amaçlarla çoğunlukla şu 6 alana gönderme yaptığını gösterir: 1. Klasik Türk müziği/Türk sanat müziği (KTM/TSM), 2. Türk halk müziği (THM), 3. Klasik Türk müziği ve Türk halk müziğini kapsayacak şekilde geleneksel müzikler, 4. Geleneksel müziklerimiz ve çağdaş Türk klasik müziği, 5. Popüler müzikler de dahil olacak şekilde Türkiye’de varlık gösteren tüm müzik türleri, 6. Son sırada ise günümüzde kullanımına pek rastlamayacağımız halk ezgilerinin Batı müziği teknikleriyle bestelenmesi esasına dayalı olan musiki devriminin hedeflediği tür. Bu son ve ilk maddedeki türler zaman içinde aynı adlandırmayla Türk müziği olarak adlandırılmış olsalar da aralarında doğrudan müziğe yönelik teknik, bağlamsal, ideolojik arka plan, tarihsel köken ve gelecekte varılması hedeflenen nokta yönünden ilişki olmaması ve bu kapsamda sürdürülen tartışmaların güncelliğini koruyor olması oldukça ilgi çekicidir.

Türk müziği ifadesi üzerine gerçekleştirilen tartışmalar her ne kadar bir müzik meselesinden ibaretmiş gibi görünse de aslında bu topraklarda yaklaşık 150 yıllık bir geçmişe sahip olan milli kimlik tartışmalarında bir çatışma alanına tekabül eder; müzikten çok bir kimlik meselesidir. Yani Türk müziği ifadesinin içeriği, Türk milli kimliğinin içeriğinin nasıl doldurulacağı meselesiyle doğrudan ilişkilidir. Diğer bir ifadeyle Türk müziği tamlamasıyla kastedilen müzik/müzikler, içinde bulunulan dönemin, iktidarının ve ideolojisinin tanımladığı şekliyle gerçek, öz, makbul Türk milli kimliğini temsil eden, hatta hedeflenen bu makbul Türk milli kimliğinin inşasında ve muhteviyatında pay sahibi olan müziktir.

Çağdaş kimlik teorilerinde kabul edildiği gibi verili, sabit ve mutlak nitelik sergilemeyen ve bir süreç olarak ele alınması gereken kimlik (Hall, 1990: 222) bireysel olduğu kadar kolektif kimlik bağlamında da bu niteliğini korur. Bir kolektif kimlik olan Türk milli kimliği de değişimi doğal bir şekilde içinde barındıran bir süreç olarak ele alınmalıdır. Burada da makbul Türk milli kimliğinin niteliklerini belirleyen temel dinamik, bilindiği üzere diğer kolektif kimlik inşa süreçlerindeki benzer şekilde ‘iktidar’dır.

Bir ulus devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca -çalışmamızı ilgilendirecek şekilde- makbul milli kimliğin muhteviyatına yön veren iki ana etkili süreç dikkat çekicidir: İlki, farklı kavramsal çerçevelerle, üzerinde pek çok çalışma ortaya koyulan ve dönemin müzik politikalarındaki millilik vurgusunun niteliği ile karakterize olan erken Cumhuriyet dönemi olarak adlandırılan dönemdir. Diğerisi ise 1950 sonrası Türkiye’de etkisini ve belirleyiciliğini giderek artırmaya başlayan muhafazakâr ideolojiden (Yıldırım, 2022: 173) beslenen ve yeni Osmanlıcı politikanın devlet politikalarında yer bulmasına imkân tanıyan son 45 yıllık dönemdir. Bir önceki

² Farklı dönemlerde farklı perspektifler tarafından musiki, Osmanlı musikisi, Osmanlı-Türk musikisi, alaturka müzik, saray müziği, Türk sanat müziği ve klasik Türk müziği gibi farklı adlandırmalarla anılan bu müzik geleneğinin mensupları bu müziği tanımlamak için günümüzde çoğunlukla klasik Türk müziği ve Türk müziği adlandırmalarını tercih ederler. İlerleyen yıllarda en yaygın adlandırmalardan biri olarak karşımıza çıkan Türk sanat müziği ise inotantisite isnadıyla bu müzik geleneğinin dinleyici ve icracısı olan mensupları tarafından zamanla yerini klasik Türk müziği ve Türk müziği ifadesine bırakmıştır. Çalışma özelinde bu müzik türünü tanımlamak için, bu müzik geleneğinin mensuplarının yaygın adlandırması olan klasik Türk müziği (KTM) operasyonel bir tanım olarak kullanılacaktır; bu kullanım kavramsal bir tanımlama iddiası taşımaz. Yine bu türü tanımlamak için geleneğin mensuplarının diğer bir önemli adlandırması olan Türk müziği tanımlaması, bu çalışmada tarih boyunca serüveni incelenen adlandırma olması ve zaman içinde farklı türleri tanımlamak için de kullanılması sebebiyle, bu müzik türünden bahsederken klasik Türk müziği yerine tercih edilmemiştir.

cümlede de vurgulandığı üzere erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve bu kapsamda Türk milli kimliği ve milli müziği üzerine yapılan çalışmaların çokluğuna karşılık, vurgulanan bağlamda ikinci döneme ilişkin çalışmaların görece çok az olması bu çalışmayı ikinci döneme odaklanmaya yönlendirmiştir. Literatürdeki bu eksikliğe katkıda bulunacak olması ise çalışmanın önemini ortaya koyar.

Makbul milli kimliğin toplumsal inşası ve güncellenme süreci ise bireyin kimliği sorulduğunda verilen maddeleştirilecek basit bir yanıt olmaktan öte topyekûn bir sosyo-kültürel dönüşümü içinde barındırır. Aslında burada yapılan, toplumu oluşturan bireylerin, iktidarın ideolojik ilkeleri doğrultusunda davranmasının, düşünmesinin, kendisini bu kapsamda bireyler olarak benimseyerek ifade etmesinin, tanımlamasının ve yaşamasının sağlanmasıdır. Teorik olarak ifade edilecek olursa burada ifade edilenler Michel Foucault'nun geliştirdiği kavramsallaştırmayla öznel deneyimler bütünüdür³. Bir makale sınırları içinde kalacak bu çalışma kapsamında Foucault'nun öznel deneyim inşasında belirleyici olduğunu söylediği üç eksenenden yalnızca 'bilgi alanı' eksenine yönelik kavramsallaştırmaları, çalışmamız özelinde teorik çerçevemizi oluşturacaktır.

Öznel deneyim inşa sürecinin bilgi alanı olarak akademik literatürdeki görünümünü tespit etmek üzere Yüksek Öğretim Kurumu'nun tez veri tabanında, Türk müziği odağında çalışmalar yapan ana bilim ve ana sanat dalları⁴ bünyesinde yazılan, başlığında "Türk Müziği" ifadesi bulunan tüm tezler 'söylem analizi' yoluyla taranmıştır. Buradaki amaç, Türk Müziği tamlamasını tezin yazarının ve danışmanının hangi müzik türüyle/türleriyle ilişkilendirdiğinin ve dolayısıyla Türk müziği adlandırması üzerine yürütülen tartışmalarda -bilinçli bir tercih olsun veya olmasın- hangi perspektifin temsilcisi ve öznesi olarak ideolojinin yeniden üretilmesinde rol aldığının tespit edilmesidir⁵.

Amaçlı örnekleme tekniğiyle oluşturulan bu örneklemin belirlenmesinde başlığın "Türk Müziği" tanımını içeriyor olma tercihi de söylem ve iktidar arasındaki ilişkiyle alakalıdır. Türk Müziği tamlamasını tercih eden ifadeler bilinçli ya da bilinçsiz şekilde kültürel ifade formu olan müziği insan odağından ayrı olgular olarak değerlendiren bir perspektifin uzantısı olma ihtimalini taşırlar. Ayrıca bu şekilde kültürel alanda makro boyutta tanımlar getirerek söz söyleme derdi olan tutum Foucault'cu perspektiften bilgi ve iktidar arasındaki ifadeleri anımsatır. Bilgi üreterek tanım getirmek bir iktidar kurma şeklidir. Foucault'nun kendi ifadesiyle "*İktidarın işleyişi sürekli olarak bilgi yaratır ve aksi yönde, bilgi de iktidar etkilerine yol açar*" (Foucault, 2015: 35). Dolayısıyla başlığında "Türk Müziği" tamlamasına yer veren metinler kasıtlı ya da kasıtsız olarak bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiyi besleyen metinlerdir.

Öznel Deneyimler Kümesi Olarak Milli (Ulusal) Kimlik

Çalışmamızın teorik çerçevesi Foucault'nun kavramsallaştırmaları üzerine kuruludur ve bu analitik süreç ulusal kimliğin de Foucault'nun daha önce ele aldığı tarihsel ve olumsal fenomenlerle benzer nitelikte inşa edildiğini gösterir. Makro boyutta Foucault'nun çalışmalarının genel odağı, batı

³ Felsefe Seminerleri Dizisi - Ferda Keskin - "Foucault ve Öznellik" <https://www.youtube.com/watch?v=3ZTh8pKcVOY>

⁴ YÖKTEZ veri tabanında Detaylı Tarama sekmesi üzerinden, Ana Bilim Dalı ismiyle arama yapıldığında farklı üniversiteler ve enstitüler bünyesinde Türk müziği odağında çalışmalar sunan ve bu çalışma kapsamında taranan tüm ana bilim ve ana sanat dalları şunlardır: Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı, Geleneksel Türk Müzikleri Ana Sanat Dalı, Türk Müzik Çalışmaları Ana Bilim Dalı, Türk Müziği Çalışmaları Ana Sanat Dalı, Türk Musikisi Ana Bilim Dalı, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı

⁵ Bu tezler içinde başlığında yalnızca "Türk Müziği Devlet Konservatuarı" veya "Devlet Klasik Türk Müziği Korosu" gibi resmi kurum adları içinde "Türk Müziği" tamlamasını barındıran tezler, tezin yazarının ve/veya danışmanının Türk müziği tamlaması kullanımı konusunda inisiyatifini temsil etmediği için incelemeye alınmamıştır. Ayrıca 'musiki' teriminin alt metninde doğrudan tür olarak klasik Türk müziğine gönderme yapabilecek bir nitelik bulunması sebebiyle başlığında "Türk Musikisi" ifadesi olan tezler de kapsam dışında bırakılmıştır.

dünyasında deneyimlenen büyük ekonomik, siyasi, sosyo-kültürel ve teknolojik gelişmelerin doğurduğu bazı kategorizasyonların oluşma sürecinin, mekanizmasının ve etkisinin, özne, kimlik, öznel deneyim, hakikat oyunları, sorunsallaştırma ve iktidar gibi kendine özgü anlamlarla donattığı teorik araçlarla anlaşılmasıdır. Buradan bakıldığında çalışmamızın üzerine kurulu olduğu kimlik kavramı Foucault'ya göre iyi tanımlanmış öznel deneyimler kümesidir ve Foucault'nun odağındaki şey öznel deneyimlerin tanımladığı kimliklerin öznesi konumuna geçmek suretiyle insanların kendilerine getirdikleri sınırlardır⁶. Bu kimlikler ise tarihsel ve olumsal bir nitelik taşır (Balcı, 2023: 553). Bu ifade, Türk milli kimliğinin de tarihsel ve olumsallığını ima eder⁷.

Daha ayrıntılı ifade edecek olursak yukarıdaki paragraftan yapılacak çıkarımla özne, kendisini olumsal nitelikli bir kimlikle sınırlar ki bu kimlik öznel deneyim biçimleriyle var edilir. Öznel deneyim biçimleri ise Foucault'un bir diğer önemli kavramı olan sorunsallaştırmalarla oluşturulur, geliştirilir ve dönüştürülür (Keskin, 2014: 13). Sorunsallaştırma ise Foucault'nun kendi tanımıyla *"herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu (ister ahlaki düşünce biçiminde, ister bilimsel bilgi, isterse siyasi analiz, vb. biçiminde olsun) bir düşünce nesnesi olarak kuran söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler bütünüdür"* (Foucault, 2014: 86). Foucault'nun doğru ve yanlış oyunu dediği şey ise aslında bir diğer kavramsallaştırması olan hakikat oyunlarıdır. Sorunsallaştırmayla ilişkili bir şekilde hakikat oyunuyla kastettiği şey ise tarihsel bir biçimde insanın varlığını bir deneyim olarak, yani düşünülebilen ve hatta düşünülmesi gereken bir unsur olarak kuran; sorunsallaştırılan şeyle ilgili belirli hakikatlerin üretilmesi amacıyla kullanılan bir kurallar bütünüdür (Keskin, 2014: 13). Yukarıda kimlikten hakikat oyununa doğru bir sırayla verilen anlatımla sunacak olursak Türk bir özne kendisini Türk kimliğiyle özdeşleştirmiştir; bu kimlik ise bir dizi öznel deneyim biçimlerinde oluşturulur. Bu öznel deneyim biçimlerinin var olması da ulusal kimlik meselesi hakkındaki sorunsallaştırmanın ve bu kapsamda belirli hakikatlerin üretilmesi için kullanılan bir kurallar bütününe şekillendirmesinin sonucudur. Burada anlaşılması gereken ulusal (milli) kimliğin bazı söylemler, hakikat oyunları ve tanımlar yoluyla sorunsallaştırılarak bugün bildiğimiz şekliyle kurumsal alana dahil edildiğidir⁸.

Bu sorunsallaştırma ve insanları birer özneye dönüştürme süreci üç ayrı nesneleştirme kipiyle, üç ayrı eksen üzerinden mümkün olur. Foucault'ya göre 3 eksen den ilki bilgi alanıdır ve bu sürece bilim statüsü kazandırmaya yarayan araştırma kipidir (Foucault, 2014: 58). Bilgi alanı her deneyim için belirli kavramlar ve kuramlar içerir; bilgi alanının ürettiği hakikatler ile deneyim ifade bulur. Öznesi olarak temsil edildiğimiz deneyime gönderme yapan bilgi alanının nasıl oluştuğunun, bu oluşuma özgü olan söylemsel pratiklerin ve hakikat oyunlarının analiz edilmesi, nasıl birer bilgi öznesi olduğumuzun yanıtını verir. Foucault'ya göre ikinci eksen belirli kurallar ve normları içeren iktidar alanıdır. İktidar ilişkilerinin öznesi olarak bireyin nasıl kurulduğunu anlamak için, bir deneyimin pratiğini düzene sokan normatif sistemin örgütlenmesi ve bu sistemde var olan hakikat oyunlarının analizinin yapılması gerekir. Üçüncü ve son eksen ise kişinin kendisini tarihsel bir deneyimin öznesi olarak kurması, tanınması ve kabullenmesi yönündeki pratiklerinin ve bunu yaparken rol alan hakikat oyunlarının analizini gerekli kılan öznellik eksenidir (Keskin, 2014: 14). Diğer bir ifade ile öznellik, kişinin iktidar ve bilgi eksenleri etrafında kendisiyle bir bilinç ilişkisi

⁶ Felsefe Seminerleri Dizisi - Ferda Keskin - "Foucault ve Öznellik" <https://www.youtube.com/watch?v=3ZTh8pKcVOY>

⁷ Her ne kadar Foucault batı kültürünün ve kurumlarının işleyişini anlamaya odaklanmış olsa da sonradan modernleşen batı dışı ülkelerdeki daha planlı ve hızlı seyreden süreç, aynı şekilde Türk milli kimliğinin de inşa edilen bir öznel deneyimler kümesi olarak ve çalışmada bahsedilecek üçlü eksenle var edildiğini daha kompakt nitelikte göz önüne sunar. Nitekim ulus devlet ve bu kapsamdaki ulusal kimlik de aslında batıya özgü, Avrupa'da ortaya çıkıp dünyanın geri kalanına sirayet eden modernizmin ürünü olan olgulardır.

⁸ Bu cümle Ferda Keskin'in Foucault'un kavramsallaştırmasına farklı bir örnekle getirdiği açıklamanın milli kimlik üzerine uygulanmasıdır. Alıntı yapılan cümlede Keskin milli kimlikten bahsetmez (Keskin, 2014: 14).

kurarak, “kendi varlığını zihninde temsil etmesi” anlamına gelir (Keskin, 2015, seminer sunumundan aktaran Balcı, 2023: 553). Özetle söylenecek olursa, bireyler kendilerini, farklı bilgi alanlarına açılan ve bir normlar, kurallar ve zorlamalar sistemiyle eklemlenen bir kimliğin özneli olarak görmelerine sebep olan deneyime maruz kalırlar. Bu “*deneyim bir kültür içindeki bilgi alanları, normatiflik türleri ve öznellik biçimleri arasındaki bağlantıyı dile*” getirir (Foucault, 2007: 122).

Milli kimliğin oluşma sürecinde Foucault’nun kavramsallaştırmasının nasıl işlediğini özetleyeceğimiz paragraftan önce milli kimlik kavramının çalışmamız özelinde sınırlarını belirlemek faydalı olacaktır. Kimlik, en basit fakat kapsayıcı tanımıyla “...belirsizlikten kaçış arayışına verilen addır” (Bauman, 2000: 113). Bu tanımdan hareketle milli kimliğin, millet olarak tanımlanan insan grubunun belirsizlikten kaçış arayışına verdiği yanıt olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada öne çıkan husus milletin nasıl tanımlandığıdır. Özcü bir perspektifle millet ve dolaylı olarak milli kimlik tanımına giden yolda en sık referans verilen isimlerden olan Smith’in millet/ulus (nation) tanımı şöyledir: “...bir ulus, tarihi bir toprak parçası, ortak mitler ve tarihi hatıralar, kitlesel bir kamu kültürü, ortak bir ekonomi ve tüm üyeler için ortak yasal hak ve yükümlülükleri paylaşan, isimlendirilmiş bir insan topluluğu olarak tanımlanabilir” (Smith, 1991: 14). Öte yandan inşacı perspektif, Smith’in millet kavramı tanımında maddeleştirdiği unsurların zorunluluk olmadığını ima eden farklı bir açıklama getirir. İnşacı perspektiften millet/ulus kavramının tanımına ilişkin en sık referans verilen isimlerden biri de Benedict Anderson’dır. Anderson’a göre millet “...hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (Anderson, 1995: 20). Bu tanımın ardından getirdiği açıklamada hayal edilmiş bir kimlik olduğu yönündeki görüşünü, en küçük milletin üyelerinin bile diğer üyeleri tanımaması, tanışamayacak olması ve onların çoğu hakkında hiçbir şey duymayacak olmasına rağmen zihinlerinde toplamalarının hayalinin yaşamaya devam edeceği iddiasıyla destekler (Anderson, 1995: 20). Anderson’la paralellik sergileyecek şekilde inşacı perspektiften bir tanım da Emerson’a aittir: O’na göre en basit tanımıyla millet/ulus (nation), kendilerini bir millet olarak gören bir gruptur (Emerson, 1960: 102). Bileşenleri hayali veya somut olsun, bir milli kimlik çeşitli semboller etrafında konumlanır. Semboller ve sembollerin içselleştirilmesi merkezinde Bloom’un tanımına göre milli kimlik, bir insan grubunun milli olarak tanımlanan sembollerle özdeşleştiği ve içselleştirdiği durumda var olur (Bloom, 1990: 52). Özcü yaklaşımın mutlak ve verili bir bütünlük olarak kabul ettiği kimlik anlayışının aksine inşacı perspektifin esnek tutumu, kimliğin verili ve değişmez olmadığı yönünde iddiaları da beraberinde getirir. Nitekim günümüzde kimlik alanındaki hâkim görüşe göre kimlik asla tamamlanmayan, her zaman devam eden ve hep temsilin içinde oluşturulan bir süreçtir (Hall, 1990: 222). Bu kapsamda milli kimlik de sürekli güncellenen, tamamlanmayan ve hep devam eden bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Bu kapsamda Foucault’nun kavramları perspektifinden bir değerlendirilme yaptığımızda bizlerin bir Türk kimliğiyle kendimizi tanımlamamızın mekanizmasının, ilgili bilgi ve iktidar alanlarındaki sorunsallaştırmalar ve hakikat oyunları çerçevesinde, kendimizle bir bilinç ilişkisi kurarak, kendi zihnimizde temsilimizi Türk olarak yapmamız şeklinde işlediğini görürüz. Türk milli kimliğinin inşa sürecindeki bilgi ve iktidar alanları ise milli kimliğin ihtiyaç duyduğu kültürel unsurları da kapsayacak bir ‘çok boyutlu’ nitelik sergiler. Daha yalın ifade etmek gerekirse Türk milli kimliği için ihtiyaç duyulan milli kültüre ilişkin tanımlamalar da söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerce belirlenir. Çalışmamızın odağı olan Türk müziği tanımının varlığı, ifade gücü, nitelikleri ve zaman içindeki değişimi ise, Türk milli kimliğinin inşasına yönelik bilgi ve iktidar alanındaki söylemsel pratikler kapsamında değerlendirilmelidir.

Türk Milli Kimliği İnşası Bağlamında “Türk Müziği” Adlandırmasında İlk Dönem

Ülkemizin tarihinde Türk müziği adlandırmasının varlığı, Osmanlı Devleti döneminde Türk kavramının olumlayıcı bir içerikle kullanılması tarihi olan 1899’dan (Timurtaş, 1960: 47) eski değildir⁹. Bir müzik türünü tanımlamak için bu topraklarda olumlu anlamda Türk müziği adlandırmasını ilk kez kullanan ise Rauf Yekta’dır (Aksoy, 2008: 134)¹⁰. Necip Asım Yazıksız’ın Türk adını olumlu anlamda kullanmasından hemen bir yıl sonra Rauf Yekta’nın 1900 yılında İkdâm Gazetesi’ndeki (25 Ramazan 1317/27 Ocak 1900 tarihli) makalesinde “*mûsikî-i Türkî*” ifadesiyle Türk müziği adını ilk kez kullanmasının (Çergel, 2007: 212) Türk adının ideolojik olarak olumlu nitelik kazanmaya başlamasıyla ilgisi olduğu açıktır. Bu dönüşüm ise bilindiği üzere Osmanlı Devleti’nin çöküşünü engellemek için izlenen Osmanlıcılık ve İslamcılık politikalarının başarısızlığının ardından milliyetçi bir ideolojiyle şekillenen Türkçülük düşüncesi ve politikalarıyla ilgilidir. Yani Türk müziği ifadesinin bizim müziğimiz için bizim tarafımızdan kullanımı -ilk kullanımından itibaren- doğrudan bir ideolojik bağlam ve amaçla ilişkilidir. Bu gelişmeler Türk milli kimliğinin inşasında sorunsallaştırmanın başladığının; daha önce olmadığı şekilde toplumun konuştuğu ortak dil olan Türkçeden kaynak alarak, Türklük gerçekliğinin çevresinde başlayan sürecin hakikat oyunlarına dahil edildiğinin ve bu kapsamda bazı söylemsel pratiklerin bilgi alanında yer bulmaya başladığının da göstergesidir.

1913 yılının ilkbaharından itibaren Osmanlı Devleti’nde Türkçülük adeta bir resmi akım olarak benimsense de (Akçam, 1997: 149) bir ulus devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile Türk milli kimliğinin bir kolektif kimlik olarak benimsenmesi ve hemen tüm kültürel politikaların omurgası olarak görev alması söz konusudur; zira yeni devlet ‘Türk ulusunun’ devletidir.

Türk’e ait olma niteliğini vurgulaması için Türk ön ekini alan Türk edebiyatı, Türk mimarisi, Türk resmi vb. diğer kültürel ve toplumsal alanlar gibi Türk müziği de daha önce kendilerini Türk olarak tanımlamayan toplulukların yeni bütünlük içindeki Türk milli kimliğiyle kendilerini tanımlamaları ve tanınmaları için bir aidiyet unsuru olarak önemli bir göreve sahip hale gelir. Bir başka deyişle Türk müziği ifadesi, Türk milli kimlik inşa sürecinin hem bir çıktısı hem de bir bileşenidir. Yani ‘Türk’ün müziği olması murat edilen müzik’ de hem artık merkezi bir kimlik olarak benimsenen Türk kimliğiyle tanımlanır hale gelir, hem de daha önce olmadığı şekliyle kurumsal bir Türk milli kimliğinin inşa sürecinin işlevsel bir bileşeni olacaktır.

Dönemin ideolojik ve sosyolojik profili göz önünde bulundurulduğunda, Türk müziğinin hangi müzik olması gerektiği konusunda farklı fikirler olduğu çıkarımını yapmak zor değildir. Bu fikirlerden birisi, yukarıda ilk kullanım tarihini verdiğimiz Rauf Yekta’nın “*mûsikî-i Türkî*” ifadesiyle sunduğu müziktir. Bu müzik, Osmanlı’da saray merkezli bir kültürel zeminin yüzyıllar

⁹ Türk ismini olumsuz nitelikte köylülük, cahillik ve konar göçerlikle ilişkilendiren eski Osmanlı aydınlarının aksine olumlu anlamda ilk kullanan kişi Necip Asım Yazıksız’dır. Yazıksız Türk adını olumlu nitelikte 1899 yılında kaleme aldığı ve modern anlamda Türk tarihini konu alan ilk eserlerden olan Türk Tarih-i isimli kitabında kullanır (Timurtaş, 1960: 47). Nitekim Yazıksız modern anlamda Türk tarihi üzerine çalışan ilk kişidir (Tuncer ve Kocaoğlu, 2017: 356).

¹⁰ Türk müziği ifadesinin tarihi, Rauf Yekta tarafından olumlayıcı nitelikteki kullanımından çok önceye dayanır. Aslında Türk adı Osmanlı Devleti nazarında pek de olumlu olmayan niteliğe sahip olsa da Avrupa, Osmanlı Devleti’ne ait olanı tanımlamak için yüzyıllardır Türk adını kullanır (Aybars, 1997: 161) ve bu kapsamda daha önceki yüzyıllarda Avrupa devletleri tarafından Osmanlı Devleti’ndeki müziği tanımlamak için ‘doğu müziği’ tamlamasıyla birlikte Türk müziği adlandırmasının kullanıldığı bilinir. Aksoy önceki yüzyıllarda Türk müziği adlandırmasını kullanan Avrupalı müzikolog, tarihçi, şarkiyatçı ve gezginlerden bazı örnekleri sunar: Fransız bir gezgin olan Michel Baudier “Türk musikisi” ifadesini 1626 yılında kullanır. Tarihçi Henry Blount ise 1631 yılındaki metninde “Türkiye’nin musikisi” sözünü kullanır. 18. Yüzyılda Avrupa’da daha da yaygınlaşan Türk müziği adlandırması kullanımına örnek olarak İngiliz Thomas Shaw, Fransız Guys ve Pouqueville, bu müzikten bahsederken Türk musikisi adını kullanırlar. Yine 18. Yüzyılda Alman tarihçi Sulzer ve İtalyan şarkiyatçı Toderini hem Türk musikisi sözünü kullanırlar hem de bu müziği başlıbaşına bir müzik türü olarak tanımlarlar. İngiliz bir gezgin olan James Dallaway ise müziğimizin ses siteminden bahsederken “Turkish Scale” (Türk dizisi) adlandırmasına yer verir. Alman Schubart mehter müziğini anlatırken “Türk askeri musikisi” ifadesini tercih eder (Aksoy, 2008: 133-134)

içinde makam müziği tohumlarından teşekkül etmesine imkân tanıdığı -günümüzdeki adlandırmayla- klasik Türk müziğidir. Bir diğeri, ulus devlete zemin hazırlayan iktisadi ve sosyo-kültürel modernist motivasyonun oluşmasından önce hiç kıymeti olmayan, fakat ulusun özü ve bozulmamış kanı olarak kıymet görmeleriyle ilişkili olarak öne çıkan köylülerin, kırsalın, okumayazma bilmeyenlerin sözlü aktarım yoluyla vücuda getirdikleri “*çerçöpten arınmış bir ideal sadelik*” (Bartok, 1929, aktaran Bozdoğan 2012: 272) barındıran halk müziğidir. Diğer Türk müziği isnadının yapıldığı müzik türü ise Cumhuriyet’in ilanından sonra resmi kültür politikaları kapsamında var edilmeye çalışılacak olan, devlet tarafından murat edilen ve milli kimlik inşasında önemli bir bileşen olarak konumlandırılması hedeflenen müziktir. Yani dönemin şartları dahilinde hem bilgi alanında hem de devletin eğitim ve yayın aygıtları aracılığıyla normatif iktidar alanında, söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerle öznel deneyim biçiminin inşa sürecindeki müziktir. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine ortaya koyulan literatürde bulunan sayısız çalışmada vurgulandığı üzere, o dönemde devletin Türk müziği olarak tanımladığı müzik, derlenen halk ezgilerinin batı müziği teknikleriyle sentezlenerek güzel sanatlar sistemi içinde sunulması hedeflenen müziktir. Bu Türk müziği tanımının içinde olması gereken iki temel bileşen, halktan gelecek ve Türklüğün özünü içinde taşıyan melodiler; diğeri ise bu melodilerin işleneceği batı müziğinin nazari, teknik ve estetik unsurlarıdır. Bu noktada iktidarın arzuladığı gurur duyulacak Türk müziğinde bulunmaması gereken temel unsur ise Osmanlı’ya dair müziksel ve kültürel bileşenlerdir. Çünkü Türk müziği, inşa edilmeye çalışılan Türk milli kimliğinin bir parçasıdır ve bu yeni makbul Türk milli kimliğinin muhtevisyatında Osmanlı’ya dair unsurlar bulunmamalıdır. Aksoy’un ifadesiyle, Türkçülük akımının öncü isimleri olan Necip Asım Yazıksız, Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi isimler için Türk müziği başka müzik, Osmanlı müziği ise başka müziktir (Aksoy, 2008 136).

İktidarın müzik alanında arzuladığı profilin Osmanlı döneminden gelen kültür mirası üzerine değil de batı müzik kültürü bağlamında inşa edilmesi düşüncesinin tarihi de Cumhuriyet’ten öncesine dayanır. Sultan Abdülhamid’in Batı müziğini hiyerarşik olarak yukarıda konumlandıran ifadelerindeki vurgular, aslında dönemin Türkçü düşünürlerinin müzik üzerine getirdiği iddialarla bütünüyle örtüşür¹¹. Bu başlık altında her ne kadar erken Cumhuriyet döneminde Türk milli kimliğiyle ilişkisi bakımından Türk müziği ifadesinin Osmanlı Devleti’ne yönelik unsurlarının dışarıda bırakıldığını vurguluyor olsak da Cumhuriyet dönemi iktidarının politikaları Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde mayalanan fikirler üzerine kuruludur. Müzik politikalarının da fikir babası olarak bilinen Ziya Gökalp’ten önce halk müziği ve batı müziği sentezi mantığına dayalı milli müzik yönündeki iddialar, aslında Türk adını olumlu anlamda ilk kullanan Necip Asım Yazıksız’a aittir. Behar, 1918 yılında Türk Yurdu dergisinde “Dilimiz, Musikimiz” isimli makalede, derlenen Anadolu halk şarkıları ve türkülerinden hareketle milli operaların, senfonilerin ve oratoryoların bestelenmesi gerektiğini ilk iddia edenin Necip Asım Yazıksız olduğunu söyler (Behar, 2005: 273). Hedeflenen Türk müziğinin kaynağı köylüdür, saray değildir; zira döneminde

¹¹ Bizzat Sultan II. Abdülhamid’in batı müziği ve saraydaki musiki hakkındaki ifadeleri, Osmanlı Devleti’nin son döneminde iktidarın bu bakışını özetler. 1918 yılında vefatından önce kendisiyle yapılan ve 1 Eylül 1931 tarihinde Son Posta Gazetesi’nde yayınlanan röportajından ilgili kısmı Aksoy aktarır: “(...) Doğrusu, alaturka musikiden hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı, sazmış. Bizde de Anadolu’nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış (...)” (Aksoy, 2008: 142). Bu röportajın yayınlanması da aslında inşa edilme sürecinde olan Türk milli kimliğinin Foucault’cu perspektiften iktidar alanındaki işleyen süreci göstermesi bakımından önemlidir.

şark musikisi olarak adlandırılan bu müzik Fârâbî'nin Bizans'tan aldığı müziktir (Gökalp, 2020: 138).

Bu düşüncenin kurulan yeni Türk devletindeki ideolojik zemini Türk milletinin tarihsel derinlikteki referansı olarak kabul ettiği köken düşüncesidir. Her ne kadar mevcut nüfusun en belirgin ortak yanları Müslümanlar topluluğu olmaları ve Mecelle kapsamında tanımlanan medeni hukuka uygun olarak birlikte yaşayabilme özellikleri olsa da Türk'ün tarihsel derinlikte referansı Osmanlı Devleti dönemi atlanarak işaret edilen ve 'altın çağ' olarak görülen Orta Asya geçmiştir. Çünkü yeni kurulan devletin kendisini batılı devletler arasında konumlandırmasının önündeki problemlerin ortadan kaldırılması için öteki olarak 'Osmanlı geçmişi' tanımlanır ve belirlenen hedefler doğrultusunda Osmanlı kimliğine karşıtlık, kültürel politikalarda önemli bir referans haline gelir (Deren Van Het Hof 2010: 553-554). Osmanlılığı ilişkin unsurlar bulunmayan yeni vatandaşların ve ulusal kimliğin kurulması eşzamanlı ve birbiriyle bütünleşik seyreden süreçler olarak işler. Bu sosyo-kültürel dönüşüm modelinde Cumhuriyet seçkinleri nazarında 'öz Türk' tipik bir Avrupalı olmalıdır. Eğer ulus olunacaksa bu çaba ancak batı medeniyetinin parçası olunabildiği ölçüde önemlidir. Ayrıca erken Cumhuriyet dönemindeki toplum mühendislerinin pozitivist ve materyalist dünya görüşleri Osmanlı'nın batınî metafiziğiyle taban tabana zıttır ve bu perspektiften Osmanlı'nın düşünsel mirası yalnızca geri kalmışlık, yozlaşmışlık ve gericilikle örtüşür (Deren Van Het Hof, 2010: 556-561). Türkün milli müziği olan Türk müziği tasavvurunda Osmanlı'ya ait unsurların dışarıda bırakılmasının temel nedeni de budur.

İlk Dönemin Türk Müziği Tanımına Muhalif Düşünceler ve İkinci Dönemin Tohumları

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması yalnızca bir yönetim sistemi veya rejim dönüşümü değil, çağın ruhunu net bir şekilde yansıttığı biçimde bir paradigma değişiminin benimsenmesini içerir. Dolayısıyla dönüşen yalnızca siyasi boyuttaki dinamikler değil aynı zamanda 'bir yaşam biçimi olarak kültürü' de içine alacak şekilde bütün bir doğrular-yanlıklar bütünüdür ki bu bir tercih olmaktan ziyade var olabilmenin koşulu olarak çağın ruhunun gereğidir. Fakat bu büyük dönüşüm sürecindeki Türk kimliği tanımı merkezli ufak olarak nitelendirilebilecek bir çatışma alanı, özelde müzik alanında büyük bir muhalif kanadın şekillenmesine neden olur.

Müzik alanında muhalif hareketin ilk önemli aktörü Rauf Yekta'dır. Rauf Yekta, Türk müziği adını kullanmadan önce bu müziği tanımlamak için mûsikî, mûsikî-i Osmânî, şark mûsikîsi gibi isimleri kullanır (Yekta, 1906, 1912, aktaran Ayas, 2024: 376, 378). 1900 yılında Türk müziği adını kullanmasında iki etkenin önemli olduğu çıkarımı yapılabilir: İlki artık Türk adının gurur duyulabilen bir anlamda dolaşıma girmiş olması; diğeri ise bu ilk kullanımı yapan Yazıksız'ın milliyetçi perspektifinin oluşturulması hedeflenen Türk müziğine kaynak teşkil edecek tür olarak halkın müziğini merkeze koymasıdır. Rauf Yekta'nın bu adlandırma girişimi zamanla Yazıksız'ın ideolojik nitelik içeren Türk müziği adlandırmasına karşı asıl Türk müziğinin merkezinde daha önce mûsikî, mûsikî-i Osmânî, şark mûsikîsi vb. isimlerle adlandırdığı müziğin olduğu yönünde peşinden çok sayıda nefer türetecek muhalif bir nitelik kazanır. Artan bir etkiyle erken Cumhuriyet döneminde bir davanın kanaat önderi olarak görülmeye başlanan Rauf Yekta için Tiyatro ve Musiki Dergisi'nde çıkan bir yazıda Yekta'nın tek başına Türk musikisini iktidara karşı savunan bir kahraman olarak tasvir edildiği şu cümle yer alır: "*Herkes biliyordu ki üstadı mat etmekle Türk musikisi davası da mağlup olacaktı.*" (A. Cehri, 1928, aktaran Ayas, 2024: 369)¹².

¹² Süha Gezgin, Vakıf gazetesinin 30 Temmuz 1927 tarihli sayısında "Musikimizin Sakarya'sı Musiki İhtifali Münasebetiyle" isimli metninde İstanbul Türk Ocağı Musiki İhtifal Heyeti tarafından verilen konsere yüklenen anlamı anlatan önemli bir ifadeye yer verir. Türk müziği eğitiminin yasaklanmasından kısa süre sonra verilen bu konser aslında müzik alanındaki resmi politikalara bir tepki olarak anlam kazanır. İktidarın kıymetli gördüğü klasik batı müziği ile denk bir sanat seviyesine sahip olduğu mesajı da taşıyan bu konser için Süha Gezgin, "musikimizin Sakarya'sı" ifadesini kullanır (Gezgin, 1927, aktaran Ayas, 2024: 377).

Aslında başlarda Rauf Yekta da batı dünyası nazarında varlık gösterecek çok sesli bir Türk milli müziği inşa edilmesi yönündeki dönemin hâkim fikrine karşı değildir ancak bu fikirde itiraz ettiği nokta bu müziğin kaynağının halk müziği olması hususudur; zira Yekta'ya göre halk müziği yüksek sanat değerine sahip bir müzik yaratmak için yeterli niteliklere sahip değildir. Yeni Türk müziğine kaynaklık etmesi gereken müzik ise önceki adlandırmayla mûsikî-i Osmânî / şark mûsikîsidir (Ayas, 2024: 382-385). Ancak Rauf Yekta'nın halk kültürü ve müziğine yönelik olumsuz tutumunun, basitçe milli müzik inşasında halk müziğinin merkezi konumda değerlendirmesine bir tepki olduğunu söylemek de doğru olmaz. Eski paradigmanın yazılı kültür karşısında sözlü kültüre ve bu kültüre sahip olan avama karşı onları yok sayan tutumu da (Ong, 2014: 29-30) göz önünde bulundurulduğunda Rauf Yekta'nın halkın müziğine karşı olan izlenimlerini anlamlandırmak hiç de zor değildir¹³. Nitekim Rauf Yekta'nın mensubu ve uzantısı olduğu bu geleneğin önemli isimlerinden Ali Ufki 1665'te saray hatıralarını yazdığı metinde, Osmanlı musikisini “en makbul sayılan” ve “eğitilmiş ve medeni” kesimlerle eşleştirirken “basit” türküler, cahil kesimlere hitap eden müzikler olarak nitelendirir. Benzer şekilde Kantemiroğlu da 18. Yüzyılın başında yazdığı Edvar'ında avamın “karadüzen ve çöğür havaları”nı müzik teorisiyle örtüştüremediği için “beyhude zahmet” olacağından tarif etmeye bile gerek görmez (Behar, 2017, aktaran Ayas, 2024: 373)¹⁴.

Aksoy, yazdığı “Türk Musikisi Kimindir?” başlıklı yazı dizisiyle Hüseyin Sadettin Arel'in resmi Türk müziği inşa politikalarına karşı muhalif kanadın oluşumundaki önemli konumuna dikkat çeker. Aksoy'a göre bu yazı dizisi “Osmanlı musikisini yüzde yüz Türk kılmak için yazılmıştır” (Aksoy, 2008: 135). Rauf Yekta ile aradaki fark ise, Rauf Yekta halkın müziğini yok sayarken, Arel Türk müziğinin kapsamının Osmanlı fasıl müziğini de kapsayacak şekilde genişletilmesi gerektiğini söyler: “Türk musikisi Türklerin “öz”, “soy” musikisidir; Türkler bu musikiyi Anadolu'dan almamışlar, Orta Asya'dan getirip Anadolu'da geliştirmişlerdir. Halk musikisi de, Türk musikisi de aynı kökten gelir, ikisi bir ve aynı musikidir. Dahası, bütün bir orta ve yakın doğu, kuzey Afrika ve Balkanlar'ın musikisi hep Türk soyunun musikisidir...” (Aksoy, 2008: 135). Bu cümleler ise tüm makam müziği coğrafyasının neredeyse tamamındaki müzikleri Türk soyu kapsamına alması bakımından farklı bir ideolojik perspektif içerir. Diğer bir deyişle, zaten ilk kullanımından itibaren ideolojik bir tamlama olan Türk müziği tanımına -günümüzdeki adlandırmayla- Türk halk müziği ve klasik Türk müziğini ‘bir müzik’ olarak kabul eden yeni bir ideolojik bakış açısı getirmiştir.

Muhafazakâr ideolojiyle ilişkili şekilde oluşan bu muhalif kanat, zaman içinde Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel'in çerçevesini çizdiği bu iki ideolojik Türk müziği tanımını, erken Cumhuriyet döneminde iktidarın belirlediği ilk ideolojik Türk müziği tanımının karşısında konumlandırarak kullanagelmıştır. Önceleri çoğunlukla Osmanlı'nın mirası olan bu müzik geleneğinin mensupları bu müzik türünü muhalif amaçlarla Türk müziği ifadesiyle tanımlarken, zamanla yeni Osmanlıcı düşüncenin hazırladığı zeminde diğer müzik türlerinin icracıları da Türk müziği ifadesiyle Yekta veya Arel'in çerçevesini çizdiği Türk müziği tanımlarını tercih etmeye başlarlar¹⁵.

¹³ Şerif Mardin'in kültürel alana ilişkin çağın bakışını gösteren ifadeleri de örnek olarak sunulabilir. Çalışmasında büyük ve küçük kültürel gelenek olarak sunulan ikilikte halka dair olanlar küçük gelenek olarak temsil edilir. Örneğin halk edebiyatı küçük gelenek, divan edebiyatı büyük gelenektir (Mardin, 1991: 24). Çağın kültüre bakışını yansıtan bu kategorizasyon kapsamında halk müziği küçük gelenek, sarayla ilişkili müzik büyük kültürel gelenek olarak kodlanır.

¹⁴ Rauf Yekta'nın klasik Türk müziği kategorisinin doğuşundaki belirleyici konumu ve müziğe bakışındaki fikri arka planı gözler önüne seren kapsamlı bir çalışma için bkz. Ayas, 2024

¹⁵ Çünkü 1950 sonraki iç politikada Osmanlı'ya dair kültürel unsurların gündelik ve siyasi söylemde muhafazakâr perspektiften giderek artan kullanımı, zaman içinde resmi radyo ve televizyon yayınlarında kullanılan dil aracılığıyla toplum nazarında da karşılık

Türk siyasi tarihinde İkinci Dünya Savaşı sonrasında itibaren ülke gündeminin belirlenmesinde etkisi giderek artan muhafazakâr ideolojinin (Yıldırım, 2022: 173) Türk müziği tanımının devlet aygıtlarındaki temsiliyetini Osmanlı'nın mirası olan müzik için olumlu yönde etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Osmanlı'nın kültürel mirası olan bu müziğin eğitiminin yasaklanmasıyla başlayan süreç, devlet nazarında tarihi Türk musikisi, Türk sanat müziği, klasik Türk musikisi/müziği gibi değişen adlarla da olsa kültür ve eğitim politikalarındaki varlığı ve kurumsallığı ile zamanla çok etkili bir konuma evrilir.

Türk müziği tanımının niteliğini belirleyen Türk milli kimliğinin içinde bulunduğumuz son tanımı, fikri ve pratikteki zeminini, tohumları 1950'lerde Demokrat Parti yıllarında atılmış olan muhafazakâr siyasi eğilimlerle birlikte zaman içinde gelişen ve yaklaşık son 15 yılda devlet politikalarında giderek etkisini artıran yeni Osmanlıcı düşünceyle bulur.

Türk Milli Kimliği İnşasında Yeni Osmanlıcılık Düşüncesi ve “Türk Müziği” Adlandırmasında İkinci Dönem

Yeni Osmanlıcılık, 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin çöküşünü engellemek için anayasaya dayalı bir eşit yurttaşlık projesi olarak ortaya çıkan ve 93 Harbi'nin ardından resmi düzlemde tedavülde kalkan (Onar, 2009: 231) Osmanlıcılık fikrinin, erken Cumhuriyet dönemi politikalarına karşı bir direniş alanı olarak yenilenmiş karakteriyle yeniden dolaşıma girmiş hem dış politika hem de milli kimliğe ilişkin iki ana eksene sahip olan (Tokdoğan, 2018: 50) anlatısıdır. Kavramın tanımına ilişkin daha ayrıntılı fikir vermek gerekirse yeni Osmanlıcılık kavramını ilk kez 1985 yılında kullanan İngiliz gazeteci David Barchard'ın bu terim için önerdiği en uygun tanımı şu şekilde sunabiliriz: Yeni Osmanlıcılık, “imparatorluk Osmanlı geçmişinin bilinci”dir (Yavuz, 2016: 443). Daha ayrıntılı bir tanımla bir ideoloji olarak yeni Osmanlıcılık, hayal edilen bir geçmiş duygusu üzerine inşa edilen (Yavuz, 2020: 4) nostaljik bir anlatı olarak kolektif bir kültürel hafızayı canlı tutan (Çolak, 2006: 587), dinin rolüne odaklanarak toplumu ve devleti yeniden yapılandırmak için bir dizi tutum ve eylem planı sunan (Yavuz, 2020: 4), insanların kendilerini içinde konumlandıkları bir politik anlatıdır (Tokdoğan, 2018: 15).

Yeni bir şimdiki zaman inşa etme çabası olarak yeni Osmanlıcılık düşüncesinin Yavuz'a göre öne çıkan iki ana özelliği vardır: İlki, Türk milliyetçiliğinin yeniden ifade edilerek, Osmanlı Devleti döneminde olduğu gibi çeşitliliğe yönelik siyasi ve kültürel hoşgörünün artırılmasıdır (Yavuz, 1998, aktaran Çolak, 2006: 588). Yeni Osmanlıcı düşünce yeni bir “milli kimlik” inşa etmek ve bunu Osmanlı'nın eski topraklarıyla olan tarihi, dini ve kültürel bağlarını kullanarak dış politikaya dönüştürmeyle ilgilidir (Yavuz, 2016: 443). Osmanlı mirasını ve topluluklarını, günümüz Türkiye'sinde yaşayan Türk ulusunun kurucu unsurları olarak kabul edip, Türk ulus inşasını, Osmanlı kökleri üzerine yeniden oturtmayı amaçlayan yeni bir düşünüşdür (Yavuz, 2016: 444). Öne çıkan ikinci özellik ise, günümüzde eski Osmanlı coğrafyasında bulunan ülkelerin sınırlarına saygı gösterilerek, Balkan, Kafkas ve Orta Doğu ülkeleri arasındaki ekonomik sınırların kaldırılmasıdır (Yavuz, 1998, aktaran Çolak, 2006: 588). İkinci özelliğin daha net ifade

bulmaya başlar. Örneğin Radyo Haftası dergisinin 1950 yılında okurlarına yönelttiği “Neler Dinliyorsunuz?” başlıklı sayfaya verilen yanıtlar dinleyici nazarında Türk müziği tanımının içeriğini göstermesi bakımından ilginçtir. Bu yanıtlar içinde “tarihi Türk müziği/musikisi” tanımının sıklıkla tercih edilmesi, dönemin radyo terminolojisinde Osmanlı'nın mirası olan bu müziği tanımlamak için, Türk müziği adlandırmasının henüz yaygın şekilde kullanılmadığı konusunda fikir verebilir. Bununla birlikte Arel'in geleneksel müziklerimizi kapsayacak şekilde nitelendirdiği Türk müziği tanımını bir dinleyicinin kullandığını, bu anket yanıtlarını sunan Bengi'nin çalışmasında görebiliriz: “Suat Özbal (İzmir): ... %99 Türk müziğini dinlerim. Fasıl, Yurttan Sesler ve solo şarkıcıları çok beğenirim. Batı müziğini katiyen dinlemek istemem...” (Bengi, 2020: 211-212). Bu sözler, Arel'in hem halkın müziğini hem de Osmanlı'dan miras alınan müziği kapsayan Türk müziği tanımının dinleyiciler arasında dolaşımda olduğunu gösterir.

edilebilmesi için yeni Osmanlıcılık düşüncesinin doğmasına ve etkisini artırmasına zemin hazırlayan yurt içindeki ve dışındaki gelişmelerin kısaca özetlenmesi faydalı olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD'nin çağdaşlık referansı olarak bayrağı eski referans olan Fransa'dan devralmasıyla ilişkili olarak, ülkede teknik ve ekonomik gelişmelerin (kapitalistleşmenin) ideal çağdaşlığın temel belirleyicilerinden olarak görüldüğü Demokrat Parti dönemi (Durgun, 2020: 304) değişen konjonktürle paralel şekilde merkez sağ partilerin Osmanlıcı anlatıyı sahiplendiği bir dönemdir. 1960'lar boyunca yükselen sol siyasi kanadın karşısında mücadele edecek sağ siyasi kanadın güçlenmesinin ancak Osmanlı ve İslam geçmişinin ve ruhunun geri çağırılmasıyla mümkün olduğu fikri, açılan pek çok sivil toplum örgütü ve kurum tarafından sahiplenilir¹⁶. Demokrat Parti ile yeniden yeşermeye başlayan Osmanlıcılık fikri, dönemin İslami geleneğinden gelen Necip Fazıl Kısakürek, Samiha Ayverdi, Münevver Ayaşlı, Erol Güngör gibi entelektüellerce benimsenir, geliştirilir ve İslam'ın görünürlüğünün önde olduğu bir Osmanlı anlatısı inşa edilmeye başlanır (Tokdoğan, 2018: 57). Bu süreçte İslam'a tarihsel söylem içinde önemli bir yer vermeyi hedefleyen dini bir Türk milliyetçiliğiyle ilişkili olarak Türk-İslam sentezi fikri (Copeaux, 2000: 9), 1980 darbesi sonrası devletin Türk-İslam-Atatürkçü sentezi politikasına (Durgun, 2020: 305) gidecek yolu açar.

12 Eylül darbesi sonrası dönemde ülkede ağır bir milli kimlik bunalımı yaşanır zira darbenin hemen öncesi ve sonrasındaki iç koşullar yeni bir milli kimlik tanımını zorunlu kılar. Siyasal alanda yükselen İslami ve etnik hareketler, iktidarın homojenleştirici politikalarıyla görünmez kılınan kimliklerin yeniden keşfi, iç politikada çoğulcu bir anlayışın talep edilmesine sebep olur ve Osmanlıcılık modeli bunu karşılayan bir yanıt olarak okunur (Tokdoğan, 2018: 65). Darbe yönetimi, resmi anlayış olarak Türk-İslam-Atatürkçülük sentezini benimser ki burada İslam'ın ulusal kimlik içerisinde resmen yer edinmesinin pragmatik gerekçeleri söz konusudur. Bu şekilde hem 12 Eylül darbe yönetimi toplum nezdinde meşruiyet kazanacak, hem de ayrılıkçı terör tehdidi karşısında İslam, kaynaştıran ve koruyan bir faktör olacaktır (Durgun, 2020: 305). Bu sentez fikrinin sağladığı imkanlar ve açılan alanla İslami siyasal düşünce artık kendi sermayesi, yayın organları ve insan unsuruyla Kemalist ideoloji eleştirisini kitlelere yayma olanağı bulur (Tokdoğan, 2018: 66).

Siyasi dilin başat unsurlarından biri olarak Osmanlıcılığın ilk kez güçlü bir politik anlatı olarak dile getirilmesi ve siyasal alana Osmanlı'nın geri dönmesindeki en önemli figürlerden biri Turgut Özal'dır. Özal döneminde, Yeni Osmanlıcı düşüncenin açıkça Cumhuriyet'le yüzleşmesi ve hesaplaşması ilk kez devlet düzleminde bu kadar meşru bir zemine sahip olur (Tokdoğan, 2018: 63-69). Yeni Osmanlıcı düşüncenin milli kimlik eksenindeki motivasyonu Özal dönemindeki uluslararası gelişmeler ve dış politikalarla paralel şekillenir. Bu yıllar doğu Avrupa'daki sosyalist rejimlerin çökmesi, Sovyetler Birliği'nin dağılması, Irak'ta Saddam yönetiminin zayıflaması gibi gelişmelerin yaşanmasıyla, Türkiye'ye Kafkasya, Orta Asya, Balkanlar ve Ortadoğu'da yeni jeopolitik fırsatlar sunduğu ve Türkiye'nin bu coğrafyadaki Müslüman toplulukların liderliğini yapma fırsatına sahip olduğu yönünde değerlendirmelerin yapıldığı yıllardır. Emperyal misyon ve Osmanlı mirasına sahip çıkılması düşüncesi, Türkiye'nin kendi gücünün farkına varması ve mevcut potansiyelini kullanması ile ilgili bir özgüven söylemini yeni Osmanlıcılık kapsamında üretir¹⁷ (Durgun, 2020: 307).

¹⁶ Komünizmle Mücadele Dernekleri, Mücadele Birliği, Milli Türk Talebe Birliği Hür Düşünce Kulübü gibi kuruluşlar ile Milli Gençlik, Milli Düşünce, Mücadele, Diriliş, Yeniden Millî Mücadele, Büyük Doğu gibi gazete ve dergiler tarafından sahiplenilir (Tokdoğan: 2018: 61)

¹⁷ Özal, 18 Şubat 1993 tarihinde Taksim Meydanı'nda Bosna Hersek Mitingi'nde yaptığı konuşmada "Türkiye'nin Ortadoğu ve Balkanlar'daki emperyal medeniyetin varisi olduğunu, ülkenin önünde "hacet kapılarının" açıldığını, 21. yüzyılın Türk asrı olacağını ifade ederek, böyle bir fırsatın 400 yılda bir geleceğini ve Balkanlar'dan başlayarak Kuzey Irak ve Suriye de dâhil olmak üzere

1990'lar, Refah Partisi'nin hem İstanbul ve Ankara Büyükşehir Belediye yönetimine sahip olduğu hem de koalisyon ortağı olduğu süreçte Özal'la canlanan yeni Osmanlıcı anlatının, Millî Görüş çevrelerince daha da İslamileştirildiği; bu düşünceyle Osmanlı ve Cumhuriyet'in kültür öğelerinin ilk kez açıktan bir savaş yürüttüğü dönem olur (Durgun, 2020: 308; Tokdoğan, 2018: 71). Örneğin Cemal Reşit Rey Konser Salonu'ndaki resepsiyonlarda alkollü içki ikramının yasaklanması, bu salonda daha önce sadece batı müziği repertuarı icra edilirken, dini ve yerel müzik gruplarının repertuara dahil edilmesi gibi durumlar bu dönemin yeni Osmanlıcı uygulamalarıdır (Koyuncu, 2014: 54).

Ak Parti'nin iktidara gelmesiyle yeni Osmanlıcı düşüncenin etkisinin hemen arttığı düşünülebilir ancak iktidara geldiklerinde kendilerini muhafazakâr demokrat olarak tanımlayan Recep Tayyip Erdoğan ve Ak Parti'de (Gürkan, 2011: 209) yeni Osmanlıcı nitelik 2009 yılından itibaren öne çıkar ve zamanla hem iç hem de dış politikada belirleyici yol göstericilerden biri olarak konumlanır. Ak Parti döneminde yeni Osmanlıcılığın milli kimlik ve kültürel alana ilişkin politikalarındaki görünümünden bahsetmeden önce, yukarıda tarihsel gelişimini kısaca özetlediğimiz yeni Osmanlıcı düşüncenin çalışma özelinde operasyonel olarak kategorik sınırlarını daha net bir şekilde çizmek faydalı olacaktır. Yukarıdaki özetle de vurgulandığı üzere Osmanlı Devleti'nin parçalanmasını önlemek için bir çare arayışı olarak ortaya çıkan Osmanlıcılık düşüncesinin Türkiye Cumhuriyeti'nin dünyadaki gelişmelere paralel olarak dönüşen siyasi ikliminde Osmanlı'ya dair duyulan özlemin dile getirildiği bir zeminde büyüdüğü dönemi bir ideoloji olarak yeni Osmanlıcılığın ilk dönemi olarak tanımlayabiliriz. Ancak bu süreçte hem yeni Osmanlıcılık terimi dolaşımda değildir hem de devlet politikalarında bu düşünce aktif olarak yer bulmaz. Bir ideoloji olarak yeni Osmanlıcılığın devlet politikalarında yer bulmaya başladığı süreç 1980 sonrasında askeri yönetim ve Özal'ın iç ve dış gelişmelere karşılık siyasi tercihleriyle başlar (Çolak, 2006: 587; Yavuz, 2016: 444). 1990'ların ortalarına kadar Özal öncülüğünde politiklarda yer bulan yeni Osmanlıcı düşüncenin, İslami yönü ise belirleyici nitelikte değildir (Çolak, 2006: 599). 1990'ların ortalarından itibaren Refah Partisi'nin İstanbul ve Ankara Büyükşehir Belediyesi'ni kazanmasıyla Türkiye siyasetinde etkisini giderek artıran dinin belirleyiciliği yeni Osmanlıcı düşüncedeki merkezi rolüne de kavuşur. Ak Parti döneminde ise son halini bulan yeni Osmanlıcı düşüncenin aktif olarak devlet politikalarında öne çıktığı dönemin 2009 sonrasında başladığı da yukarıda vurgulanmıştı. Bu noktada çalışma özelinde yeni Osmanlıcılık düşüncesi, her ne kadar bir ön sürece sahip olsa da devlet politikalarında etkili olduğu -1980 darbesi ve ardından giderek etkisini dinin belirleyiciliğiyle artırarak, 2009 sonraki Ak Parti döneminde temel yönelimi belirleyen ideolojik yol göstericilerden biri olduğu son 15 yılı en etkili süreci olmakla beraber- son 45 yıllık dönemi esas alınarak çalışmaya konu edilmiştir.

Ak Parti iktidarını yeni Osmanlıcı düşünce kapsamında özgün kılan, Osmanlı'ya dair ihtişamlı bir geçmiş anlatısını, farklı sembollerle hem siyasi hem de toplumsal alana hâkim olan alternatif bir milli kimlik bileşenine dönüştürmüş olmasıdır (Tokdoğan, 2018: 49). Yeni bir milli tarih ve milli kimlik inşası konusunda yeni Osmanlıcılığı merkeze alan Ak Parti, toplumun duygusal ihtiyaçlarını yanıtlayan bir duygu siyasetinin etkili bir aracını bulmuştur. Bu yeni Osmanlıcı duygu siyaseti, Davutoğlu'nun dış politikada etkin olduğu dönemde aktif olarak bazı yeni Osmanlıcı sembolik tezahürlerin tedavüle sokulduğu ve tabanda karşılığını bulduğu döneme denk gelir (Tokdoğan, 2018: 76). White'a göre Ak Parti, yeni Osmanlıcı düşünce kapsamında, Türkiye'yi mevcut siyasi sınırları içinde sıkışmış bir ulus olarak değil, yeniden keşfedilmiş (ve yeniden icat edilmiş) bir geçmişte Osmanlı'nın kendine güvenen halefi olarak gören, Türklük ve ulus kavramının alışılmadık

Adriyatik'e kadar uzanan bölgede Türkiye'nin etki alanını yaratması gerektiğini" ileri sürerek yeni Osmanlıcı düşüncenin dış politikadaki görünümünü sunar (Türkiye Günlüğü, 1993, aktaran Durgun, 2020: 307).

alternatif bir tanımını geliştirip uygulamaya koyan bir iktidardır. White'ın Müslüman milliyetçiliği olarak adlandırdığı yeni Türk kimliği, özneliği ve gelecek vizyonu, cumhuriyetçi bir devlet çerçevesine oturtulmuş, ancak Kemalist devlet projesinden kopuk, emperyal bir Osmanlı geçmişi tarafından şekillendirilmiş dindar bir Müslüman Türk kimliğidir (White, 2013: 9).

Saraçoğlu'nun yeni Osmanlıcı düşüncenin çoğu iddiasını, söylemini ve sembolünü birbiriyle ilişkili biçimde bir bütün halinde barındırdığını söylediği Davutoğlu'nun Stratejik Derinlik isimli kitabını (Saraçoğlu, 2013: 59) analiz eden Ümit Kıvanç, yorumlayarak buradan yapılan çıkarımla önerilen Türk kimliğini şu şekilde değerlendirir: Türk sağının bilinen Osmanlı telakkisinden farklı şekilde, Türk vurgusunun geri plana alındığı, İslam'ın çok öne çıktığı bir "İslam-Türk sentezi"dir. Hatta Kıvanç, bu birlikteliğin bir sentez de olmadığını, Müslümanlığın bu kimliğin özü, asıl unsuru ve Türklüğün bu asıl unsuru saran bir kabuk veya koruyucu bir zırh olduğunu söyler (Kıvanç, 2015, aktaran Tokdoğan, 2018: 80). Nitekim Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın 01 Şubat 2024 tarihinde yaptığı konuşmada Necip Fazıl Kısakürek'in "*İç i alev alev Müslüman, dış ır pırıl pırıl Türk ve iç i dış ına hâkim, dış ı iç ine köle, yeni Türk neslinin maya çanağı olmak ehliyeti hangi toplulukta ise ben oradayım*" sözlerini dile getirerek, işaret ettiği Türklük tanımını kullanması¹⁸, yukarıda vurgulanan yeni Osmanlıcı düşünce etkisinde inşa edilen Türk milli kimliğinin devlet söylemindeki geçerliliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu yeni milli tarih ve milli kimlik inşa süreci kültürel anlamda pek çok farklı alanın kontrollü biçimde güncellenmesiyle sağlanır. Örneğin Ak Parti'nin siyasal söylem (dil) üzerinde hâkim kelime dağarcığını dönüştürmüş olmasıyla öne çıkan medeniyet, ecdat, fetih, yeniden yükseliş, yeniden diriliş, restorasyon ve yeni Türkiye vb. kelimeler (Tokdoğan, 2018: 82) gibi farklı alanlarda da dönüşen gündelik söylem ve terminoloji yeni toplumun bilinçli veya bilinçsizce bu sözcükleri benimsemesiyle milli kimlik inşasına katkı yapar. Bu ifade elbette 'yalnızca söylemle toplumsal yaşam biçimlendirilir' gibi indirgemeci bir perspektiften değerlendirme yapma amacı taşımaz ancak bunlar ve bunlar gibi söylemsel unsurlar, Foucault'cu bir perspektiften bilgi ekseninin ürettiği ve dönüştürdüğü söylemler olarak, iktidar ekseninin söylemsel pratikleri niteliğiyle öznel deneyimin inşasında rol alır. Burada asıl mesele Foucault'nun öznellik eksenini ifade ettiği süreçtir ki bu da yukarıda vurgulandığı şekliyle ihtiyaç duyulan alanlarda izlenen yeni Osmanlıcılığın şanlı tarihine ve parlak gelecek vadeden özgüvenine dayalı duygusal niteliklere sahip politikaların etkisiyle başarılıdır.

Bu söylemsel dönüşüm, kültürel alanın tüm bileşenleri gibi müzik alanında da benzer şekilde işler. Yeni Osmanlıcı düşünceyi sahiplenen entelektüel dünyanın muhafazakâr düşünürlerini takip eden Cinuçen Tanrıkorur gibi geleneksel müziklerimiz kapsamındaki önemli isimler, bu alanda da kitapları, makaleleri, söyleşileri ve röportajlarıyla dönüşen yeni Osmanlıcı Türk milli kimliğiyle uyumlu Türk müziği tanımını getirirler. Müzik alanında Osmanlı'nın reddi politikalarına karşı ilk ateşi yakan isimlerin belki de en başında gelen Rauf Yekta'nın açtığı yolda Osmanlı'nın mirası olan müziği Türk müziği olarak adlandırma girişimi, bilhassa 1950 sonrası öne çıkan Osmanlıcı söylemin açtığı kanaldan da zaman içinde beslenir. Haklarında bilgi sahibi olan hemen herkesin malumu olduğu üzere yaşamlarında İslam'ın belirleyiciliğinin öne çıktığını söyleyebileceğimiz Kani Karaca, Amir Ateş, Rakım Erkuflu, İsmail Biçer, İsmail Coşar gibi önemli isimlerin düşüncelerinin, Osmanlı'nın mirasının ve İslam'ın, Türk milli kimliğinde belirleyici olması hususuyla büyük oranda paralel olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu kapsamda Türk müziği adlandırmasıyla, 'yeni Osmanlıcı düşüncenin tanımladığı Türk'ün' müziği işaret edilir. Bununla birlikte yine kendilerini tanıyan hemen herkesin malumu olduğu üzere, yaşamlarında sekülerizmin

¹⁸<https://www.iletisim.gov.tr/turkce/haberler/detay/cumhurbaskani-erdogan-gorevlerini-hakkiyla-yapan-din-gorevlileri-mazlurlarin-da-umududur>

etkisinin gözlenmesi hiç de zor olmayan Alaeddin Yavaşca, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Bekir Sıtkı Sezgin, Ahmet Hatipoğlu gibi isimler de Türk müziği adlandırmasının Osmanlı'nın mirası olan müziği tanımlaması fikrine ters düşmezler. Yani Osmanlı'dan miras alınan bu müziğin Türk müziği olarak tanımlanması, yeni Osmanlıcı dünya görüşünü paylaşan veya paylaşmayan önemli isimlerin bulunduğu bir noktadır. Günümüzde Türk müziği / klasik Türk müziği olarak tanımlanan bu müzik disiplininin mensuplarından, yaşamında müzik dışında yeni Osmanlıcı ilkelerle belirlenen Türk kimlik bileşenlerini barındırmayan -hatta çoğu tam aksi bir yaşamı onaylayan gündelik davranış ve kavramlarıyla öne çıkan- ancak Türk müziği ile yalnızca Osmanlı'nın mirası olan makam müziğimizi tanımlayan grubun sayısının diğerinden az olmadığını söylemek yüzeysel bir gözlemlerle mümkündür. Diğer bir deyişle, bu müziğin mensuplarının çok büyük bir kısmı, Türk müziği tanımını kullanmalarının, aslında -kendi dünya görüşü ve yaşam biçimleriyle uyumlayacak şekilde- 1950 sonrası erken Cumhuriyet dönemi politikalarına bir karşı duruş olarak başlayan ve günümüzde dış politika ve milli kimlik ekseninde devletin perspektifini teşkil eden yeni Osmanlıcılık düşüncesinin hareket alanı kazandırmasının sonucu meşrulaştığını bilmeden kullanırlar. Türk müziği tanımını kullanırken, söz konusu ideolojik içeriği, mücadele alanını ve tarihini bilerek veya bilmeyerek kullanıyor olsunlar, bu müzik geleneğinin bir parçası olan insanlar kendilerini Türk müzikçi kimliğiyle tanımlarlar. Burada -iktidarlar tarafından başarılmış bir şekilde- bireyin kendisini belirlenmiş bir öznel deneyim kümesiyle ortaya çıkan kimliğin mensubu olarak tanımlama durumu söz konusudur.

Lisansüstü Bilimsel Çalışmalarda Türk Müziği Adlandırması ve Bilgi Eksen

Foucault'cu perspektiften bir yorumlamayla, yeni Osmanlıcı düşünce merkezinde yapılan şey, zaman içinde iktidarın Türklük gerçeğinden hareketle milli kimliği sorunsallaştırması, çeşitli hakikat oyunlarına sokarak bilgi alanında üretilen ve meşrulaştırılan bilgilerle, örgütlenmiş bir normatif sistemde dolaşıma sokulan söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin inşa ettiği öznel deneyim ve bu deneyimlerin belirlediği kimliğin paylaşımıdır. Müzik özelinde ise bireyin kendisini, iktidarın inşa ettiği Türk milli kimliğiyle paralel olarak Türk müziği tanımı ve Türk müzikçi kimliğinin bir öznesi olarak tanımlamasının sağlanmasıdır. Bu süreçte bilgi alanının söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklerin üretilmesi ve meşruiyetinin sağlanması konusundaki rolünü, Türk müziği ile ilgili söylemsel pratiklerin bilgi alanındaki görünümüyle sunmak, bu çalışmanın bir diğer amacıdır.

Bunun yaparken yeni Osmanlıcı düşüncenin Cumhuriyet tarihi boyunca milli kimlikle paralel şekilde Türk müziği tanımının içeriğinde oluşturduğu dönüşümünü bir süreklilik içinde göstermek çalışmanın amaçları içinde değildir; zira örneklemin belirlenebildiği zaman aralığı tarihsel olarak buna imkân tanımaz. Fakat analizi yapılan tezlerin tarihlerinin -bir tez dışında- 2006 ve 2025 arasında (çoğunlukla 2014 sonrasında) olması, çalışmanın odağındaki yeni Osmanlıcı düşüncenin etkili olduğu Ak Parti'nin 2009 sonraki dönemindeki hâkim söylemsel yönelimi yansıması bakımından kıymetli bir göstergedir.

Bu noktada çalışmadaki analizlerle ilgili önemli bir hususu vurgulamak gerekir. Bu çalışma pozitivist epistemolojik yönelim kapsamında 'olmayan' bir çalışmadır. Bu gerekçeyle aşağıda yapılan analizler sonucu bazı rakamlara yer verilmesi nicel veriler üzerine kurulu bir açıklama çabası olarak değerlendirilmemelidir; burada amaç örneklem olarak belirlenen bütünlükte genel görünüme yönelik bir profil sunmaktır.

Bu kapsamda 12 farklı üniversite bünyesinde¹⁹ yapılan, 52’si yüksek lisans, 4’ü doktora ve 4’ü sanatta yeterlilik olmak üzere toplam 60 tez analiz edilmiştir. Yapılan söylem analiziyle yazarların Türk müziği tamlamasıyla hangi müzikleri kastettikleriyle ilgili 4 ana kategori belirlenmiştir:

İlk kategoride, yazarın ve danışmanın Türk müziği tanımı ile doğrudan klasik Türk müziğini kastettikleri tezler yer alır. Yani bu grupta, ilgili başlıklarda bahsedilen gerekçelerle Rauf Yekta’nın bir muhalif tavırla öne sürdüğü Türk müziği tanımının uzantısı olan kullanıma sahip tezler yer alır. İkinci kategorideki tezler de Türk müziği tanımı ile yazarın ve danışmanın ağırlıklı olarak klasik Türk müziğini kastettiği tezlerdir. Fakat ilk gruptan farklı olarak metnin farklı yerlerinde - geleneklerimizle taşınan müziklerimiz olan- Türk halk müziği ve klasik Türk müziğini kasteden cümlelere de yer verilir. Buna rağmen ağırlıklı Türk müziği tamlamasıyla kastedilen klasik Türk müziğidir.

Üçüncü kategorideki tezler Türk müziği adlandırmasıyla geleneksel müziklerimiz olan Türk halk müziği ve klasik Türk müziği türlerini kasteden tezlerdir. Bu tezlerdeki Türk müziği tamlamasının kullanımı ideolojik yönelim olarak, Türk halk müziği ve klasik Türk müziğinin ikisinin Türk müziği olduğunu öne süren Hüseyin Sadettin Arel’in yaklaşımının uzantısıdır.

Dördüncü kategorideki tezler ise, Türk’e ait olan tüm müzik türlerini (popüler müzikler, çok sesli çağdaş Türk müziği, geleneksel müziklerimiz vs.) Türk müziği olarak tanımlarlar. Bu da gösteriyor ki bu kategorideki tezlerde Türk müziği adlandırmasına ideolojik olarak bir anlam yüklenmeyen kullanım söz konusudur.

Üniversite	Toplam tez sayısı	Klasik Türk müziğini tanımlayan Rauf Yekta perspektifi (Doğrudan)	Klasik Türk Müziği ağırlıklı Geleneksel Müziklerimizi tanımlayan perspektif (Dolaylı)	Geleneksel Müziklerimizi (THM ve KTM) tanımlayan H. Sadettin Arel perspektifi	Türkiye’de üretilen ve Türk’e ait tüm müzik türlerini tanımlayan perspektif
Ankara Hacı Bayram Veli / Gazi Üniv.	11	7	1	2	1
Atatürk Üniversitesi	1			1	
Aydın Adnan Menderes Üniv.	1			1	
Ege Üniversitesi	4	2		2	
Haliç Üniversitesi	19	13	2	4	
İnönü Üniversitesi	6	1		5	
İstanbul Teknik Üniversitesi	3	1		2	

¹⁹ Ankara Hacı Bayram Veli / Gazi Üniversitesi, Atatürk Üniversitesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Haliç Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İzmir Kati Çelebi Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

İzmir Katip Çelebi Üniversitesi	1			1	
Necmettin Erbakan Üniversitesi	6	4		2	
Niğde Ömer Halisdemir Üniv.	1				1
Selçuk Üniversitesi	2	1		1	
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	5	4	1		
TOPLAM	60	33	4	21	2

Tablo 1. Üniversitelere göre “Türk Müziği” tamlamasıyla kaç tezde hangi müzik türünün kastedildiğini gösteren tablo.

Çalışma özelinde bilgi alanında Türk müziği tamlamasıyla çoğunlukla Osmanlı’nın mirası olan klasik Türk müziğinin eşleştirildiğini göstermek için birinci ve ikinci kategorideki tezlerin toplam sayısı önemli bir göstergedir. Örneklemin yarısından fazlasını oluşturan birinci kategoride 33 tez ve 4 tezdten oluşan ikinci kategori de buna eklendiğinde bilgi alanında yer alan söylemsel pratiği temsil eden toplam 37 tez bulunur. Bu kategorilerdeki tezlerde yapılan söylem analizi, Türk müziği tamlamasıyla klasik Türk müziğinin kastedilişinin, doğrudan ve dolaylı olarak iki şekilde yapıldığını gösterir. Doğrudan ifadelerle birkaç örnek sunmak gerekirse ilk olarak Uluocak’ın tezindeki ifadelerle yer verebiliriz. Yazar Türk müziklerinin tür başlıklarını şu şekilde sunar: “*Türk Müziği - Türk Halk Müziği - Arabesk Müzik - Türk Pop Müziği - Türk Rock Müziği - Türk Caz Müziği - Türkiye’de Klasik Batı Müziği - Coğrafi Bölgelere ve Toplumlara Göre Müzikler*” (Uluocak, 2008: 42-43). Devamında ise doğrudan Türk müziği tamlamasıyla günümüzde klasik Türk müziği olarak tanımlanan türü kastettiğini açıkça söyler:

“Her ne kadar Türklere ait bütün müzikler Türk müziği olarak kabul edilebilirse de biz bu araştırmada tanımımızı sadece bir tür müzik için daraltacağız. TM dediğimizde 13-14. yy’dan başlayarak daha sonra İstanbul, saray ve çevresinde de toplanan ve günümüze kadar gelen, kendine özgü makam ve usullerle bestelenen, Kanun, Ud, Tambur gibi “Türk Müziği Çalgıları”yla icra edilen müziklerin tamamını kastediyoruz.” (Uluocak, 2008: 44).

Başka bir tezde yer alan “*Türk müziği icrası yapılacağı zaman Türk müziği sazları, Halk müziği icrası yapılacağı zaman halk müziği sazları kullanılmıştır.*” (Özkaya, 2018: 6) cümlesi hem geleneksel niteliğiyle hem de erken Cumhuriyet dönemindeki politikalar çerçevesinde milli müziğin kaynağı olma niteliğiyle öne çıkan Türk halk müziğini Türk müziği içinde görmeyen bir tutumla Türk müziği tamlamasını doğrudan klasik Türk müziğini tanımlamak için kullanır. Bir diğer örnek ise “*Hacı Arif Bey döneminde, klasik üsluptaki değişim ile eserler uhrevi alandan dünyevi zevklere hitap eder hale gelmiş, şarkı, köçekçe ve türkü formlarında eserler bestelenmiştir. Ayrıca Türk musikisi eserleri ile ilgili çok sesli çalışmalar denenmiştir. Halk musikisinde de Dadaloğlu ve Erzurumlu Emrah gibi isimler ozanlık geleneğini sürdürmüşlerdir.*” (Süer, 2014: 30) cümleleriyle verilebilir. Burada yazarın musiki kelimesini doğrudan klasik Türk müziğini tanımlayan alt metniyle kullanmadığını “halk musikisi” tamlamasından anlayabiliriz. Buradan hareketle cümlelerin içinde Türk musikisi ve halk musikisini ayrı ayrı kullanması, önceki örnekteki ayrımla benzer kapsamda Türk müziği tamlamasıyla klasik Türk müziğinin kastedildiğini gösterir. Başka bir tezde yer alan “*Türk Müziğinde klarnet üslubunun oluşumu İbrahim Efendi ile başlamış olup, Şükrü Tunar’ın icrası ile tamamen oturmuştur. Günümüze değin pek çok değerli klarnet*

icracıları yetiştirmiştir ki, bu icracılar sayesinde klarnet Türk Müziğinde hak ettiği yeri almıştır. Klarnet, halk müziğimizde de yer almış olup, Anadolu'nun bazı kesimlerinde halen vazgeçilmez bir çalgı olarak kullanılmaktadır” (Çağrı, 2006: 32) cümlelerinde Türk halk müziği ayrı bir tür olarak ele alınarak, açıkça Türk müziği tamlamasıyla klasik Türk müziği kastedilir. Bir diğer örnek olarak “*Makamsal olarak Ermeni Kilise Müziği incelendiğinde bugün karşılaşmış olduğumuz Türk Müziği veya Klasik Türk Müziği makamlarından daha farklı bir yapı elde ettiğimiz de olmaktadır.*” (Özkomanova, 2014: 1) cümlesi verilebilir. Burada “...*Türk müziği veya Klasik Türk Müziği Makamları...*” sözünde, Türk müziği ve klasik Türk müziğinin birbiri yerine kullanılabileceği iması açıktır. Benzer şekilde tezlerde bulunan doğrudan ifadeler çoğaltılabilir.

Birinci kategoride doğrudan ifadelerin yanında Türk müziği tamlamasıyla dolaylı olarak klasik Türk müziğinin kastedildiği durumlara da çokça rastlanır. Bu kapsamda Türk müziğinden bahsedilirken yalnızca klasik Türk müziği disiplini terminolojisinde bulunan kavramlara yer verildiği görülür. Metinde yazar tarafından nazari terimler, tür adları, gelenekselleşmiş adlandırmalar gibi alanlarda klasik Türk müziği türü kapsamındaki jargonun tercih edilmesi Türk müziği tamlaması ile bu müziğin kastedildiğini gösterir. Birkaç örnek vermek faydalı olacaktır. “*Türk Müziği “meşk” adı verilen hâfızaya dayalı bir eğitim sistemi ile intikal ettirilmiştir... Bu noktada usûl önem kazanmaktadır. Çünkü meşk dâima usûl vurularak yapılmıştır. Dolayısıyla meşke başlayan talebe her şeyden önce, usûlleri öğrenmek durumunda olmuştur*” (İnce, 2019: 1) cümlesiyle yazarın açıkça klasik Türk müziğini kastettiği ortadadır zira meşk ve usul terimleri klasik Türk müziği türü içindeki terimler ve pratiklerdir. Ayrıca Türk halk müziğinde türkülerin usul vurularak icra edilmediği açıktır. Bir diğer örnek “*Batı Müziğinde transpoze, Türk Müziğinde ise genelde “Şed” veya “Göçürme” diye adlandırılmaktadır. Hatta müzisyenler arasında bir ses, üç ses, dört ses gibi farklı adlarla da kullanılır*” (Bozdemir, 2024: 6) cümleleridir. Açıktır ki şed terimi, bir ses, üç ses, dört ses gibi adlandırmalar klasik Türk müziği terminolojisine ait ifadelerdir. Benzer şekilde “*Türk müziğinde saz icrâcılığı, sözlü eserlerimizde saz terennümlerinde kullanılan, ayrıca eserlerin önünde veya sonunda peşrev ve Sâz Semâisi gibi saz eserlerinin icrâ edilmesiyle günümüze kadar gelmiştir.*” (Acar, 2023: 5) cümlesindeki peşrev ve saz semaisi gibi formlar da klasik Türk müziği geleneğine aittir. Başka bir örnek Madanoğlu'nun tezinin ilk cümlesinde kendisini gösterir “*Bu çalışma Türk müziği çalgıları; ney, kanun klasik kemençe, ud, tanbur ve viyolonsel için çok sesli, aynı zamanda Türk müziği üslubunu bünyesinde taşıyan oda müziği eserleri oluşturmayı amaçlar*” (Madanoğlu, 2012: 1). Bu cümledeki “Türk müziği üslubu” ifadesi dikkat çekicidir zira buradaki üslup ifadesi ile klasik Türk müziğindeki gibi büyük oranda homojenite sergileyen ve geniş kabul gören ‘bir’ üsluptan bahsedilir. Türk halk müziği bu kapsamda değildir çünkü birbirinden çok farklı dinamiklere sahip yöresel çeşitlilikleri barındıran Türk halk müziğinde, klasik Türk müziğindeki gibi büyük oranda homojen belirli bir üsluptan söz etmek mümkün değildir. Başka bir tezdeki “*Türk müziğinin bir beste müziği olması, şarkıların birçok makamda bestelenmesine olanak sağlamıştır.*” (Yürümez, 2014: 25) cümlesi ise Türk halk müziğinde önemli bir mesele olan anonimlik iddialarıyla ters düşmesi bakımından Türk halk müziğini dışarıda bırakır ve Türk müziği tamlamasıyla klasik Türk müziğini kasteder. Zira Türk halk müziğini de Türk müziği kapsamında değerlendiren bir akademik metinde yalnızca beste müziği niteliğinin öne çıkarılması yanlış olacaktır.

Tezlerdeki kimi cümlelerde ise Türk müziği tamlamasıyla yalnızca klasik Türk müziği bestecilerinin veya icracılarının anıldığına rastlanır. Bu şekilde bir kullanım da söz konusu icracı ve besteciler üzerinden Türk müziği tamlamasıyla klasik Türk müziğini işaret eder. Birkaç örnek vermek faydalı olacaktır: “*Kendisi de müzisyen ve besteci olan III. Selim'in padişahlığı süresince, Türk müziği en parlak dönemini yaşamıştır*” (Eskitaş, 2018: 20) cümlesiyle kastedilen müzik türü hem bestecisi olan III. Selim'den hem de vurgulanan yüzyıldan dolayı açıkça klasik Türk

müziğidir. “*Viyolonselde kendisine özgü bir tekniği ve icrâ tavrı olan Mes’ud Cemil’in bu sazın Türk müziği genelindeki tanınmasında büyük rolü olmuştur*” (İlgar, 2018: 5) cümlesindeki Türk müziği de klasik Türk müziğidir çünkü Mesud Cemil döneminde Türk halk müziğinde çello kullanımı inotantiktir.

Tezler üzerinde yapılan söylem analizi bulgularından doğrudan ve dolaylı Türk müziği tanımlamalarına verilebilecek örnekler çoğaltılabilir. Çünkü tüm kategoriler bu şekilde açıkça Türk müziği adlandırmasıyla hangi müziğin kastedildiğini gösteren cümlelerle oluşturulmuştur. Yani her tezden yukarıda sunulan nitelikte çok sayıda cümle not alınmıştır. Ancak bir makale sayfa sayısı sınırlılığında şimdiye kadar verilen örnekler, bilgi alanında Türk müziği ifadesiyle Osmanlı’nın kültürel mirası olan klasik Türk müziğinin tanımlanır, işaret edilir ve norm haline getirilir olduğunu göstermek için yeterlidir. Zira içinde bulunulan dönem Osmanlı dönemine ait kültürel unsurların güncellenen Türk milli kimliğinin temel bileşenleri arasında konumlandırıldığı ikinci dönemdir.

Çalışmanın YÖKTEZ veri tabanından temin edilen lisansüstü tezler üzerinde yürütülüyor olması, Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca milli kimliğin içeriğindeki dönüşümün, başlığında Türk müziği tamlamasını içeren tezlerdeki söylemlerle ilişkilendirmesini iki gerekçeyle olanaksız kılar. İlki, müzik ve Türk müziği odağındaki lisansüstü çalışmaların tarihi ülkenin tarihi kadar eskiye gitmez. İkinci gerekçe çalışmanın örneklemini içinde YÖKTEZ veri tabanında ulaşılabilir olan tezlerin en eskisinin tarihinin 1997 olmasıdır. Kaldı ki söz konusu 1997 yılında yapılan tez 1990’larda örneklem kapsamında tespit edilen ve ulaşılabilen tek tezdır. Sonraki en eski tez ise 2006 tarihlidir ve örneklem içinde belirlenen tezlerin yıl bazındaki sayısı 2019 yılında en üst seviye olan 11 teze ulaşır. Nitekim tez sayıları Türk müziği alanında yapılan tezleri değil, amaçlı örneklem olarak belirlenen ve Türk Müziği tamlamasını başlığında içeren çalışmaları gösterir. Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze milli kimliğin niteliğinde etkisi bakımından öne çıkan iki süreçten yeni Osmanlıcılıkla ilişkili olan ikincisine odaklanan bu çalışma kapsamında örneklemin içerdiği tarih aralığı, bilgi alanındaki söylemsel pratiklerin güncellenen milli kimlikle ilişkisini göstermesi bakımından yeterlidir. Bununla birlikte yıllar bazında tezlerdeki Türk Müziği tamlamasının kullanımı hakkında okuyucunun zihninde bir imgelem oluşturabilmesi amacıyla bir tablo hazırlanarak aşağıda sunulmuştur:

Tezin tamamlandığı yıl	Yıl içindeki toplam tez sayısı	Klasik Türk müziğini tanımlayan Rauf Yekta perspektifi (Doğrudan)	Klasik Türk Müziği ağırlıklı Geleneksel Müziklerimizi tanımlayan perspektif (Dolaylı)	Geleneksel Müziklerimizi (THM ve KTM) tanımlayan H. Sadettin Arel perspektifi	Türkiye’de üretilen ve Türk’e ait tüm müzik türlerini tanımlayan perspektif
2025	2	1		1	
2024	7	2		4	1
2023	6	4		2	
2022	2			2	
2021	1	1			
2020	4	3		1	
2019	11	5	2	4	
2018	6	5		1	
2017	2	2			
2016	2			1	1
2014	6	5	1		
2013	1		1		
2012	2	1		1	
2011	1			1	
2009	2	2			
2008	2	1		1	
2007	1			1	
2006	1	1			
1997	1			1	
TOPLAM	60	33	4	21	2

Tablo 2. Yıllara göre “Türk Müziği” tanımlamasıyla kaç tezde hangi müzik türünün kastedildiğini gösteren tablo.

SONUÇLAR

Milli kimlikler, Foucault’cu bir perspektiften yorumlandığında iktidarların dil ve inanç merkezinde var olan bir gerçekliği sorunsallaştırarak hakikat oyununa dahil etmeleri; bu sürecin sonucu olarak söylemsel ve söylemsel olmayan normatif sistemlerle öznel deneyimler üretmeleri ve bireylerin bu öznel deneyimler kümesi kapsamında kendilerini iktidarın inşa ettiği bu kimliği benimseyerek temsil etmeleriyle oluşur. Bu kapsamda kültürel alan da devletin milli kimliği inşa etme sürecinin önemli ayaklarından biridir ve milli müziğin ne olması gerektiği de bir iktidar meseledir. Diğer bir ifadeyle Türk milli kimliğinin hem bir bileşeni hem de bir sonucu olarak Türk müziğinin içeriğinin ne olacağına karar veren iktidardır. Foucault’cu bir bakışla, ‘tanımlamak’ bir iktidar kurma biçimidir ve Türk müziği tanımı da Türk milli kimliği tanımının uzantısı olarak iktidarın tasarrufundadır. Bir süreç olarak Türk milli kimliğinin dönüşümünde yeni Osmanlıcı düşüncenin hazırladığı zemin, çalışmada ikinci dönem olarak belirlenen süreçtir ki bu süreçte Türk müziği tanımının içeriğinde Osmanlı’nın kültürel görünürlüğü ve temsil gücü asıl belirleyicidir. Çünkü bu süreçte arzulanan milli kimlikte Osmanlı Devleti’ne ve İslamiyet’e ait unsurlar ön plandadır. İkinci dönemdeki bu Türk müziği kimliğinin içeriğinin belirlenmesi ve müzik alanında klasik Türk müziği mensuplarının kendilerini ‘Türk müzikçi’ olarak ‘tanımlamaları’ ve zamanla giderek artan bir şekilde klasik Türk müziği geleneğine mensup olmayanların da Türk müziği ve Türk müzikçisi kimliğini yeni haliyle ‘tanımları’, bilgi alanının kazandırdığı meşruiyete muhtaçtır. Osmanlı Devleti’nin son yılları ve erken Cumhuriyet döneminde bir muhalif refleksle şekillenen, Osmanlı’dan alınan kültürel mirası barındıran ve muhalif bir duruş sergileyen Türk müziği

tanımlaması, iktidarın dönüşümüyle paralel olarak bilgi alanındaki görünümüyle söylemsel pratikler içindeki yerini sağlamlaştırır. Bu işleyiş oldukça etkilidir ve bu kapsamda klasik Türk müziği geleneği mensuplarından günümüzde iktidarla ideolojik olarak farklı yönelimlere sahip olanlar da iktidarın içeriğini belirlediği Türk milli kimliğinin uzantısı olan Türk müziği tanımını ve Türk müzikçisi kimliğini benimserler. İlgili tabloda sunulduğu üzere, yapılan söylem analizleri, iktidarın içeriğini belirlediği Türk müziği tanımının tez çalışmalarındaki hâkim görünümü hakkında fikir verir. Zaman içinde mevcut Türk müziği tanımının içeriğinin ne yönde değiştiğinin/sabit kaldığının araştırılması, bilgi alanına yön veren iktidarın doğrularıyla paralellliğini de gösterecektir.

Nitekim yeni Osmanlıcılık düşüncesinin milli kimliğin içeriğinde ve kültüre yönelik politikaların referans noktaları içinde belirleyici olduğu yaklaşık son 20 yıllık süreçteki bilgi alanına yansımaları gözlemlediğimiz 60 lisansüstü çalışmanın 37 tanesinde Türk Müziği tamlaması, Osmanlı Devleti'nin kültürel mirası olan klasik Türk müziği türünü tanımlar. Bu tezlerin 33 tanesi ise doğrudan Rauf Yekta'nın muhalif tavrının günümüzde yeni Osmanlıcılık düşüncesinin hazırladığı zeminde öznelleşme sürecinin şüphe götürmez şekilde tamamlandığı bir söylem üretimini örnekler. 21 tanesi ise Türk Müziği tamlaması ile hem Osmanlı'nın mirası olan klasik Türk müziğini, hem de modernite kapsamında ulus devlet inşa sürecinin milletin özünü teşkil ettiği düşüncesinden hareketle önemli hale getirdiği köylünün müziğinden vücuda getirilen Türk halk müziğini tanımlar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk'ün müziği olmadığı düşüncesiyle 'öteki' ilan edilen müziğin günümüzde örneklem kapsamında 2 tez dışındaki tümünde²⁰ Türk Müziği tamlamasıyla ifade ediliyor olması -yukarıda ilgili başlıklarda gerekçeleri açıklanan ilişkilendirmeler perspektifinden- Türk kimliğinin içeriğinin dönüşümünün de göstergesidir.

KAYNAKLAR

- Acar, M. B. (2023). *Türk Müziği Klâsik Kemence İcrâsında Nota İcrâ Farklılığı, Aleko Bacanos Örneği*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Konya.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (Çev: İ. Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları
- Akçam, T. (1997). Hızla Türkleşiyoruz. N. Bilgin (Ed.), *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ayas, O. G. 2024. Klasik Türk Müziği Kategorisinin Doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki Müzikler Karşısında Klasik Türk Müziği. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 45(2024), 363-400. <https://doi.org/10.26650/YTA2024-1426432>
- Aybars, E. (1997). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Ulusal Kimlik Oluşumu ve Batının Etkisi. Nuri Bilgin (Ed.), *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

²⁰ Nitekim kalan 2 tez de Türkiye'de Türklere ait olan tüm müzik türlerini kapsadığı için, klasik Türk müziğini dışarıda bırakılmaz fakat doğrudan ideolojik bir yönelimi içermediği için ayrı bir kategori oluşturur.

- Balcı, Hilal. (2023). Joseph Beuys'un Çalışmalarında Kendilik Pratikleri ve Özneleşme Süreci. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 13(2), 545-560.
- Bauman, Z. (2000). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı
- Behar, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bengi, D. (2020). *50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük "Şimdiki Zaman Beledir"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bloom, W. (1990). *Personal Identity, National Identity, and International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bozdemir, S. (2024). *Keman Çalgısı ile Türk Müziği Transpoze İcrasına Yönelik Problemler ve Çözüm Önerileri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Müziği Ana Bilim Dalı, Malatya.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Copeaux, E. (2000). *Tarih Ders Kitaplarında (1991-1993) Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da ve Türkiye'de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Çergel, M. A. (2007) *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleleri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Çolak, Y. (2006). Ottomanism vs. Kemalism: Collective in 1990s Turkey. *Middle Eastern Studies*, 42(4), 587-602
- Deren Van Het HOF, S. (2010). Türk Millî Kimliğinin Kuruluşunda Osmanlı'nın Reddi: On Beşinci Yıl Kitabı. *Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(2), 551-568.
- Durgun, Ş. (2020). Türk Ulusal Kimliğinin Dönüşümü ve Yeni Osmanlıcılık. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(2), 299-316. <https://doi.org/10.30692/sisad.735977>
- Emerson, R. (1960). *From Empire to Nation: The Rise to Self-Assertion of Asian and African Peoples*. Boston, MA: Beacon Press.

- Eskitaş, N. (2018). *Halk Opereti Topluluğu ve Türk Müziği Tarihindeki Yeri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Bilim Dalı Türk Müziği Bilim Dalı, İzmir.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H. U. Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp, Z. (2020). *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.
- Gürkan, A. (2011). Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Muhafazakâr Demokrat Kimliğinin Oluşumunda Sosyal Politikanın Etkileri. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 204-218.
- Hall, S. (1990) Cultural Identity and Diaspora. J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- İlgar, K. (2018). *Türk müziği viyolonsel icrâcılığında Mes'ud Cemil*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara
- İnce, U. A. (2019). *Türk Müziği Usûl Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynakların İncelenmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Keskin, F. (2014). *Özne ve İktidar*. F. Keskin (Der.), *Özne ve İktidar içinde* (7-24ss). (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı.
- Koyuncu, B. (2014), *Benim Milletim: Ak Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Madanoğlu, N. (2012). *Türk Müziği Çalgıları ve Viyolonsel İçin Model Bir Oda Müziği Beste Çalışması*. (Sanatta yeterlilik tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onar, N. F. (2009). Echoes of a Universalism Lost: Rival Representations of the Ottomans in Today's Turkey. *Middle Eastern Studies*, 45(2), 229-241. <https://doi.org/10.1080/00263200802697290>
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi*. (Çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları.

- Özkaya, İ. M. (2018). *Amatör Türk Müziği Korolarında Karşılaşılan Ses ve Nefes Çalışmaları ile İlgili Sorunların Çözüm ve Önerileri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Özkomanova, L. (2014). *Ermeni Kilisesi Müziğinin Türk Müziği Nazari Sistemine Göre Makamsallığı (Avak Şapat [Büyük Hafta]'nın İncelemesi Pazar-Perşembe-Cuma-Cumartesi-Paskalya Ayin İlahileri)*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Saraçoğlu, C. (2013). AKP, Milliyetçilik ve Dış Politika: Bir Milliyetçilik Doktrini Olarak Stratejik Derinlik. *Alternatif Politika*, 5(1), 52-68.
- Smith, A. D. (1991). *National Identity*, London: Penguin Books.
- Süer, H. (2014). *65 Yaş ve Üstü Bireylerin Türk Müziği Algısı İstanbul Darülaceze Müdürlüğü Örneği*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Timurtaş, F. K. (1960). Ölümünün 25. Yıldönümünde Büyük Türkçü Necip Asım Yazıksız. *Türk Yurdu Dergisi*, 9, 46-48.
- Tokdoğan, N. (2018). *Yeni Osmanlıcılık-Hınç, Nostalji, Narsizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tuncer, T. ve Kocaoğlu, F. P. (2017). Türk Tarihçiliğinin Türkçü İsmi: Necip Asım Yazıksız. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. (62), 344-367.
- Uluocak, D. Ö. (2008). *Türk Müziği Kayıtları İçin Tasnif Sistemi Önerisi*. (Yayınlanmamış Sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Bilim Dalı Türk Sanat Müziği Bilim Dalı, İstanbul.
- White, J. B. (2013). *Muslim Nationalism and the New Turks*. Princeton: Princeton University Press.
- Yavuz, M. H. (2016). Social and Intellectual Origins of Neo-Ottomanism: Searching for a Post-National Vision. *Die Welt des Islams* 56(3-4), 438-465.
- Yavuz, M. H. (2020). *Nostalgia for the Empire: The Politics of neo-Ottomanism*. Oxford: Oxford University Press.
- Yıldırım, E. B. (2022). *Türkiye Büyük Millet Meclisi Tutanaklarında Muhafazakâr Söylem ve Müzik*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Yürümez, E. (2014). *1930-2000 yılları arasında bestelenen 180 Türk müziği çocuk şarkısının makam usul konu bestekar ve ses aralıkları açısından incelenmesi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Web Kaynakları

Felsefe Seminerleri Dizisi - Ferda Keskin - "Foucault ve Öznellik" (Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZTh8pKcVOY>), (Erişim tarihi: 02.03.2025).

EXTENDED ABSTRACT

The term "Turkish music" may seem to encompass all music genres associated with the Turks. However, when people see a poster in Turkey today that says "Turkish Music Ensemble – Turkish Music Concert," they think of "a single" music genre. This music genre is the cultural heritage of the Ottoman Empire and is known today as classical Turkish music/Turkish art music. However, there has been a great deal of debate since the beginning of the 20th century about what kind of music the term Turkish music actually refers to. Different music genres have been defined as Turkish music from different perspectives across different periods of history. Two perspectives are particularly noteworthy for their historical significance. According to the ruling power that established the Republic, Turkish music is the genre of music created by re-composing motifs originating from folk tunes in the style of classical Western music. Over the last 45 years, Turkish music has increasingly come to be defined solely as the music genre that is the cultural heritage of the Ottoman Empire.

Although the question of what music the term "Turkish music" refers to may seem like a musical issue, it actually represents an area of conflict in the debates over national identity that have been ongoing in Turkey for approximately 150 years. How the definition of Turkish music is filled is directly related to how the ruling power fills the definition of acceptable Turkish national identity. In other words, Turkish music is part of the Turkish national identity defined by the ruling power of the time, and it also plays a role in the construction of this identity. Therefore, throughout the history of the Republic, the ruling power decides what kind of music should be defined as Turkish music, in relation to identity.

Throughout the history of the Republic of Turkey, two main processes that shaped the content of the accepted national identity are noteworthy: The first is the period known as the early republican era. The second is the last 45 years, a period beginning after 1950, in which conservative ideology, which began to increase its influence in Turkey, fed into and enabled the new Ottomanist policy to find its place in state policies. In the first period, the acceptable Turkish identity was European, and the cultural and identity components associated with the Ottoman Empire were considered undesirable. In the second period, elements related to the Ottoman Empire and Islam were brought to the fore in the acceptable Turkish national identity, prepared by the groundwork laid by neo-Ottomanist thinking. For this reason, while Turkish music in the early republican period did not contain cultural elements related to the Ottoman Empire, today the definition of Turkish music refers to classical Turkish music, which is the cultural heritage of the Ottoman Empire.

In both periods, Foucault's conceptualizations regarding the construction of subjective experiences are adopted as the theoretical framework in this study to explain how the genre defined as Turkish music within the scope of identity was embraced and approved by individuals. The study demonstrates how the field of knowledge functions within the three axes defined by Foucault as the field of knowledge, the field of power, and subjectivity in the construction of subjective experience.

For this purpose, all theses with the title "Turkish Music" among those completed at institutes working in the field of Turkish music were subjected to discourse analysis. Of the 60 theses analyzed, 37 referred to classical Turkish music when using the term "Turkish music." In these 37 theses, classical Turkish music is referred to as "Turkish music" both directly and indirectly. To

give an example of a direct statement: Uluocak presents the subgenres of Turkish music as follows: "Turkish Music - Turkish Folk Music - Arabesque Music - Turkish Pop Music - Turkish Rock Music - Turkish Jazz Music - Classical Western Music in Turkey - Music According to Geographic Regions and Societies" (Uluocak, 2008: 42-43). She then clearly states that by the term Turkish music, she is referring to classical Turkish music: "Although all music belonging to the Turks can be considered Turkish music, in this study we will narrow our definition to only one type of music. By TM, we refer to all music that originated in the 13th-14th centuries, later gathered in Istanbul, the palace, and its surroundings, and has continued to the present day, composed with unique maqams and usuls, and performed with "Turkish musical instruments" such as the Kanun, Ud, and Tambur." (Uluocak, 2008: 44).

The fact that those who live a lifestyle contrary to the ideology of the ruling power in terms of worldview also embrace the definition of Turkish music that has come to the fore on the ground prepared by neo-Ottomanist thought under the banner of Turkish music shows that the process defined by Foucault as subjectification has also begun to achieve great success.