T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİ TARAFINDAN YAYIMLANAN SÜRELİ YAYINLARIN MODERNLEŞME ve MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Hazırlayan
Mehmet ARSLANBOĞA

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
İkinci Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Doktora Tezi

Haziran 2023
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİ TARAFINDAN YAYIMLANAN SÜRELİ YAYINLARIN MODERNLEŞME ve MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

(Doktora Tezi)

Hazırlayan
Mehmet ARSLANBOĞA

Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

İkinci Danışman
Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SDK - 2014 - 5350 kodlu proje ile desteklenmiştir.

Haziran 2023
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Mehmet ARSLANBOĞA

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Geleneksel Türk Müziği Çevreleri Tarafından Yayımlanan Süreli Yayınların Modernleşme ve Müzik Bağlamında İncelenmesi” adlı doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi ’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Mehmet ARSLANBOĞA
Tezi Hazırlayan

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı Başkanı

KABUL ve ONAY

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ve Prof. Dr. Cenk GÜRAY danışmanlığında Mehmet ARSLANBOĞA tarafından hazırlanan **"Geleneksel Türk Müziği Çevreleri Tarafından Yayımlanan Süreli Yayınların Modernleşme ve Müzik Bağlamında İncelenmesi**" adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

23/06/2023

JÜRİ:

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU

Üye: Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Üye: Prof. Dr. Fazlı ARSLAN

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun …. /.../2023 tarih ve …….. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

…/.../2023

Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi ve tamamlanması sürecinde, hem akademik kariyerimin en önemli aşamalarında hem de kişisel desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU; en çaresiz hissettiğim zamanlarda beni yeniden yüreklendirdiğiniz, süreç boyunca gösterdiğiniz anlayışınız ve bana kattığınız her şey için şükranlarımı sunuyorum.

Tez çalışmamın ikinci danışmanlığını kabul ederek beni onurlandıran değerli hocam Prof. Dr. Cenk GÜRAY'a şükranlarımı sunarım. Bu araştırmanın ortaya çıkış sürecinde ve sonrasında desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Fazlı ARSLAN'a; yaptığı titiz değerlendirme, uyarı ve katkılarından dolayı teşekkür ederim. Tez savunmama katılarak beni onurlandıran değerli Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL hocam; yapıcı eleştirileriniz, görüşleriniz ve katkılarınızdan dolayı teşekkür ederim. Yine çalışmanın başlangıç aşamasından son aşamasına kadar değerli görüş ve katkılarını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Levent DEĞİRMENCİOĞLU ve tez savunmamda yer alarak katkıda bulunan Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Değerli dostlarım Doç. Dr. Emre ERDOĞAN ve Dr. Haluk AŞAR; ihtiyaç duyduğum her anda sizlerin varlığını hissediyor olmak, bana her zaman güç verdi. Araştırma süresince gösterdiğiniz ilgi, destek ve sabrınız için sizlere bir kez daha teşekkür ederim.

Son olarak sevgili anne ve baba, siz olmasaydınız hayal ettiğim hiçbir şeyi gerçekleştirme fırsatı bulamazdım. Her zaman evlatlarınız için elinizden gelenin en iyisini yapmaya çalıştınız, sizin hakkınızı hiçbir zaman ödeyemem. Bu çalışmayı, evlatları olmaktan gurur duyduğum annem Fatma ARSLANBOĞA ve babam Bekir ARSLANBOĞA'ya ithaf etmekten onur duyarım.

Mehmet ARSLANBOĞA

Kayseri, 2023

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİ TARAFINDAN YAYIMLANAN SÜRELİ YAYINLARIN MODERNLEŞME VE MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Mehmet ARSLANBOĞA

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Doktora Tezi, Haziran 2023
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
İkinci Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ÖZET

Bu araştırmanın amacı, Türkiye'de geleneksel Türk müziği çevrelerince yayımlanan müzik süreli yayınlarında, modernleşme sürecinin yansımalarını değerlendirmektir. Bu amaçla Harf İnkılâbı'nın gerçekleşmiş olduğu 1928 yılı başlangıç olarak seçilmiş ve bu tartışmaların tüm yönlerini içeren yazıların doygunluk seviyesine 1980'li yıllarda yayımlanan dergilerle ulaşması nedeniyle, 1982 yılında yayın hayatına başlayan *Mızrap* dergisi ile çalışma verilerinin toplanması sonlandırılmıştır.

Bu kapsamda araştırma, 1947-1982 yılları arasında yayımlanan *Türk Musikisi Dergisi, Musiki Mecmuası, Musiki ve Nota, Müzik ve Sanat, San'at ve Kültürde Kök, Mızrap* ve *Müzik Magazin* dergileri olmak üzere toplam 7 müzik dergisi üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Araştırma sonunda, geleneksel Türk müziği çevrelerince yayımlanan müzik süreli yayınlarında, dönem etkin müzik insanlarının bu müzik türünün eğitim ve icrasından, radyo-TV yayınlarına kadar pek çok konuda görüş bildirdikleri tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra konuyu farklı bağlamlarda ele alan araştırmalarla da uyumluluk gösterdiği, geleneksel Türk müziğinin, Cumhuriyet'in 100. Yılında hâlâ 'tekerrür eden tarih' temsilciliğini muhafaza etmekte ve modernleşme sürecini tamamlayamamış olma vasfını sürdürdüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Modernleşme, Dergi, Geleneksel Türk Müziği

THE ANALYSIS OF PERIODICAL PUBLICATIONS PUBLISHED BY TRADITIONAL TURKISH MUSIC CIRCLES IN THE CONTEXT OF MODERNISATION AND MUSIC

Mehmet ARSLANBOĞA

Erciyes University, Fine Arts Institution
Disertitation Thesis, June 2023
Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU
Co- Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

The aim of this study is to evaluate the reflections of the modernization process in music periodicals published by traditional Turkish music circles in Turkey. For this purpose, the year 1928, the year of the Alphabet Revolution, was chosen as the starting point, and since the saturation level of the articles covering all aspects of these discussions was reached with the magazines published in the 1980s, the collection of the study data was terminated with Mızrap magazine, which started its publication life in 1982.

In this context, the research was conducted on a total of seven music magazines published between 1947 and 1982: Türk Musikisi Dergisi, *Musiki Mecmuası*, *Musiki ve Nota*, *Müzik ve Sanat*, *San'at ve Kültürde Kök*, *Mızrap* and *Müzik Magazin*.

At the end of the research, it was determined that in music periodicals published by traditional Turkish music circles, influential music people of the period expressed their opinions on many issues ranging from the education and performance of this music genre to radio-TV broadcasts. In addition to this, it has been observed that traditional Turkish music still maintains the representation of 'history repeating itself' in the 100th anniversary of the Republic and continues to be unable to complete the modernization process, which is in line with the researches dealing with the subject in different contexts.

Key Words: Music, Modernisation, Journal, Traditional Turkish Music

İÇİNDEKİLER

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİ TARAFINDAN YAYIMLANAN SÜRELİ YAYINLARIN MODERNLEŞME VE MÜZİK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **ii**
YÖNERGEYE UYGUNLUK ..... **iii**
KABUL ve ONAY ..... **iv**
TEŞEKKÜR ..... **v**
ÖZET ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **x**
TABLOLAR DİZİNİ ..... **xi**
KISALTMALAR ..... **xii**

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

1.1. Amaç ve Kapsam 6
1.2. Önem 8
1.3. Yöntem 8
1.5 Literatür Değerlendirmesi 11
1.5.1. Lisansüstü Tezler 11
1.5.2. Makaleler 13

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİNCE YAYIMLANAN MÜZİK SÜRELİ YAYINLARI

2.1. Türk Musikisi Dergisi 15
2.2. Musiki Mecmuası 16
2.2. Müzik Magazin 17
2.3. Müzik ve Sanat Dergisi 18
2.4. Musiki ve Nota 19
2.5. San’at ve Kültürde Kök 20
2.6. Mızrap 22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MÜZİK SÜRELİ YAYINLARINDA TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİNİN SESLERİ

3.1. Piyasalaşma Sürecine Dair 23
3.2. Türk Müziğinde Temsil Sorunu 37
3.4. TRT Üzerine Eleştiriler 51
3.5. Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler 97
SONUÇ 112
KAYNAKÇA 118
ÖZGEÇMİŞ 127

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Türk Musikisi Dergisi 16
Şekil 2. Musiki Mecmuası 17
Şekil 3. Müzik Magazin Dergisi 18
Şekil 4. Müzik ve Sanat Dergisi 19
Şekil 5. Musiki ve Nota Dergisi 20
Şekil 6. San'at ve Kültürde Kök 21
Şekil 7. Mızrap Dergisi 22
Şekil 8. Arabesk Müzik Üzerine 28
Şekil 9. Arabesk Müzik Üzerine 35
Şekil 10. Musiki ve Nota Dergisinde Arabesk Müzik Üzerine Bir Karikatür 37
Şekil 11. Musiki ve Nota Dergisinde Dönemin Müzik Gelişmelerini Eleştiren Bir Karikatür 37
Şekil 13. Türk Musikisi Dergisi'nin Düzenlediği Anket (1948) 56
Şekil 14. Ankara Radyosu'nun Türk Müziği Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 60
Şekil 15. İstanbul Radyoevi İnşaatı Üzerine Bir Karikatür 62
Şekil 16. Ankara Radyosu Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 65
Şekil 18. Avni Anıl'ın Musiki ve Nota Dergisi'nde Yayımlanan İlk Makalesi 75
Şekil 19. TRT'yi eleştiren Bir Karikatür 77
Şekil 20. TRT'yi Eleştiren Bir Karikatür 79
Şekil 21. Türk Müziğinin Güncel Durumu Üzerine Bir Karikatür 81
Şekil 22. "Burası Türkiye Radyoları!..." 82
Şekil 23. Avni Anıl'ın Musiki ve Nota Dergisi'nde Yayımladığı Çağrı 83
Şekil 24. Avni Anıl ve çağrısına destek olmayan müzisyenler 85
Şekil 25. Musiki ve Nota Dergisinde Yayımlanan Bir Karikatür 86
Şekil 26. TRT Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 88
Şekil 27. TRT Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 89
Şekil 28. TRT'de Batı Müziği Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 96
Şekil 31. Dönemin Televizyon Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür 97
Şekil 33. Türk Müziği Eğitiminde Metot Eksikliğine Gönderme Yapan Bir Karikatür 102
Şekil 34. Devletin Türk müziğine karşını tavrını eleştiren bir karikatür 111

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Türk Müziği Çevrelerince Yayımlanan Müzik Süreli Yayınları 8
Tablo 2. Tema ve Alt Temalar 10
Tablo 3. Piyasalaşma Sürecine Dair Tespit Edilen Makaleler 25
Tablo 4. Tespit Edilen Makaleler 39
Tablo 5. TRT Üzerine Eleştiriler'e Dair Tespit Edilen Makaleler 52
Tablo 6. "Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler" yer aldığı makaleler 99

KISALTMALAR

Ar. **:** Arapça

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

DP : Demokrat Parti

Far. : Farsça

Fr. : Fransızca

İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi

MEB : Millî Eğitim Bakanlığı

MİAM : Müzik İleri Araştırmalar Merkezi

TMDK : Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

YÖK : Yüksek Öğretim Kurumu

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

Anadolu coğrafyası coğrafi konumu bakımından sahip olduğu zengin kültürel dokusu ve belleği ile bu coğrafyada ortaya çıkan müzik kültürünün pek çok açıdan daha özgün bir kimliğe sahip olmasını sağlamıştır. Elbette bu coğrafyayı bugünkü Anadolu sınırları üzerinden değerlendirmek yerine, Anadolu'ya komşu çevre coğrafyaları da kapsayacak geniş bir alan içinde düşünmek gerekir. Bu yüzden "Anadolu coğrafyası" ifadesi Öztürk'ün (2022) şu ifadeleri üzerinden daha somut bir alanı işaret eder: Anadolu yarımadası tarihsel, kültürel ve sistematik yönleriyle çok daha geniş coğrafya ve kültürlerle bağlantılıdır. Bu yönüyle Doğu Akdeniz, Mezopotamya, Mısır, Trakya, Makedonya, Balkanlar, Karadeniz ve çevresi, İran, Azerbaycan ve Hazar bölgesi ve özellikle tarihî İpek Yolu güzergâhı; Anadolu müziğiyle muhtelif bağlantı, benzerlik ve etkileşim içinde olan coğrafyalar olarak öne çıkmaktadır (s. 7).

Bu özgün kimliğin oluşumunu etkileyen unsurların başında, "Anadolu'daki geleneksel müzikler"[1] ve bu müziklerin merkezinde yer alan "makam" kültürü gelmektedir. Bu kültür bir yandan Anadolu topraklarında yaşayan toplumları birbirine bağlayan kuvvetli bir işlev olarak geleneksel hafızanın içinde yer bulurken diğer yandan gerek icraya gerekse kurama dayalı üretimlerde kendine has ilkelerle dönemsel ve bölgesel renkleri de bünyesinde taşır.

Sahip olunan bu zengin yapı, makam müziği üzerine yapılan çalışmalarda adlandırma başta olmak üzere pek çok terminolojik sorunun da temel sebebini oluşturmuştur. Özellikle modernleşme sürecinde standartlaşma çalışmalarına verilen önem, makam müziği alanı için yeni tartışmalar ve çok çatışmalı ortamlar doğurmuş, bu müziğe dair

[1] Bu çalışmada Güray'ın (2011, s. 7) "Anadolu'daki geleneksel müzikler" ifadesi, kendisinin belirttiği şekilde "ortak bir kuram üzerinden çeşitlenen Anadolu'daki geleneksel müzikleri tanımlamak amacıyla kullanılmıştır.

yapılacak her tür yenileşme hareketi, farklı çevreler üzerinde yeni kutuplaşmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmaların kökenini, Türk modernleşmesi sürecinde aramak ve modernleşme süreci ile birlikte yürüyen müzik modernleşmesine yönelik hedefleri de bu eksen içinde anlamaya çalışmak gereklidir.

Bilindiği üzere modernleşme süreci, Avrupa'da başlayan ve tüm düşünsel gelenekleri alt üst eden bir anlayış olan Aydınlanma Felsefesi'nin bir neticesidir ve Osmanlı İmparatorluğu'nun sağladığı zengin demografik yapıdan beslenen makam müziği, şüphesiz İmparatorluk tarihinin son iki yüz yıllık dönemine rastlayan bu sürecin etkilediği kritik alanların başında gelmektedir. Aydınlanma Felsefesi, 16. yüzyıldan itibaren Avrupa'yı etkilemeye başlamış ve 18. yüzyılın başlarında "bir yaşam projesine dönüşen" (Karakaş, 2022, s. 110) akılcı bilim yaklaşımıyla, dinin insanlar üzerindeki otoritesini yıkarak insanlara düşünsel anlamda bir özgürlük alanı yaratmıştır. Aydınlanma Felsefesi ile bilim, ahlak ve estetik alanlarının birbirinden ayrışması sağlanarak bu alanların ayrı ayrı ele alınması sağlanmıştır (Tekeli, 2009, ss. 14-15).

Modernleşme süreci ile ilgili ilişkili kavramlardan biri olan Batılılaşma, 17. ve 18. yüzyılları "Batı"nın kendi kimliğini henüz oluşturan farklı bir bütünlük olmaya başladığını, dolayısıyla Batı'nın kendi içindeki "Batılılaşma" sürecinin hala devam ettiği bir zaman dilim olarak tanımlar. 18. ve 19. yüzyıllarda Fransız İhtilâli ve Sanayi Devrimi gerçekleştiğinde ise Batı, tüm Dünya'da tek ve benzersiz bir konuma yerleşmiştir. Böylelikle, Osmanlı ve Rus İmparatorlukları başta olmak üzere "Batılı olmayan" tüm yönetimlerin ilk hedefi "Batılılaşma" eylemi olmaya başlamıştır (Belge, 2007, s. 43). İmparatorluğun kendisini yüksek bir kültür ve İslam kültürünün varisi olarak tanımlamasının verdiği üstünlük algısı (Işıktaş, 2016; Mardin, 1991), 18. yüzyılda gerçekleşen savaşlarda alınan yenilgiler neticesinde sarsılmaya başlamıştır. Şerif Mardin'in "Batıcılığın ilk evresi" olarak adlandırdığı 18. yüzyılın başlarında, Batı karşısında alınan yenilgilerin ardından "Batı'nın askerî kurumlarının ve silah gücünün İmparatorluğa nasıl getirileceği" konusu bir devlet sorunu haline gelmiştir. Böylece Batılılaşma düşüncesi, III. Ahmet döneminde (1703-1730), İmparatorluğun gerileme nedenleri, Batı'nın savaşlarda gösterdiği başarı, askerî teknolojisinin savaşlardaki rolü ve bu savaşların sonucuna yönelik değerlendirilmelerin yapılması gibi gelişmeler üzerinden

gündeme gelmeye başlamıştır (1991, s. 12). Durgun'a göre (2010, s. 42) Batı'ya duyulan ilginin ilk somut sonucu III. Selim'le yine askerî alanda görülmüştür.

Batılılaşma, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini, erişilmesi gereken bir hedef olarak gören bir yaklaşım olarak Batı'yı her hususta örnek almak isteyenleri temsil eder (Mardin, 1991, s. 11). 19. yüzyıl, kapitalizmin dünya üzerinde yayılmaya başladığı ve bu anlamda Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel yapısının çözülerek kapitalistleşme sürecinde yaşama geçirilen Batılılaşma politikalarının hayata geçirildiği bir dönemi temsil etmektedir (Öğütle ve Etil, 2009, s. 432). Bu değerlendirmelerin ardından ortaya çıkan yenilik ihtiyacı ise ancak "yeni bilgiler" ışığında olacak ve bu şekilde değişimin ilk somut adımları atılacaktır:

> "Batılılaşma ile birlikte ortaya çıkan "bilgi ihtiyacı", bilginin (ve bilginlerin) bu eski biçimlerinden farklılaşan özellikler taşır. Burada başlıca sorun, istenen bilginin, başka bir yerde üretilen bir bilgi olmasıdır" (Belge, 2007, ss. 46-47).

İhtiyaç duyulan bilgi ise Batı'da, yani Batı Avrupa'dadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ihtiyaç duyduğu ve Belge'nin tabiriyle "kökü dışarıda" olan bilginin artık içselleştirilmesi bir zorunluluk olmuştur.

Batılılaşma kavramı zamanla yerini, daha nötr bir çağrışım yapması nedeniyle "modernleşme" kavramına bırakmıştır (Belge, 2007, s. 43). Bu kapsamda Osmanlı'dan günümüze kadar Türkiye'de "batılılaşma" hareketleri de büyük oranda modernleşme sürecini ifade etmektedir (Ergur, 2009, ss. 162-163). Mevcut olanı eksik ve kusurlu gören modernleşme (Aksakal, 2010, s. 246) anlayışının bir örneği olarak Osmanlı'nın geleneksel toplumsal yapısı ve devlet düzeninin değişim ve dönüşümü; en genel manada Batı'dan alınan kurum ve kuralların doğrudan veya uyarlanma şeklinde alınmasıyla gerçekleşmiştir. Ancak burada esas beklenti düşünsel bir değişimin ya da kültürel üretimin ön plana çıktığı bir "zihniyet dönüşümü"nün gerçekleşmesidir (Ergur, 2009, s. 170).

Bu bağlamda, ihtiyaç duyulan "zihniyet dönüşümü"nü gerçekleştirmek amacıyla, ilk teşebbüsler askerî alanda başlatılmıştır. Bu anlamda III. Selim'in askerî eğitimde boru-trampet takımına yer vermesi ilk örneklerden birini oluşturmuş ancak devam eden süreçte

imparatorluk, Mehterhane'nin kaldırıldığı 1826 yılına kadar Batı müziği ile yalnızca Avrupa ile kurulan ilişkilere bağlı olarak "geçici" ve "rastlantısal" bir şekilde ilişki kurabilmiştir (B. Aksoy, 1985, s. 1214). II. Mahmud'un Muzika-yı Hümayun'u kurması ise modernleşme hareketleri bağlamında Türk müziğinin uğradığı keskin hamlelerin başlangıcı sayılabilir.

Hemen her alanda görülen "yenileşme" kararlarının alındığı ve "garplılaşma"nın resmen ilan edildiği bu dönemde müziği doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen "yenilik" hamlelerinin, bu müziği konu edinen ve günümüze kadar süregelen pek çok çalışmanın ve tartışmanın odak noktasını oluşturduğu söylenebilir. Bu yüzden Türk makam müziği, modernleşme ve müzik ilişkisi bağlamında farklı disiplinler (eğitim, tarih, kültür, sosyoloji, politika vb.) üzerinden ele alan çalışmaların neredeyse tamamında, üzerinde önemle durulan konular arasında olmuştur.

On dokuzuncu yüzyıl böylesi etkin gelişmelerin yaşandığı bir dönem olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu geri dönüşü olmayan bir yola sokmuştur. Ergur'un (2009) ifadesiyle "müziğin parçalanma sürecinin başlangıcı" olan bu yüzyılda Türk makam müziğinin nasıl etkilendiği aşağıdaki gibi ifade edilmiştir:

> "Özellikle on dokuzuncu yüzyıl başında geleneksel müzik ve besteleme ve icra kalıplarının değişmeye başladığını görmekteyiz. Bu tarihsel dönüm noktası, aynı zamanda müziğin parçalanma sürecinin de başlangıcını oluşturmaktadır. Diğer bir deyişle, birbirinden farklı toplumsal/sınıfsal anlamlar yüklenen müzik türlerinin ortaya çıkışı, bir yandan modernleşmeyle birlikte gelen zihniyet dünyası farklılaşmalarına, diğer yandan kapitalist bir yapıya evrilen üretim ilişkilerinin biçimlendirdiği piyasa taleplerine bağlıdır" (Ergur, 2009, ss. 174-175).

Modernleşme süreci ulus-devletlerin oluşmaya başlaması, Sanayi Devrimi gibi önemli gelişmelerin eşliğinde devam ederken, ortaya çıkan kapitalizm'in etkileri pek çok alanda olduğu gibi müzik alanında da hissedilir hale gelmiştir.

Kapitalizm ve müzik ilişkisini, rasyonelleşme teorisiyle ele alan ve müzik sosyolojisinin de öncü isimlerinden biri olan Max Weber, 1921 yılında yayımlanan "Müziğin Rasyonel

ve Sosyal Temelleri[2]" başlıklı çalışmasında, Batı'da kapitalizmin yükselişini müzikle ilişkilendirmiştir. Batı müziğinin armoni, melodi, nota sistemi ve müzik aletlerinin üretimi gibi, müziğin gelişimini ve standartlaşma sürecini rasyonelleşme kavramı ile açıklayan Weber, bu kapsamda rasyonalizasyon teorisini Batılı ve modern toplumlarda kapitalizmin yükselişine yol açan eşsiz bir unsur olarak görmektedir. Rasyonelleşmenin önemli çıktıları, modern müzik notasyonu, modern müzik aletlerinin geliştirilmesi ve standartlaştırılmasıdır. Bu bağlamda Weber, müziği sosyolojik bir bakış açısıyla ele alarak müzik aletlerindeki çeşitlilik, gelişim ve standardize olma sürecini toplumsal yapıdaki ekonomik, teknolojik ve kültürel değişmelerle yakından bağlantılı olduğunu vurgular (Esgin, 2012, s. 162; Güven ve Ergur, 2014, s. 3).

Bu süreç 1950'lerle birlikte yeni bir dönüşüme uğradı ve Batılılaşma, modernleşme adı altında hızlanmaya ve geniş alanlarda etkisini göstermeye devam etti (Işık ve Erol, 2002, s. 51). Bir diğer dönüşüm 1980'lerin popüler kültür tartışmalarıyla, özellikle "arabesk" müzik üzerinden yürüyerek Türk modernleşmesi, Batılılaşma ve kapitalistleşmenin ortaya çıkardığı sonuçlar bu müzik üzerinden sürdürülmüştür (G. Ayas, 2015, s. 263).

Yine Modernleşme sürecinde notanın önem kazanarak icranın kalıcılığının sağlanması ve metodlaşma rasyonalizme yaptığı gönderme bakımından değer görmüş; standartlaşma çalışmaları ise yine bu sürecin önemli vurgularından biri olmuştur.

1.1. Amaç ve Kapsam

Türkiye'nin modernleşme serüveni sosyal bilimlerin pek çok disiplininde farklı bağlamlardan sıklıkla ele alınan konulardan olmuştur. Ülkemizde modernleşme hareketlerinin Osmanlı İmparatorluğu ile başladığı göz önünde bulundurulduğunda, kültürel üretimin bir çıktısı olarak müzik, modernleşme yaklaşımlarından etkilenen alanların başında gelmektedir. Osmanlı toplum hayatını yakından etkileyen bu süreç, Meşrutiyet ve Tanzimat hareketleriyle doruk noktasına çıkmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile devletin kültür politikaları arasında yer alan müzik reformu ile hem kurumsal hem de kuramsal olarak pek çok atılım gerçekleşmiştir. Ancak Cumhuriyet'in sağladığı önemli gelişmelerin yanında Batı müziğinin "muasır medeniyet seviyesi"ne ulaşma aracı olarak

[2] Detaylı okuma için bkz. *The Rational and Social Foundations of Music* (Weber, 1958).

görülmesi, dönemin ideologlarının da desteğiyle Geleneksel Türk Müziği dışlanmış/ötekileştirilmiş/yalnızlaştırılmış ya da bir başka ifadeyle "istiskal"e uğramıştır.

Geleneksel Türk müziğinin bu şekilde konumlandırılması, İmparatorluğun son iki yüzyıllık döneminden itibaren başlamış olsa da, bu müziğe karşı başlatılan katı uygulamaların ve yaşanan hararetli tartışmaların Erken Cumhuriyet döneminde yoğunluk kazandığı bilinmekte, hatta bu tartışmaların günümüze kadar yansıdığı söylenebilir. Böylesine yoğun tartışmaların yaşandığı bir konunun, dönemin en yaygın süreli yayını ve iletişim aracı olan gazetelere yansıması, karşılaşılabilecek en doğal sonuçlardan biridir. Bu yüzden, konuya ilişkin gerçekleştirilen çalışmaların hemen hepsinde başvurulan kaynaklar arasında dönemin gazeteleri birincil kaynaklar arasında yer almıştır. İmparatorluk döneminde ilk örnekleri görülen dergi yayıncılığının ise Cumhuriyet'in ilanından sonra -görece- arttığını söylemek mümkündür. Müzik süreli yayınlarında da açık bir şekilde görülen bu artış, geleneksel Türk müziği çevrelerinin seslerini duyurabildikleri "alternatif" ve daha "özgür" bir alandır.

Bu kapsamda araştırmanın amacı, "geleneksel Türk müziği çevrelerince yayımlanan süreli yayınlarda", Cumhuriyet'in ilanı ile uygulamaya konulan müzik politikalarında, dönemin Türk müziği aktörlerinin bu uygulamalar karşısında verdikleri tepkileri müzik süreli yayınları üzerinden okumaya çalışmaktır. Bu amaçla Harf İnkılâbının gerçekleşmiş olduğu 1928 yılı başlangıç olarak seçilmiş ve bu tartışmaların tüm yönlerini içeren yazıların doygunluk seviyesine 1980'li yıllardaki dergilerle ulaşması nedeniyle, 1982 yılında yayın hayatına başlayan *Mızrap* dergisi ile çalışma verilerinin toplanması sınırlanmıştır. Bu veri doygunluğu aşağıdaki yedi dergi ile elde edilmiştir.

Tablo 1. Türk Müziği Çevrelerince Yayımlanan Müzik Süreli Yayınları

Dergi Adı	Yayın Yılı	Ulaşılan Sayılar	Basım Yeri	Yayıncı
Türk Musikisi	1947	1-81	Ankara	Kamil Eriş
Musiki Mecmuası	1948	1-476	İstanbul	A. İhsan Tayşılı, Laika Karabey, Emin Karabey, Feridun Darbaz, Ethem Ruhi Üngör, Mehmet Güntekin, Özgür Tarhan
Müzik Magazin	1955	1-5	İstanbul	Cemal Özgen, Kemal Sergek, İsmail Ersevim
Musıki ve Nota	1969	1-35 /1-27 (Yeni Dizi)	İzmir	Avni Anıl
Müzik ve Sanat	1976 (?)	24-55	İstanbul	Sayıl Doğanay
San'at ve Kültürde Kök	1981-1982	1-12	İstanbul	Hasan Kaya Manioğlu / Bekir Sıtkı Sezgin
Mızrap	1982	1-60	İstanbul	Hulki Öğreten

Bu kapsamda bu araştırma, "Geleneksel Türk müziği çevrelerince yayımlanan süreli yayınlarda müzik modernleşmesi hangi yönleriyle tartışılmış ve değerlendirilmiştir?" sorusuna cevap aramaktadır.

1.2. Önem

Bu araştırma, Türkiye'nin modernleşme sürecini müzik üzerinden değerlendiren ve bunu temel alan çalışmalarda; konuyla ilgili popülerleşmiş isimlerin dışında kalan geleneksel Türk müziği çevrelerinin diğer isimlerine ait görüşlerinin ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Araştırma ayrıca, bu konuyu temel alan çalışmalarda başvurulan kaynaklardan farklı olarak, bu çalışmanın kapsamına giren temaların araştırma kapsamında taranan müzik süreli yayınlarındaki tüm bir künyeyi işaret etmesi bakımından bu konuda çalışma yapacak diğer araştırmacılara büyük kolaylık sağlayacak bir içeriktedir.

1.3. Yöntem

Nitel araştırma yaklaşımlarının benimsendiği bu çalışmada, araştırmanın amacı ve kapsamından hareketle ilk olarak örneklemin oluşturulmasında temel alınacak ölçütler belirlenmiştir. Kümbetoğlu (2008) nitel araştırmalarda örneklemin büyüklüğünden çok amaca uygun bilgiyi ortaya çıkarılabilecek bir örneklemin oluşturulması gerektiğini söylemektedir. Böylelikle araştırmacı bu örneklemle, nitel araştırmayı farklı kılan özelliklerinden olan "bir keşfetme ve anlama çabası sürecini" deneyimleyebilmektedir

(s.97). Bu bağlamda bu çalışmanın kapsamına giren dergiler ve metinler, bu yaklaşımla seçilmiş ve dergilerin sınırlılığında veri doygunluğu esas alınmıştır.

Bu çalışmanın örneklemi için, ilk olarak Türkiye'de yayımlanan müzik süreli yayınlarının neler olduğunun tespit edilmesine ihtiyaç duyulmuştur. Ardından Harf İnkılabı'nın gerçekleştiği yıl olan 1928'den itibaren olan süreli yayınların taranmasına karar verilmiştir. Kümbetoğlu (2008) bu süreci "bu nedenle örneklem büyüklüğü, araştırmanın ana kavram tema ve sorunlarına ilişkin en ayrıntılı veriye ulaştığını veya bu veriyi bulabileceğini düşünen araştırmacının kendisi tarafından bir doyum noktasına varıldığı zaman belirlenir" şeklinde ifade eder. Bu çalışmada örneklem için seçilen yedi dergi de bu doygunluk nedeniyle çalışmayı sonuçlandırmada yeterli görülmüştür.

1.3.1. Verilerin Toplanması

Süreli yayınların tespiti için ilk taramalar Ankara'da bulunan Milli Kütüphane'de gerçekleştirilmiştir. Bu taramalarda, modernleşme hareketlerinin geniş kitlelere yayılımını destekleme niteliğinde olan ve dolayısıyla Batı müziğini konu eden dergilerin sayısal üstünlüğü; bu çalışmanın kapsamına giren aktörlerin söylemlerine daha yakından bakabilme noktasında araştırmacıya yeni bir tercih yapma zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu nedenle çalışmanın, Türkiye'nin modernleşme sürecinde geleneksel Türk müziği çevrelerinin çıkardıkları ve savunularının daha fazla yer bulduğu dergiler üzerinden yürütülmesine karar verilmiştir. Bu karara bağlı olarak öncelikle bu eksende çıkarılan dergiler tespit edilmiştir. Çalışma kapsamına alınmasına karar verilen dergilerden *Musiki Mecmuası*, Prof. Ayhan Zeren tarafından hazırlanan ve konu başlıklarına göre sınıflandırılan "Musiki Mecmuaları İndeksi" üzerinden taranmış, tespit edilen makale ve sayılara ise Zeren'in dijital ortama aktardığı arşiv üzerinden ulaşılmıştır. *Musiki Mecmuası* dışında kalan dergilerin (*Türk Musikisi Dergisi*, *Musiki ve Nota, San'at ve Kültürde Kök, Mızrap, Müzik Magazin, Müzik ve Sanat*) tamamı Ankara'da Milli Kütüphane'de, İstanbul'da Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Atatürk Kitaplığı ve İTÜ MİAM Kütüphanesi'nde taranmıştır. Ancak zaman zaman bu taramalarda karşılaşılan bazı güçlükler (kütüphanelerin çalışma saatleri, katalog kaydı bulunan ancak rafta yer almayan, bazı süreli yayınların ilgili sayfalarının kesilmiş/yırtılmış olması veya tahrip edilmiş olması vb.) nedeniyle ulaşılamayan sayılara satın alma yoluyla ulaşılmıştır.

1.3.2 Verilerin Çözümlenmesi ve Analizi

Verilerin çözümlenmesinde tematik kataloglar ve temalar arasındaki ilişkileri değerlendiren içerik analizi kullanılmıştır. Tüm metinler, çalışmanın sorusuna cevap niteliği taşıyan aktarımları kodlayarak okunmuş ve ortaya çıkan alt temalar bir yandan metinler arası ilişkilerin kurulmasına diğer yandan çalışmanın eksenini belirleyecek temaların oluşturulmasına hizmet etmiştir. Yazıların başlığı ile metnin içeriği arasında zaman zaman karşılaşılan uyumsuzluklar durumunda, tematik kataloglamada metin içeriği esas alınmıştır. Buna bağlı olarak bulgular bölümünde verilen, kronolojik makale tablolarında içerik ve başlık uyumsuzluğu görülebilmektedir.

Çalışmada taranan dergilerde öne çıkan tüm tema ve alt temalar Tablo-2'de verilmiş ve bulgular bölümünü oluşturan konular bu liste üzerinden şekillenmiştir.

Tablo 2. Tema ve Alt Temalar

Tema	Alt Tema
Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler	Kültür Sanat Politikaları
	Okullaşma
	Türk Müziği Eğitimi
	Türk Müziği Eğitim Sistemi Eleştirileri
	Türk Müziği Eğitimi ve İcralarında Zihniyet Sorunu
Türk Müziğinde Temsil Sorunu	Konser Repertuarı, Genel Repertuar Birikimi Bağlamında
	İcracılar Bağlamında (İcracıların sahne duruşu..)
	Türk Müziği Nasıl Adlandırılmalı?
	Türk Müziği Güfte Eleştirisi
TRT Üzerine Eleştiriler	İşleyiş
	Yayın Politikası
	Yöneticiler ve İdeolojileri
	TRT iyileşme hareketleri
Piyasalaşma Sürecine Dair	Plak ve Aranjmanlar Üzerine
	Arz Talep İlişkisi Üzerinden Yapılan Değerlendirmeler/Eleştiriler
	Besteci, İcracı ve Türk müziği Severlerin Tutumları
	Müzikte Yozlaşma
	Modernleşmenin Popüler Müzik Alanındaki Yansımaları

Bulgular bölümündeki metinlerin oluşturulmasında her temanın yorumlanmasında, dergilerde öne çıkan tartışmalar ya da fikirsel yönelimler bağlamında, dönemsel kırılmaların olup olmadığını tespit edebilmek amacıyla kronolojik bir aktarımın izlenmesine özen gösterilmiştir.

1.5 Literatür Değerlendirmesi

Bu bölümde Türkiye'de modernleşme sürecinin müzik alanını nasıl etkilediğine yönelik lisansüstü tezler ve araştırma makaleleri değerlendirilmiştir.

1.5.1. Lisansüstü Tezler

Hüseyin Tatar (2001) "Radyo, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi ve Radyo Alemi Dergileri Açıklamalı Kronolojik Müzik Yazıları" başlıklı yüksek lisans tezinde 1941-1958 yıllarını kapsayan 17 yıllık bir yayın periyodunun incelemesinde toplam 1683 yazı tespit etmiştir. Yazıların tespitinde sanatsal veya bilimsel içeriği bulunan veya bu bağlamda katkı sağlayabilecek yazılar çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Erhan Sirke'nin (2005) hazırladığı yüksek lisans çalışması, "18. ve 20. Yüzyıllarda Türklerde Müzik Yayıncılığı ve Musikî Mecmuaları" üzerine odaklanmıştır. Müzik yayıncılığına dair ilk örneklerin Türk müziğinin gelişimine olan katkılarının ele alındığı bu çalışma, ele alınan dönemin önemli güfte ve nota mecmuaları ve bunların yayımlandığı yayınevleri hakkında özet bilgiler sunmuştur.

Seda Düzyol (2010), 1982-1987 yılları arasında yayımlanan Mızrap Dergisinin incelenmesi üzerine bir araştırma gerçekleştirmiştir. "Mızrap Dergisi'nin İncelenmesi" başlıklı yüksek lisans çalışmasında, bu dergide yüz yetmiş beş yazar tarafından kaleme alınan toplam 2104 makalenin kronolojik bibliyografyası oluşturulmuştur. Bunun yanında dergide yazan yazarların biyografilerine de yer verilerek Türk müziği süreli yayıncılığında yer alan yazar profili de özetlenmiştir.

Müzik yayıncılığı ve müzik dergilerini genel bir çerçevede değerlendirilen çalışmalardan biri Güllü Özkan (2010) tarafından tamamlanan yüksek lisans çalışmasıdır. Tarihsel süreçte ülkemizde müzik yayıncılığının nasıl geliştiğini derleyen bu çalışma, yayın içeriklerinden çok müzik yayıncılığı tarihi üzerinde yoğunlaşmıştır. Müzik yayıncılığı üzerine gerçekleştirilen görüşmeler üzerinden, ülkemizde müzik yayıncılığının geleceği ve yaşadığı sorunlar üzerine çözüm önerileri sunulmuştur.

Müzik dergileri ve müzik yayıncılığı üzerine hazırlanan çalışmalardan bir diğeri ise Sadık Ziytak'ın (2013) hazırlamış olduğu "Türk Musikisi Alanında Çıkan Süreli Yayınların

Değerlendirilmesi" başlıklı yüksek lisans tezidir. Başlık ve konu itibariyle bu araştırmaya en yakın çalışmalardan biri olan bu çalışmada Ziytak, 1900 yılından tezin tamamlandığı 2013 yılına kadar yayımlanmış müzik dergilerinde müzik ve müzik eğitimine yönelik yazılmış makaleleri nicelik ve nitelik bakımından değerlendirmeye çalışmıştır. Müzik yayıncılığına yönelik bulguların yer aldığı bu çalışmanın üçüncü bölümünde Musiki Mecmuası'na yönelik bulguların yoğunluk kazandığı görülmüştür.

2013 yılında Onur Güneş Ayas tarafından İstanbul Üniversitesi'ne bağlı olarak yazılan doktora tezi, yakın dönemde müzik sosyolojisi alanında hissedilen kaynak eksikliğini gideren ve bu anlamda titizlikle hazırlanan çalışmalar arasındadır. Ayas (2013) tarafından "Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri"[3] başlıklı bu çalışmada, erken Cumhuriyet döneminde uygulanan müzik politikaları, Türk müziği taraflarının geliştirdiği savunma mekanizmaları üzerinden sosyolojik bir bakış açısıyla ele almıştır.

Bahar Gökçeli (2014) "Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) Müzik Politikaları" başlıklı yüksek lisans çalışmasında, öncelikle Cumhuriyet öncesi dönemden çalışmanın gerçekleştirildiği 2014 yılına kadar hem Osmanlı Devleti'nin hem de Türkiye Cumhuriyeti'nin benimsediği müzik politikaları ele alınmıştır. Cumhuriyet'in ilanı ile dönemin kurucu partisi olma özelliğini de taşıyan CHP'nin parti programları bağlamında uygulanan müzik politikalarında, müziğin politik bir aygıt olarak önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmada, CHP'nin parti politikaları ve devletin müzik politikaları arasındaki ilişki, ele alınan konu başlıklarındandır.

Müzik süreli yayınlara yönelik tespit edilen çalışmalardan biri de "Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müzik Algısı ve Müzik Dergileri (1946-1950)" başlıklı yüksek lisans tezidir. Esra Çetin (2017) tarafından Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalına bağlı olarak hazırlanan bu çalışmada,

[3] Yazara ait bu doktora tezi, 2014 yılında "Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim" başlığı ile kitap olarak basılmıştır. Bkz. Ayas (2014).

1946-1950 yılları arasında Türkiye'de müzik algısı, dönemin müzik dergileri üzerinden değerlendirilmiştir.

Almila Tuncer'in (2022) Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığı "Musiki Mecmuası 1-94 (1948-1955)" Çözümlemeli Bibliyografyası ve Bibliyometrik Analizi başlıklı doktora tezi, konuya ilişkin gerçekleştirilmiş en güncel çalışmalardan biri olarak tespit edilmiştir. Tuncer'in Musiki Mecmuası üzerinden gerçekleştirdiği bu çalışmada, derginin ilk 94 sayısı bibliyografik olarak çözümlenmiş, tespit edilen 1621 makalenin bibliyometrik analizi üzerinden Türk müziği üzerine yayımlanan makalelerin sıklık oranlarına ulaşılmıştır.

1.5.2. Makaleler

Konuyla ilgili olduğu düşünülen makalelere yönelik gerçekleştirilen taramada müzik süreli yayınlarını konu edinen sınırlı sayıda yayın tespit edilmiştir.

Mihalis Kuyucu'nun (2013) kaleme aldığı "Türkiye'de Müzik Basını Tarihi ve Hey Dergisi" başlıklı makalesi, Türkiye'de müzik yayıncılığını ele alan tarihsel düzlemde ele alan bir çalışmadır. "Müzik Basını Tarihi"ni Hey Dergisi üzerinden okumaya çalışan Kuyucu, ülkemizde yayıncılık faaliyetleri ve müzik yayıncılığının tarihinden örneklere de yer vermiştir. Arşivlerden yararlanılan bu çalışmada, popüler müzik temsilcileriyle yapılan görüşmelere yer verilmiştir.

Burçin Gülgün'ün (2019) "(Hayat) Ayna Dergisi'nde Müzik Yazıları (1970-1973): İnceleme ve Özetli Bibliyografya" başlıklı çalışmasında 1970-1973 yılları arasında yayımlanan Ayna dergisinde yer alan müzik yazıları, betimsel bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Bibliyografi çalışması olarak hazırlanan bu çalışmada tespit edilen yazılar içeriklerine göre sınıflandırılmıştır.

Yakın dönemde yayımlanan bir başka makale Mediha Şenzeybek tarafından kaleme alınmıştır. Şenzeybek'in (2022) Etnomüzikoloji Dergisi'nde yayımlanan "Süreli Yayın İncelemesi: 1948-1967 Yılları Arasında Musiki Mecmuası" başlıklı makalesinde, musiki Mecmuası'nın yalnızca 6 sayısı ve bu sayılara ait içerikler betimlenmiş ancak yazılara dair herhangi bir değerlendirmede bulunulmamıştır.

Yukarıda yer alan çalışmaların bir kısmı erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını ele alan, bir kısmı ise doğrudan müzik süreli yayınları üzerine yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte literatür taramasında bibliyografik çalışmaların varlığı hem lisansüstü düzeyde hem de yayımlanan makalelerde tespit edilmiş ancak bu bölüm altında yer verilmemiştir. Gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda dönemin müzik politikalarının Türk müziği çevrelerinin görüşleri üzerine odaklanan ve konuyu onların gözünden değerlendiren bir çalışma bulunmamaktadır. Bu nedenle konunun çok yönlü değerlendirilebilmesi ve konuya dahil olan tüm aktörlerin bakış açılarının seslerinin daha kuvvetli duyurulabilmesi bakımından bu çalışma tamamlayıcı bir nitelik arz edecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİNCE YAYIMLANAN MÜZİK SÜRELİ YAYINLARI

Bu bölümde çalışmanın örneklemini oluşturan dergilere yönelik bilgiler paylaşılmıştır. Dergilerin yayımlanmaya başladığı yıl, yazar kadrosu vb. bilgilerin yer aldığı bu bölümde dergilerin yayın hayatına nasıl başladıklarına dair paylaşımlara da yer verilmiştir.

2.1. Türk Musikisi Dergisi

1947 yılında yayın hayatına başlayan Türk Musikisi Dergisi'nin sahipleri Burhanettin Ökte (1904-1973) ve Fikret Kutluğ (1917-?)'dur. İlk sayısında yer alan *Niçin Çıkıyoruz?* başlıklı makalede, derginin Türk müziği alanında yaşanan "neşriyat sahasındaki boşluğun ufak bir kısmını doldurmak" amacıyla çıktığı yazmaktadır. Derginin yazarları arasında Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), Salih Murad Uzdilek (1891-1967), Laika Karabey (1909-1989), Hakkı Süha Gezgin (1895-1963), Süleyman Erguner (1902-1953) gibi dönemin önemli müzik insanları ve teorisyenleri bulunmaktadır.

Türk Musikisi Dergisi'nde yer verilen konu başlıklarını eleştiri (musiki inkılabı, müzik eğitimi, radyo yayınları vb.) yazıları, müzik tarihi yazıları, röportajlar, Türk müziği teorisi, Atatürk'ten hatıralar ve güncel Türk müziği meseleleri oluşturmaktadır. Dergide bunların dışında, hemen her sayıda Türk müziği notaları paylaşılmış ve çok sayıda karikatüre yer verilmiştir.



Şekil 1. Türk Musikisi Dergisi

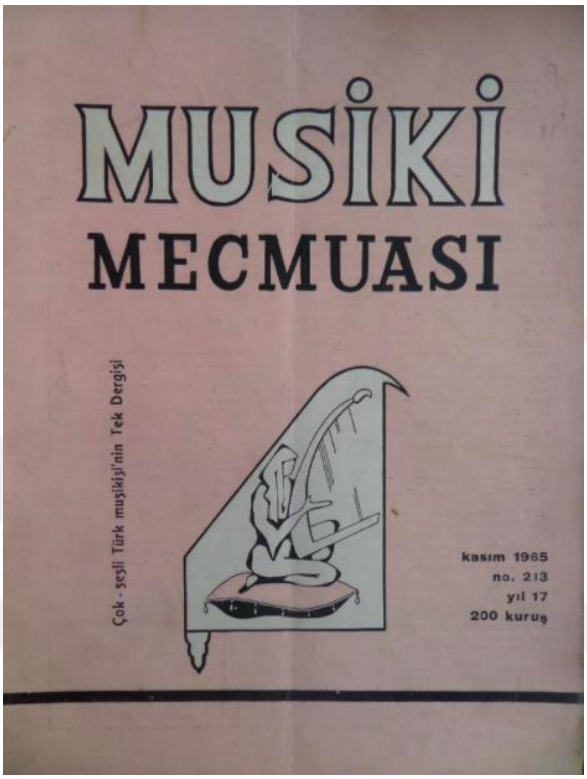
2.2. Musiki Mecmuası

1 Mart 1948 yılında Hüseyin Saadettin Arel'in *Türk Musikisi Nasıl İlerler?* Başlıklı makalesi ile yayın hayatına başlayan Musiki Mecmuası, Türk müzik tarihinde yayımlanmış en uzun süreli müzik dergisidir.

Musiki Mecmuası'nın ilk sayısında, o dönemde yayımlanan dergilere bir eleştiri getirerek "…neşriyat hayatımızda vaitlerini yerine getirebilmiş kaç dergi sayabiliriz? Bunu düşünerek biz söze hacet görmeden doğrudan doğruya iş ile meydana çıkmayı tercih ettik" sözleriyle derginin yayımlanma amacı ifade edilmeye çalışılmıştır. Yayımlandığı ilk dönemlerde Türk müziği ağırlıklı olmakla birlikte zamanla batı müziği alanında Türk müziği nazariyatı, Türk ve batı müziği tarihi, eleştiri, röportaj, konser haberleri vb. konuları da ele alan yazılar yer almaktadır.

İslam Ansiklopedisi'ne göre, bugüne kadar Musiki Mecmuası'nda en çok makale Etem Ruhi Üngör tarafından yazılmış, onu Lâika Karabey takip etmiştir (https://islamansiklopedisi.org.tr/musiki-mecmuasi). Bununla birlikte dergide, Cinuçen

Tanrıkorur, Eugenia Popescu Judetz, Ayhan Zeren, Osman Şevki Uludağ, Mesut Cemil, Halil Bedîî Yönetken, Gültekin Oransay, Hakkı Süha Gezgin, Kemal İlerici gibi ülkenin önde gelen bestecilerinin, müzikologlarının ve icracılarının da yazıları bulunmaktadır.[4]
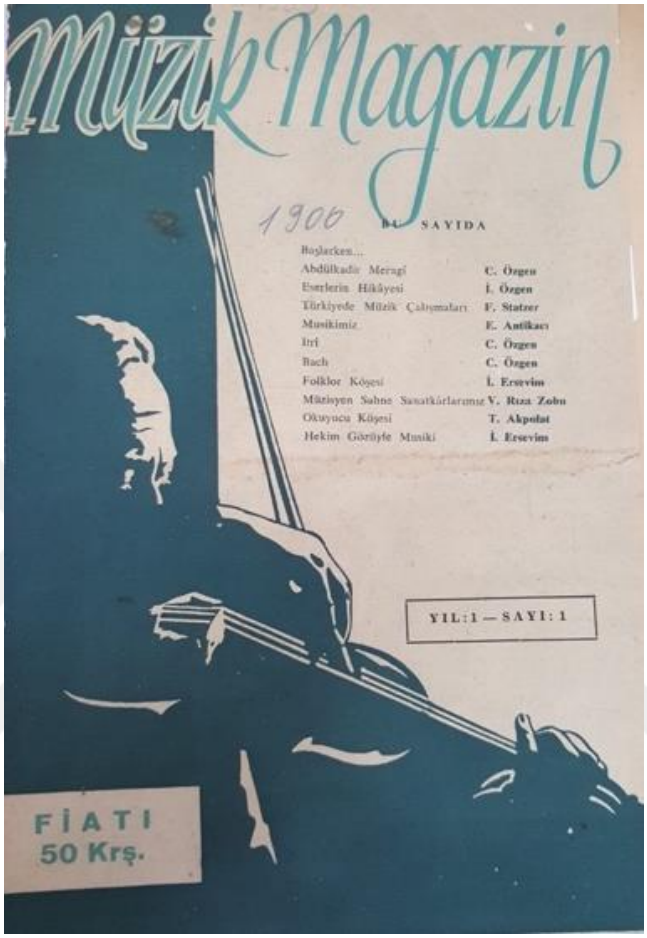


Şekil 2. Musiki Mecmuası

2.2. Müzik Magazin

Cemal Özgen, Kemal Sergek ve İsmail Ersevim (1928-2014) tarafından 1955 yılında İstanbul'da çıkarılan Müzik Magazin dergisinin yayımlanmış beş sayısına İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı'nda ulaşılmıştır. "Başlarken" adlı makalede Türk, Batı veya folklor müziği ayrımı yapmayacağı belirtilen derginin "Bu sahada fikir beyan etmiye ve yazı yazmıya salâhiyetli şahısların yazı ve görüşlerini, konser tahlillerini ve en son müzik haberlerini, size faydalı olabilecek röportajları en nezih şekilde dergimizde bulacaksınız" ifadeleriyle yayın çizgisi belirlenmiştir. Müziğin alt başlıklarına yönelik pek çok konu başlığını barındıran Müzik Magazin, her nüshasında okuyucularına geleneksel Türk müziği eserlerinin notalarını paylaşmıştır.

[4] Dergi hakkında daha detaylı bilgi için: https://islamansiklopedisi.org.tr/musiki-mecmuasi

Zengin bir içeriğe sahip olan derginin, yalnızca beş sayısına ulaşılabilmesi nedeniyle bu çalışma kapsamında dergiye ait 8 makale değerlendirilmiştir.



Şekil 3. Müzik Magazin Dergisi

2.3. Müzik ve Sanat Dergisi

Sayıl Doğanay'ın sahipliğini yaptığı Müzik ve Sanat dergisinin yirmi dördüncü sayıdan elli beşinci sayıya kadar olan toplam 32 sayısına ulaşılmıştır. Aylık periyodlarla yayınlanan derginin 1976 yılında yayın hayatına başladığı tahmin edilmektedir.

Yazar kadrosunda Sabri Süha Ansen (1908-1990), Bekir Sıtkı Sezgin (1936-1996), Selahattin İçli (1923-2006) gibi isimlerin yer aldığı Müzik ve Sanat dergisinde konu başlıkları Türk müziğinin güncel durumunu anlatır ve yazılan yazılar Türk müziğinin durumunu ele almıştır. Ağırlıklı olarak TRT'nin yayın politikaları eleştirilirken Eurovision yarışması vb. konu başlıklarına dair yazılara yer verilmiştir.



Şekil 4. Müzik ve Sanat Dergisi

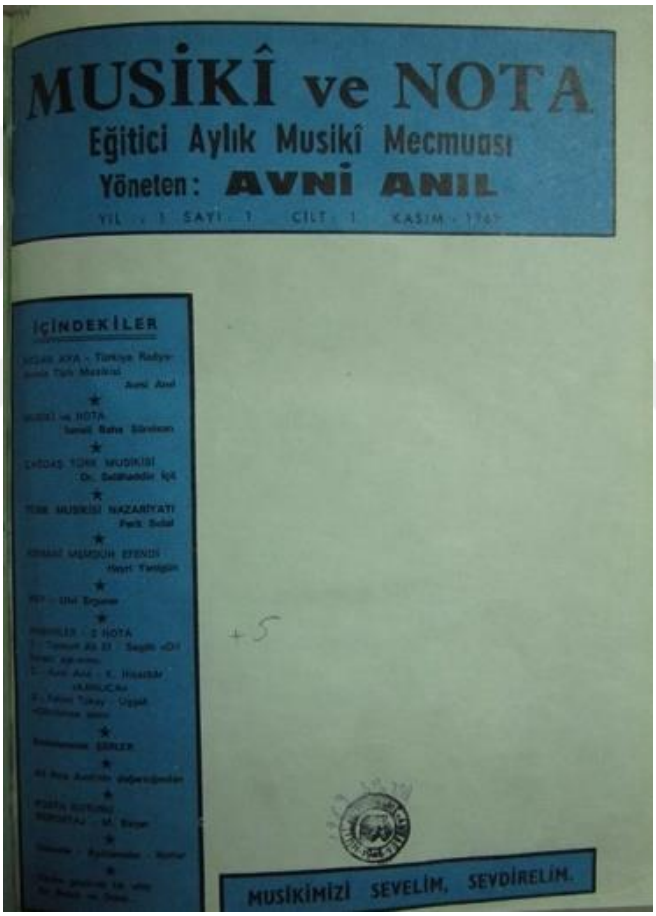
2.4. Musiki ve Nota

1969 yılının Kasım ayında "Musikimizi Sevelim, Sevdirelim" sloganıyla yayın hayatına başlayan Musiki ve Nota dergisinin sahibi ve yöneticisi besteci Avni Anıl'dır (1908-2008). Aylık olarak yayımlanan dergi, "Aydan Aya" başlıklı köşesinde Avni Anıl, derginin çıkışı ile bilgilere dahi yer vermeden TRT'nin uygulamalarını eleştiren bir yazı kaleme almıştır. 1969 – 1972 yılları arasında 35 sayı yayımlanan dergi, 1983 yılında yayın hayatına yeniden başlayarak 1985 yılına kadar 27 sayı yayımlanmıştır.

Musiki ve Nota dergisi yayımlandığı süre boyunca düzenli olarak Türk makam müziği bestecilerinden nota örneklerine yer vermiş, bununla birlikte Türk müziği tarihi, çalgılar hakkında bilgiler, Türk müziği nazariyatı, bestecilerin hayatı ve eser analizleri vb. gibi

teorik konulara eğilmemekle kalmamış hem tarihsel hem de güncel konularda da görüş bildirmiştir.

Dergide, müzik çevrelerince çokça tartışılan ve eleştirilen aranjman müzikler ile dönemin en etkin kurumlarından biri olan TRT'ye ve onun yayın politikalarını eleştiren pek çok yazı kaleme alınmıştır. Derginin yazar kadrosunda, Selahaddin İçli, İsmail Baha Sürelsan (1912-1998), Ferit Sıdal (1925-2001), Hayri Yenigün (1893-1979) gibi tanınmış besteciler bulunmaktadır.



Şekil 5. Musiki ve Nota Dergisi

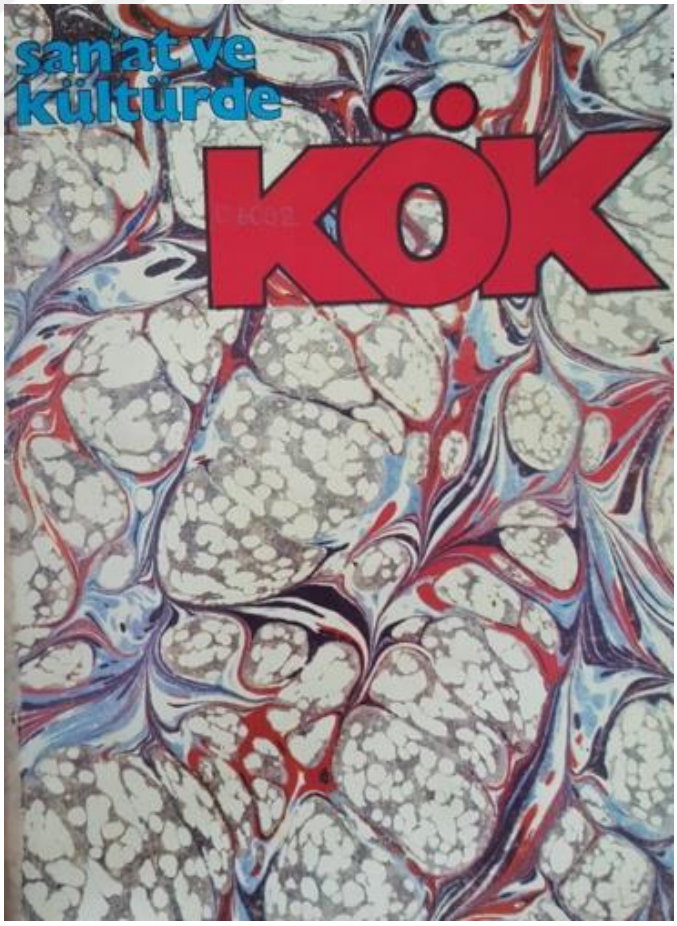
2.5. San'at ve Kültürde Kök

Genel Yönetmenliğini Bekir Sıtkı Sezgin'in, Yazı İşleri Müdürlüğünü Hulki Öğreten'in (1926-2010) yaptığı San'at ve Kültürde Kök dergisi, ilk sayısını 1981 yılının şubat ayında yayınlamaya başlamıştır. Bekir Sıtkı Sezgin'in kaleme aldığı başlangıç makalesinde, dergide Türk sanat ve Türk halk müziğini tanıtıcı yazılar, Türk sanat ve Türk halk

müziğinden seçilmiş eserlerin notaları, bestecileri tanıtıcı yazılar, Türk sanat müziğinde nazariyat ve solfej hakkında uygulamalı bilgilerin verileceği yazıların olmasıyla birlikte; edebiyat-şiir, edebiyat ve müzik, batı müziği yazıları, Türk sanatları (ebru, hat, oyma, tezhip, cilt, vb.) sanat yazıları vb. konular hakkında yazıların da yer alacağı söylenmiştir.

Bu açıdan San'at ve Kültürde Kök, müzik dışında farklı sanat dalları ve edebiyata yönelik bir muhteviyatı olacağını belirtmişse de derginin büyük oranda müzik üzerine yazılan makalelere verdiği görülmüş, bu nedenle araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

Başta Bekir Sıtkı Sezgin olmak üzere, Alâeddin Yavaşça (1926-2021), Amir Ateş (1942), Haydar Sanal (1926-2003), Nida Tüfekçi (1929-1993), Yalçın Tura (1934) gibi hem Klasik Türk müziği hem de Türk halk müziğinden önemli isimlerin yazar kadrosunda bulunduğu San'at ve Kültürde Kök dergisinin, on iki sayısına ulaşılmıştır.



Şekil 6. San'at ve Kültürde Kök

2.6. Mızrap

Hulki Öğreten tarafından ilk sayısı 1982 yılının Ekim ayında yayımlanan Mızrap dergisinin Ankara Milli Kütüphanede altmış sayısına ulaşılmıştır. Ağırlıklı olarak Türk müziği üzerine yayın yapan Mızrap, zaman zaman Edebiyat, Resim, Heykel, Mimari, Türk Sanatları, Sinema, Fotoğraf gibi farklı sanat dallarına ait konulara da yer vereceğini Hulki Öğreten'in *Niçin Çıkıyoruz?* başlıklı giriş makalesinde duyurmuştur.

Mızrap dergisinin yazarları arasında Selahaddin İçli, Laika Karabey, Kemal İlerici (1910-1986), İsmail Baha Sürelsan, Erol Sayan (1936), Yalçın Tura, Alaeddin Yavaşça gibi isimler yer almaktadır.



Şekil 7. Mızrap Dergisi

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİK SÜRELİ YAYINLARINDA TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİNİN SESLERİ

Bu bölümde, çalışma kapsamında değerlendirilen dergilerde, Türk müziği çevrelerinin yoğunlaştığı tartışma konuları ele alınmış ve bu konuları hangi yönleriyle öne çıkardıkları kronolojik bir aktarımla verilmiştir.

3.1. Piyasalaşma Sürecine Dair

"...kültürümüzün vazgeçilmez unsuru... bir san'at âbidesi olduğunda ittifak ettiğimiz bu musiki göz göre göre dejenere olup gidecek midir?"[5]
(Selahattin İçli)

"Bugün piyasayı sarmış yozlaşmış musıki, Türk musıkisi değildir"[6]
(Avni Anıl)

Türk Müziğinin icra ve yorumculuk alanına dair geçmişten bugüne kadar üzerinde tartışmaların yoğunlaştığı konulardan birisi, bu müziğin icra edildiği mekanlara ve icra üslubuna[7] dairdir. Bir müziğin sanatlı mı ya da piyasa tavrına/piyasa üslubuna dair yorumları çevreleyen unsurlar, bir yandan bu müziğin icra tavrına diğer yandan da icrada kullanılan çalgılara bağlıdır.

---

[5] İçli, S. (1970a). Suç Kimin? *Musikî ve Nota*, *1*(3).

[6] Anıl, A. (1972b). Son Kavga... *Musıkî ve Nota*, *3*(27), 3.

[7] Münir Nurettin Selçuk özelinde, John Morgan O'Connell tarafından hazırlanan titiz bir çalışma (Alaturka Style in Turkish Music:1923-1938, Routledge, 2016) 2022 yılında Türkçe çevirisi ile Türk müzikoloji literatürüne kazandırılmıştır. Bkz. O'Connell, J. M. (2022). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup*. (Ö. İpek, Çev.). İstanbul: Albaraka Yayınları.

İcra tavrı "müziğin piyasalaşması" üzerinde birincil role sahip unsurlardan biridir. Türk müziğinin piyasalaşma süreci odağında yürüyen metinler, büyük oranda bu konuda doğrudan ve dolaylı yoldan yapılan eleştirileri ve değerlendirmeleri içermektedir. Bu konuda öne çıkan alt başlıkların *Plak ve Aranjmanlar*, *Arz Talep Üzerinden Yapılan Değerlendirmeler*, *Besteci, İcracı ve Türk Müziği Severlerin Tutumu* odaklarında yürüdüğü görülmektedir.

Ekinci'nin aktarımına göre (Oransay'dan akt. Ekinci, 2019, s.2214) piyasa sözcüğü müzikal bağlamda, XIV. yüzyılın ortalarında "eğlence müziği" anlamına gelecek şekilde "piyasa müziği" olarak adlandırılmış, "eğlence müziği"nin üslubunu belirtmek için ise "piyasa tavrı" ifadesi yaygınlaşmıştır. Bu üslubun oluşum sürecini Öğütle ve Etil (2012, s.99) şöyle özetler:

> "Piyasalaşma sürecinin iyiden iyiye belirginleşmeye başlamasıyla sesli eserlerin geleneksel icra üslubu olan klasik tavır günden güne unutulmakta/terk edilmekte olup, yerini piyasa tavrı denilen icra üslubu almıştır. Böylece 'piyasa' olgusu ve icra da 'piyasa üslubu' oluşmuş, ve bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ortaya çıkmıştır"

Türk müziği çevrelerince 'meşru' görülmeyen piyasa üslubunun, ortaya çıkış sebeplerinden biri de sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşan müziğin, kaçınılmaz biçimde yeni mekanlara doğru evrilmesi ve bu evrilme sonucunda da mekanlara bağlı olarak yeni bir üslubun ortaya çıkması olarak gösterilir (Gültekin'den akt. Ersoy, 2017, 308).

Türk müziğinin Cumhuriyet'in ilanından önceki dönemde, icraları eleştirilere yol açan 'piyasa üslubu' merkezli tartışmalar, Cumhuriyet'in ilanından sonra farklı zamanlarda ve farklı bağlamlarda devam etmiştir. Bu anlamda popüler örneklerden biri olan Zeki Müren, üslup tartışmalarının her zaman odağında yer alan isimlerden olmuştur.[8] Benzer şekilde Müzeyyen Senar'ın Radyo sonrası kariyeri de bu anlamda verilebilecek örneklerden biridir.

[8] Konuya ilişkin en sert eleştirilerden biri de Murat Bardakçı'ya aittir.
Bkz. https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/musikiye-zarar-verdi-mi-17065964

Müzik süreli yayınlarında, yayın içerikleri birbirinden ayrılıyor olsa da Türk müziğinin piyasalaşması, hemen tüm dergilerin ortak meselelerinden biri olmuştur. Yazarların yoğunlaştığı konu başlıkları, Türk müziğinin Batı müziği karşısında -bir anlamda- verdiği 'varoluş' mücadelesidir. Bu mücadele ile 'hayata tutunmaya' çalışan Türk müziği ve çevresi, devamlı olarak 'savunma hattında' ve 'tetikte' olmuştur.

Tablo 3. *Piyasalaşma Sürecine Dair* Başlığına Yönelik Tespit Edilen Makaleler

Dergi adı	Yılı	Sayı	Makale Adı	Yazar
Musiki Mecmuası	1949	20	İnilti Musiki midir?	H. Sadettin Arel
Musiki Mecmuası	1963	188	Gerçek Halk Musikisi ve Piyasa Türküleri	H. B. Yönetken
Musiki Mecmuası	1964	191	Musikimizde Reform	Sabri Süha Ansen
Musiki Mecmuası	1966	222	Türk Musikisinde Reform Konulu Açıkoturum	Etem Üngör
Musiki ve Nota	1970	3	Suç Kimin?	Selahaddin İçli
Musiki ve Nota	1970	7	Tüccarların Kararı: Türk Musikisi Sona Ermiştir!..	Selahaddin İçli
Musiki ve Nota	1972	27	Son Kavga	Avni anıl
Musiki ve Nota	1972	27	Bir Tartışma	Vehbi Cem Aşkun
Musiki ve Nota	1972	32	Halkın İsteği ve Reform!..	Avni Anıl
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	33	Türk Musikisi Sona Ermiştir	Selahaddin İçli
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	33	Bugünkü Türk Sanat Müziğinin Analizi	Sabri Süha Ansen
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	34-35	İyiye Güzele Doğru	Zeynettin Maraş
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	36	Musikimizde Reform[9]	Sabri Süha Ansen
Müzik ve Sanat Dergisi	1980	44	Türk Batı Müziği	Ragıp Batumlu
Müzik ve Sanat Dergisi	1980	51	Başaramıyacaklar	Kaya Bekat
Mızrap	1982	2	Yeni Aranjmanlar Türk Musikisini Dejenere Ediyor	Edip Özışık
Mızrap	1982	3	Türk Musikisine Batı Enstürmanlarının Girmesi Onu Soysuzlaştırır	Edip Özışık
Musiki ve Nota	1983	Yeni Dizi 5	Günümüzde Musiki Sorunları	Azmi Tuğrul
Mızrap	1983	4	Hafif Türk Sanat Müziği Nedir?	Yıldırım Gürses
Mızrap	1983	7	"Türk Musikisi Bugünkü Durumu ile Eskisine Bakarak Gerilemiştir"	Edip Özışık
Mızrap	1983	14	Arabesk Tartışmasına Son	Güneş Gazetesi..
Musiki ve Nota	1984	Yeni Dizi 15	Düşündükçe – Ekonomik Müzik	Osman Cevat Hazal
Musiki ve Nota	1984	Yeni Dizi 24	Münir Nurettin'e Sesleniş	Çelik Gülersoy

Oluşturulan savunma mekanizmalarının çoğu, piyasalaşma meselesini radyo yayınları üzerinden değerlendirir. 70'li ve 80'li yıllarda Mızrap dergisinde yayımlanan yazıların büyük bir kısmı radyo ve televizyon yayınlarındaki "piyasalaşma" ve "yozlaşma" vurgusu üzerinedir. Bu eleştirilerden çok daha önceleri Mesut Cemil'in yaptığı tespit

[9] Yazarın bu makalesi, 1964 yılında Musiki Mecmuası'nın 191. sayısında yayımlanmıştır.

Vakit gazetesinde şu ifadelerle karşımıza çıkar: “Meyhanelerde ve eğlence yerlerindeki, san’atla hiçbir ilişiği olmıyan bir cins musikiyi yüksek ve asîl Türk musikisinden ayırt etmek gerekti” (Cemil, 1934).

Mesut Cemil yaptığı değerlendirmede, müzik icrası-mekân bağlamından yola çıkarak Türk müziğinin icra edildiği mekanlar, bu mekanların işlevleri, icracıların sahne tutumları arasında bir ilişki kurmuştur. Cemil, ayrıca sanatsal kaygı ve tutku ile icra edilen müziklerin eğlence amaçlı müziklerden ayırt edilemez bir anlayışla devlet politikalarında yer bulduğunu vurgulamıştır. O’nun bu inancı radyo yönetimine geçtiği yıllarda, kendisi tarafından planlanan müzik programlarıyla telafi edilmeye çalışılmıştır. [10] “Yurttan Sesler Korosu” vb. müzik etkinlikleri onun geleneksel müziklerdeki birleştirici uygulamalarının karakteristik birer örneğidir.[11] Bu anlamda Türk müziğindeki yenilikçi isimlerden biri olarak Batı müziğine ait unsurları makam müziğine uyarlamada öncü isimlerden biri olmuştur.[12] Cemil’in aldığı eğitimden ve bulunduğu çevreden kaynaklanan yüksek entelektüel kimliği, onun üretimlerinin fikri zemin açısından doygun ve idealizm kaynaklı üretimler olmasına neden olmuştur.

Kütükçü’nün (2012, s.76) ifadesiyle radyonun “musikinin yetkin ellerce bilinçli yönetimi”, bunun yanı sıra radyonun üstlenmiş olduğu “ciddi ve kapsamlı” eğitim anlayışı Türk müziğindeki “radyo tavrı”nın doğmasını sağlamıştır. Böylelikle Mesut Cemil ve beraberindekilerin (Cevdet Kozanoğlu, Nuri Halil Poyraz, Ruşen Ferit Kam) uygulamadaki birliği neticesinde radyonun elde ettiği bu kazanımın bir sonucu olarak “radyo tavrı” ile “piyasa tavrı” arasındaki ayrımın oluşmasına olanak sağlamıştır (Kütükçü, 2012, s. 78).[13]

---

[10] Dönemin radyo yayınlarına daha kapsamlı bir okuma için bkz. Bülent Aksoy, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar”, Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri (182-209). Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.

[11] Aksoy (2008, s.196) batılı anlamda koro icrasını ilk kez Ali Rıfat Bey’in (Çağatay) uyguladığını ancak bu girişimin kalıcı bir iz bırakmadığını söylemektedir.

[12] Mesut Cemil, her ne kadar benimsediği bu yenilikçi yaklaşımıyla Türk müziği icra ve üslubunda farklı bir pencere açmış olsa da bu uygulamaları nedeniyle sert eleştirilere de maruz kalmıştır. Onur Güneş Ayas, Müzik Sosyolojisi (2015) kitabında Cemil’in radyoda klasik koro programlarında geleneksel icra tarzını sürdürmesini, dönemin bestekarlarından Servet Yesari (1872-1943) tarafından sert bir dille eleştirildiğinden bahseder.

[13] Burada bahsedilen “radyo” 28 Ekim 1938 yılında ulusal düzeyde yayın yapmaya başlayan “Ankara Radyosu”dur. Konuyla ilgili daha kapsamlı bir okuma için bkz. Tamer Kütükçü, *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2012.

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde Türk müziğinin ‘piyasalaşması’ her ne kadar Cumhuriyet öncesi dönemlere kadar uzanıyor olsa da müzik süreli yayınlarında yazarların bir kısmı, piyasalaşmanın ortaya çıkışını, erken Cumhuriyet dönemi ve sonrası müzik politikaları ile bağdaştırmıştır. Bu anlamda önceleri Radyo’da daha sonra da TRT’de tahakküm kuran siyasi ya da askeri iktidarların (Örn. Demokrat Parti iktidarı, 1960 Darbesi, 1980 Darbesi vb.) Türk müziğinin geleceğini nasıl etkilediğini göz önünde bulundurmak gereklidir. Öte yandan bir başka görüş, Türk müziği içindeki farklı arayışların ‘piyasalaşma’ üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu düşüncesindedir. Bu aşamada önemli bir tespit H. Sadettin Arel’in “İnilti Musiki midir?” başlıklı makalesinde görülebilir. Musiki Mecmuası’nın yirminci sayısında yer alan bu makalede başlıklı makalesinde verdiği bilgilere göre, 1940’lı yılların başlarında dönemin “Matbuat Umum Müdürlüğü”nün talebiyle bir rapor kaleme almıştır.

Türk müziğindeki yenilikçi arayışların yalnızca sanatsal zeminde değil popülerlik kaygısı güden ticari amaçlı müziklerde de hızla yansıma buluyor olması, bu iki farklı tutumun birbirine karışmasına ve devlet politikalarında geleneksel müzikçiler açısından istenmeyen sonuçlara varmasında önemli etken olmuşlardır. Geleneksel Türk müziğine yönelik duyulan kaygılar, bu müziğin seyrine yönelik sürdürülen tartışmalarda ve düzenlenen açık oturumlarda etraflıca konuşulan konular arasında yer almıştır. Örneğin 1966 yılında İstanbul Radyosu’nda “Türk Musikisinde Reform” konulu bir açık oturum gerçekleştirilmiş. Açık oturumu yöneten isim Abdi İpekçi, açık oturumun katılımcıları ise Ercümend Berker, Münir Nurettin Selçuk ve R. Cevad Ulunaydır (Üngör, 1966). Bu hızlı yayılımın etkilerini Selahattin İçli, Musiki ve Nota Dergisi’nde yayımlanan “Suç Kimin?” (İçli, 1970a) başlıklı yazısı ile ele almış ve Türk müziğinde yaşanan “gerilemeyi” şöyle ifade etmeye çalışmıştır:

> “Musikimiz, bilhassa son yıllarda oldukça bir gerileme ve ihmâl içindedir. ...kültürümüzün vazgeçilmez unsuru bulunduğunda ve üstün bir san’at âbidesi olduğunda ittifak ettiğimiz bu musiki göz göre göre dejenere olup gidecek midir? ...Türk musikisinin bugünkü haline bakarak şahıslardan, müesseselerden şikâyet üstüne şikâyet etmekteyiz.
> ...
> Son yıllarda çok yanlış bir görünüşün seline kapılmış gidenler var: «Halk bunu istiyor.» Hayır! Asla bunu istemiyor. Yalnız, san’at ahlâkından mahrum eserlerin ve icranın zevksizliğine düşürülmüş, menfaatlere kolay âlet edilebilen bir zümrenin hoşuna gidiyor”

İçli'nin ifadelerinde Türk müziğinin mevcut durumunu sorgularken, temas ettiği noktaların 1970 yılı Türkiye'sinin bir başka gerçeğini de görme fırsatı sunduğu aşikârdır. 70'li yıllar, toplumun sosyo-kültürel yapısındaki değişikliklerin hissedildiği, yükselen anarşi ve toplumsal eşitsizliklerin yaşandığı yıllardır. Türk müzik yaşantısında ise aranjman müzik 'tehlikesi' zirveye oturmuş, arabesk müzik toplumun belli kesimlerinde karşılık bularak dinleyici kitlesini artırmaya başlamıştır. Toplum nezdinde rağbet gören bu 'yeni' türlerin, müzik endüstrisi tarafından da destekleniyor olması, İçli'ye göre (1970a) salt 'halk bunu istiyor' yanıtıyla kabul edilebilir veya geçiştirilebilir bir durum değildir.[14] Öyle ki Anıl da (1972a, s. 9) bu 'isteği' kabullenilebilir bir durum olarak görmemektedir:

> "—Türk Musikisi sazlarının arasına bir gitarla bir trompet sokuyor ve arkasından beyanat: —Türk Musikisinde reform budur işte! Buyrun bakalım.. Cevap verebilirseniz verin. Böyle böyle çoğaltın bu örnekleri ve bu parçalarla şartlandırın milleti, ne olacak? Elbette ki halk bunu sevecek.. Sözler anlıyacağı gibi basit, melodi öyle, gürültü de var ve her yerde bunu dinliyor. Ne yapacak sevmeyecek de?"



Şekil 8. Arabesk Müzik Üzerine (Musiki ve Nota, Yeni Dizi 15)

[14] Orhan Tekelioğlu'nun Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen 'Halk Zevki' (2006) kitabı tam da bu aşamada *halkın zevki*'ni "popüler kültür ile elitlerin hasmâne ilişkilerini" tartışan kıymetli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aynı yazının girişinde Anıl (1972a, s. 9) "...hafif şarkıları halk seviyor, istiyor, elbette ki bu tip şarkılar yapılacaktır, yapılmalıdır." sözleriyle 'hafif şarkılara' izin verirken; devamında 'bizde' bunun nasıl 'yanlış' uygulandığını şöyle aktarmaktadır: "Dünyanın her tarafında bu tip musiki çalışmaları vardır, bizde de olacaktır, ne var ki, başka milletler bunu yaparken kendi öz musikilerine, onun sistemine, yapısına ihanet etmezler, yapsalar da nerelerden faydalandıklarını belirtirler" (Anıl, 1972a, s. 9).

İçli ise benzer bir değerlendirmeyi aranjman kavramı üzerinden "Tüccarların Kararı: Türk Musikisi Sona Ermiştir!.."[15] başlıklı yazısında şöyle yapmaktadır:

> "«*Aranjman*, alaturka müziği öldürüyor». «5 yıldan beri Türk müziğini zorlayan aranjman akımı nihayet onu etkisi altına almıştır». «Alaturka müzik can çekişiyor». «Alaturka plâğa kalırsak aç kalırız, aranjman müziği kim bulduysa Allah razı olsun», «Radyolar hâlâ Ten-nen-ni, ten-nen-ni'yi çalıp uyutsunlar bakalım milleti», «Bugün Türk plâk piyasasında satılan her 100 plâktan 30'u alaturka, 70 tanesi aranjman eserlerdir. Göreceksiniz önümüzdeki yıllarda bu rakam yüzde 100'e ulaşacak.»
>
> …
>
> Evvelâ bir musikinin değerini fazla adette plâk satışıyla ölçmek son derece yanlış bir hesaptır. Dünyanın hemen her yerinde eğlence müziğine ait plâklar, basit zevklerin plâkları çok satılır. Charles Aznavour'un plâkları çok satılıyor diye Batı müziğinin ölümünden ne kimse bahseder, ne de Chopin plâkları ile bir mukayeseye girer. Hele, klâsik eserleri çalıyor diye, Batı'da bir radyo müessesinin milleti uyuttuğundan bahsedildiği, görülmüş işitilmiş şey değildir. «Ten nen ni» yi dinleyebilmek bir seviye meselesidir. Muayyen bir zevk eşiğini atlayamıyanlar, Dede Efendiyi dinlerken de, Beethoven'i dinlerken de uyurlar.
>
> …
>
> Yani, aranjman müziği yapıyoruz diye bir Türk musikisi eserini alınız, rastgele çoksesli hâle getiriniz ve akordeondan Kitar'a kadar çeşitli Batı âletleriyle icra ediniz, bir zevksizlik nümunesi olarak piyasaya çıkarınız. Olur mu?" (İçli, 1970a, s. 3).

Selahattin İçli'nin 70'li yıllarda müziğin kendi iç dinamikleri bakımından gerçekleştirdiği bu eleştiri, aranjman kavramının sanatlı bir düzenlemeden ziyade ticari amaçlı ve popüler

[15] Selahattin İçliye ait bu makale, içeriğinde hiçbir değişiklik yapılmadan Müzik ve Sanat Dergisi'nin 1979 yılında yayımlanan otuz üçüncü sayısında "Türk Musikisi Sona Ermiştir" (İçli, 1979) başlığıyla yeniden yayımlanmıştır. Bu makalenin yeniden yayımlanması derginin bilinçli olarak mı yoksa yazarın isteği üzerine mi yayımlandığı konusunda net bir bilgi bulunmamaktadır. Bilinçli veya değil aradan geçen 9 yılda yazarların adları değişmiş olsa da konu başlığının güncelliğini sürdürdüğü görülmektedir.

uygulamalarına yönelik vurgular barındırmaktadır. Örneğin Musiki ve Nota Dergisi'nin yirmi yedinci sayısında Avni Anıl şu ifadeleri paylaşır:

> "Bugün piyasayı sarmış yozlaşmış musıki, Türk musıkisi değildir. Bunlar, istismarcıların batıya da, doğuya da ihanet eden bezirgânlarıdır ve her tür musıkinin seviyesiz olanını seçerek, rahat yollardan ve çok acıdır, büyük paralar sarfederek yaymaktadırlar" (Anıl, 1972b, s. 3).

Hem İçli hem Anıl, toplumda bu derece karşılık bulup yaygınlaşan, popülerleşen yeni türleri "zevksizlik nümunesi" (İçli, 1970b) ve "yozlaşmış musiki" (Anıl, 1972b, s. 3) gibi ifadelerle tanımlamaktadır. Müzik türünün 'niteliği' hakkında yapılan bu tanımlamalar, konunun çok daha bilimsel bir zeminde ve sosyolojik boyutlarıyla ele alınmasını gerektirse de buradaki temel mesele nitelik tartışmasından çok, bu türlerin Türk müziğini olumsuz etkilemesine duyulan tepkinin 'duygusal' dışavurumlarıdır. Hatta Tekelioğlu'nun benzer bir ifadesinden yola çıkarak "hafif müzik ile elitlerin hasmâne ilişkisi"nin bir göstergesinin olduğu dahi iddia edilebilir. Aslında bu tavır, Batı müziği çevrelerinin Türk müziği için dile getirdiği eleştirinin aynısıdır. Nasıl ki Batı müziği savunucularının kullandığı söylem dili, elitist bir tavrın uzantısı ise Türk müziği çevreleri de aynı 'hatayı' tekrarlayarak benzer bir elitist tavır ile 'piyasa müziği'ni eleştirmişlerdir. Şu hâlde İçli ve Anıl'ın tarifinden çıkan sonuç, şu soruların cevaplarını aramaya mecbur bırakmaktadır: Halk gerçekten İçli ve Anıl'ın iddia ettiği gibi 'öz musikimizi' mi dinlemek istemektedir? ya da 'öz musikimize' duyulan ilginin artması için "halka rağmen halk için" anlayışıyla hareket edilmesi bu sorunların çözümünü sağlayacak mıdır? Eldeki veriler, İçli ve Anıl'ın "zevksiz" veya "yozlaşmış" olarak tanımladığı müziklere olan ilginin gerçek durumunu ispat edecek nitelikli ve bilimsel bir verinin bulunmadığını işaret etmektedir.[16] Dolayısıyla bu sorulara 'doğru' bir cevap verebilmek dönemin şartlarında mümkün olamamaktadır.

Tartışmaların hararetle sürdürüldüğü bu dönemde konuyu çok yönlü bir yaklaşımla ele alan Sabri Süha Ansen, halkın müzik talebine dair yorumlarında İçli ve Anıl'dan

[16] Her ne kadar 'halkın müzik tercihlerini' gösteren bir çalışma bu dönemde yer almıyor olsa da Selahattin İçli'nin yazısında gazetelerden yaptığı alıntılar (Bkz. İçli, 1970a) bilimsel olmayan ancak 'piyasadan' gelen verilerin, plak satışları üzerinden bir tahmin yürütmeyi mümkün kılmaktadır.

ayrılmakta ve halkın sanatlı olan müzik türlerine gerek Batı müziği gerekse klasik Türk müziği olsun, ilgi göstermediğini anlatmaktadır:

> "Bizde klâsik batı müziği konserile klâsik Türk müziği konserlerini takip edenler de mahdut bir zümredir. Değerli san'atkarlar ziyan etmekten çekinerek konser vermiyorlar. Fakat içkili gazinolar artislerine ödedikleri yüksek ücretleri müşterilerden tahsil edebilmektedirler. Adına PİYASA denilen bu müzik toplulukları bugün için muzikimizin öncüleridir" (Ansen, 1964, s. 3).

1980'li yılların başında gerçekleşen askerî darbe sonrasında hem global anlamda yaşanan gelişmeler hem de ülkemizde yaşanan değişim ve toplumdan gelen talepler sonucunda, Türkiye'nin daha dışa açık ve buna bağlı izlenen siyasetin daha uyumlu olduğu bilinmektedir. Bu tutum ise eski dönemlerde uygulanan katı devlet politikasının yerini daha ılımlı bir politikaya bırakmasını sağlamıştır (Durgun, 2010, s. 98). Bu dönem kimi çevrelerin Türk müziğine yönelik farklı beklentilerin olduğunu da göstermektedir. Bu beklentileri Bekat (1980, s. 4) şöyle dile getirmektedir:

> "Yıllardır bekledikleri, beklediğimiz 1980 yılı geldi ve geçiyor! Fısıltı gazetesi birkaç ...? buldu ve manşet değişmedi.
> "1980 YILINDA TRT'DE TÜRK MÜZİĞİ KALDIRILACAK"
> ...
> Musikimiz dipdiri, yine ayakta.... Yerlerinde utanmadan, sıkılmadan oturanlar da, oturmalarına devam ediyorlar"

Bu şekilde 'uydurulan' kavramlardan bir diğeri de Ragıp Batumlu'nun yazısında yer bulan "Türk Batı Müziği" ifadesidir.[17] Müzik ve Sanat Dergisi'nin kırk dördüncü sayısında yer alan bu yazıda, bu kavramın çatısı altında tanımlanan müziğin Türk makam müziği eserleri olduğu görülmektedir:

> "Bugün kalemimize takılan konuya çoktandır değinmek istiyor fakat fırsat bulamıyorduk. 2 Mayıs Cuma akşamı, yemek saatimizi berbat eden <<Solistler Geçidi>> adlı televizyon programı, sabrımızı taşırmasa, belki bir süre daha gecikecektik. Bizim uydurukçuların <<Türk Batı Müziği>> adı verdikleri, kişiliksiz CURCUNA'dan söz etmek istiyoruz. Nedir bu zımbırtı?.. Kafalarımızı acımasızca ütüleme hakkını, nereden alıyorlar.

[17] Bu ifade daha önce hiç tespit edilmemekle birlikte, yazarın bu ifadeyle o dönem yaygınlaşmaya başlayan ve "Türk Hafif Müziği" olarak tanımlanan türe işaret ettiği anlaşılmaktadır.

> Abartmasız söylemek isteriz ki, şayet, 2 Mayıs gecesi, bir şey fırlatarak ekranı tuz buz etmedi isek, bunun birinci nedeni, daha önceki bir yazımızda da belirttiğimiz gibi 40 bin lirayı gözden çıkaracak kadar hovarda olmayışımız, ikincisi de, o GÜMBÜR ZUMBURLARIN yarattığı kafa şişkinliği, değerli sanatçı Sevim Deran'ın iki güzel şarkı ile gidermiş olmasıdır"

Edip Özışık'ın (Özışık, 1982a, s. 25) "Yeni Aranjmanlar Türk Musikisini Dejenere Ediyor" başlığıyla Mızrap dergisinde yer alan makalesi bu dönemdeki uygulamalar üzerine yapılan tartışmaları şöyle yansıtır:

> "Hatıra şu soru geliyor: Acaba yeni aranjmanların Türk Mûsikîsini dejenerasyona uğrattığını ileri sürenler Türk Mûsikîsi karakteri dışında kalan eserlerin bütün mûsikî piyasasına hakim olduğunu ve toplumca benimsendiğini mi sanıyorlar? Kim böylesine «habis» bir fikrin savunucusu olabilir? Gerçek ortadadır. Şu veya bu kişilerin, şu veya bu tarzları tutmaları ve yaymaları, şu veya bu guruplar veya zümrelerce beğenilmesi ne halk için, ne de gelecek için bir endişe kaynağı sayılabilir...
>
> Bilelimki; yaşamış, yaşayan ve yaşayacak olan bir Türk Mûsikîsi Ruhu vardır. Yeni aranjmanlar Türkçeye ve Türk Mûsikîsine uydukları oranda bu mûsikî hazînesine katılır ve ona renk kazandırırlar. Türkçe'yi ve Türk Mûsikîsini dejenere eden, etmek gayesine yönelen eserler, ancak bir rüzgâr gibi esip kaybolmaya mahkûmdurlar. Sel gider, kum kalır...
> Son olarak ekleyelim: Yeni aranjmanların Türk Mûsikîsini dejenere etmesi diye bir olay yoktur. Dejenere bir mûsikî yaratılabilir ama Türk toplumunun dejenere bir mûsikîyi benimseyebileceği endişesini duymak -en azından- Türk kültürünün değerlerini bilmemek demek olur."

Yukarıdaki sözlerden anlaşılan odur ki, müzikte "yozlaşma" veya "dejenerasyon" denilen kavramlar, müzik insanlarının gözünde her zaman aynı anlama gelmemektedir. Özışık ayrıca, Türk müziğinin yaşadığı devrin müzik akımlarından etkilenip bunlardan faydalanmasının da olağan bir durum olarak değerlendirilmesini ve Türk toplumunun dejenere olmuş bir müziği benimseyemeyeceğinin altını çizer (Özışık, 1982b, s. 30). Ancak 1980'ler açısından 'sanatlı müzik' kavramının kimi müzik insanları tarafından

"aranjman" başlığı altında değerlendiriliyor olması, 80'lerin müzik ortamının daha dikkatle incelenmesine işaret eder.[18]

Mızrap dergisinin 1983 yılında yayımlanan dördüncü sayısında Gürses, 1980 yılının Ekim ayında toplanan TRT Danışma Kurulu'nun "Hafif Türk Sanat Müziği" isimli yeni bir türü tanımlayan bir kavram olarak kullanıldığını açıklar:

> "Memleketimizde, yıllardır bu türde eserler bestelenip çalınmasına rağmen, TRT kurumu tarafından 1980 yılı Ekim ayında bir özel danışma kurulu toplandı, bu toplantıda alınan karar üzerine, bu ayrı bir branş olarak kabul edildi ve bu istikamette çalışmalar başlatıldı. Esasında çeşitli Türk müziği bestecileri bestelerini yaparken bu türde pek çok eser vermişlerdir. Bu konuda son 30 yılda büyük bir mücadele olmuş, başta Saadettin Kaynak olmak üzere, bu türde pek çok besteci Türk milletinin hislerine tercüman olmuşlardır.
>
> Her memleketin millî müziklerinde klâsik ve de hafif olmak üzere, 2 ayrı tür vardır. Klâsik müzikler asla değiştirilemez, orijinal şekilde icra edilir ve öyle saklanırlar. Gelecek nesillere kutsal bir miras gibi bırakılırlar. Hafif müzikler ise; temaları klâsik müziklerinin istikametinde, fakat yetişen nesle uygun, zamanın müzik gelişimine ayak uydurulmuş şekilde düzenlenirler. Bunda esas amaç, neslin kopmaması ve yabancı kaynaklı müzik istilâsına uğranılmamasıdır" (Gürses, 1983, s. 16).

Yıldırım'ın kısmen daha iyimser ve ılımlı yaklaşımının aksine aynı yıl Azmi Tuğrul Musiki ve Nota Dergisi'nde "Türk Hafif Müziği" ve "Hafif Türk Sanat Müziği" türlerini "Günümüzde Musiki Sorunları" (Tuğrul, 1983) başlıklı yazısında ele almıştır. Aynı yıl yayımlanan iki farklı müzik süreli yayınında konuya olan yaklaşımda görülen bu tezatlık, Türk müziği çevrelerinin kendi içinde yaşadığı fikir ayrılıklarının hala devam ettiğinin bir yansımasıdır.

Azmi Tuğrul yazısına "bugün musıki hayatımız tam bir perişanlık içindedir" ifadesiyle başladığı yazısında, bu cümleyi kullanma nedenini, yıllardan beri Batı müziği-Türk müziği tartışmalarının sürdüğünü ve bu "anlamsız ayrımın" sonuçlarının ortada olduğunu anlatır (Tuğrul, 1983, s. 16). Yaşanan tartışmaların, tarafların kişisel fikir ve çıkarlarını devlet politikasıymış gibi göstermesi üzerinden şekillendiği söyler. Esasen bu yazı,

[18] Konuya ilişkin kapsamlı okumalar için: "Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski" (Özbek, 1991), "Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik" (Güngör, 1993).

geçmişten beri yaşanan tartışmaların, ikiliklerin veya saldırıların, nelere yol açtığını ve en genel anlamıyla Türk müziği olarak ifade edebileceğimiz ancak 'uydurulmuş' alt türlerin çıkışına yapılan bir tepki olarak da örnek verilebilir:

> "Bir de "Türk Hafif Müziği(!)" olayı var. Ne menem bir şeydir bu hafif müzik? Bu acaip adı kim koymuştur? Tarih sayfalarını karıştırırsanız bu "hafif" sözcüğüne rastlamazsınız; zaten Türk'ün (hafif) müziği yoktur. Acaba bu "hafiflik" başka anlamlara mı geliyor? ... Cinsi türü, karakteri bir şeye benzemeyen bu müzik ne için uydurulmuştur, bilinmez.
> ...
> Son zamanlarda "Hafif Türk Sanat Musıkisi"nden de söz edilir oldu. Acaba bu nasıl bir şey ola ki?.. Sanatta ağırlık ya da hafif kıstaslarını bir bilene sorsak. Batı'da olduğu gibi bizde de sanatsal sınıflamalara uyan musıki türleri var ve istenirse örnekleri ile sergilenebilir. Dedik ya, bir resmî kuruluş olan TRT'nin sanat anlayışı ve politikasının olması gerekirken, ne yazık ki bu kuruluşun böyle bir politikası olmamıştır" (Tuğrul, 1983, s. 16).

Türk müziği için sonradan yaratılan tüm kavramların (özellikle 70'li ve 80li yıllardan sonra) ticari ve eğlence amaçlı yapılan müzikleri tanımlamak için 'icat edildiği' görülmektedir. Bunların her biri birer üslup farkıdır. İcat edilen tüm kavramlar, geleneksel olarak icra edilen müziğin mekân ve üslup değiştirmesinden kaynaklanan başka bir şey değildir. Müziğin ya da bestelenen bir eserin kavramsal olarak başlı başına bu sınıfa girmesi, sanatlı icra edilmesi ya da eğlence amaçlı tamamen onun icra edilen mekânın işlevine ve üslubuna bağlıdır.

Tüm bu gelişmelerin yanında 'piyasayı' saran aranjman furyası yerini anadolu-pop/anadolu rock gibi örneklerine bırakırken, kökleri 60'lı yıllara kadar uzanan ve uzun yıllar devlet tarafından görmezden gelinen, hatta TRT'de sansürlenen/yasaklanan arabesk müzik de kabuğunu yavaş yavaş değiştirmeye başlamıştır. Müzik süreli yayınlarında arabesk müziğin Türk müziğinin 'piyasalaşması', 'dejenere' olması ve 'yozlaşmasını' doğrudan ele alan yazılar bulunmamaktadır. Ancak burada dikkatleri çeken ayrıntı, Türk müziği için duyulan kaygıların artık kontrol edilemez bir hale geldiği ve onun yaşam alanını etkileyen risk unsurlarının (pop müzk, arabesk müzik vb.) çeşitlilik göstermesidir.

Orhan Gencebay'ın yurtdışında katıldığı bir televizyon programında verdiği beyanata[19] ve TRT'yi eleştirmesine duyulan tepki üzerine Güneş gazetesinde yayımlanan bir yazı[20], Mızrap dergisinin 1983 yılında yayımlanan on dördüncü sayfasında yeniden yayımlanır. Gencebay'ın "klasik musikimizi 'Arap'laştırma" çabası yazar tarafından eleştirilirken, Türk müziğinin neden Arap müziği olamayacağı veya Arap müziği'nden etkilenemeyeceği tarihsel örneklerle anlatılmaya çalışır. Yazının sonlarına doğru Türk müziğine yönelik tanımlama ve tespitler ise şöyledir: "Klasik musıkimiz devlet korosu ile dimdik ayakta. Türk Sanat Müziği dediğimiz dal ise, güfteci ve besteci fesatına uğramış gibi. Ama yine de onurlu, nitelikli icracılarımız bu dejeneresansı önlemeye çalışıyorlar" (Mızrap, Güneş Gaztesi)[21]

Daha önce de ifade edildiği gibi arabesk müziğin doğrudan Türk müziğini etkilediğine, değiştirdiğine, dönüştürdüğüne veya "dejenere" ettiğine dair eleştirilere rastlanmamış olsa da dönemin getirdiği farklı türler, bunun yanında arabesk müziğin toplumda çok daha güçlü bir şekilde karşılık bulması, TRT'nin Türk müziğine yönelik korumacı tavrının da terk edildiğini göstermektedir. Nitekim Durgun, devletin müzik alanında izlediği politikada gösterdiği tavır değişikliği ile müziğin kendi doğal mecrasına bırakıldığını söyler. Bu özgürlük alanının sağlanması ve dönemin eğlence kültürünün de etkisiyle arabesk ile Türkçe sözlü aranjman müzik arasındaki duvarların yıkılması sağlanmış ve arabesk müzik TRT'de kendine bir yaşam alanı bulabilmiştir (2010, s. 99).



Şekil 9. Arabesk Müzik Üzerine **(**Müzik ve Sanat Dergisi, Sayı 38, s.26)

[19] Yazıda paylaşılan bilgilere göre Orhan Gencebay, bir İngiliz televizyon kanalında gerçekleşen programda, Türk müziği ile ilgili olarak "Aslında Klasik Türk Müziği de Araplardan etkilenmiş, o etkiyle kurulmuştur." ifadelerini kullanmıştır.

[20] Gazeteden alınan bu yazının yazarı belirtilmediğinden, buraya yapılan atıflarda yazar bilgisi bulunmamaktadır.

[21] Arabesk müzik üzerine benzer bir değerlendirmeyi, Musiki ve Nota Dergisi'nin 1984 yılında yayımlanan yeni dizisinin on beşinci sayısında bulmak mümkündür. Bkz. Hızal, O. C. (1984) Ekonomik Müzik... *Musıkî ve Nota, 2*(15), 25.

Türk müziğinin ‘piyasadaki’ değişim ve dönüşümünü, o dönemin gözlemleri üzerinden anlatan bir yazı, Musıkî ve Nota Dergisi’nin 1984 yirmi dördüncü (yeni dizi) sayısında paylaşılmıştır. Çelik Gürsoy tarafından Münir Nurettin Selçuk’a ithafen yazılan “Münir Nurettin’e Sesleniş”[22] başlıklı yazıda, Münir Nurettin Selçuk’un Türk müziği icrası ve üslubu, Selçuk’un yaşadığı dönemdeki Türk müziği kültürü ve bilinci; 1984 yılının hâkim müzik kültürü ile kıyaslanarak şu ifadelere yer verilmiştir:

> “Sonra zamanlar akıp gitti, garip ve çalkantılı kalabalık dönemler geldi. Hikâyenin “önce ekmekler bozuldu” dediği gibi, müzikte de, önce sesler cüceleşti. Pınar gibi arı, duru ve ırmak gibi coşkun, eski hafız geleneğindeki ses zenginliği ortadan çekildi. Onu, sahneye çıkan erkeklerin tuhaflaşması ve giysilerin maskaralaşması izledi. Sizin saygılı, içli, sözden ve nağmeden, şiirden anlar seyircilerinizin de yerini, yapış yapış yaz gecelerinde, göbeğine kadar açık gömlekli, baygın bakışlı, kafası dumanlı, pantolon cebi tomarla paralı müşteriler aldı.
>
> Cebi doluların bir başka kesimi de, ne bir bestesi ve kuralı ne de söz tutarlılığı olan, (akla düşen lakırdıların sıralanmasından oluşmuş) bir “aracman” dalgasını kaptırdı kendisini.
>
> Eskiyi aşması şöyle dursun, nereden çıktığı anlaşılmayan, yoz mu yoz, bozuk mu bozuk, ağlamaklı bir müzik türü de her yeri kapladı. Şimdilerde minibüslerde yasaklandı ama, her plak dükkânından çevreye ve yerden biter gibi çoğalan genç kulaklara (tıpkı sağlıksız yeni yerleşmelerin yaydığı sarılık hastalığı türleri gibi) çarpık nağmelerini bulaştırıp duruyor” (Gülersoy, 1984, s. 27).

Türk müziğinde yaşanan değişimi “sesler cüceleşti” şeklindeki ifadesiyle betimlerken “eski hafız geleneğindeki ses zenginliği”nin ortadan kalktığına işaret etmiştir. Dönemin dinleyici kitlesini tasvir eden benzetmeler, “pantolon cebi tomarla paralı müşteriler”, “cebi dolular” gibi ifadelerle 1950’lilerden itibaren kırsaldan kente göçen insanların sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel temsillerini özetler. Son olarak aranjman müzik ve arabesk müzikler hedefinde yer alırken, özellikle arabeski “çarpık nağmeleri bulaştıran” bir hastalık gibi gördüğünü açıklar.

[22] Bu yazı 3 Kasım 1984’te Cumhuriyet gazetesinde yayımlanmıştır.



Şekil 10. Musiki ve Nota Dergisinde Arabesk Müzik Üzerine Bir Karikatür (1984, s.38)



Şekil 11. Musiki ve Nota Dergisinde Dönemin Müzik Gelişmelerini Eleştiren Bir Karikatür (1984, s.20)

3.2. Türk Müziğinde Temsil Sorunu

"eğer çıkardığın sadâ anlaşılmıyorsa,
tebdil-i mekam eyleme, ta'lim-i mekam et, öğret, anlat.
Bir yığın bilgisizlerin alkışları ile koltuğu kabaran san'atkâr,
bilse ne zavallı bir mahlukdur"[23]
(Kemal Emin Bara)

"Bizim musikimiz değil fakat, musiki âlemimiz soysuzlaşmıştır.
Değerli san'at eserlerimiz
musikimizin esaslarından habersiz cahillerin elinde ve ağzında,
acınacak ve tanınmayacak hale gelmiştir"[24]
(İhsan Akıner)

[23] Bara, K. E. (1948). San'at ve Halk. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(7), 1, 20.
[24] Akıner, İ. (1949b). Musiki Tarihimize Umumî Bir Bakış IX. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(22), 3-4, 24.

Alaturka-alafranga tartışmaları ekseninde, Türk müziği ile ilgili yapılan eleştirilere bakıldığında, eleştirilerin özellikle bu müziğin temsiline yönelik olduğu pek çok kez karşılaşılan örnekler arasında yer alır. Ortaya çıktığı ve şekillendiği coğrafya ile köklü geçmişi de düşünüldüğünde bu müziği ve onu icra edenlerin kendilerine yükledikleri sorumluluk bilincinin de oldukça üst düzeyde olduğu bilinir. Böylesi bir sorumluluğun yanında, bu müzik kültürüne hem kendi içinden hem de dışarıdan yöneltilen eleştirileri başat rolü üstlenmesi de ironiktir. Türk müziğinin hem somut hem de soyut anlamdaki temsiline yönelik görüşler, dönemin en yaygın yayın organları olan başta gazetelerde ve daha sonra da dergilerde hem Türk müziği lehtarları hem de aleyhtarları tarafından sıklıkla dile getirilmiştir.

Türk Musikisi Dergisi'nin yayımlandığı 1947'li yıllarda, ilk sayıda Türk müziğinin temsiline dair doğrudan değerlendirmelerin yapılmadığı göze çarpar. Bu dönem, aslında tartışmaların, karşılıklı atışmaların, hakaretlerin dozunun çok yüksek yaşandığı yıllardır. Dolayısıyla yazarlar da yazdıkları konularda daha çok yukarıda değinilen konuların üzerine yoğunlaşmayı tercih etmek durumunda kalmışlardır. Böylesi bir durum nedeniyle, bu bölümde ele alınan yazıların bir kısmı -tıpkı diğer bölümlerde olduğu gibi- doğrudan "temsil" konusunu ele almış olan; geri kalanlarında ise konu başlıklarında ağırlıklı olarak "temsil"e yer verilen, ancak radyo yayınları, eğitim müfredatı, piyasalaşma vb. gibi konuları içeren yazılardan oluşmaktadır.

Tablo 4. *Türk Müziğinde Temsil Sorunu*'na Yönelik Tespit Edilen Makaleler

Dergi Adı	Yılı	Sayı	Makale Adı	Yazar
Türk Musikisi	1948	5	San'at ve Halk	Kemal Emin Bara
Türk Musikisi	1948	14	Bizde de Konser Dediğin Böyle mi olur?	Vasfi Rıza Zobu
Türk Musikisi	1950	27	Gazino ve Radyo	Ali Rıza Alp
Türk Musikisi	1950	27	İstanbul Gazinoları	Mehmet Uz
Musiki Mecmuası	1949	18	Musikimizin Son Zamanlarda Uğradığı Güfte Bozukluğu	Kemal Emin Bara
Musiki Mecmuası	1949	20	İnilti Musiki midir?	H. Sadeddin Arel
Musıki ve Nota	1970	4	Eski Şarkı Yeni Şarkı	Zeyneddin Maraş
Musıki ve Nota	1972	32	Radyolarda Repertuvar Konusu	Sadeddin Heper
San'at ve Kültürde Kök	1981	7	Musikimizi Avrupa'ya, dinletirken…	Bekir Sıdkı Sezgin
San'at ve Kültürde Kök	1981	9	Kro	Bekir Sıdkı Sezgin
San'at ve Kültürde Kök	1981	9	San'at ve Repertuar Yetersizliği	Haydar Sanal
Musıki ve Nota	1983	Yeni Dizi 5	Günümüzde Musıki Sorunları	Azmi Tuğrul
Musıki ve Nota	1983	Yeni Dizi 9	Türk Kültür ve San'atı	Zeki Yılmaz
Mızrap	1983	4	Hafif Türk Sanat Bestecilerimizin Klasik Örneklerden Ayrılmaları Musikimizin Zararına Olmaktadır	Edip Özışık
Mızrap	1983	5	Devlet Halk Danslar mı, Yoksa Devlet Balesi mi?	Ekrem Alpago Ataer
Mızrap	1983	11	Türk Müziği ve Problemleri	Ümit Mutlu

Neşet Halil Ertan[25], Türk Musikisi Dergisi'nde "Türk Gençliği ile Hasbühal" başlığıyla uzun süreli bir yazısı dizisine başlamış ve gençlere Türk müziğinin tarih boyunca karşılaştığı sorunları belge ve örnekleriyle anlatmaya çalışmıştır. Esasında yazının bir diğer amacı da "Türk Genci" ile dertleşmektir. Yazı dizisi temelde Türk müziğinin temsilini konu edinmemektedir. Ancak yazarın değindiği konulardan, Türk müziğinin o döneme gelene kadar değişen durumunun bir resmini çizer:

> "Musikimize cemiyet inanışlarımızda, âdetlerimizde lâyık olduğu yeri vermediğimiz için ona bir üvey evlad muamelesi yapmış ve onu sadece içkinin arkadaşı, bir nevi meze olarak almışız. O bütün, bunlara rağmen inkişafına devam edebilmiş ve son sözünü de söyliyerek orada durmuştur" (Öztan, 1948a, s. 3).

[25] Yazar, Türk Musikisi Dergisi'nin ilk birkaç sayısında adını "Neşat" olarak kullanmış daha sonra yayımlanan sayılarda ise "Neşet" olarak kullanmaya devam etmiştir. Kaynakçada karışıklık yaratmaması adına bu çalışmada yazar adının "Neşet Halil Öztan" kullanılması tercih edilmiştir.

Burada değinilen iki konu, "lâyık olduğu yer verilmediği için üvey evlad muamelesi yapılan bir Türk müziği" ve "içkinin arkadaşı olan ve bir nevi meze görevi gören" Türk müziğidir. Yapılan bu benzeri benzetmeler esasen Türk müziği aleyhtarlarının başvurduğu benzetmelere çok yakındır. Ancak burada da görüldüğü üzere, bu tespit 'içeriden' yapılmıştır.

Türk müziğinin temsili ile ilgili esaslı değerlendirmelerden biri de Türk Musikisi Dergisi'nin yedinci sayısında yer almaktadır. Kemal Emin Bara tarafından kaleme alınan yazıda, halk ve sanat arasındaki ilişki yurtiçi ve yurtdışından örneklerle irdelenmiştir. Bara, dönemin yaygın sanat anlayışını eleştirerek halkın sanatla buluşabilmesi için, sanat eserinin değerinin küçültülemeyeceğini ya da sanat eserinin daha "anlaşılır" hale getirilemeyeceğini savunur: "eğer çıkardığın sadâ anlaşılmıyorsa, tebdil-i mekam eyleme, ta'lim-i mekam et, öğret, anlat. Bir yığın alkışları ile koltuğu kabaran san'atkâr, bilse ne zavallı bir mahlukdur" (Bara, 1948, s. 1). Daha sonra yazının ayrıntılarına geçen Bara, "Ahbab zoru"yla gitmek zorunda kaldığı bir gazinoda karşılaştığı manzara karşısında hem halkın bilgisizliğini hem de karşılaştığı "acıklı musiki âlemini" şu sözlerle tarif etmektedir:

> "…çalınan pişrevin, bağrılan şarkıların bestekâları bugün hayatda olsalardı mutlak vefat ederlerdi! O güftelerin düşüklüğü, o bestelerin burukluğu bir u'cube kolleksiyonu yapıyordu. Bununla beraber bir alkış tufanı kopmadı değil!.. Bu el şakırtmalarını kendi meharetlerinin bir ma'kes-i takdiri vahimesine düşen, bel bükerek, boyun kırarak teşekkür eden san'atkârlara acımakdan başka bir şey yapılamaz. Yetişkin bir halk kütlesi karşısında alkışlanmak, gerçi bir san'atkâr için bir şerefdir; fakat evvela o halkı yetişdirmek, sonra o şerefe bihakkın mazhar olmak lazımdır" (Bara, 1948, s. 1).

Bara, benzer bir eleştiriyi Musiki Mecmuası'nda da dile getirmiştir. Geleneksel Türk müziğinin güftelerinde gördüğü "bozukluğu"nu bu dönemde telif haklarında yaşanan sıkıntılar nedeniyle uydurulmak zorunda kalınan şarkı sözleri nedeniyle görüldüğünü ifade etmiştir (Bara, 1949).

Daha önce "Türk Genci" ile "hasbühale" başlayan Öztan, temsil konusunda en özgün eleştiri sahiplerinden biridir. Yazarın "Musikimizde Alaturkalık" (Öztan, 1948b) başlıklı yazısı konuyla ilgili farklı hususlara dikkatleri çekmektedir. Yazısına "sosyal

kusurlarımızı bütün çıplaklığıyle ortaya koymanın bir çıbanı deşmek kadar şifalı" olduğunu vurgulayarak başlar ve devamında da bunun "hayırlı neticeler" vermesini temenni eder. Öztan'ın yapmaya çalıştığı şey aslında bir tür 'öz-iyileşme' ya da 'yüzleşme' çabasıdır. Türk müziğinin içinde bulunduğu mevcut durumu ortaya sererek bir durum değerlendirmesi yaptığı da söylenebilir.

Kusurlu gördüğü sanat dalları arasında müziği yalnızlaştırmaz ve tiyatroda da "alaturkalık" bağlamında yaşananların benzer şeyler olduğunu söyler: "…bizde musiki ve tiyatro gibi birkaç kişinin bir araya gelmeleriyle yapılabilen sanatlarda lâübalilik, alaturkalık adeta bir an'ane haline geldi" (Öztan, 1948b, s. 1). Devamında ise Muhsin Ertuğrul'un tiyatroda yaptığı uygulamalar neticesinde "alaturkalılık" zihniyetinin sonlandığını söyler. Sıra müziğe geldiğinde ise üç farklı durumdan bahsetmektedir: icra, icracılar ve prova/konserler.

Öztan'a göre (1948b, s. 1) Türk müziği icralarında bir bestecinin herhangi bir eserinin, her üstada göre farklı icra edilmesi veya her birinin kendi icrasını "doğru" kabul etmesi, alaturkalık olarak adlandırdığı zihniyet ve davranış şeklinin en bariz örneklerindendir. Hatta icraya yönelik eleştirilerine dair verdiği örnekler, bu üstadların hangi komanın pes ya da tiz basılacağı yönündeki tartışmalarıyla devam eder. İcracılarla ilgili tespitlerini ise şu ifadelerle paylaşmaktadır:

> "Bir de icracılar arasında olanlara göz gezdirelim: Bazıları milli estoramanlarımızdan [*orijinal hali*] olan ve bir çok yüzyıllar boyu akordu taayyün etmiş olan udun tellerini kendi keyfine göre akord eder veya mevcut telleri kâfi görmeyerek tel, kanuna mandal ilâve eder, tanbur akordunu her tanburî kendi keyfine göre yapar" (Öztan, 1948b, ss. 1, 20).

Burada yer alan önemli bir vurgu da icracılardaki "keyfi" uygulamalardır. İcracılarda görülen bu keyfi davranışlar Öztan'ın nazarında bir çeşit "alaturkalık" göstergesidir. Son olarak provalara değinen Öztan burada bir noktaya da açıklık getirir ve prova hakkında yapacağı eleştirilerden "profesyonelleri" saf dışında tuttuğunu açıklar (Öztan, 1948b, s. 20). Konser provası hazırlıklarının, tiyatrodaki hazırlıklarla benzer olduğunu ve provaya katılan icracıların bir profilini çizer:

> "Yani on kişilik bir teşekkülün yarısına yakın kısmının provalara gelmemesi âdet halini almıştır. İçlerinde kendine (üstad) payesi vermiş olanlar varsa (müptedi) lerle bir seviyede tutulup prova teklif edilmesi onların san'at vekarlarını incitir, o geçilecek eserleri su gibi bilir, notası da şifresi de kuvvetlidir. Onun için tenezzülen en son provalara gelmek zahmetini ihtiyar ederler amma konserlerde en büyük hatayı da bu üstadlar yapar (Öztan, 1948b, s. 20).

Bu gözlemin en somut örneklerinden biri Vasfi Rıza Zobu'nun gittiği bir konserde vücut bulur. Zobu'nun yaptığı gözlemler, dönemin icracıları, dinleyicileri ve Türk müziğini kurumsal bakımdan temsil eden kurumlar üzerine detaylı bilgiler sunar. Zobu sıklıkla "dostlarının" konserine gittiğini ifade etmiş ancak gördüğü manzaralar karşısında 'hatır' için gerekli uyarıları yapamadığından yakınmaktadır. Genellikle Türk müziği konserlerde yaşanan:

> "Bir san'atkârın şahsî konserinde bu sahneye giriş çıkış intizamsızlığından dolayı o sanatkârı muahaze etmek belki haksızlık olur. Yanındaki saz sanatkârları arkadaşlarıdır. Söz geçiremez, intizamı temin edemez. Karışık programlarla yapılan müsamerelerde de, müsamereyi tertip eden cemiyet tenkid edilemez. Çünkü iştirak eden saz, söz, raks ve temsil heyetleri hepsi binbir naz ile bu programa katıldıklarından, o gece başka başka vazifeleri olduğundan söz de dinlemezler, sözlerinde de pek durmazlar.." (Zobu, 1948, s. 18).

Benzer bir gözlemi, temsil konusunu doğrudan ele almayan ancak "musiki davası"nda "sanatkâr" yetiştirmenin önemine değinen Fikret Kutluğ (1948), dönemin müzisyenleri üzerinden şöyle aktarmaktadır:

> "Geriye kalan sanatkârlar ise âdeta mektepsizdirler. Kendi ruhlarında mütemerkiz ve meknuz bulunan sanat aşkı ile yetişmeğe çalışan, sağdan soldan kapdıkları noksan bilgi ve görgü ile inkişaf yolunda bocalayan musiki mensuplarını teşkil etmektedir" (Kutluğ, 1948a, s. 18).

Kutluğ'un dikkat çektiği hususlar oldukça önemlidir. Türk müziği icracılarının büyük bir kısmının "sağdan soldan kaptıkları noksan bilgi" ve "görgü" yüzünden bocaladıklarından bahseder. Burada geçen "görgü" esasında Öztan'ın "alaturkalık" olarak adlandırdığı ve bundan sonra da pek çok yazarın eleştirdiği konulardan biridir. Türk müziğinin mevcut konumuna yönelik bir eleştiri tam da bu noktada Öztan'dan gelir:

> Bizde millî musiki, girecek hiçbir kapı bulamamış ve tıpkı yurd müdafaasına mahsus olan silâhın yurddaşları öldürmeğe kullanılması kabilinden meyhaneye sokulmuşsa, kabahat şuurlarının altında hâlâ softalığın musikiye vurduğu geri zehirli telkinlerin izlerini taşıyan bugünkü okur yazarlarımızdadır (Öztan, 1949, s. 8).

Türk müziğinin temsili noktasında çarpıcı bir örneğe, Burhanettin Ökte'nin hatıralarında da rastlamak mümkündür. Ökte, Türk Musikisi Dergisi'nde yayımladığı "Atatürk'ten Hatıralar" başlıklı yazı dizisinin "Atatürk'ün Musiki Hakkında meşhur nutku" alt başlıklı bölümünde, bugüne kadar 'musiki inkılabı' kapsamında gerçekleştirilen pek çok araştırmada sıklıkla yer verilen "Sarayburnu Söylevi"nin canlı tanığı olarak kendi hatıralarını kaleme almıştır. Ökte'nin verdiği bilgilere göre, 1928 yılının Ağustos ayında hayır kurumları için düzenlenen bir müsamereye üç farklı ekip davet edilmiştir (B. Ökte, 1949a, s. 8). Bunlar "en iyi garb müziği bilenlerden bir batı orkestrası" , "Mısırın en meşhur muganniyelerinden Müniretü'l Mehdiye ve saz ekibi" ve son olarak da "Türk musikisini temsilen Eyüb Musiki Cemiyeti san'atkârları"dır (B. Ökte, 1949a, s. 8). Sırasıyla konser performanslarını aktaran Ökte, Türk müziği ekibi hakkındaki tasvirlerini şöyle paylaşır:

> "Bundan sonra Türk musikisini icra edecek heyet sahneye geldi. Bu heyet amatörlerden müteşekkil pek çoğu da acemi denecek bir halde idiler. Sultanî Yegâh faslı başladı. Bu başlayış evvelâ bizim üzerimizde bir duş tesiri yaptı. Esasen Atayı görünce kudretlerinden pek çoğunu kaybeden sanatkârlar hakikaten saçmalamaya başladılar" (B. Ökte, 1949a, s. 8).

Görüldüğü üzere burada icracıların, performanslarından dolayı başta Ökte olmak üzere pek çok kişide şaşkınlık yaratmış, Ökte ise bu durumu müzisyenlerin "Atayı gördüklerinde yaşadıkları heyecana" bağlamıştır.[26]

Türk Musikisi Dergisi'nin her sayısında "Aydan Aya" adlı köşesinde, "Aylıkçı" takma adıyla farklı konularda kısa içerikli konulara yer verilmiştir. Daha önce dinleyicilere yönelik eleştirilere ve uyarılara yer verilen bu bölümde; bu kez derginin yirmi birinci

[26] Sarayburnu'nda gerçekleştirilen bu konsere ait anılarını paylaşan Burhanettin Ökte'ye, Türk Musikisi Dergisi'nin on sekizinci sayısında Mustafa Sunar'ın gönderdiği cevap mektubu ile karşı çıkılmıştır. Sunar, Ökte'nin burada yazdığı hatırayı Hafız Yaşar Okur'un 19 Ekim 1948 yılında verdiği "uydurma beyanata" dayandığını ve iddiaların asılsız olduğunu söylemektedir.

sayısında "Dinletme Âdabı" başlığıyla icracılara ciddi uyarılarda bulunulur. Yazar, özellikle yurtdışından gelen müzisyenlerin sahne duruşu ve ciddiyetini takdirle karşıladığını belirterek "bizde" yaşananları şöyle özetler:

> "Bizde ise, bazılarımız her nedense sahnede ciddi olamıyorlar. Asık surat, ceberrut bir yüz olsun demiyorum, laûbali olmayalım, diyorum.
>
> ….
>
> Sonra dikkat ediyorum:
>
> Bazı sanatkârlar okuyacakları eserleri dinleyicilere takdim ederken, kırıtıyorlar, sırıtıyorlar, buna mukabil iki kelimeyi yanyana getirip söyleyemiyorlar… Halbuki, basit bir iki cümle ile, fakat kırıtıp, sırıtmadan ifade etmek zor bir iş değil… Kendilerine güvenmiyenler sahneye çıkmazdan evvel aynanın önünde bir iki prova yapsalar, mesele kendiliğinden hal olur.
>
> Burada bilhassa bazı saz sanatkârlarının sahnedeki duruşları üzerinde bir iki noktaya mim koymak istiyorum:
>
> Her nedense bilmem, bazıları bacaklarını hadden fazla açıp oturuyorlar. Bu oturuş estetik bakımdan hiç iyi olmuyor. Ve bu nihayet biraz da dikkat işidir, her zaman düzelebilir.
>
> Saz esnasında yandakilerle uzun boylu konuşmak da böyle.. Ve bilhassa bir sazın taksim yapması ile üç beş dakikalık zamanından istifade ederek hemen sigarayı tellendirmek.. İşte saz yerlerimizde sık sık gördüğümüz bu keyif çatma, sahnenin ciddiyeti ile taban tabana zıt düşüyor" (Aylıkçı, 1949a, s. 17).

İhsan Akıner, Türk Musikisi Dergisi'nin on dördüncü sayısından itibaren "Musiki Tarihimize Umumî Bir Bakış" adlı yayımladığı yazı dizisinden, Türk müziğinin tarihsel kökenlerinden yola çıkarak kapsamlı bir "müzik tarihi" yazımı gerçekleştirir. Bu uzun soluklu yazı dizisinin, derginin yirmi birinci sayısındaki bölümüne gelindiğinde ise "biraz da musikimizle ilgili ve dâvalı kısımlara temas edelim" (Akıner, 1949a, s. 2) şeklindeki ifadesiyle sorduğu sorular üzerinden "dâvalı" konulara açıklık getirmeye çalışır. Bir sonraki sayıda yazısına devam eden Akıner, "yüksek bir sanat ve ilim" olarak tanımladığı Türk müziğinin "istikbaldeki yol ve şeklini" ancak "yüksek musiki mütehassısları" ile gerçekleşebileceğini söylemektedir (Akıner, 1949b, s. 3). Ancak salt Türk müziğinin tanımlandığı bu haliyle, tek başına "yüksek sanat" olması bir anlam ifade etmez ve sözü yine Türk müziği çevrelerine getirerek eleştirilerini paylaşır:

> "Musikimizin değerini düşüren sebepler nelerdir?
>
> Bir sanat ne kadar yüksek olursa olsun onu kullanan kimseler bilgili olmazlarsa o san'at gerilemeye, kötüleşmeğe mahkûmdur. Kötüleşen bir şey bittabi değerini kaybeder.

> -Bizim musikimiz değil fakat- musiki âlemimiz *soysuzlaşmıştır* [soysuzlaşmıştır]. Değerli san'at eserlerimiz musikimizin esaslarından habersiz cahillerin elinde ve ağzında acınacak ve tanınmayacak hale gelmiştir" (Akıner, 1949b, s. 3, vurgu benim).

Geleneksel Türk müziğinin temsiline yönelik gözlemlerin yer alan bir raporda Arel (1949), icracılar arasında "...inleme, uluma, ağlama tarzında ezik ve kaygan okuma..." (s.3) tarzının yayılmaya başladığına dair tespitlerini paylaşmaktadır. Geleneksel Türk müziğine yönelik en sert tartışmaların yaşandığı bu dönemde, bu müziği icra eden ve geleneğin önemli temsilcilerinden biri tarafından yapılıyor olması; geleneksel Türk müziğinin temsili noktasında sunulan çarpıcı örnekler arasındadır. Raporun yazıldığı dönemin radyo yayınlarında tercih edilen makamların, dinleyiciler üzerinde yol açtığı etkiyi ise şu şekilde anlatmaktadır:

> "Tabiidir ki aldığımız semere, musikimizin belli-başlı meziyetlerinden olan unsurların bilâkis musikimizin aleyhinde propağandaya vesile vermelerinden ibaret kalıyor. Çünkü bu musikinin insana kasvet aşılamaktan başka bir işe yaramadığı yolundaki iftira körüklenmiş oluyor. Hakikatte Türk musikisi yalnız hüznü, melâli, kasveti değil; aşkı, hasreti, neş'eyi, şatâreti, sevinç çılgınlığını, elhasıl istisnasız her türlü ruh haletlerini aynı kudretle ve aynı başarı ile ifade edecek mükemmel vasıtalara maliktir" (Arel, 1949, s. 4).

Daha önce amatör veya profesyonellere ilişkin değerlendirmelerin yer aldığı dergide, 1950'li yıllara geldiğinde yavaş yavaş gazinolardaki temsillere de yer verildiği görülür. Esasen burada konu "gazino" değildir. İstanbul Radyoevi henüz kurulmuştur ve burada çalışacak "san'atkârlara" ihtiyaç duyulmaktadır. Ali Rıza Alp duyulan bu ihtiyacın bir şekilde 'piyasa'dan temin edildiğini söyler ve sonrasında yaşanan hayal kırıklığını ise şu sözlerle aktarır:

> "Radyoevi te'sis edilmeden evvel mâlum olduğu üzere bu san'atkârlar gazinolarda çalışırdı. Şimdi bu san'atkârlardan mühim bir kısmı İstanbul Radyosunun oparlörü [*orijinal hali*] karşısına çıkmışlardır. Ancak çok şayanı dikkat bir noktadır ki bu san'atkârlar gazino müşterisi ile radyo dinleyicisi arasındaki anlayış farkını kavrayamadıkları için, gazinoda okuyageldikleri piyasa havalarını tekrarlamış, kendilerine refakat eden saz san'atkârları da radyodaki ciddi olması lâzımgelen neşriyata uymakta güçlük çekmişlerdir" (Alp, 1950, s. 1).

Derginin aynı sayısında (27. sayı) benzer bir eleştiri Mehmet Uz tarafından gerçekleştirilir. Aslında bu sayıdaki yazılar daha çok İstanbul Radyosu'na yöneliktir. Ancak yazarlar, Radyo ile ilgili düşüncelerini paylaşırken, Türk müziğinin temsili noktasında hem eleştirilerde bulunur hem de çözüm önerilerini de beraberinde sunar. Mehmet Uz'un "İstanbul Gazinoları" başlıklı yazısı, kendisinin katıldığı bir fasıl ve yaşadığı hayal kırıklığı üzerinedir. Küçük bir araştırmanın ardından "Türk musikisinin [icra edildiği] en canlı yerlerinden birine koştuğunu [gittiğini]" söyler (Uz, 1950, s. 16). Uz'un yaptığı gözlemler fasıl dinlemeye gittiği gazinodaki dinleyici kitlesi hem de sahnedeki icracılar üzerinedir. Uz, buradaki icracılara kızgınlığını onları bir anlamda ifşa edeceğini söyleyerek devam eder:

> Bu tetkimizi gazete mecmua sütunlarında yapalım ki musikimizi kendi menfaatlarına âlet edip böyle meyhane sahnelerine hayatlarını tapulayan maskeli san'atkârları bütün millet anlasın (Uz, 1950, s. 16).

Bu katı tutumu, Mehmet Uz'un penceresinden bakıldığında anlamak elbette mümkün. Ancak dönemin şartları -tıpkı günümüzde olduğu gibi- müzisyenleri "piyasa" koşullarında müzik yapmaya zorlamış olabileceği gerçeğinden de kopmamak gerekir. Yukarıda geçen ifadelerde de açıkça görüleceği üzere, İstanbul Radyosu açıldığında, müzisyen ihtiyacının pek çoğunun "piyasa"dan temin edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca dönemin ekonomik koşulları ve sosyo-kültürel değişimler -1950'li yıllardan itibaren köyden kente göçün yoğunlaşması ve kentli yaşantının değişmeye başlaması- mutlak suretle dikkate alınmalıdır. Ancak Uz, beklentilerini hiçbir şekilde gerçekleştirmeyen müzisyenler için şu cümleleri sarf etmekten kaçınmayacaktır:

> "Sahnedekilerin hali aşağıdaki sarhoşlardan pek de farklı değil. Tencere yuvarlanmış kapağını bulmuş. Bacaklarını açıp kendisi bir sandalyede, sağ ayağı ile sol ayağı birer sandalyede oturan sazendeyi mi ararsın, saz fasılarında gerilip esneyip nefeslendikten sonra sigara tellendireni mi ararsın hepsi bu sahnede. Hele ut çalanın haline hiç diyecek yok. Saç sakal birbirine karışmış sırtında bir palto, hallaç misali tellere vuruyor mızrabı. Temizlik babında udimizin burnunda sümükleri noksan. 20 senelik musiki hayatımda palto ile sahneye çıkan sazendeyi görmek şimdi nasip oldu.
>
> …Musiki tarihimizin en şerefli sayfalarında yer alan eserlerimizi kendileri gibi lâubâli bir hale sokmaları hiç tahammül edilir bir hal değil. Rahmetli Şevki bey sağ olaydı da Dil

> Yaresi'nin şimdi şurada ne hale geldiğini göreydi ya bestekârlığına tövbe ederdi yahut da kederinden nüzul indirirdi.
>
> Bunlar Türk musikisinin sanatkârları öyle mi? En kuvvetli millî duygularımızdan biri olan musikimizi felâkete sürükliyen bu insanlarla mücadele etmek zamanı gelmiştir dersek hata işlememiş oluruz. Gelmiştir de geçiyor bile. Bunlarla mücadele yapmak hepimizin boynunun borcudur" (Uz, 1950, s. 16).

Görüldüğü üzere Uz'un tarifini yaptığı icracılara karşı en ağır eleştirileri yöneltmiştir. Dikkat çeken bir diğer önemli husus ise, Uz'un "millilik" vurgusudur. Erken Cumhuriyet döneminde "gayr-i milli" olmakla suçlanan müzik artık yerini milli duyguları ifade eden müzik türüne doğru da evrilir.

Yazısının tamamı "temsil" e odaklanmayan ancak yazı içerisinde konunun bir bölümünün temsil'e geldiği kimi örnekleri de bulmak mümkündür. Şimdiye kadar radyo, gazino vb. çok daha somut örnekler üzerinden işlenen bu konu, Rüştü Şardağ tarafından çok daha felsefi ve derinlikli bir bakış açısından ele alınmıştır:

> "…külfetsiz nimete konma gayreti; üç elif boyutu uzatılmış yersiz "ah"lar ve "of"larla lâübalileştirilmiş besteleri şişirme hevesi musikimizin zaafını teşkil etmektedir. Arif Beyden önce gelen bestecilerimiz eserlerine, "ah"larına incelemelerini değil, bu "ah"lara sebep olanlar mistik ve hayatî mevzularının felsefî kainatını koyarlardı" (Şardağ, 1950, s. 21).

1955 yılında 15 günlük periyodlarla yayımlanan Müzik Magazin dergisinde İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın fasıllarına dair yaptığı değerlendirmeler de Türk müziğinin temsiline yönelik ipuçlarını vermektedir. Sözgelimi 1955 yılının şubat ayında Münir Nurettin Selçuk yönetiminde gerçekleştirilen bir "Beyati Araban Faslı" bunlardan biridir. Bu konserde Türk müziğinde yapılan yenilikler, "Musikimizden defi kaldırdık, Batı müziğine ayak uydurmak için idareyi bir şef d'orkestra emrine verdik, bu suretle yeni bir hamle ve ilerleme yaptık. Bunlar hepsi güzel ve takdire şayandır" (Müzik Magazin, 1955, s. 1) sözleriyle ifade edilmiştir. Yazının devamında ise icracıların hem şefle iletişim kurmamaları hem de performanslarına yönelik eleştirilere yer verilmektedir.

Musıki ve Nota Dergisi, yayımlandığı ilk sayıdan itibaren sert diliyle dikkatleri çeker. Zeyneddin Maraş, o dönem tartışma konularından biri olduğunu bahsettiği yazısında,

Türk müziğinin şarkı formu üzerine eleştirilerini paylaşır. Ancak Maraş devamında Türk müziğinin *geçmez akçe*lerinin tarifini yapar:

> Ezbere bildiği 3-5 şarkıyla klâsikçi geçinen uyuşuk ruhlu sahte san'atçılara Türk musiki çatısı altında yer yoktur. Yeniliğe eğilmeyen, her güzel harekete sırt çeviren, bildiği kadariyle iktifa edip tembelliğini açıkça itiraf edenler bugünün geçmez akçesidirler (Maraş, 1970, s. 2)

Görüldüğü üzere Türk müziği, yalnızca onu "tek ses" olmakla suçlayanların hakaret ve karşı tutumları mücadele etmenin yanı sıra; alan içindeki sorunlarla da bir yüzleşme gerçekleştirmektedir. Tam da bu durumda, yazarların sıklıkla icracıları "sahte", "laubali" veya "uyuşuk, miskin" olarak tanımladıkları söylemler göze çarpmaktadır. Benzer bir durum radyo yayınlarından yapılan eleştirilerde de değinilen konular arasındadır. Musıki ve Nota Dergisi'nde, en başından beri eleştirilerin hedefinde olan radyo ve buna bağlı yayınlar, derginin otuz ikinci sayısında yer alan bir yazıda da (Heper, 1972) görülmektedir. Son yıllarda yetişen Türk müziği bestecilerine övgü yapılırken, bu bestecilerin yaptığı bestelerde Türk müziği ile bir bağın (ilginin) olmaması özellikle eleştirilir ve radyoda bu yayınlarının nasıl yer bulduğu sorgulanır (Heper, 1972, s. 28).

İcracılara yönelik bir başka eleştiriyi ise televizyonda yer alan konserler ve bu konserlerde yer alan icracıların sahne duruşuyla ilgili de yapıldığı görmek mümkündür:

> Televizyonda Türk Sanat Müziği icra edilirken çalanlara lütfen dikkat edin, kemanı eğri tutar, yayı siyah dilin üstünde çeker, yay eğri gider gelir, haliyle kemandan o tür bir ses çıkar.
>
> Yıllardan beri kulağımız bu seslere alıştığından ve benimsendiğinden yadırgamıyoruz. Niçin böyle olduğunu sorduğumuz zaman alacağınız cevap şudur; "Kardeşim ben Türk Sanat Müziği icra ediyorum, bizde bu iş böyle yapılır" der ve sizi bu işi bilmemekle itham eder (Duygulu, 1979, s. 27).

8 Mayıs 1980 tarihli Hakimiyet gazetesinde Ragıb Batumlu'nun "Türk Batı Müziği (!)" başlıklı yazısı Müzik ve Sanat Dergisi'ne taşınır. Yazar konunun "çoktandır değinmek isteyip de değinemediği" konular arasında yer aldığını belirtir. Yazıya konu olan mesele 2 Mayıs 1980'de TRT gerçekleştirilen "Solistler Geçidi" programıdır. "Bizim

uydurukçuların "Türk Batı Müziği" adı verdikleri, kişiliksiz CURCUNA'dan [*orijinal hali*] söz etmek istiyoruz" diyerek programa dair sert eleştirilerini sürdürür:

> "Nedir bu zımbırtı?.. Kafalarımıza acımasızca ütüleme hakkını, nereden alıyorlar. Abartmasız söylemek isteriz ki, şayet 2 Mayıs gecesi, bir şey fırlatarak ekranı tuz buz etmedi isek, bunun birinci nedeni, daha önceki bir yazımızda da belirttiğimiz gibi 40 bin lirayı gözden çıkaracak kadar hovarda olmayışımız, ikincisi de, o GÜMBÜR ZUMBURLARIN yarattığı kafa şişkinliğini, değerli sanatçı Sevim Deran'ın iki güzel şarkı ile gidermiş olmasıdır."

Yukarıda alıntılanan metinde, müzisyen olmayan ancak Türk müziğinin temsili ile yapılmış en sert eleştirilerden biri görülmektedir. Yazı, ulusal bir gazetede yayımlanmış olsa da Müzik ve Sanat Dergisinin kırk dördüncü sayısında paylaşılır. Esasında bu denli sert bir eleştiriyi bir başka müzik yazarından okumak pek de mümkün değildir. Batumlu yazının devamında hem eleştirinin dozunu arttırır hem de Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'ne hakaret ederek aşağılayanlara kendi ifadesiyle bu "curcunaya" alkış tutanlar- da temas eder:

> "Türk Sanat Müziği'ne (Meyhane Musikisi) ve Türk Halk Müziği'ne, (Ağıt ve İnilti musikisi) diye dil aşıranlar, (Türk Batı Müziği) uyduruk adlı, ne idiği belirsiz tepinme curcunasına alkış tutuyorlar.
>
> Dev bestecilerimizin yüz yıllardır, kuyumcu titizliği ile işleyerek yarattıkları, zevk aşk ve incelik yapıtlarından oluşan (Sanat Müziği)'mizi ve ulusal özümüzü kendi sazımızla dile getiren (Halk Müziği)'mizi, bilgisiz ve görgüsüzce yeren BATI TAKLİTÇİLERİ (TÜRK BATI MÜZİĞİ) adlı DOĞUM SAKATI'nın şakşakçılığını üstlenmişlerdir.
>
> Kim ne derse desin. Biz, vezinsiz, düzensiz ve çoğu anlamsız sözcükleri, notasız makamsız sazların eşliğinde bel kırıp, göbek kıvırıp, tepinerek, beş kez altı kez, on kez tekrarlanmasının adına müzik demeyiz. Diyemeyiz. Zira buna müzik demek, gerçek müziğe saygısızlık olur. Radyo ve televizyonda, günübirlik bağırtı sergileyenlere, sanatçı demeye de dilimiz varmaz. Onları, Gönül Yazarlar, Serap Mutlular, Necdet Tokatlıoğullar, Yaşar Özeller, İbrahim Tatlısesler vb. leri ile aynı safa (yani müzik sanatçısı safasına) koyamayız"

Ayhan Turan, hem Türk hem de batı müziği taraflarının birbirleriyle olan kavgasını konu edinir (Turan, 1981). Her iki tarafın da birbirlerine yaptığı hakaret ve suçlamalara örnekler verir. Özellikle verdiği ilk örnek aslında önemlidir: "Batı mûsikîsi sanatçılarına

göre: Türk mûsikîsini icra edenler alaturkacıdırlar, bu deyimi düzensizlik ve ilkellik anlamında kullanırlar …" (Turan, 1981, s. 26).

Turan'ın paylaştığı bu örneğe ve benzerlerine yıllardır süregelen tartışmalarda, bu tartışmaların yaşandığı gazete ve dergilerde çokça rastlamak mümkündür. Ancak Turan'ın yazısından çok daha önceleri, 1948 yılında, Neşat Halil Öztan'ın Türk Musikisi Dergisi'nde yayımlanan yazısında Türk müziği icracılarında yaşanan "alaturkalık" sorunları dile getirilmiştir. Üstelik bu yazı hem bir Türk müziği yayın organında hem de Türk müziğinin doğrudan içinden birisi kaleme alınmıştır. Dolayısıyla burada Turan'ın yazdığı ifadenin doğruluk payı olmakla birlikte eksik bırakıldığı ya da bu durumun görmezden gelindiği de düşünülebilir.

Türk müziğinin ülke içindeki durumu, yaşanan tartışmalar, TRT'ye yönelik vb. pek çok "olumsuzluk" un devam ettiği sıralarda Bekir Sıtkı Sezgin, 1981 yılında UNESCO'nun düzenlediği festival kapsamında 52 gün süren bir Avrupa turnesine çıkar. Sezgin burada şunu özellikle vurgulamaktadır: Gerçekleştirilen bu etkinlikle birlikte artık her türlü *engel* aşılmış ve "Batı efkârına Türk San'at ve Kültürü" tanıtılmıştır. Bu sayede de o güne kadar yabancı ülkelere "san'at elçisi" olarak gönderilen "ehliyetsiz kişilerin" de önüne geçilmiştir (Sezgin, 1981a, s. 3). Sezgin, aynı konuya dokuzuncu sayıda da değinir ve batı ülkelerine "batı musikisi ve hafif müzik" temsilcisi göndererek "tereciye tere satmaktan" başka bir şey yapılmadığını söylemektedir (Sezgin, 1981b, s. 4).
Tam da bu esnada ülkede başlayan "hafif müzik" tartışmalarına farklı bir bakış açısı Edip Özışık'tan gelir. "Paradokslar" başlıklı köşesinde Türk müziği çevrelerince yapılan bir eleştiri üzerinden değerlendirmesini yapmaya çalışır: "Hafif Türk Sanat Müziği Bestecilerimizin Klâsik Örneklerden Ayrılmaları Musikimizin Zararına Olmaktadır" Özışık, bu "iddiayı" savunanlara bunun sebebinin sorulacağında alınacak muhtemel cevapları şöyle sıralamaktadır:

> "Kimi Türk musikisinin asaletini muhafaza edemediğini, kimi bugün klâsik ölçülere göre güzel sayılabilecek eserlerin bir elin parmaklarından daha az olduğunu, kimi musikimizin zeval noktasına geldiğinin aşikâr bulunduğunu ileri sürecek ve -hemen de- herkes, günün bestecilerinin klâsik örneklerden ayrılmaları ile, vefasızlıktan da öte, musîkinin mahvına varan bir zevksizliğin doğmuş olduğundan yakınmakla birleşecektir" (Özışık, 1983, s. 23).

Özışık'ın yukarıda saydığı görüşleri, yazının kaleme alındığı Mızrap'ın dışında görmek mümkündür. Bu dönem ve öncesinde yaşanan tartışmaların pek çoğu verilen örnekler üzerinden yaşanmaktadır.

Azmi Tuğrul, "Bugün musiki hayatımız tam bir perişanlık içindedir" sözleriyle başladığı yazısındaki (Tuğrul, 1983) temel hedef TRT'dir. Çünkü birkaç on yıl öncesi yalnızca radyo üzerinden yapılan Türk müziği yayınları, televizyonun toplum hayatına girmesiyle birlikte Türk müziği de kendisine yeni bir alan bulmuştur. Ancak elbette Tuğrul'un sorun olarak temas ettiği nokta bu değildir. Yazının kaleme alındığı yıllarda ortaya çıkan "Türk Hafif Müziği" ve "Hafif Türk Sanat Musikisi" adlarının ortaya çıkışı ve bu adlarla yapılan müziktir. Görece daha iyimser ve oldukça da "heyecanlı" olarak tanımlanabilecek yazarlardan biri olan Zeki Yılmaz, Türk Kültür ve San'atı (Yılmaz, 1983) başlığını taşıyan yazısının neredeyse tamamında dönemin darbe sonrası hükümetine ve Kenan Evren'e övgüler yağdırır. Ülkenin birden bire bir değişim ve dönüşüme uğradığı düşüncesinden hareketle artık "sonsuz zenginlik çerisindeki kültür ve san'atımızı ön plâna çıkartmanın zamanın" geldiğini ve bu yüzden "geçmişi bırakıp el ele vererek kırgınlıkların unutulması" tavsiyesinde bulunur (Yılmaz, 1983, s. 21). Devamında ise Türk müziğinin nasıl olamayacağının tarifini verir: "Ben, Türk Musıkîsiyim, diye haykırmayan, batı kokan, sadece sözleri Türkçe olan musıkî hiçbir zaman bizim musıkimiz olamaz ve bizi temsil edemez" (Yılmaz, 1983, s. 21).
Yılmaz, "batı kokan" bir "musıkî" istemiyordu ancak, Mesut Cemil'in öncülüğünde başlayan ve zamanla "radyo tavrı" olarak bilinen tavrın oluşmasında "batı kokan" etkilerin ne derece büyük olduğu da unutulmamalıdır.

3.4. TRT Üzerine Eleştiriler

"Biz Türk Ulusunun Türk musikisini dinlemek istiyoruz"[27]
(Cesur Efeoğlu)

"...fildişi kulelerine çekilmiş musiki âlimlerimiz
aylardan beri İstanbul Radyosunda, musikimizin, sahipsiz, başıboş;
aşağı kalitede, memleketimize ve bütün dünyaya yayıldığını duymuyorlar..."[28]
(Avni Özbenli)

[27] Efeoğlu, C. (1948). Anket. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(8), 14.
[28] Özbenli, A. (1950b). İstanbul Radyosunda Halk Ezgileri ve Sazları. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(28), 8.

"İstanbul radyosu millî bir kültür müessesemiz olduğunu biliyor mu?"

"Ve halk radyoyu dinlemez oldu"[29]
(İzzettin Nişbay)

Türk müziği alanında yayın yapan süreli yayınlarda, konuların önemli bir kısmı önce radyo daha sonra televizyonun da eklenmesiyle Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) yayınları üzerine yazılmış yazılardan oluşmaktadır. Bu yüzden bu başlıkta yer alan TRT ifadesi hem Ankara Radyosu hem İstanbul Radyosu hem de televizyon yayınlarını kapsaması bakımından bilinçli bir tercih sebebidir.

Türkiye'de ilk radyo denemeleri Ülkemizde ilk radyo yayını denemeleri 1927'ye kadar uzanmakla birlikte, devletin bir yayın organı olarak Ankara Radyosu faaliyetlerine 28 Ekim 1938 yılında başlamıştır (Yazgan, 2016, s. 300). Devlet gözetiminde 1926 yılında kurulan ve ilk yayınlarına 1927 yılında başlayan Telsiz Telefon Türk A. Ş. (TTTAŞ), 1936 yılında resmen devletleştirilmiştir. Bu tarihten itibaren gazete ve dergilerin yanı sıra artık yeni bir iletişim ve eğitim aracı da Türk toplumunun hayatına girmiştir. 1936 yılında radyo işletmesi PTT Genel Müdürlüğü'ne verilmiş ve 1940 yılına kadar radyo yayıncılığı PTT Genel Müdürlüğü aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (Kocabaşoğlu'ndan akt. Kubilay ve Pelivan, 2019, s. 35)

Tablo 5. *TRT Üzerine Eleştiriler'e* Dair Tespit Edilen Makaleler

Dergi Adı	Yılı	Sayı	Makale Adı	Yazar
Türk Musikisi	1947	1	Aydan Aya: Radyomuzun Garabeti	Aylıkçı
Türk Musikisi	1948	6	Anket	
Türk Musikisi	1948	7	Anket Sonuçları	
Türk Musikisi	1948	8	Anket Sonuçları	
Türk Musikisi	1948	9	Anket Sonuçları	
Türk Musikisi	1948	11	Ankara Radyosundaki İmtihan ve Çıkarılanlar	Aylıkçı
Türk Musikisi	1949	15	İstanbul Radyosu Açılırken	Sabahattin Volkan
Türk Musikisi	1949	23	İstanbul Radyosu Açılırken	Aylıkçı
Türk Musikisi	1950	27	İstanbul Radyosu ve Tenkid İhtiyacı	Avni Özbenli
Türk Musikisi	1950	31	İstanbul Radyosunun Kurtuluş Yolu	Burhaneddin Ökte
Türk Musikisi	1950	32	Radyo Danışma Kurulu	Burhaneddin Ökte
Musiki Mecmuası	1950	10	İstanbul Radyosunun Faaliyeti	Laika Karabey
Musiki Mecmuası	1965	213	TRT'nin Türk Müziği Yayım Tarzı Anayasamıza ve Kanunlarımıza Aykırıdır	Vedat Büyüközcan
Musiki Mecmuası	1968	231	TRT Denetlemesi Dolayısiyle	Etem Üngör

[29] Nadaroğlu, H. (1948). Basın Yayın Müdürü ile Türk Musikisi hakkında bir konuşma. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(12), 18.

Musiki Mecmuası	1969	251	"…Burası TRT Dolmuş Radyosu…"	Cengiz Tunçer
Musiki ve Nota Dergisi	1969	1	Türkiye Radyolarında Türk Musıkisi	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1969	2	Neler Yapmalıyız	Avni Anıl
Musiki Mecmuası	1970	261-262	TRT Genel Müdürü Sayın Öztrak'a Açık Mektup	
Musıki ve Nota Dergisi	1970	3	Bir Komisyon İstiyoruz	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	4	Niçin İstemezler?	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	5	Küçük Akıllılar!..	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	6	Cesaret Lütfen!..	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	7	TRT'nin Büyük Başarısı!..	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	7	Tüccarların Kararı: Türk Musikisi Sona Ermiştir!..	Selahattin İçli
Musıki ve Nota Dergisi	1970	8	Aranjman Türk Musikisini Öldürecek Güce Sahip mi?	Cüneyd Orhon
Musıki ve Nota Dergisi	1970	8	Güzel Haberler	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	9	TRT'nin Büyük Yalanı: "Burası Türkiye Radyoları!.."	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	11	Sonuna Kadar	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	11	Türk Musıkisi ve TRT	Ahmet Kabaklı
Musıki ve Nota Dergisi	1970	11	Tek Sesli Mi Çok Sesli Mi	Turhan Toper
Musıki ve Nota Dergisi	1970	11	Türk Bestekarlarına Çağrı Musıkimizi Kurtarma Günü Geldi	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	12	Türk Musikisi İçin Yapılan Açık Oturum	
Musıki ve Nota Dergisi	1970	12	Türk Musikisini Kimler Baltalıyor?	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	12	Gelişmeler	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	13	Türk Musikisi İçin Yapılan Açık Oturum II	
Musıki ve Nota Dergisi	1970	14	Türk Musikisi İçin Yapılan Açık Oturum III	
Musıki ve Nota Dergisi	1970	14	Nereye Gidiyoruz	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1970	14	Canımıza Yetti	Sadun Aksüt
Musıki ve Nota Dergisi	1970	14	Bu ne Zahmet	S.İ.
Musıki ve Nota Dergisi	1971	15	Aydan Aya: Çok Yazık	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1971	15	Türk Musikisi İçin Yapılan Açık Oturum IV	
Musıki ve Nota Dergisi	1971	15	Muammer Sun'a Sunulur: Berduşlu TRT	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1971	16	Kısa Süre Sonra...	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1971	16	Türk Musikisi İçin Yapılan Açık Oturum V	
Musıki ve Nota Dergisi	1971	17	Rüştü Şardağ'dan TRT Genel Müdürüne Sesleniş	Rüştü Şardağ
Musıki ve Nota Dergisi	1971	18	Biraz Daha Seviyeli Olamaz Mıyız?	
Musıki ve Nota Dergisi	1971	19	Ulvi Erguner'e Açık Mektup	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1971	23	Bir Dilekçe Daha	Selahaddin İçli
Musiki Mecmuası	1972	277	TRT Repertuvar Kurulu hakkında	Mete Görün

Musiki Mecmuası	1972	278	TRT'de Önemli Bir Değişiklik ve Beklediklerimiz	
Musıki ve Nota Dergisi	1972	28	Güzel Haberler..	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1972	31	Dileğimiz	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1972	30	Güzel Günlere Doğru..	Avni Anıl
Musıki ve Nota Dergisi	1972	32	Radyolarda Repertuvar Konusu	Sadeddin Heper
Musıki ve Nota Dergisi	1972	32	İsterlerse Yaparlar	Avni Anıl
Musiki Mecmuası	1975	304	TRT'nin Yeni Bir Fiyaskosu Eurovision 1975	Mete Görün
Musiki Mecmuası	1976	325	TRT Müzik Programcıları ve Bir Program Hakkında	Etem Ruhi Üngör
Musiki Mecmuası	1976	326	Bazı TRT Programları Hakkında	Etem Ruhi Üngör
Müzik ve Sanat Dergisi	1978	25	Acaba	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	32	Vicdani Sorumluluk	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	32	Müzik Severler Diyorki: Neden!..	
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	32	Bu ne Biçim İştir!	Müzik ve Sanat Dergisi
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	33	Türk Sanat Musikisinin Kaderi	Fuat Duygulu
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	36	TV Türk Musiki Otoritelerini Bir Araya Getiremez mi?	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1980	43	Bölgesel Türk Musikisi	Sabri Süha Ansen
Müzik ve Sanat Dergisi	1980	45	Bir Daha	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1980	51	Başaramıyacaklar	Kaya Bekat
Müzik ve Sanat Dergisi	1981	52	TRT yetkilileri ne diyor	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1981	53	TRT Ne Diyor?	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1981	54	TRT Ne diyor?	Sayıl Doğanay
Müzik ve Sanat Dergisi	1981	55	TRT Ne diyor?	Sayıl Doğanay
Mızrap	1982	1	Milli Musiki	Mehmet Zeki Akdağ
Mızrap	1982	1	TRT'nin Düzenlediği I. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısında Söylediklerim	Halil Aksoy
Mızrap	1982	2	Macit Akman Paşa'ya Açık Mektup	
Musıki ve Nota Dergisi	1983	Yeni Dizi 5	Günümüzde Musıki Sorunları	Azmi Tuğrul
Mızrap	1983	7	Bir örnek daha	Sözer Yaşmut
Mızrap	1983	10	Hangisi San'atçı?	Falso
Mızrap	1983	12	Repertuar Kurulu ve TRT Tekelinde Zavallı Müzik	Falso
Mızrap	1983	14	Arabesk Tartışmasına Son	
Mızrap	1986	54	TRT'ye Açık Mektup	Edip Özışık

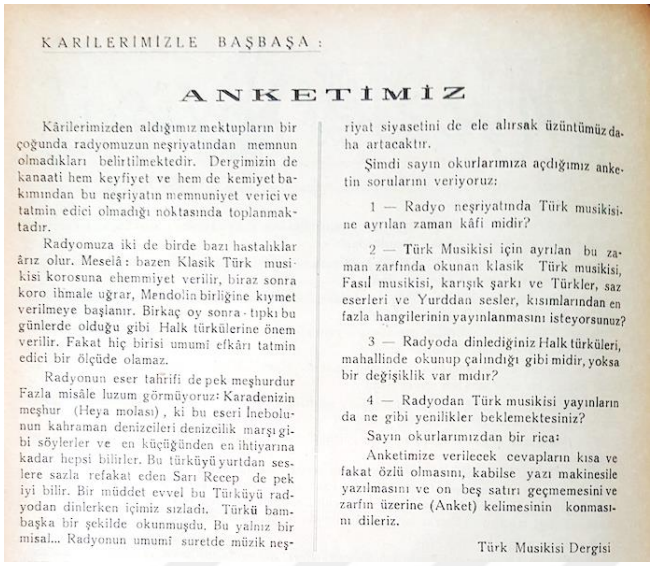
Radyo yayınlarıyla ilgili farklı içeriğe sahip olan yazılar, Türk Musikisi Dergisinin ilk sayısından itibaren okuyucuya mutlaka ulaştırılmıştır. Zamanla konu içeriklerinde (işleyiş, repertuvar, temsil vb.) farklılıklar görülse de bir şekilde "radyo"[30] dergide hemen her sayıda önemli gündem maddeleri arasındadır. Derginin "Aydan Aya" başlıklı

[30] İlerleyen tarihlerde farklı dergilerde yazarlar hem radyo ve televizyonlarının her ikisini de kapsayacak şekilde TRT ifadesini kullanmıştır.

bölümünde “Aylıkçı” takma adıyla yazılar yayınlanmaktadır. “Aylıkçı”nın değindiği ilk konu ise Ankara Radyosu’nun “garabetidir”. “Radyomuzun Garabeti” başlıklı yazıda Ankara Radyosu eleştirilerin hedefindedir ancak bu eleştiriler henüz radyo yayınlarının içeriği ile ilgili değildir. Eleştirilerin temelinde ise Türk müziği ile ilgili bölümlerin takdimi yer almaktadır. Buradaki hassasiyet noktası kimliğin dışarıya nasıl aktarıldığı ya da duyurulduğu ile ilgilidir. Yazının yazıldığı dönem (1947) ise artık müzik alanındaki söylemlerin “milli musikimiz”, “öz musikimiz” vb. ifadelerle, erken Cumhuriyet döneminde kullanılan ve bu ifadelerin kendi bağlamından çıkmaya başladığı yıllardır. Dolayısıyla burada “bir Türk kafasiyle değil de ecnebi kafasiyle” (Aylıkçı, 1947a) düşünmenin sakıncaları dile getirilmektedir.

İlerleyen sayılarda “Aylıkçı” Ankara Radyosu’nu konu etmeye devam eder: “Niçin Ayrılıyorlar?” (Aylıkçı, 1947b). Radyoya “ârız[31] olan bu hastalık” (Aylıkçı, 1947b, s. 13) ifadesiyle dönemin radyo sanatçıları başta Tanburi İzzettin Ökte ve Müzeyyen Senar Işıl olmak üzere radyo sanatçılarının ayrılması ile ilgilidir. Üç ihtimal üzerinden yapılan değerlendirmede, en kuvvetli ihtimalin üçüncüsü olduğuna kanaat getirilir: “...sanatkârların maddî bakımdan tatmin edilmeyişleri, çok değişen hayat şartlarına uyamıyacak kadar, idare tarafından kendilerine verilen az maaşlar konusudur” (Aylıkçı, 1947b, s. 18). Radyo sanatçılarının durumu ve radyodan kopuşlar, derginin ilerleyen sayılarında da ele alınmış ve yazarların önemle üzerinde durduğu konulardan olmuştur. Türk Musikisi Dergisi, radyo yayınlarının içeriği ile ilgili olarak doğrudan alandan yani radyo dinleyicilerinden görüş toplamaya karar verir. Derginin “Karilerimizle[32] Başbaşa” adlı bölümünde radyo yayınlarına yönelik bir anket paylaşılmıştır. Anket açıklamasına göre dergiye ulaşan okuyucu mektuplarından “radyo neşriyatından memnun olmadıkları” yönünde şikayetler gelmektedir. Benzer şekilde Türk Musikisi Dergisi de Ankara Radyosu yayınlarını, “hem keyfiyet hem de kemiyet[33]” bakımından “tatmin edici” bulmamaktadır.

[31] Ar. Bulaşmış, musallat olmuş.
[32] Ar. Okuyucu.
[33] Ar. Nicelik.



KARİLERİMİZLE BAŞBAŞA :

ANKETİMİZ

Kârilerimizden aldığımız mektupların bir çoğunda radyomuzun neşriyatından memnun olmadıkları belirtilmektedir. Dergimizin de kanaati hem keyfiyet ve hem de kemiyet bakımından bu neşriyatın memnuniyet verici ve tatmin edici olmadığı noktasında toplanmaktadır.

Radyomuza iki de birde bazı hastalıklar arız olur. Meselâ: bazen Klasik Türk musikisi korosuna ehemmiyet verilir, biraz sonra koro ihmale uğrar, Mendolin birliğine kıymet verilmeye başlanır. Birkaç oy sonra - tıpkı bu günlerde olduğu gibi Halk türkülerine önem verilir. Fakat hiç birisi umumi efkârı tatmin edici bir ölçüde olamaz.

Radyonun eser tahrifi de pek meşhurdur Fazla misâle luzum görmüyoruz: Karadenizin meşhur (Heya molası), ki bu eseri İnebolunun kahraman denizcileri denizcilik marşı gibi söylerler ve en küçüğünden en ihtiyarına kadar hepsi bilirler. Bu türküyü yurtdan seslere sazla refakat eden Sarı Recep de pek iyi bilir. Bir müddet evvel bu Türküyü radyodan dinlerken içimiz sızladı. Türkü bambaşka bir şekilde okunmuşdu. Bu yalnız bir misal... Radyonun umumi suretde müzik neşriyat siyasetini de ele alırsak üzüntümüz daha artacaktır.

Şimdi sayın okurlarımıza açdığımız anketin sorularını veriyoruz:

1 — Radyo neşriyatında Türk musikisine ayrılan zaman kâfi midir?

2 — Türk Musikisi için ayrılan bu zaman zarfında okunan klasik Türk musikisi, Fasıl musikisi, karışık şarkı ve Türkler, saz eserleri ve Yurddan sesler, kısımlarından en fazla hangilerinin yayınlanmasını isteyorsunuz?

3 — Radyoda dinlediğiniz Halk türküleri, mahallinde okunup çalındığı gibi midir, yoksa bir değişiklik var mıdır?

4 — Radyodan Türk musikisi yayınların da ne gibi yenilikler beklemektesiniz?

Sayın okurlarımızdan bir rica:

Anketimize verilecek cevapların kısa ve fakat özlü olmasını, kabilse yazı makinesile yazılmasını ve on beş satırı geçmemesini ve zarfın üzerine (Anket) kelimesinin konmasını dileriz.

Türk Musikisi Dergisi

Şekil 12. Türk Musikisi Dergisi'nin Düzenlediği Anket (1948)

Devamında ise radyo yayınında yer verilen türlere ait dengesizlikler dile getirilmiştir. Bu ve buna benzer sorunlar üzerine Türk Musikisi Dergisi okuyucularından aşağıda yer alan anket sorularını cevaplamalarını ister:

1- Radyo neşriyatında Türk musikisine ayrılan zaman kâfi midir?
2- Türk Musikisi için ayrılan bu zaman zarfında okunan klasik Türk musikisi, Fasıl musikisi, karışık şarkı ve Türkler, saz eserleri ve Yurddan sesler, kısımlarından en fazla hangilerinin yayınlanmasını isteyorsunuz? [*orijinal hali*]
3- Radyoda dinlediğiniz Halk türküleri, mahallinde okunup çalındığı gibi midir, yoksa bir değişiklik var mıdır?
4- Radyodan Türk musikisi yayınlarında ne gibi yenilikler beklemektesiniz?

Yukarıda paylaşılan sorulara yönelik okur cevapları derginin 7, 8, ve 9. sayılarında paylaşılmıştır. Bu ankete başta İstanbul olmak üzere Ankara, İzmir, Kütahya, Eskişehir, Çankırı, Sivas, Erzurum ve Mardin gibi ülkenin farklı bölgelerinde yaşayan dergi okurları katılmıştır. Ankete verilen yanıtlara göre Ankara Radyosu'nun "Türk Musikisi"ne ayırdığı zaman dilimi neredeyse hiçbir anket katılımcısı tarafından yeterli görülmemektedir. Bununla birlikte anket katılımcıları Ankara Radyosu'nda okunan halk müziği eserlerinin tıpkı "mahallinde" olduğu gibi okunduğu konusunda da fikir birliği içerisindedirler. Ayrıca ankete katılım sağlayan okuyucuların büyük bir kısmının "Türklük" vurgusu yaptığı ve Türk müziğine ayrılan zaman diliminin de doğal olarak artırılması görüşünü benimsemektedir.

Dokuzuncu sayıda Malik Öztürk adlı okuyucunun yanıtı ise Ankara Radyosu'nun halkın nezdinde nasıl bir profil çizdiğini göstermesi bakımından önemlidir:

> "Radyomuzda -pardon Ankara radyosunda,… Halkın his ve zevklerine kulak asmayan Ankara radyosunda- musikimize ayrılan zaman kâfi olmadığı gibi hiçte benimsenmiş değildir. Âdeta istiskale uğratılıyor. Avrupa'dan bilmem hangi sanatkâr gelir, kendisine radyomuz programının Türk musikisine ayrılmış olan saati tahsis olunur. Hayır cem'iyeti adına konuşmalar, zuhurat kabilin haberler ve reklâmlar v. s. hep Türk musikisi saatlerinin zararına yapılmaktadır.
>
> Radyomuz diyoruz.. Bizim dünya önünde konuşan ağzımız demektir. Ahizelerinde Ankara radyosunu bulanlar bizi, bize has ahenkleri bulmak isterler. Halbuki Ankara radyosu, Türkün sesinden ziyade -medenileşmek vâhimesi ile- yabancı musikilerini yaymak sevdasındadır. Bunun inkilap [*orijinal hali*] icabı, medeniyet lâzimesi sanıyor ve böylece kabul edilmesini istiyor. …Bizim verici istasyonumuzu arayanlar, bize has musiki parçalarını isteyenlerdir. Yurdumuzdaki dinleyicilerin çoğu kendi malımız olan radyomuzda kendi seslerimize kâfi yer verilmediğine üzülmektedir" (M. Öztürk, 1948, s. 14).

Anketin önemli taraflarından biri de -daha önce ifade edildiği üzere- halkın Ankara Radyosu'ndan beklentilerini, radyo yayınları hakkındaki görüşlerini birinci ağızdan öğrenilmesini sağlamaktır. Böylelikle anketin gerçekleştirildiği tarihe kadar gerek müzik süreli yayınlarında gerekse gazetelerde gündeme taşınan meselelerin ve fikirlerin somut bir karşılık bulması bakımından ayrıca önem taşımaktadır. Okurun anket sorularından birine yanıt verirken kullandığı bir kelime, Ankara Radyosu'nun Türk müziğine karşı takındığı tutumu gösterir niteliktedir. *İstiskal,* Arapça kökenli bir kelimedir. Kelime anlamı www.luggat.com'da "Hoşnutsuzluğu belli ederek karşı tarafı çekilmez görme", "ağır bulup hoşlanmadığını anlatmak", "soğuk muamele ederek sevmediğini bildirmek", "yüz vermeyerek kovma"; Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğünde ise "soğuk davranışlarla hoşlanmadığını belli etme" gibi anlamlara geldiği görülmektedir. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve erken Cumhuriyet döneminden itibaren Türk müziğine yönelik alınan karar ve uygulamalar düşünüldüğünde, Türk müziğine yönelik bilinçli bir *istiskal* tavrının alındığını söylemek hiç de zor olmayacaktır. Ankete verilen cevabın devamında dikkat çeken bir diğer husus yine vurgulanan "biz" ve "Türklük" kavramlarıdır. Bilindiği üzere Cumhuriyetin ilanı ile müzikte vurgulanan "biz" kavramı ya da "…hem milli hem de Avrupaî bir musikiye mâlik…" olma çabası yalnızca halk

müziği ve batı müziği üzerine kurgulanan uygulamalarla şekillenmiştir. Ancak yukarıda yer alan anket cevabından da açık bir şekilde görüleceği üzere halk, Ankara Radyosu'nda "inkılap icabı" veya "medeniyet lâzimesi" bahane edilerek o güne kadar oluşturulmaya veya -bir şekilde- dayatılmaya çalışılan *milli müzik* tarifinin yerine, "bize has musiki parçaları" veya "Türkün sesi"ni duymak istemektedir.

Benzer şekilde ankete verilen yanıtlardan bir diğer örnek, derginin 8. sayısında yayımlanan ve ankete Urla/İzmir'den katılan Cesur Efeoğlu'na aittir. Efeoğlu anket sorularından sonuncusuna verdiği yanıtta talebini net bir şekilde dile getirir: "… Yabancı milletlere ait olan alafranga plâkları ve bir orkestrayı bir tarafa atsalar bu işler belki düzelir. Biz Türk Ulusunun Türk musikisini dinlemek istiyoruz" (Efeoğlu, 1948, s. 14). Aynı sayıda M. Ergün isimli okuyucunun ankete verdiği yanıt çok daha serttir:

> "Radyonun düğmesini çevirir çevirmez Nihat efendi ya Necip Aşkın yahutta Halil Onayman, veyahutta mandolin birliği denilen (udla ve defle) Şopenden, Betovenden bir eser çalmayı andıran saçmalıkla karşılaşıyorum. Bu gidişle radyolar 1 liraya inse yine almam artık ayıkken dinledim, tahammül edemedim. Sermest olarak dinledim ruhum isyan etti. Çâkır keyif oldum hazmedemeyip sokaklara fırladım. Artık ötesini siz anlayın!" (Ergün, 1948, s. 14).

Görüldüğü üzere Ankara Radyosu'nun Türk müziği yayınlarına ilişkin görüşler ülkenin farklı şehirlerinden dinleyicilerin verdiği cevaplar neticesinden yeterli görülmemektedir. Öte yandan dinleyicilerin büyük çoğunluğunun diğer talepleri arasında daha fazla "Yurttan Sesler" yayını talep ettiği ve burada seslendirilen türkülerin de *mahallinde okunup çalındığı* gibi olduğu konusunda -neredeyse- hemfikirdir.[34]

1948 yılında derginin on ve on birinci sayılarında, yeni açılacak İstanbul Radyosu'na yönelik uyarılar Ankara Radyosu üzerinden hatırlatılır. Çünkü Ankara Radyosu'nda görev yaparken ayrılmak zorunda kalan önemli müzik insanları Hakkı Derman, Şerif İçli ve Mustafa Çağlar gibi örnek gösterilir. Bu isimler yaşadıkları mali sıkıntılar nedeniyle "…İstanbul'daki saz salonlarında gece yarılarına kadar çalıp yorulmağı göze alır…" (Aylıkçı, 1948a, s. 14) ve bunun nedeni "…devletin sanatkârlarımıza verdiği tatmin edici olmayan ücretler…" (Aylıkçı, 1948a, s. 14) yüzündendir. Radyodaki ayrılıkların ilk

[34] Türk Musikisi Dergisi'nin altıncı sayısında paylaştığı ankete ilişkin yanıtlar, derginin yedinci, sekizinci ve dokuzuncu sayılarında paylaşılmıştır.

olmadığı derginin ikinci sayısında da dile getirilmiş ve "idare tarafından kendilerine verilen az maaşlar" eleştirilmiştir.

On birinci sayıda ise "Ankara Radyosundaki İmtihan ve Çıkarılanlar" başlıklı yazıda, o dönem yönetimde olan II. Saka Hükümeti'nin[35] aldığı "tenkisat" kararlarının radyoda uygulanması açık bir şekilde eleştirilir. Elbette bu kararlar alınırken de radyo ile doğrudan idari bağı olan Basın Yayın Umum Müdürü ve Bayındırlık Bakanı gibi önemli bürokrat ve devlet görevlerinin, alınan bu karara "münsif"[36] yaklaşmadıkları da açıkça belirtilir. Bu eleştirilerin şahsî kaygılarla değil "prensip" meselesi yaklaşımıyla yapıldığı ise özellikle vurgulanır: "-Şimdiye kadar radyodan ayrılmak suretiyle yerleri boş kalan sanatkârların yerleri doldurulabildi mi? Radyo bugünkü mevcut elemanlariyle bütün Türk musikisi neşriyatını idare edebilecek kudrette midir?" (Aylıkçı, 1948b, s. 17).

Dergi kaygılarında haklıdır ve on ikinci sayıda radyodan Fahri Kopuz'un istifa ettiği bilgisi paylaşılmıştır (Aylıkçı, 1948c, s. 25). Yaşananlar karşısında herhangi bir adım atmamakla suçlanan Basın Umum Müdürlüğü'nün, ayrılan sanatçıların yerlerini dolduramamakta ise "âciz" kaldığı ifade edilmiştir. İstifalar karşısında radyo idaresinin tutumunu sergileyen karikatür de aynı sayıda paylaşılmıştır:

[35] Detaylı bilgi için bkz. (Neziroğlu ve Yılmaz, 2013).
[36] Ar. İnsaflı.



Şekil 13. Ankara Radyosu'nun Türk Müziği Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür (Türk Musikisi Dergisi, 1948, s.25)

Yaşanan gelişmeler üzerine dergi, bir sonraki sayısında (13. sayı) dönemin Basın Yayın Müdürü ile bir röportaj gerçekleştirilmiştir. Röportajın konusu her ne kadar "Türk Musikisi" olarak paylaşılmış olsa da röportaj içeriği hem Ankara Radyosu yayınlarına yapılan eleştiriler, inşaatı devam eden İstanbul Radyosunun durumu vb. konular üzerinde durulur. Konu Türk müziğine geldiğinde ise, röportajı gerçekleştiren Halil Nadaroğlu'nun sorusunu İzzettin Nişbay şöyle cevaplar:

> "—Radyonun kemiyet (qualite) bakımından yaptığı yeniliklere mukabil keyfiyet (quantite) bakımından neşriyatın istenilen seviye olmadığı ve bunun da Türk musikisine dolayısile (indirect) yolda yapılan bir sabotaj olduğu söyleniyor. Bu hususstaki kanaatiniz nedir?
>
> —Radyo idaresi senelerden beri halkın seviyesini yükselteceğim iddiasiyle ona alışmadığı ve sevmediği musikiyi dinletmek suretile devlet radyosu ile millet arasında büyük bir uçurum meydana getirdi.

> Ve halk radyoyu dinlemez oldu. Bugün bu boşluğu mümkün olduğu kadar doldurmak ve halkın gerek Klasik Türk Musikisini dinlemeğe alıştırmak ve gerekse musikimizi lâyık olduğu seviyeye çıkarmak için evvelâ onun seviyesine inmek lâzımdır. Kalitesi düşük dediğiniz musiki yanında halk, daha iyisini de dinlemek suretile mukayese imkânını bulacak ve daha iyiye doğru gidecektir" (Nadaroğlu, 1948, s. 18).

Nişbay'ın vurguladığı şu husus dikkat çekicidir: "Radyo İdaresi...ona [halka] alışmadığı ve sevmediği musikiyi dinletmek suretile devlet radyosu ile millet arasında büyük bir uçurum meydana getirdi. Ve halk radyoyu dinlemez oldu." Yine burada bahsettiği "radyo idaresi"nin Ankara Radyosu olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü röportajın devamında Nadaroğlu'nun Nişbay'a yönelttiği "Radyonun en salahiyetli sıfatile Türk Musikisi hakkındaki kanaatleriniz nedir?" sorusuna verdiği yanıtta Türk müziğinin o günkü durumuna "süiniyet sahibi insanların" neden olduğunu söylemiştir:

> "Bu memlekette doğmuş ve ninni ile büyümüş bir Türk sıfatiyle şunu söyleyebilelim ki musikimizi sevmediğini söyliyenler dejeneredir. Bu hazine maalesef lâyık olduğu mevkii almamış, süiniyet sahibi insanların elinde bugünkü hale gelmiştir. Biz, bir kaç kişinin inhisarından kurtarmağa çalıştığımız radyo ve milletin malı olan mikrofon ile musikimizi lâyık olduğu seviyeye çıkarma yolunda elimizden gelen gayreti yapacağız" (Nadaroğlu, 1948, s. 18).

Nişbay'ın yukarıda radyoyu "bir kaç kişinin inhisarından kurtarmağa çalıştığımız radyo" ifadeleriyle kastının ne olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Ancak röportajın yayımlandığı on üçüncü sayının 1948 yılında (Kasım) olduğu göz önüne alındığında, Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının son birkaç yılına denk geldiği görülmektedir. Nişbay'ın kendinden emin bir şekilde sarf ettiği bu sözlerin, olası bir iktidar değişikliğinin yaşanabileceğine dair ilk belirtiler olarak da değerlendirilebilir.

Ankara Radyosu'na yönelik eleştiriler ve buradan duyulan memnuniyetsizlik, İstanbul Radyosunun da benzer şekilde işleyeceğine dair ön yargıları ve endişeleri beraberinde getirmiştir. Yapılan değerlendirmelerden anlaşıldığı kadarıyla Ankara Radyosu'na karşı büyük bir hayal kırıklığı söz konusudur. Sabahattin Volkan, Türk Musikisi Dergisi'nin 1949 yılında yayımlanan on beşinci sayısında, "sonunda" İstanbul Radyosu'nun faaliyete geçirileceğini ve bununla ilgili olarak yeterince geç kalındığını söyler. Farklı bir bakış

açısıyla Volkan, Ankara Radyosu'nda yer alan "garb müziği" yayınları hakkında ise olumlu görüşlerini paylaşmıştır:

> "...garb müziği kısmının repertuvarını dolduran unsurlar meyanında, bulunduğu yerin bir Devlet Merkezi olması hasebiyle Cumhur Başkanlığı Filârmonik orkestrası ile Ferit Alnar idaresindeki büyük ve senfonik bir orkestra ve bir de —ki bu en çok beğenilen ve dinlenilen orkestralardır— Necip Aşkın ile Halil Onayman tarafından münavebeten idâre edilmekte olan salon orkestralarıdır. Bu üç orkestranın her biri ancak muayyen günlerinde kendilerini bize zevkle dinletebilmektedirler. Bundan maada, garb müziği adına dinlediğimiz şeyler, bir sürü kuru gürültüden ibaret olan caz müziği ile karışık plak neşriyatına inhisar ettirilmektedir" (Volkan, 1949, s. 1).



Şekil 14. İstanbul Radyoevi İnşaatı Üzerine Bir Karikatür
(Türk Musikisi Dergisi, 1948, s.20)

Görüldüğü üzere Sabahattin Volkan "garb müziği" yayınlarını "zevkle" dinlendiğini de dile getirmekten kaçınmamıştır. Ancak buradaki olumlu görüş, yine bu müziğin yalnızca

"klasik" olanı içindir. O dönem, henüz popülerlik kazanan caz müziği içinse -tıpkı Rüştü Şardağ'ın "tamtamların iniltili müziği" tanımına benzer bir şekilde- "bir sürü kuru gürültüden ibaret" ifadelerini kullanmıştır. Ardından sıra elbette Türk müziğine gelir ve yazının bu bölümünde Türk müziğinin ve yayınlarının nasıl etkilendiği, radyo ve radyo sanatçıları üzerinden verilen örneklerle dile getirilir:

> "Diğer taraftan Klâsik Türk Musikisi ve Fasıl Musikisi namiyle isimlendirilen kendi öz musikimize aid neşriyatın gidişatı, bu işten bir parçacık anlayanları, ye'is[37] ve fütura[38] düşürecek bir durumdadır. Bilindiği gibi, öz malımız olan eşsiz musikimize, uzun senelerden beri sistemli bir şekilde, içten ve dıştan tepkili muhtelif te'sirler yapılmış ve bu yüzden de birçok kıymetli ses ve saz ehli sanatkâr, ne yazık ki bu müesseseyi âdeta yangından kaçarcasına terk etmişlerdir. Bilnetice, elindeki yetişkin sanatkar kadrosu darala darala nihayet Nasreddin Hocanın kuşuna benzetilen Türk musikisi kısmı, sazına bihakkın hâkim olan —fedakâr sanatkârlar müstesna— perişan vaziyette bulunmaktadır" (Volkan, 1949, s. 1).

Burada yine görüldüğü üzere Türk müziğine karşı uzun yıllar süregelen ve devam eden saldırılar neticesinde Türk müziğinin nasıl etkilendiğini, Türk müziğini biraz anlayanlarda bile "yeis" ve "fütur"a neden olduğu belirtilmiştir. Yazarın burada kullanmayı tercih ettiği bu iki kelime, Türk müziğini, o günkü şartlar üzerinden belki de en iyi betimleyen ifadeler olduğu söylenebilir. Cumhuriyet'in ilanından beri farklı uygulamalarla yıpratılan Türk müziği ve onun savunucularının *umutsuzluk* ve *karamsarlıktan* başka ne hissetmesi beklenebilir? Bu şekilde Volkan kaygılarının nedenlerini Ankara Radyosu'nun "yıllardan beri muvaffakiyetsizliğin gayyasında çırpınmakta" olan ve "iç sızlatıcı" bir durumda olması ifadeleriyle dile getirir (Volkan, 1949, s. 1). Ayrıca icracıların da bu durumdan etkilenmesi kaçınılmazdır. Örneğin radyodan herhangi bir nedenle ayrılan sanatçıların yerine gelenlerin çalgı hakimiyetlerinin, "sazına bihakkın hâkim olanlardan" oluşması, Türk müziği temsili bakımından önemli ipuçları vermektedir. Radyo yayınlarına ilişkin eleştirilere aynı sayıda "Aylıkçı" tarafından da değinilir.

[37] Ar. Umutsuzluktan doğan karamsarlık, üzüntü.
[38] Ar. Bezginlik, umutsuzluk, usanç.

Ankara Radyosu üzerine yapılan tüm değerlendirmelerin yanında, açılışının yaklaşmasıyla birlikte İstanbul Radyosu'nu konu alan yazılarda sıklıkla görülmeye başlanır. Türk Musikisi Dergisi'nin on yedinci sayısında uyarılar bu kez Burhanettin Ökte'den gelmiştir. İstanbul Radyosu'nun deneme yayınlarının yaklaşmasıyla Ankara Radyosu'ndan bir nevi ders çıkarılmasını tavsiye eder:

> "Ankara radyosunun neşriyatından halkımızın memnun olmadıkları söz götürmez bir hakikattir. Tahsisa kıtlığı, sanatkâr azlığı ve idâre zihniyetinin bozukluğu gibi sebeplerden doğan hoşnutsuzluk vatandaşla Devlet arasında bir kırgınlığı doğuracak kadar ciddî ve üzerinde ehemmiyetle durulacak bir konudur" (B. Ökte, 1949b, s. 1).

Ökte'nin vurguladığı noktalar önemlidir: Halkın radyoda karşısında duyduğu memnuniyetsizlik ve "vatandaşla Devlet arasındaki kırgınlık".[39] Dergi bu memnuniyetsizliği çok daha önceleri, düzenlediği anketle zaten tespit etmiştir.

Aradan geçen sürede uyarılar İstanbul Radyosu açılışı öncesinde de ısrarlı bir şekilde tekrarlanır. Yazının devamında ise mutlaka radyoda çalıştırılacak sanatçıların idari ve mali haklarının iyileştirilmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Aksi durumda ise "radyoda çalabilecek kudret ve kıymeti haiz sanatkârların Devletin tâyin edeceği gündelikle" (B. Ökte, 1949b, s. 1) radyoda çalışmak istemeyeceği yetkililere hatırlatılır.

1949 yılının ağustos ayına gelindiğinde, Türk Musikisi Dergisi'nin yirmi ikinci sayısında İstanbul Radyosu Müdürü Hasan Refik Ertuğ ile bir röportaj gerçekleştirilmiştir. Ertuğ röportajda İstanbul Radyosu'nun 1 Eylül 1949 tarihinden itibaren, günde 4 saat süre ile yayına başlayacağı ve bu yayının büyük çoğunluğunun plaklar üzerinden gerçekleştirileceği bilgisini paylaşır (B. Ökte, 1949c, s. 6). İstanbul Radyosu normal yayınlarına, günlük 8 saatlik bir program süresiyle 29 Birinci Teşrin [Ekim] 1949'da

[39] 1950 yılında dönemin başbakanı Adnan Menderes'e gönderilen bir mektup dikkat çekicidir: "Muhterem Başbakanım: Ezanın din dilile okunmasını temin etmekle kazandığınız sevgiye bir yenisini ilâve etmezmisiniz? İki radyo istasyonumuzun açılışından kapanışına kadar hiç olmassa sıra ile birinde Türk Musikisini bulabilirmiyiz. %99 un arzusunun bu olduğuna kaniim. Ne olur bu büyüklüğüde inkılâpçılık hastalığını şifalandırarak gösteriniz. Sevmediğimizi zorla dinliyemiyoruz. Radyoyu kapatmaktan veya arap istasyonlarını aramaktan kurtarınız. Sizi istikbalimizin hakiki kurtarıcıları olarak selâmlıyanların fikirleri bilmem makbulmüdür. Hürmet ve sevgi ile ellerinizi öperim. Boyabat D. Or. İşletmesi Md. ğü Fehmi Gökırmak." (30-1-0-0 / 17 - 98 – 30)

başlamıştır. Ertuğ röportajın devamında Türk ve Batı müziklerine "çok ehemmiyet verileceği" ve aralarında bir "tercih ve tefrik" yapılmayacağını söyler (B. Ökte, 1949c, s. 6). Ertuğ bu sözleriyle belki de Ankara Radyosu'na yapılan eleştirilere bir son vermek istemiştir.



Şekil 15. Ankara Radyosu Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür (Türk Musikisi Dergisi, Sayı 22, 1949)

İstanbul Radyosu deneme yayınlarına başlamış ve aradan iki aylık bir süre de geçmiştir. Türk Musikisi Dergisi bu süre zarfında ilk gözlemlerini ve İstanbul Radyosu'ndan beklentilerini derginin yirmi üçüncü sayısında okuyucularıyla paylaşır. Artık tek bir beklenti vardır: Ankara Radyosu'nda yapılan yanlışların (batı müziği ağırlıklı yayın politikası, uzun konferanslar vb.) yapılmaması ve yayınlarda Türk müziği saatlerinin artırılmasıdır (Aylıkçı, 1949b, s. 8). Yazıda radyo müdürü Hasan Refik Ertuğ'un bir

önceki sayıda yayımlanan röportajı ele alınmıştır. Ertuğ'un "iki müzik türüne gereken önemin verilip, ikisi arasında herhangi bir ayrım yapılmayacağı" yönündeki beyanına duyulan güvensizlik, Ankara Radyosu'nda görev yaptığı sıralarda yaşanan hadiseler üzerinden hatırlatılır: "...radyonun umumî ve hususî ahvali ile yakından meşgul olduğu sıralarda yapılan anketlerden ve gelen mektuplardan edindiği intibalar, bu memlekette efkârı umumiyenin hangi musikiyi daha çok tuttuğu hakkında açık bir fikir vermiş olacaktır" (Aylıkçı, 1949b, s. 8). Bu haklı uyarıyı ve hatırlatmayı, Türk Musikisi Dergisi'nin düzenlediği anketin yanıtlarında açık bir şekilde bulunabileceğini tekrar vurgulamak gerekmektedir. Dergi, Ertuğ'un röportajda verdiği yanıtların esasında kendi düşüncelerini yansıtmadığını, bunun yerine iktidar partisinin[40] takip ettiği siyasetin aksettirilmesinden başka bir şey söz konusu olmadığı yönündeki görüşünü açık bir şekilde ifade etmiştir. Dahası Ertuğ'un daha fazla "salâhiyeti olmadığı için de hem nalına hem mıhına demek suretiyle" bir çözüm sunmaya çalıştığını iddia eder.

1950 yılına gelindiğinde neredeyse altı aylık yayın tecrübesine ulaşan İstanbul Radyosu hakkındaki ilk eleştiriler, Türk Musikisi Dergisi'nin yirmi yedinci sayısında ele alınır. İstanbul'da kurulan bu *yeni* radyonun daimî aylıklı sanatçısının olmayacağı, bunun yerine "sesi veya sazıyla" radyo yayınlarına katılabilecek herkesten faydalanılması amaçlanmıştır. Bunların dışında amatörler için de farklı bir yayın saatinin tahsis edileceği radyo müdürü tarafından açıklanmıştır (B. Ökte, 1949c, s. 6). Bunun üzerine İstanbul'un bütün sanatçıları radyonun çatısı altında toplanmış ve böylelikle gazinolarda çalışmak zorunda kalan sanatçıların önemli bir bölümü radyo faaliyetlerinde yerlerini almıştır (Alp, 1950, s. 27). Ancak burada karşılaşılan başka bir sorun ortaya çıkar: üslup ve temsil.

Gazinolardan radyoya geçiş yapanlar, hitap edilen dinleyici kitlesi konusunda "gazino müşterisi ile radyo dinleyicisi arasındaki anlayış farkını kavrayamadıkları için, gazinoda okuya geldikleri piyasa havalarını tekrarlamış" (Alp, 1950, s. 1), bunun sonucunda ise "kendilerine refakat eden saz san'atkârları da radyodaki ciddi olması lazım gelen neşriyata uymakta güçlük çekmişlerdir" (Alp, 1950, s. 1). Bu durum Türk müziğinin hem temsilini hem de Ankara Radyosu'nun büyük bir özveriyle oluşturduğu "radyo tavrı"nı

[40] Bu sırada iktidar partisi Cumhuriyet Halk Partisi'dir. Mevcut II. Saka Hükümeti değişmiş, yerine yine 16 Ocak 1949 tarihinde "Günaltay Hükümeti" (Türkiye Cumhuriyeti 18. Hükümeti) kurulmuştur. Bu, Demokrat Parti iktidarından önce kurulun son Cumhuriyet Halk Partisi Hükümetidir.

olumsuz etkilemektedir. Alp (1950, s. 1) burada icra edilmesi gereken müziğin niteliğini "bilgi ve anlayışın kamçılandığı gerçek musiki zevki" sözleriyle tanımlamıştır.

Radyo gereken adımı atmış ve Ertuğ'un daha önce bahsettiği "amatörler" devreye sokulmuştur. Amatörlerin -tatmin edici bulunmasalar da- "birinci sınıf san'atkârlardan" daha fazla geniş repertuvar edinme ihtiyacının bile başlı başına Türk müziği ve onun geleceği için önemli bir adım olarak görülmektedir (Alp, 1950, s. 1). Çünkü burada bahsedilen "birinci sınıf san'atkârlar"a karşı yöneltilen en büyük eleştiri, icra ettikleri eserlerin *malûm ve mahdut* oldukları yönündedir. Yani bir gelişim ya da bir yenilik söz konusu değildir. Bu durum hem radyo yayınlarını hem dinleyicileri hem de Türk müziğinin mevcut durumunu ve temsilini doğrudan etkilemektedir. İstanbul Radyosu'na yönelik benzer eleştirilere Avni Özbenli'nin kaleme aldığı "İstanbul Radyosu ve Tenkid İhtiyacı" (Özbenli, 1950a) başlıklı yazısında da rastlanabilir. Radyo, henüz bir yılını doldurmadan eleştirilerin odak noktasına gelmiştir ve doğal olarak -zaman zaman bu durum değişiklik gösterse de- Ankara Radyosu ile kıyası yapılmaktadır. Geniş bir giriş yazısının ardından radyo yayınları arasında en geniş faaliyet alanının müzik olduğunu, bu zamana kadar ise radyoda [Ankara Radyosunda] "Batı Müziği, Türk san'at müziği (klasik müzik ve fasıl) ve Türk halk müziği"nden bahisle yayınlan müzik türlerini sıralamakta ve tespitini yapmaya çalışmaktadır. Özbenli, Ankara Radyosu ile ilgili görüşlerini ve kendisine göre yaşanan hayal kırıklığını şöyle aktarmaktadır:

> "Mesut Cemil gibi san'atkâr ve bilgili bir idarecimizi müzik yayınları şefliğine getirmekle Ankara radyosu müzik yayınlarının programlı ve istikametli bir şekilde devamına muvaffak olmuştuk. Mesut Cemil aydın bir müzisyenimiz olarak batı medeniyetine giren cemiyetimizin yeni ihtiyaçlarını ve heyecanlarını göz önünde bulundurmuş, halkımıza Türk ve Batı musikisinin en temiz parçalarını dinletmekle ileri bir adım atmıştır. Zamanla bu müsbet faaliyet daha da gelişecekken maalesef başlangıçdaki yolunu değiştirerek müzikalite ve gaye bakımından başaşağı dönmüştür. Bugün bütün zoraki gayretlere, yayınlar esnasında araya sokulan bir sürü lâkırdılara rağmen ankara radyosunun programlarında bariz bir gerileme vardır. Artık ne senfonik orkestra konserleri ve Türk bestekârlarının eserleri ne de itina ile hazırlanmış kuartetler, mez [dinlenmez] oldu. Yine başlangıçda büyük bir titizlikle hazırlanan ünison klasik Türk müziği koro konserleri bütün karakter ve nüanslarını kaybederek, fasıllaştığı için o da dinlenmez oldu. Solo şarkılar, değersiz parçaların piyasa usulü ile tekrarından ibaet [ibaret] oldular. Bu arada

> kendine mahsus renkleri ve nüansları olan halk türkülerimiz bile zaman zaman piyasalaşmak tehlikesine düştüler" (Özbenli, 1950a, ss. 1, 20).

Burada Ankara Radyosu'nun, Mesut Cemil'den o tarihe kadar geçirdiği "evrim" bir anlamda özetlenmektedir. Özbenli'nin değerlendirmeleri dikkatle okunduğunda, gelinen noktada radyo yayınının -müzik türleri gözetmeksizin- başlangıçtaki yolunun değiştiği ve bu anlamda bir gerileme yaşandığı fark edilmektedir. Burada yayınların kalitesinin bozulması yalnızca Türk müziğinde değil, radyoda yayınlarında yer alan batı müziği ve hatta halk müziğine de yansıdığı da ifade edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında hem radyo yayın politikasında yaşanan değişiklik hem Türk müziğinin temsilindeki değişim hem de yaşanan piyasalaşma etkisi de açık bir şekilde görülebilir.

Ankara Radyosu'nun Türk müziği çevreleri bakımından geldiği bu 'vahim' halin ardından, İstanbul Radyosu hakkında yazılanların çok daha can acıtıcı olduğunu gözlemlemek mümkündür. Ankara Radyosu'ndan alınmayan derslerle İstanbul dinleyicisinin sabır testine tutulduğunu söyleyen Özbenli, bunun nedenini ise şöyle açıklamaktadır (1950, s.23):

> "İstanbul radyosu millî bir kültür müessesemiz olduğunu biliyormu? Yirmi milyonun gözü ve kulağı onda; neş'esini kederini ondan dinleyecek! Tesellisini de onda bulacak. Halbuki İstanbul radyosu ne yapıyor? Her gece kalabalık fasıl heyetleriyle süzgün bade sunuyor değilmi? Çokşükür milletimiz bu çeşid çarpık zevklerden çok uzakdır. Kendisinin, mânalı, canlı, yaşayan ve yaşatan bir musikisi vardır.
>
> Solo yayınlarında, programlardaki zevksizlik ve tekrarlar, her zaman, radyonun programsızlığının şaheser örneklerini vermektedir" (Özbenli, 1950a, s. 20).

Bir sonraki sayıda Özbenli eleştirilerinin dozunu bir seviye daha artırmıştır. Yazının ana teması "İstanbul Radyosunda Halk Ezgileri ve Sazları" olsa da öncesinde müzik profesyonellerinin yaşanan olaylar karşısındaki sessiz ve tepkisiz kalmaları hakkında şunları söylemektedir:

> "İlim ilim, san'at san'at deyip bir daha demiyen, fildişi kulelerine çekilmiş musiki âlimlerimiz aylardan beri İstanbul Radyosunda, musikimizin, sahipsiz, başıboş; aşağı kalitede, memleketimize ve bütün dünyaya yayıldığını duymuyorlar gibi görünüyorlar.

> Aylardan beri göz önünde, göz göre göre, Türk musikisinin mezarı kazılıyor. Kendine mahsus değerleriyle bu ata yâdigârı san'atımız, esnaflaşmış müntesipleri ve kifayetsiz radyo idaresinin elinde aylardan beri bozuk para gibi harcanmakta!...
> Memleketimizde musiki faaliyeti hiçbir zaman böylesine geri mülâhaza ve ölçülerle idare edilmemişti..." (Özbenli, 1950b, s. 8).

Türk Musikisi Dergisi'nde radyodaki halk müziği yayınlarına ilişkin belki de ilk eleştiri Özbenli (1950b) tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha önce gerek Türk Musikisi Dergisi'nde gerekse diğer dergilerde Türk müziğinin piyasalaşması üzerine yapılan değerlendirmelere benzer bir değerlendirmeyi bu kez İstanbul Radyosundaki halk müziği yayınları üzerinden yapar Özbenli. Burada dikkate alınması gereken hususlardan biri de yazarın Türk müziği tanımlamaya yönelik kullandığı ifadelerdir. Bu sayı ve öncesinde, Özbenli veya diğer yazarlar, sıklıkla "musikimiz", "milli musikimiz", "ata yadigârı san'atımız" vb. ifadeleri kullanmaktadır. Bilhassa "musikimiz" ve "milli musikimiz" gibi ifadelerin, çalışmalarını batı müziği alanında sürdüren müzik insanları tarafında da tercih edildiği bilinmektedir. Erken Cumhuriyet dönemi'nde yaygın olarak kullanılan bu ifade biçimi artık hem kimlik hem de bağlamı açısından daha görünür hale gelmeye başlamıştır. Bu değişimin ise tek parti döneminin sonlanıp iktidarın Demokrat Parti'ye geçeceği yıllara yakın bir tarihe denk geldiğini dikkat edilmesi gereken önemli ayrıntılardan biridir. Burada da şüphesiz Özbenli'nin "musikimiz" ifadesi, halk müziğini de kapsayan bir çerçevede düşünülmüştür. Yazının devamında halk müziği yayınlarının nasıl yozlaştığını, halk müziğinin de tıpkı klasik Türk müziği gibi köklü ve derin bir geçmişe sahip olduğu açıklansa da halk müziğinde görülen bozulma ise radyoda görülen piyasa tavrının etkisiyle bağdaştırılır:

> "İstanbul radyosunda, memleket havaları diye tutturulan nakaratlarda bu günleredeyin neler geçmedi!...Halk türküsü diye kendi uydurmalarını geveleyenler mi, şehir musikisi tesirindeki parçaları folklor musikimize mâl ederler mi çıkmadı...Milletimizin ince zekâ ve ruhunun, yıllarboyu söylene söylene kadifeleşmiş, mânalı ezgileri kabileyetsiz, yetkisiz ellerde kazanç matı oldu. Halk kendi musikisini iyi bilir ve o nisbette hassastır. Bizim, ona, kendi türkülerini yalan yanlış dinletmeğe kalkınmamızı, cür'etten de daha başka bir meziyet sanıyorsunuz..
> Halk ezgilerimiz, halk sazlarıyla doğmuşlar, beslenmişlerdir. Alaturka musikinin piyasa üslubuyla yayvanlaşmış ağızlarıyla söylenen mayalar, Bozlaklar, Hoyratlar bütün mâna ve nüanslarını kaybediyorlar. .... Netice: hem kendileri, hem zavallılaşıyor, tanınmaz hâle

> geliyor, hiç bir tesiri olmuyor.. .... Bu gün İstanbul radyosunda alaturka musiki ve halk musikisi sahipsiz, başıboş haldedir" (Özbenli, 1950b, s. 8).

Radyo yayınlarında Türk müziğinin temsil ve tavrında görülen bozulma artık halk müziğinde de yaşanmaktadır. Ankara Radyosu'nun gerçekleştirdiği yayınlarda dinleyicilerin "mahallinde söylendiği gibi" şeklindeki memnuniyetlerini ifade ettikleri günlerden İstanbul Radyosu'nda "alaturka musikinin piyasa üslubuyla yayvanlaşmış ağızlarıyla söylenen" günlere gelinmiştir. Özbenli'ye göre "İstanbul Radyosunun Türk musikisi yayınları yüz kızartıyor. Türk milletinin kendi musikisini bu derece seciyesiz, zevksiz ve karikatürize ederek dinletmeye hiç kimsenin hakkı yoktur. ...Bütün bu, san'at keşmekeşine, san'atkârlarımızın esnaflığıyla beraber, yegâne sebep radyo müdürünün idaresizliğidir, bilgisizliğidir..." (Özbenli, 1950c, s. 22). [41] İstanbul Radyosu'na yönelik diğer bir eleştiriyi Karabey'in (1950) dönemin gazetelerinde İstanbul Radyosu'na dair şikayetlerin sıklaştığına yönelik açıklamasında görmek mümkündür. Radyo yayınları hakkında yapılan şikayetlerin yanında Karabey'in yaptığı "piyasa" vurgusu önemlidir. Zira Radyo'ya alınacak müzisyenlerin belirlenmesi için oluşturulan heyet üyelerinin yarısı piyasadan, diğer yarısı ise müzikle ilgisi olmayan kişilerden oluşturmaktadır. Bu yüzden "piyasa şöhretlerine verilen kıymet" ve devamında hiçbir sınava tabi tutulmamaları, modernleşeme sürecinde radyo tavrının nasıl bozulmaya başladığını gösteren ilk örnekler arasındadır (Karabey, 1950)

Gelen sayıda Burhanettin Ökte, İstanbul Radyosu yöneticilerinin meşgul oldukları tek şeyin Türk müziğini "baltalamak" olduğunu söyler. (B. Ökte, 1950a). Türk müziğine son 15-20 yıldan beri "muhtelif tarihlerde" ve "muhtelif kılıklarla" yapılan düşmanlıkların son örneğinin İstanbul Radyosunda görülmekte olduğunu ifade ederken, İstanbul Radyosunun bunu "düşmanlığın en müessir şekli olan 'soysuzlaştırma' yoluyla" (B. Ökte, 1950a, s. 8) yapmaktadır. Bu yazının kaleme alınmasında tek sebep salt yaşanan bir olay yüzünden değildir. Bu aynı zamanda İstanbul Radyosunun deneme yayınlarından 1950 yılının Mart ayına kadar olan süreçte, İstanbul Radyosu'nun uygulamaları ve bunların sonucunda Türk müziği çevrelerine yaşattığı *hayal kırıklığı*dır. Bunların yanı

[41] Türk Musikisi Dergisi'nin yirmi dokuzuncu sayısında Avni Özbenli'nin hayat hikayesine yer verilir. Avni Özbenli İstanbul Radyosu'nda yaklaşık dört ay çalışmıştır. Özbenli'nin radyo için hazırladığı programların "dışarıdan beğenilirken, bizzat radyo müdürünün anlayışsızlığı ve takdirsizliğine razı olmadığı" için İstanbul Radyosu'ndan ayrılma kararı vermiştir. Detaylı bilgi için bkz. (Özbenli, 1950c).

sıra Ökte'nin "efkarı umumiyenin en sevdiği neşriyat" olarak tanımladığı programlar ise "üniversite korosu", "konservatuvar heyeti", "Necmi Rıza topluluğu", ve "kadın san'atkârları gurubu [*orijinal hali*]" gibi topluluklara ait olanlardır. Devamında radyo idaresinde bu topluluklara karşı yapılan keyfi uygulamalar ve "sabotaj" örnekleriyle okuyucuya aktarılır. Ökte'nin (1950a, s. 8) buna yönelik yaptığı son değerlendirme ise şöyledir:

> "Dâva başka bu iş ne perde, ne ses dâvasıdır. Bu iş iyiyi bozmak ve yerine kötüyü koymak dâvasıdır. Biz bu işde kendilerini bir kez daha ikaz edelim. Türk milleti bütün mefahirine olduğu gibi musikisine fazla bağladır. Bize sorarlarsa vereceğim cevap: Dokunmayın bu arslanadır. Zira millet musikisini seviyor ve okuyor. Bunu bilmiyenlerin öğrenecekleri gün çok uzak değildir"

Ökte eleştirilerini sürdürürken, radyonun "kurtuluş yolu"nun nasıl olacağını derginin otuz birinci sayısında açıklar. Türk müziği yayınlarını "bir yüz karasından ibaret" (B. Ökte, 1950b, s. 10) olarak tanımlar ve çözüm önerisi de paylaşır. Beş maddeden oluşan çözüm önerisinin ilki "plân"dır. İstanbul Radyosu plansızdır. Yani radyonun haftalık veya aylık bir yayın planı bulunmamaktadır. Kimi günler yalnızca solo eserlere tahsis edilirken, diğer günlerde tüm gün "yurttan sesler"e ayrılabilmektedir. Bu durumda ise yayın dengesi sağlanamamaktadır. Buradaki çözüm kolaydır: "Ankara radyosunun neşriyat programını tetkik edip ona ayak uydurmaktır" (B. Ökte, 1950b, s. 10). Bir sonraki çözüm önerisi ise "şeflik" meselesi üzerinedir. İstanbul Radyosu'nun Türk müziği için bir şef görevlendirmemesi de Ökte tarafından görülen önemli sorunlardan biridir. Radyo'ya konu hakkında yöneltilen sorulardan alınan "işin ehlini bulamadık" yanıtını ise kabul etmemektedir (B. Ökte, 1950b, s. 10). Radyo yayınlarında görülen plansızlık, yönetim kaynaklıdır ve bunun tek sorumlusu da "radyo idaresi"dir. Ökte'nin şef sorununun çözümü için önereceği ilk isim elbette Mesut Cemil olacaktır. Çünkü "emsalsiz san'atkâr ve üstad" olarak tanımladığı Mesut Cemil, radyoculuk alanında öylesine bilgilidir ki, o'nun [Cemil'in] "bir avuç san'atkârla Ankara radyosunda bugün yaptığı neşriyatı İstanbul Radyosu yüzlerce sanatkârla başarmaktan acizdir" (B. Ökte, 1950b, s. 10). Mesut Cemil'in İstanbul Radyosu şefliğine gelmesi gerektiğini savunan bir diğer isim de Laika Karabey'dir. Mesut Cemil'in bir dönem Türk müziğine yönelik muhalif söylemlerinin olmasına rağmen Ankara Radyosu'nda Türk müziği icrasına yönelik yenilikçi yaklaşımları neticesinde ulaştığı "mükemmeliyet", geçmişte yaptığı "hatayı" telafi

etmesini sağlayacaktır (Karabey, 1950). Burhanettin Ökte, radyo idaresinin Cemil'i İstanbul'a getiremeyeceği ve Cemil'in ihtiyaç duyacağı maddi ve manevi istekleri de karşılayamayacağını özellikle vurgular. Önerilen isimlerden bir diğeri ise Münir Nurettin Selçuk'tur. Ancak Ökte her iki ismin de, radyo idaresinin zihniyeti yüzünden İstanbul Radyosu'na getirilemeyeceğini de açıkça paylaşır (B. Ökte, 1950b, s. 10). Yazısının devamında radyoda görev alan sanatçılara, radyo programlarına ve radyoda tekelleşme konularına da değinir ve bütün bunlardan birincil olarak radyo müdürünü sorumlu tutmaktadır.

Kurulduğu günden beri Türk Musikisi Dergisi'nin eleştirilerine maruz kalan İstanbul Radyosu'nda yaşanan problemlerin "zihniyet meselesi" ifadesiyle vurgulanması; dönemin iktidar partisi (Cumhuriyet Halk Partisi) ve aldığı kararlara gönderme yaptığı söylenebilir. Bu "zihniyete" göre ise 1949 yılında oluşturulan "Radyo Yayınları Danışma Kurulu" aracılığıyla "Cumhuriyet Halk Partisi"nin, Türk Musikinin imhası ile yerine Batı musikisinin ikamesi hakkındaki prensibi" uygulanmaktadır[42] (B. Ökte, 1950c, s. 1).

14 Mayıs 1950'de yapılan Genel Seçim, Demokrat Partinin zaferiyle sonuçlanmıştır. Seçimlerin ardından ise İstanbul Radyosu müdürlüğüne Zahid Törümküney, Türk müziği yayınları ve şeflik görevi için Cevdet Çağla getirilmiştir (Cevdet Çağla'ya, 1950; İ. Ökte, 1950; Türk Musikisi Dergisi, 1950). Törümküney'in radyo müdürlüğüne getirilmesinden dolayı duyulan memnuniyet ve Radyo'da Türk müziğine yönelik olumlu etkileri Kütükçü (2012, s. 105) şöyle ifade eder:

> "Aslen müzisyen kökenli olmamakla beraber Törümküney, Türk musikisine özel bir sevgi besliyor, Türk musikisinin Batı müziği yayınları ile olan eşitsizlik durumunu ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Bunda belki -Osmanlı kültürüne ve bu kültürün devamı olarak nitelediği Türk musikisine daha bir sempati duyan- mevcut siyasal iradenin, Demokrat Parti yöneticilerinin telkini ya da desteği de söz konusuydu.; ama kaynağı ne olursa olsun bu tartışmasız bir biçimde Türk müziğinin Radyo'da temsili adına bir kazanımdı" (Kütükçü, 2012, s. 105).

[42] Burada şu önemli hatırlatmayı yapmak gerekiyor: Radyo Yayınları Danışma kurulu 1949 yılında, tek parti iktidarının son dönemlerinde kurulmuş ve ilk toplantısını da yine bu tarihte gerçekleştirmiştir. 1950 seçimlerinin ardından Demokrat Partinin iktidara geçmesiyle birlikte kurul ikinci ve son toplantısını gerçekleştirmiştir.

Demokrat Parti iktidarı, Cumhuriyet tarihinde başta Türk siyaseti olmak üzere toplumun tüm kesimlerini ekonomik, sosyal, kültürel vb. pek çok açıdan etkileyecek bir değişim/dönüşüm döneminin başlangıcıdır. On yıl boyunca iktidarda kalmayı başaran Demokrat Parti, yukarıda anılan alanlara yönelik kararlar yoluyla ülkenin sosyo-kültürel ve ekonomik yapısında büyük çaplı değişimlerin başlangıcına neden olmuş, bunun neticesinde ise -doğrudan olmasa bile- dolaylı olarak kültür-sanat politikalarında yaşanacak bir eksen kaymasına neden olmuştur.

Bu noktada Türk Musikisi Dergisi'nin yayın hayatının sonlanması sonlanmasının ardından Demokrat Parti iktidarı döneminde TRT'ye yönelik eleştiriler, araştırmanın örneklem grubunda bulunan ve 1955 yılında yayın hayatına başlayan "Müzik Magazin" dergisinde tespit edilememiştir.

Radyo yayınlarına ait içerikleri düzenlemek amacıyla tek parti döneminde kurulan "Radyo Yayınları Danışma Kurulu" bu dönemde bir kez toplanmış ve daha sonra da devre dışı kalmıştır (Kubilay ve Pelivan, 2019, s. 39). Kurulun Demokrat Parti iktidarı döneminde gerçekleştirdiği toplantıda ise amaç radyo yayınlarını ıslah etmektir. Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürü Halim Alyot ıslah çalışmalarının haber yayınları, temsil yayınları, teknik iyileştirmeler üzerine olacağını söylemiş, müzik yayınlarının ise "halkın her kesiminden isteklerine göre" belirleneceğini ifade etmiştir (Kubilay ve Pelivan, 2019, s. 40). 11 Mayıs 1950'de gerçekleştirilen Radyo Yayınları Danışma Kurulu toplantısında İstanbul Radyosu için hazırlanan yeni programda Türk müziği yayınlarının artırılması ve batı müziği yayınlarının azaltılması yönünde bir karar alınmıştır (Kubilay ve Pelivan, 2019, s. 40). Bu dönemin önemli kazanımlarından birinin radyoda Türk müziğinin, müzik yayınları içindeki artışı olduğunu söyleyen Kütükçü (Kütükçü, 2012, ss. 113-114) bu oranın Türk müziğinin "tüm nitelikli icra örneklerine rağmen" batı müziği yayınları karşısında yüzdelik dilim bakımından düşük kaldığını ifade etmiştir.

Radyolu yıllar 1964'te yerini TRT'ye bırakır. Radyo ile süregelen tartışmalar artık TRT çatısı altında toplanacak, eleştiriler de yalnızca işitsel bakımdan değil artık görsel-işitsel seyrine doğru yol alacaktır. Bu esnada Türkiye'de bir darbe gerçekleşmiştir. 27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen darbe ile Demokrat Parti iktidarı son bulmuştur. Siyasi iklimde

yaşanan bu değişim ve kabul edilen yeni anayasa ülkenin kültür-sanat hayatını doğrudan etkilemiştir.

Darbenin ardından gelen yıllarda Türkiye'de kendine özgü iç dinamikleriyle sınırları çizilmiş, yurtdışındaki müzik eğilimlerinden bağımsız bir müzik piyasasının varlığından bahsetmenin de henüz mümkün olmadığı söylenebilir (Eren, 2017, s. 141).

TRT'nin kuruluşundan beş yıl sonra -1969 yılında- yayın hayatına başlayan Musikî ve Nota, ilk sayısının ilk sayfasında "Türkiye Radyolarında Türk Musikisi" başlıklı bir yazı ile giriş yapar. Anıl, derginin yayın hayatı boyunca "Aydan Aya" başlığı altında değerlendirmelerini ve görüşlerini paylaşmıştır. Anıl'ın giriş yazısıyla derginin yayın hayatı boyunca üzerinde duracağı konulardan önemli bir tanesinin de ipucu verilmiştir. TRT'nin beş yıllık performansının değerlendirildiği bu yazıda, kurumun işleyişi ve plansızlık, Anıl'ın (1969a) başlıca eleştirileri arasındadır. Radyonun devlet himayesine girdiği 1936 yılından 1969 yılına kadar değişen pek bir şey olmadığı ise Anıl'ın şu ifadeleriyle anlaşılabilmektedir:

> "Öyle bir konu ki bu, yıllar sonra çocuklarımız, torunlarımız, çektiğimiz çileyi hikâye edecekler birbirlerine... Onların devrinde Türk Musikisi konusu İnşaallah daima sihhatli tarafından ele alınır, o güne kadar İnşaallah daha cesur, daha dürüst insanlar yetişir, kendi musikisini inkâr edenlerin sayısı azalır veya hiç kalmaz da, Türkiye Radyolarında Türk Musikisi lâyık olduğu yeri bulur" (Anıl, 1969a, s. 1).

Anıl öngörülerinde haklı çıkar, gelecekteki çocukları ve torunları Türk müziğinin savunulması konusunda çekilen çileyi hikayeleştirecektir. Ancak günümüzde *kendi musikisini inkâr edenlerin sayısı*'nın azalmasına yönelik temennisinin gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda ise net bir cevap vermek oldukça güçtür. Türk müziği çevrelerinin devamlı olarak vurguladığı ve ilerleyen sayılarda sıklıkla işlenen konulardan bir diğeri ise, Türk müziğinin radyolarda "lâyık olduğu" (Anıl, 1969a; Nadaroğlu, 1948) yere gelmesidir. Ancak 1969 yılına gelindiğinde de bu beklentinin gerçekleşmediğini -en azından radyoda- Anıl'ın ifadelerinden anlaşılmaktadır.



MUSiKî ve NOTA
Eğitici Aylık Musikî Mecmuası

YIL : 1
SAYI : 1
Cilt : 1
KASIM 1969

Sahip ve Yöneticisi : AVNİ ANIL
Yönetim ve Abone Adresi : Avni Anıl
Yeni Fikir Sokak, Nu. 24 - 7, MODA - IŞTANBUL
Yazı İşleri Müdürü : Mine ANIL

Gönderilen Yazı ve Resimler
hiç bir suretle iade edilmez.

ABONE Bedelini Ziraat Bankası
Moda Şubesi 2076 hesap
Numarasına, bölgenizdeki Ziraat Bankası
Şubelerinden yatırabilirsiniz...

780.6

Fiatı : 3. LİRA
Yıllık Abone : 35 Lira (12 Sayı)
Dizildiği Yer : LATİN Matbaası
Basıldığı Yer : KIRAL Matbaası

AYDAN AYA

TÜRKİYE RADYOLARINDA
TÜRK MUSiKiSi

Türk San'at ve Halk Musikisi dalında yetiştirilmek üzere imtihanla stajyerler almışlar, her ay paralarını ödemişler, çalıştırmışlar, yüzbinlerce lirayı harcamışlar ve sonunda «Artık sizler yetiştiniz» deyip salıvermişler ortaya...

Yazan : AVNİ ANIL

Şekil 16. Avni Anıl'ın Musiki ve Nota Dergisi'nde Yayımlanan İlk Makalesi (Musiki ve Nota, 1969, s.1)

Avni Anıl, eleştirilerini sürdürmeye devam etmektedir ve radyo yayınlarında Türk müziği saatlerinin azlığından yakınmaktadır. Esasen Anıl'ın dikkati çekmeye çalıştığı asıl mesele Türk müziğinin hâlâ "sahipsiz" olduğudur. Üstelik bu sahipsizlik durumunun yaşandığı radyoda, radyo sanatçılarının bile böylesi bir kaygıyı gütmeyip ancak maddi konular söz konusu olduğunda "ortalık ayağa kalkmakta" ya da "kıyametler kopmaktadır" (Anıl, 1969b, s. 1).

Anıl, radyoda yapılacak esaslı bir reformla pek çok meselenin çözüleceğini de düşünmektedir. Bunun ise ancak "uzmanlardan oluşan bir kurulla" mümkün olacağını savunur. Böylelikle radyoda hem Türk müziğine yönelik yayınlara hem de radyo sanatçılarına yönelik (mali, sosyal vb.) sorunlar giderilebilecektir (Anıl, 1970a, s. 1, 1970b, s. 1). Ancak sunduğu çözüm önerilerinin yanı sıra, bu önerilerin uygulamaya geçmediği müddetçe ise yıllardan beri süregelen hataların aynısının ısrarla devam ettirildiğini, bu yüzden de Türk müziğini en çok içeriden kendilerinin (radyonun) "aslını inkar ederek" Türk müziğini "baltaladığını", bir gün "foyalarının ortaya çıkacağını" ve yaptıkları "Türk musikisi düşmanlığını milletin geri çevireceğini" eleştirilerini yapmaktan da kaçınmaz (Anıl, 1969b, 1970a, 1970b). Eleştirilerinin dozu öylesine yükselir ki Musikî ve Nota'nın 5. sayısında şu ifadeler göze çarpar:

> "En başta Türkiye Radyolarının başında bulunan Türk Musikisi düşmanları, bunların hizmetinde Türk Musikisi yapan memurlar ve sanatkârlar, para hırsı gözlerini bürümüş tüccar plakçılar el birliği etmişler, ne yapacaklar, Türk Musikisini ortadan kaldıracaklar!.. Bunlara, Küçük Akıllılar'dan başka ne isim bulabilirsiniz?.." (Anıl, 1970c, s. 1).

Anıl'ın şimdiye kadar yaptığı ve daha sonra da yapacağı eleştirilerde de görüleceği üzere radyo, salt Türk müziği yayın politikası bakımından değil işleyiş ve zihniyet bakımından da hedef konusudur. Derginin ilk 5 sayısının ardından radyoya yönelik eleştirilerin dozu git gide artar. Örneğin Anıl, ısrarla talep ettiği ve bir türlü gerçekleşmeyen değişiklikler üzerine altıncı sayıda "Cesaret Lütfen!.." başlıklı bir yazı kaleme alır ve buradaki söylemlerinde çok daha sert ve ırkçı bir söyleme başvurmuştur (Anıl, 1970d). Anıl'a (1970d, s. 1) göre "bir Rum musikisi melodisinin Türkiye radyolarında günde 10 defa seslendirilmesi", "Türk sanat musikisinin başarılı yeni örneklerinin" seslendirilemiyor oluşu tam bir cesaretsizlik örneğidir.

İzmir'de açılan yeni binasıyla birlikte radyo, sadece İstanbul ve Ankara'dan yayın yapan müstakil bir yayın organından çıkarak daha bütünlüklü ve geniş bir alana hitap eden bir yapıya kavuşmuştur. Ancak kurumsal anlamda yaşanan bu değişim ve yeni yapılanma, radyonun gelişim süreci açısından değerlendirildiğinde, idari veya yayın faaliyetleri gibi hususlar bakımından bir iyileşmenin göstergesi değildir.

Radyoya yönelik eleştiriler, yazarların kendi düşüncelerini veya gözlemlerini yansıttığı gibi; yöneltilen eleştirilerin bir anlamda sağlamasının da yapıldığı ya da haklılıklarını da ortaya koymuştur. Söz gelimi Avni Anıl'ın radyo yayınları hakkındaki eleştirilerinin bir anlamda haklılığının kanıtlanması, yine Musiki ve Nota'nın altıncı sayısında görülmektedir. Dergi yazarlarından Sözer Yaşmut, Cüneyd Orhon'la bir röportaj gerçekleştirmiş ve bu röportajın bir bölümünde İstanbul Radyosu hakkında sorular sorulmuştur. Röportajın gerçekleştirildiği 1970 yılında Cüneyd Orhon, İstanbul Radyosunda kemençe sanatçısı ve öğretmeni olarak görev yapmakta ve aynı zamanda Milli Eğitim Bakanlığı Türk Musikisini Araştırma Komisyonu üyeliğinde yer almaktadır (Yaşmut, 1970, s. 10). Orhon'un radyo hakkında sorulan sorulara verdiği yanıtlarda, Avni Anıl'ın eleştirileriyle büyük oranda hemfikir olduğu, radyoda Türk müziği yayınlarının yayın saati ve yayınlara yönelik bir "Sanat Kurulu" olması gibi maddeleri özellikle vurgulamıştır (Yaşmut, 1970, ss. 10-11).

Radyonun Türk müziği yayınları üzerine yapılan eleştiriler devam ederken, dikkat çekici konulardan biri de "aranjman" konusudur. Öyle ki aranjman, Türk müziğinin karşı karşıya olduğu önemli sorunlardan biridir aynı zamanda. Türk müziğine yönelik yayın yapan süreli yayınların hemen hepsinde aranjman türü hakkında yapılan haber ve değerlendirmelere yönelik içeriklere rastlanılması mümkündür. Bu içeriklerin pek çoğunun uzlaştığı nokta ise, aranjman olarak adlandırılan türün, Türk müziğini dejenere etmesi, yozlaştırması vb. olumsuzlukları hususunda varılan fikir birliğinde görülmektedir. Öte yandan aranjman müzik piyasasına karşı geliştirilen savunma mekanizmalarının, yalnızca Türk müziği taraflarının gerçekleştirdiği bir davranış biçimi değildir. Eren (2017), Anadolu Pop müziğinin ortaya çıkışını, yine bu dönemdeki hakim müzik türü olan aranjman'a bir karşı duruş olarak nitelendirmektedir. Türk müzik piyasasında gücünü ve popülaritesini artıran bu müzik türü, Türk müziğinin yozlaşmasında da başat aktörler arasında görülür.



Şekil 17. TRT'yi eleştiren Bir Karikatür (Musiki ve Nota, Sayı 7, s.25)

Dönemin gazetelerinde de aranjman müzikle ilgili pek çok haber veya görüşe rastlanılmaktadır. Müzik dünyasında bu denli popülerleşen bu yeni türe dair değerlendirmeler ve görüşler, doğal olarak müzik süreli yayınlarında da yerini alır. Musiki ve Nota'da konuya ilişkin iki ayrı değerlendirme, dergi yazarları Selahattin İçli

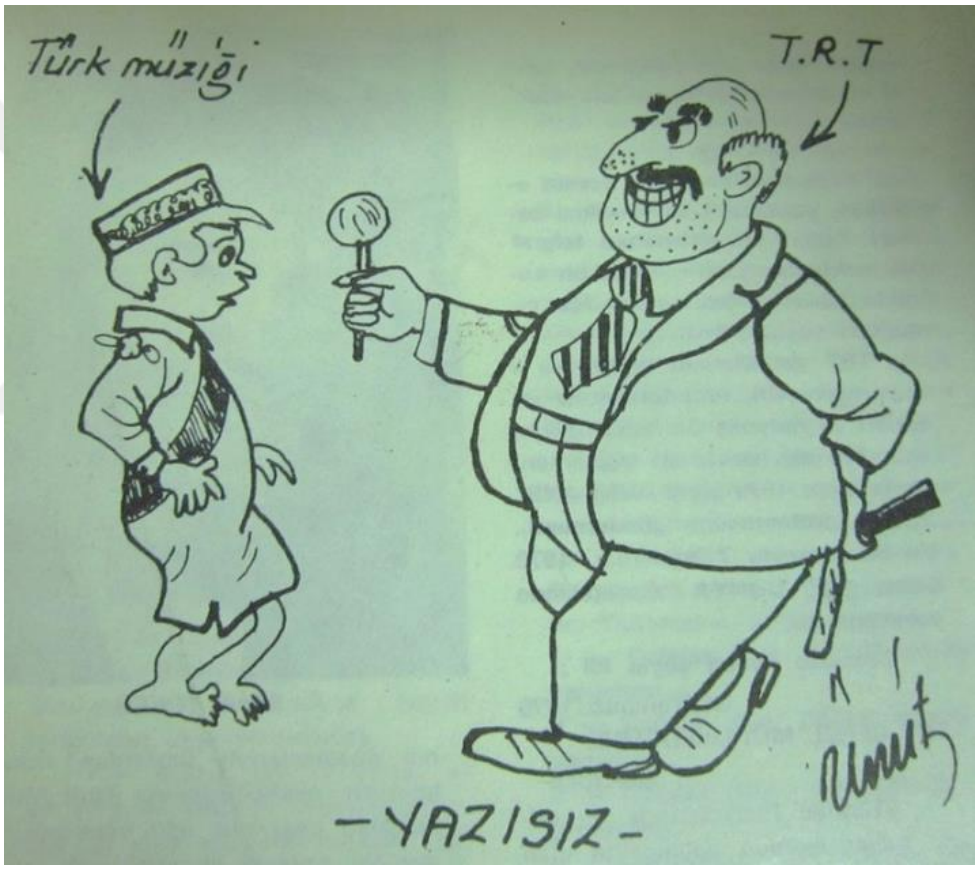
ve Cüneyd Orhon tarafından yayımlanır. İçli (1970a) "Tüccarların Kararı: Türk Musikisi Sona Ermiştir!.." başlıklı yazısında -her ne kadar aranjman müzik ve TRT yayınlarına ilişkin doğrudan bir değerlendirme yahut bir eleştiride bulunmasa da- başlangıç kısmında ilgili haberden alıntılanan "Radyolar hâlâ Ten-nen-ni, ten-nen-ni'yi çalıp uyutsunlar bakalım milleti" ifadeleriyle "zevksiz kulakların türemesine" (İçli, 1970a) neden olan aranjman müziğinin "hakiki san'at" olarak tanımladığı Türk müziğini tahttan indiremeyeceğini savunur.

Cüneyd Orhon ise derginin bir sonraki sayısında "Aranjman Türk Musikisini Öldürecek Güce Sahip mi?" başlıklı yazısıyla konuya dair değerlendirmelerini sunar (Orhon, 1970, s. 22). Orhon da İçli gibi bahse konu olan gazete yazısını etraflıca ele alarak farklı mukayeselerde bulunmuştur. Esasen her iki yazarın yazılarında dikkat çeken en önemli husus ise Türk müziğine gereken önemin ve değerin verilmemesi, temsilinde yaşanan sıkıntılar (gazino kültürünün hâkim olması, gelir adaletsizliği vb.) ve devletin Türk müziğine karşı mesafeli yaklaşımı gibi hususlardır. Son maddeden yola çıkarak Türk müziğinin eğitim kısmı eleştirilerden pay alıyor olsa da yine TRT'nin konuya dair etkisi de muhakkak vurgulanan önemli detaylardan biri olduğu görülüyor. Orhon, yazısında bu durumun yaşamasında rolü olanları sıralarken, TRT'ye dair düşüncelerini şu sözlerle paylaşır:

> "TRT'ye gelince... Yetkililerin büyük bir kısmı millî musikimize şehir musikisi, saray musikisi, devrini tamamlamış eski musiki, hattâ (mikrofonlarına büyük bir iftiharla gece-gündüz sunduğu "Rum" şarkılarına bakmadan) Bizans musikisi diyor. Hattâ musikiden hiç haberi olmayan köprü başlarındaki bazı yetkilileri, kulak zevklerine göre sanki bu konuda uzmanlarmış gibi, TRT'nin musiki siyasetini tayin etmeye kalkıyorlar. Pavyon musikisi yarışmalarına (Kimi hukukçu, kimi tiyatro yazarı, kimi şâir) uçaklarla koşup geliyor, uzmanlarmış gibi oy kullanıyor ve sonra da bu yâveleri radyo mikrofonlarına çıkararak reklâmını yapıyorlar.
>
> Türk musikisi konusunda bu sanata gönül verenlerin ısrarlı telkinleriyle ne zaman san'at kurulları kurulup, denetim ve eğitim yolu ile derlenip toparlanılmaya başlanılsa, derhâl bu çalışmaları baltalayıp kurulları işlemez hâle getirerek yeşermeye başlayan fidanı merhametsizce çiğniyorlar" (Orhon, 1970, s. 22).

Yukarıda yer alan görüşler incelendiğinde ise bazı hususların dikkat çektiği açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bunlardan ilki, hemen pek çok yazarın ısrarla vurguladığı "milli müzik" kavramıdır. Bunun yanı sıra, yukarıda yer alan ifadelerde TRT'ye atfedilen

söylemlerde, TRT'nin Türk müziğine olan yaklaşımı; Erken Cumhuriyet Döneminde yaşanan alaturka-alafranga tartışmalarında yer alan söylemlerle benzerlik gösterdiği de görülmektedir. Orhon'un yaptığı önemli bir diğer vurgu ise liyakatsiz kişi ya da çalışanların kurumdaki varlığıdır. Bu durumda olanları "...musikiden hiç haberi olmayan köprü başlarındaki bazı yetkilileri..." ifadeleriyle ifade eden Orhon, bu durumun sonucunda ise TRT yayın politikalarının yine alanında uzman olmayan kişiler tarafından oluşturulduğunu da hatırlatır. Buna yönelik çözüm ise liyakatli kişilerden oluşturulacak "repertuvar kurulları" (Anıl, 1970e; Bekat, 1980; Orhon, 1970) ile sağlanacaktır.



Şekil 18. TRT'yi Eleştiren Bir Karikatür (Musiki ve Nota, Sayı:11)

Avni Anıl'ın hem kişisel hem de sahibi olduğu dergi aracılığıyla sürdürdüğü mücadelenin yansımaları, Musiki ve Nota'nın ilerleyen sayılarında Selahattin İçli (1970a, sy 7, 1971, sy 23), Rüştü Şardağ (1971, sy 17) ve Cüneyd Orhon (1970, sy 8) gibi Türk müziğinin önemli isimlerinin, TRT ve TRT'nin Türk müziği yayın politikaları üzerine değerlendirmeleri ile güç kazanacaktır. Kendi yazar kadrosunun yanı sıra TRT'nin yayın politikalarını eleştiren gazete yazılarına da yer verildiği görülür. Ahmet Kabaklı'nın 25

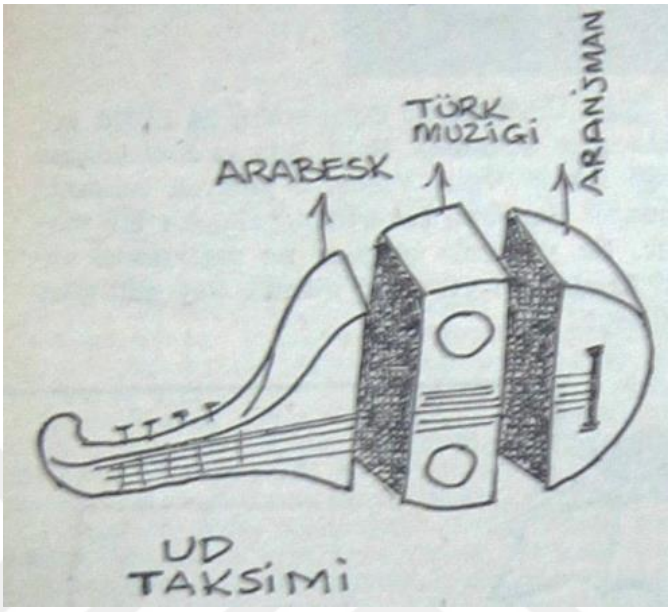
Temmuz 1970 tarihli Tercüman gazetesindeki “Türk Musikîsi ve TRT” (Kabaklı, 1970, s. 6) başlıklı yazısı bunlardan biridir.

Derginin on birinci sayısında Avni Anıl, “tek başlarına girdikleri bu davayı” sonuna kadar sürdüreceklerini ve Eylül ayından itibaren TRT bünyesinde oluşturulacak repertuvar kurullarıyla, Türk müziğini ortadan kaldırma çabalarının sonlanacağını ifade eder (Anıl, 1970f). Burada Avni Anıl’ın, önceki sayılarda yer alan yazılarına benzer şekilde, Türk müziğinin geleceğine ve TRT yayınlarının istenilen düzeye gelmesi vb. konularında iyimser tutumu göze çarpar. Ancak Avni Anıl’ın bu umutlu bekleyişi, belki de tarihin tekerrüründen başka bir şey değildi. Çünkü, radyonun daha ilk kurulduğu yıllarda, Türk müziğinin layık olduğu konuma gelmesi, değerinin anlaşılması, icra ve temsil yönünden iyileştirilmesi vb. pek çok açıya yönelik beklentileri; Ankara ve İstanbul radyolarının kuruluşları ve sonrasındaki süreçte yazarlar tarafından -üstelik pek çok müzik süreli yayınında- sıklıkla dile getirilmiş olmasına rağmen, istenilen sonuç bir türlü alınamamıştır.

Öte yandan yazarlardan gelen bu isteklerin, farklı hükümet dönemlerinde benzer şekilde sürdürüldüğü söylenebilir. Cumhuriyetin ilanından Demokrat Parti’nin iktidar olduğu 1950-51 yıllarına kadar benimsenen müzik politikalarından, Türk müziğine olan mesafeli yaklaşım ‘normal’ karşılanabilir. Çünkü bilindiği gibi buradaki yaygın söylem ve uygulama tamamen Batı müziği temellerine oturtulmaya ve yapılandırılmaya çalışan yeni bir sistem üzerinedir. Ancak, ister erken Cumhuriyet dönemi ister Demokrat Parti Hükümeti veya 1960 darbesi sonrasında kurulan hükümetler olsun; Türk müziğinin radyo -daha sonra TRT- yayınlarındaki mevcut konumunu iyileştirmeye yönelik tatmin edici bir eylemin gerçekleşmediği söylenebilir.

Türk müziğinin bir anlamda “düşmanı” görülen aranjman müzik, hafif müzik gibi türlerin yanına yeni bir “düşman” eklenmiştir: arabesk müzik. Türk müziği -özellikle son 150 yıllık dönem içinde- birçok olumsuz gelişmeye göğüs germek zorunda kalmış ve devamlı olarak varlığını sürdürme mücadelesi içinde olmuştur. Arabesk müziğin Türk müziğine olan olumsuz etkileriyle birlikte, Türk müziğinin temsilcileri açısından yeni bir mücadele

alanı da açılmıştır. İlk örneklerinin 1960'lı yıllarda görüldüğü bu müzik türü[43], 1970'li yıllara gelindiğinde toplumun büyük çoğunluğunu etkilemeyi başarmıştır.



Şekil 19. Türk Müziğinin Güncel Durumu Üzerine Bir Karikatür

Sosyo-kültürel bir gerçekliğin temsilini de yansıtan bu müzik türünün ortaya çıkışına yönelik farklı görüşler bulunmaktadır. Özbek (1991) 1960'lı yılların ortalarından itibaren görülen bu türün ortaya çıkmasında başat rolü müzik pratiği kurumlarının kaldırılmasına bağlar:

> "1960'lı yılların ortalarında arabesk denen bir müzik türü ortaya çıktıysa bu, müzik pratiği kurumlarının ortadan kaldırılmasıyla müzik piyasasında içinde çok çeşitli türlerde çalışmaya başlayan müzisyenlerin birikimlerinin sonucudur"

Türk müziğinin önemli bestecilerinden Sadettin Kaynak, arabesk müziğin ortaya çıkışının temellerini atan isim olarak görülen görüşler de vardır. Güngör (1993, s. 70) Klasik Türk Müziği geleneğinde Dede Efendi ile başlayan, ardından Hacı Arif Bey'le devam eden değişim ve yenilik hareketlerinin sonuncusunun Sadettin Kaynak'la yaşandığını söyleyerek Kaynak ve arabesk müzik arasında bir bağ kurmaya çalışır.

[43] Her ne kadar bu araştırmada arabesk bir müzik türü olarak ifade edilmişse de yapılan araştırmalar neticesinde 1950'li yıllardan itibaren köyden kente artan göçün bir yansıması olarak görülebilen sosyo-kültürel bir gerçekliktir. Terime ilişkin gerek müzik bağlamında gerekse sosyolojik, kültürel bağlamlarda elen alan çalışmalara rastlamak mümkündür. Bunlar arasında Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski (Özbek, 1991), Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik (Güngör, 1993), Türkiye'de Arabesk Olayı (Stokes, 1998), Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği (Işık ve Erol, 2002) gibi çalışmalar konuya ilişkin önemli çalışmalar arasında yer almaktadır.

"Halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek" (Ergin'den Akt. Güngör, 1993, s. 71) isteyen Kaynak'ın bestelerinde doğu, batı, dini, batı müziği, halk müziği gibi pek çok türden beslenmesi ise arabesk müziğin kendine özgü yapısının oluşmasında etkilidir (Güngör, 1993, s. 71).


AYDAN AYA

TRT nin büyük yalanı

"BURASI TÜRKİYE RADYOLARI!.."

BATININ BÜTÜN BESTECİLERİ BÜYÜK... BİZİM MUSİKİMİZDE BİR TEK OLSUN BÜYÜK BESTECİ YOK MU SİZİN ANLAYIŞINIZDA? BİZİM BÜYÜK BESTECİLERİMİZ SİZİN ANLAYIŞINIZLA KÜÇÜLMEZ, HATTA DAHA DA BÜYÜR AMA, NEDEN DURMADAN ALDATIRSINIZ MİLLETİ. «— BURASI TÜRKİYE RADYOLARI» İMİŞ...

Yazan : AVNİ ANIL

Şekil 20. "Burası Türkiye Radyoları!..." (Musiki ve Nota, Sayı 9, s. 3)

Türk müziği, radyo yayınları ve TRT ekseninde yaşanan tartışmalar devam ederken, Musiki ve Nota Dergisi'nin 1970 yılının Eylül ayında yayımlanan on birinci sayısında daha önceki yazılarında vurguladığı ifadeleri tekrar eder. Radyonun kuruluşunun üzerinden yaklaşık elli yıl geçmesine rağmen hala Türk müziği yayınları ile ilgili tartışmalar yoğun bir şekilde devam etmektedir. Üstelik bu tartışmalar her dönemde farklı bağlamlarda şekillenmiş, tartışma konusu yalnızca alafranga-alaturka gibi çok genelleyici bir meselenin çok daha ötesine taşmıştır. Avni Anıl, TRT'de "musikimizin hırpalanmaması, layık olduğu yere getirilmesi" ve "Türk musikisinin haysiyetli çizgisine oturtulması" için bu "davadan" ve "mücadeleden" asla vazgeçilmeyeceğini ısrarla vurgular (Anıl, 1970f). Benzer şekilde Ahmet Kabaklı (1970) ve Turhan Toper (1970) gibi isimlerin de TRT'nin Türk müziği uygulamalarını eleştiren yazıları aynı sayıda yer almıştır. Ancak en kritik hamle yine Avni Anıl'ın bir manifesto niteliğindeki "Türk Bestekârlarına Çağrı: Musıkîmizi Kurtarma Günü Geldi..." başlıklı çağrısıyla yapılmıştır.[44] Bu çağrı salt TRT'ye yönelik bir birlik çağrısından çok daha fazlasını taşımaktadır. Çünkü Anıl'ın asıl amacı -yazılarında da belirttiği gibi- Türk müziğinin 'haysiyetini' kurtarmaktadır. Devletin resmî yayın organlarında alenen ikinci sınıf muamelesi gören, eğitim politikalarında yer verilmeyen ve kültür-sanat politikalarında

[44] Avni Anıl, yedi yıl boyunca Dünya gazetesinde çalışmıştır. Türk müziği bestecilerine yaptığı çağrı gazetenin 17/07/1970, 24/07/1970 ve 08/1970 tarihli sayılarında yayımlanmıştır.

dahi bilinçli bir şekilde görmezden gelinen bir müziğin "layık olduğu" yere gelmesi için verilen en açık ve somut tepkilerden biridir bu çağrı. Üstelik Cumhuriyet öncesi yıllardan beri bir şekilde ötekileştirilen ve bu yüzden hem teoride hem de pratikte zarar gören Türk müziğinin, tüm bileşenleriyle birlik olmasına ve "barış" ilan etme çağrısıdır. Çünkü gelinen tarih itibarıyla Türk müziği geleneğinde ister teorik olarak ister icracı olarak yer alan müzik insanları, fikir ayrılıklarına düşmüş; dahası aralarında yoğun bir "iç çatışma" yaşamaktadırlar.



TÜRK BESTEKÂRLARINA ÇAĞRI

Musıkîmizi kurtarma günü geldi...

AVNİ ANIL

kisini böylesine hor gören ve onu ortadan kaldırmak için böylesine açık gösteriler yapan idareciler yoktur, gelmemiştir, gelmiyecektir de..

VAKIT GEÇİYOR

● Türk San'at Musikisi bestekârları en kısa zamanda mutlaka bir araya gelmeliler, radyolara protestolarını çekmeliler ve bu konunun bir an önce düzeltilmesini istemelidirler.

Ses ve saz san'atkârları en kısa zamanda toplanmalılar, haklarını istemeliler, repertuarlarına alacakları eserlerin sür'atle denetlenmesini vetkililerden istemelidirler.

Tek tek olmaz bu iş.. Mutlaka bir araya gelmek şarttır. Sendikalar maalesef isteneni veremiyor, bu gidişle veremiyecek de. Görüyoruz işte, mahkeme kararı ile başkan seçmeler, sendika binasını işgal ler günde sekiz defa değişen idare hey'etleri ve devam etmekte olan karışıklıklar...

rip kurul yok bahanesiyle lânse edilmelerini geciktirecekler.

İkinci bir emre kadar Türk Musikisi dalında hiç bir muamele görülmeyecek, diyecekler. müracaat edenleri geri çevirecekler, yeni ses, yeni saz, yeni eserlere mikrofonları kapayacaklar. Hafif Batı müziği adı altında «Berduşum ben berduşum, dalgamı uydurmuşumu şeheserlerini! antenlerde günde beş defa yayınlayacaklar...

«TOPLANMANIN ZAMANIDIR»

● Hafif Batı Müziği dalında kim olursa olsun plâk yapacak, radyodan adını duyuracak, her gün bu dalda yeni isimler ortaya çıkacak. Türk Musikisinin repertuarında ayıklama yapmak için yılda bir defa kurul toplayacaklar, şu kadar şarkıyı yasakladık; haberiniz olsun diyecekler...

Sayın Genel Müdürleri gazetelere beyanat verecek, TRT nin ça-

Şekil 21. Avni Anıl'ın Musiki ve Nota Dergisi'nde Yayımladığı Çağrı (Musiki ve Nota, Sayı 11)

Avni Anıl yaptığı bu çağrıda, kendince belirlediği Türk müziğinin sorunlarını -başta TRT olmak üzere- ve çözüm önerilerini maddeler halinde sıralamıştır. Türk müziğinin savunulması lehinde benzer pek çok söylemin daha önce yapılmasına karşın, Türk müziği besteci ve icracılarının bir kısmı Avni Anıl'ın çağrısına kayıtsız kalmamıştır. Bu besteci ve icracılar arasında başta Münir Nureddin Selçuk olmak üzere Selahaddin İçli, Yusuf Nalkesen, Kaya Bekat, Zeyneddin Maraş, Yesari Asım Ersoy, Turhan Toper gibi önemli isimleri görmek mümkündür.[45] Benzer çağrılara daha önce rastlanılmış olsa da bu sefer bestecilerin somut adımlar attığı görülür ve çağrıya destek veren besteciler eserlerinin radyoda çalınmasını 'yasaklar'. Türk müziğinin tamamı olmasa da bir kısmı, eserleri radyoda seslendirilen besteciler tarafından resmen yasaklanmıştır. Daha önce müzikte

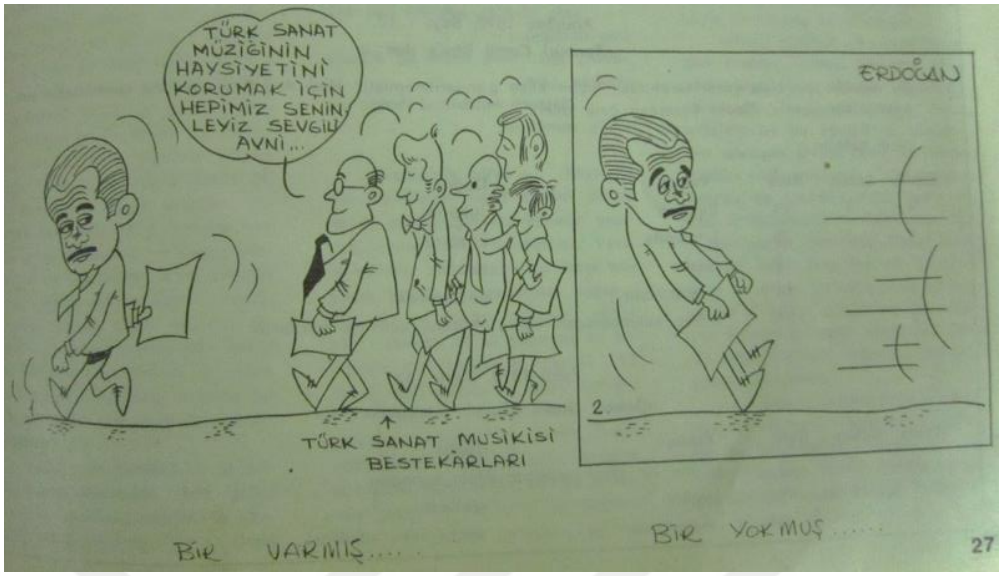
[45] Her ne kadar belirli isimlerden destek almış olsa da bu minvalde yapılan çağrıya yalnızca destek mektubu göndererek katkı sağlayan Selahaddin İçli ve Yusuf Nalkesen'in TRT'yi resmî bir çağrı yapmadığı Anıl'ın her iki besteciye verdiği yanıtlardan anlaşılmaktadır.

modernleşme sürecine yönelik çalışmalarda sıklıkla vurgulanan "radyoda Türk müziğinin yasaklanması" ilk kez devlet tarafından değil bizzat Türk müziği bestecilerinin verdiği kararlarla uygulanmıştır. Yasak kararını açıklayan ilk besteci bu harekete öncülük eden Avni Anıl'dır:

> Türkiye Radyolarında bu güne kadar okunup çalınmakta olan bütün şarkılarımın tamamının, 1/Eylül/1970 tarihinden sonra yayınlamalarını yasakladım. Yasak kararım, radyoların kendi yayınlarında olduğu gibi, yine bütün radyolardaki reklâm programları için de geçerlidir. 1/Eylül/1970 tarihinden sonra Türkiye Radyolarının hiçbirinde şarkılarım yayınlanmayacaktır. Aksi taktirde maddi, manevi tazminat dâvası açacağımı bildirir, gereğini rica ederim.

Anıl'ın çağrısını ve protesto dilekçeleri Turhan Toper, Zeyneddin Maraş ve Münir Nureddin Selçuk gibi isimler takip eder. Selçuk, TRT'ye gönderdiği protesto mektubunda anayasanın ilgili kanunlarına da gönderme yaparak "...eserlerimin Türkiye radyolarında yayınlanmasına müsaade ve muvafakatim bulunmadığından..." ifadeleri ile anayasal haklarını kullanacağını açıkça ifade etmiştir. İlerleyen zamanlarda Sadun Aksüt ve Rüştü Şardağ gibi isimler de Anıl'a destek olacak ve protesto dilekçelerini TRT'ye gönderdiklerini paylaşacaktır. Anıl'a destek veren bestecilerin yanı sıra bu çağrıya olumsuz dönüş yapan isimler de olmuştur. Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar'ın bu tarihlerde hayatta olmamasından dolayı yasal varisleri olan eşleri Anıl'ın çağrısına olumsuz yanıt vermiştir.[46]

[46] Sadettin Kaynak'ın eşi yasak kararını desteklememiş, oğlunu da bu yönde ikna etmeye çalışmıştır. ancak daha sonra dergide Kaynak'ın yasal varislerinin eserlerin çalınmaması yönünde karar aldığı ve bunu da TRT'ye bildirdiği paylaşılmıştır.



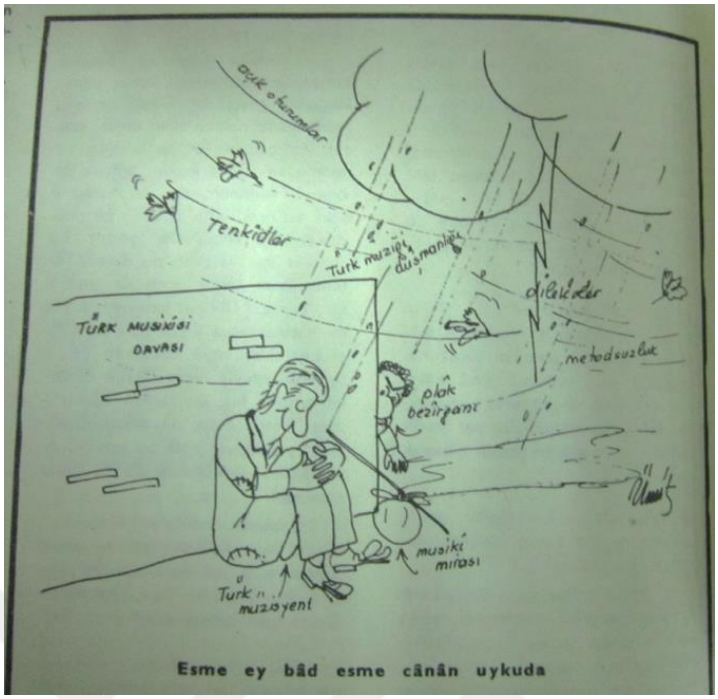
Şekil 22. Avni Anıl ve çağrısına destek olmayan müzisyenler (Musiki ve Nota, Sayı 13, s.27)

Gelinen noktada Anıl dikkatleri çekmiş ve TRT'nin harekete geçmesini sağlamıştır. Anıl'ın verdiği bilgilere göre, Anıl ve ona destek olan sınırlı sayıdaki bestecilerden gelen tepkilerin ardından TRT, konuya ilişkin özel toplantılar düzenlemiş; Avni Anıl, Ulvi Erguner ve Muammer Sun'un yer aldığı bir açık oturum[47] düzenlemiştir (1970g, s. 1). Anıl'ın TRT'ye yönelik başlattığı hareketin etkilerinin yalnızca TRT ile sınırlı kalmadığını gösteren örneklerden biri ise, Milliyet gazetesinin 4 Eylül 1970 tarihli sayısında Tahsin Uslu'nun kaleme aldığı yazısından anlaşılmaktadır.[48] Müzik konusunda yıllardan beri süregelen bu taraflaşma aslında çok da şaşırtıcı değildir. Avni Anıl'ın TRT ve Türk Müziği hakkında dile getirdiği şikayetlere yanıt vermek üzere yazılan bu yazıda Uslu, Türk müziğinin yozlaşmasına sebep olarak Avni Anıl ve onun gibi düşünenleri göstermektedir. Anıl'ın Uslu'ya cevabı Musiki ve Nota'nın on ikinci sayısında yayımladığı "Türk Musikisini Kimler Baltalıyor?"[49] (Anıl, 1970h) başlıklı yazısıyla yanıt verir.

[47] Musiki ve Nota Dergisi'nin 12. Sayısında paylaşılan bilgilere göre bu açık oturum Ergican Saydam yönetiminde gerçekleşmiştir. Açık oturumun düzenlendiği tarihte (21 Ağustos 1970) Muammer Sun TRT Yönetim Kurulu Üyesi, Ulvi Erguner ise İstanbul Radyosu Müzik Şube Müdürüdür.

[48] Çalışmanın giriş bölümünde anılan gazetelerden biri olan Milliyet gazetesi, musiki inkılâbının tesirlerine yönelik görüşlerin paylaşılmasında pek çok yazara ev sahipliği yapmıştır. Gazete, Türk müziği yayınlarının radyodan kaldırılması gibi yakın dönem müzik tarihine damga vuran gelişmeleri manşetten paylaşmış, yaşanan müzik tartışmalarında ise her iki tarafa söz hakkı tanıyabilmiştir.

[49] Avni Anıl, aynı yazıyı daha önce Milliyet gazetesinde de yayımlamıştır.



Şekil 23. Musiki ve Nota Dergisinde Yayımlanan Bir Karikatür (Sayı 12, 1970)

TRT'de yapılan ve üç hafta süren açık oturumun[50] dikte edilmiş metni, derginin muhtelif sayılarında altı bölüm olarak yayımlanmıştır. Anıl'ın Türk müziğinin "haysiyetini korumak", "layık olduğu yere gelmesini sağlamak" vb. amaçlarla başlattığı hareket, çoğu zaman kişisel atışmalara ve tepkilere verilen yanıtlara da dönüşmüştür (Anıl, 1970h, 1971a; Şardağ, 1971). Bunların dışında başta Avni Anıl olmak üzere Musiki ve Nota dergisinde yazı yazan diğer yazarlar, Türk müziği söz ve eser sahiplerinin yaşadığı telif sorunları, TRT'de görev yapan müzisyenlerin mali ve özlük hakları vb. konuları üzerine de görüş bildirilmişlerdir. Bu hususta tespit edilen yazılar çoğunlukla TRT'ye yönelik şikayetler, kurumun idari ve yayın işleyişine yönelik olumsuz eleştirileri içermiş; görece daha az sayıda ise TRT tarafından farklı zaman dilimlerinde atılan adımlardan duyulan memnuniyet veya geleceğe yönelik iyimser bakış açılarının yer verildiği tespit edilmiştir. Örneğin Avni Anıl (1970g) Musiki ve Nota dergisinin on ikinci sayısında "Gelişmeler" başlığıyla kaleme aldığı yazısında TRT'ye telif hakları ve diğer kurumsal altyapı çalışmalarından dolayı teşekkür ederek bu sorunların çözüleceğini ümitli olduğunu ifade etmiştir. Ancak buna karşın derginin hem yayın hayatına başladığı ilk sayılarında hem de ilerleyen sayılarında, yazarların TRT'den beklediği adımların atılmadığı ya da verilen

[50] Benzer bir açıkoturum çağrısı ilerleyen yıllarda Müzik ve Sanat Dergisi'nde Sayıl Doğanay tarafından dile getirilmiştir.

vaadlerin yerine getirilmediği de görülmüştür. Avni Anıl ve arkadaşları hemen her sayıda TRT'den beklentilerini, taleplerini ve eleştirilerini gündemde tutmayı başarmıştır. Kuruma yönelik eleştirilere değinen yazarlar arasında Avni Anıl'ın (1970i, 1971a, 1971b, 1971c) yanı sıra Sadün Aksüt (1970), Selahattin İçli (1970c), Rüştü Şardağ (1971) ve Sadeddin Heper (1972) gibi isimleri de görmek mümkündür. Yöneltilen eleştiriler her zaman TRT'nin kurumsal kimliği ve işleyişi hakkında olmamış doğrudan TRT'de yöneticilik yapan isimler ve bu isimlerin görüş ve uygulamalarını eleştiren yazılara da ulaşılmıştır. Muammer Sun'a yönelik yazılan "Muammer Sun'a Sunulur: Berduşlu TRT" (Anıl, 1971a), dönemin TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak'a yönelik yazılan "Rüştü Şardağ'dan TRT Genel Müdürüne Sesleniş" (Şardağ, 1971), Gültekin Oransay'a yönelik olarak "Gültekin Oransay Diye Bir Adam" (Anıl, 1972c) ve "Ulvi Erguner'e Açık Mektup (Anıl, 1971d) başlıklı yazılar önemli örnekler arasında yer almaktadır.

TRT'ye yönelik görüş ve eleştirilere Müzik ve Sanat Dergisinde sıklıkla yer verildiği görülür. Dergi yayın politikası olarak Türk müziği üzerine yoğunlaşmış, aynı zamanda diğer dergilerden farklı olarak Türk müziği amatörlerine de önemli ölçüde yer vermiş ve onları desteklemiştir (Ek-1).

TRT yayınlarını en fazla eleştiren yazarlardan biri olan Sayıl Doğanay, yazılarını ve görüşlerini çoğunlukla "Sohbet" adlı köşesinde paylaşmıştır. Yirmi beşinci sayıda "Acaba" başlıklı yazısında Doğanay, dergi olarak hem Türk sanat müziği hem de Türk halk müziğine yönelik bir yayın politikası benimsediklerini söyler (Doğanay, 1978, s. 9). Yazar Türk müziğini tanımlarken Türk sanat müziği ve Türk halk müziği kavramlarını ortak bir paydada buluşturarak "öz musikimiz ve öz benliğimiz" ifadeleriyle anlatmayı tercih etmiştir. Buradan hareketle de TRT'yi "öz yayınımız ve öz aracımız" (Doğanay, 1978, s. 9) olarak tanımlamıştır.

Tıpkı Avni Anıl'da olduğu gibi, Müzik ve Sanat Dergisi'nde TRT'ye yönelik eleştirilerin ana temasını Batı müziği oluşturmaktadır. Daha önce ifade edildiği gibi, radyo yayınlarına yönelik yayınlar artık televizyon yayınlarını kapsayan bir hale dönüşmüştür. TRT'nin Batı müziği yayınları, "gravatsız piknik kıyafeti ile çıkardığı batı musikisi sanatçıları", "...neden yabancı kaynaklı musikiye, hipi kıyafetle (saygısızca) seyirci karşısına çıkan batı musiki sanatçısına! yer veriyor..." (Doğanay, 1978, s. 9) şeklinde

örneklerle betimlenerek anlatılmaya çalışmıştır. TRT yayınlarındaki Batı müziği yayınlarından duyulan rahatsızlık derginin ilerleyen sayılarında da en çok yer bulan konu başlıklarından biri olmuştur. "Vicdani Sorumluluk" başlığıyla TRT'de yayımlanan "İtalya'dan Müzik" adlı program özelinde Doğanay şu ifadelere yer vermiştir: "İtalya'dan müzik, dış kaynaklı müzik acaba öz musikimizden daha mı iyi? TRT daha çok mu alkışlanıyor? Yayıncılarımızı bu yayına zorlayan bir kuvvet mi var yoksa? Yoksa bilhassa mı yapıyorlar?" (Doğanay, 1979a, s. 2).



Şekil 24. TRT Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür (Müzik ve Sanat Dergisi, Sayı 36)

Dergi, Doğanay'ın yazısını destekleyecek nitelikteki yazılara da anonim olarak yer vermiştir. Gönderilen okuyucu mektuplarından gelen taleplerin "...TV ve radyolarımızda daha çok batı müziği dinlemeğe mahkûm ediliyoruz." ("Müzikseverler Diyor ki: Neden!..", 1979, s. 7) şeklinde dile getirildiği paylaşılmıştır. Derginin TRT eleştirileri, bir noktadan sonra çok daha kıyaslamalı bir hal almıştır. Yapılan eleştirilerin, TRT yayın politikalarının sorgulanması veya Türk müziği yayın kalitesinin nasıl artırılabileceği gibi hususlardan ziyade çok daha yüzeysel söylemlere yer verildiği görülür. Nitekim buna örnek gösterilebilecek bir örneği derginin "Bu Ne Biçim İştir!" başlıklı metninde görmek mümkündür:

> "Öyle ya, batı musikisi için denetim, kıyafet, ses diye bir problem yok, torpili olan, tanıdığı olan, biraz cömert olan ekrana zorla çekiliyor, yeterki batı müziği okusun. Mesela: Bir yayında "Seksi meksi uyutayım seni" gibi sözlerin söylendiği bir şarkı!da olduğu gibi...Uyuyor musunuz? Uyutuluyor musunuz? Uyutuluyor muyuz? Çık çıkabilirsen işin içinden" (Müzik ve Sanat Dergisi, 1979).



Şekil 25. TRT Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür (s.30)

Burada dile getirilen konu, daha önce de belirtildiği üzere, Türk ve Batı müzikleri arasında bir tercih veya üstünlük fikrini dile getirme çabasından başka bir şey değildir. Ancak kullanılan dil, anlatım biçimi, yapılan kıyaslamalar ve buna benzer yaklaşımlarda gösterilecek azami hassasiyet; hem üzerinde durulmak istenin konunun önemini yitirmesine neden olmakta hem de pek çok yazar tarafından devamlı surette "layık olduğu" yere gelmesi beklenen bir müzik kültürünü temsil etmekten oldukça uzak konumda olmasına neden olmaktadır. Bunun tam zıttı örneklere rastlamak da mümkündür. Müzik ve Sanat Dergisi'nin kırk dördüncü sayısında Türk müziğinin önemli isimlerinden Bekir Sıtkı Sezgin'in kaleme aldığı "Usûllerimiz" (1980) başlıklı yazısı okuyucuyla buluşmuştur. Sezgin, Türk müziği teorisini konu edinen bu yazısında, Türk müziğine yönelik yıllardan beri süregelen saldırgan tavır ve hakaretlerin, bir müzik türünün ritmik unsurlarından yola çıkılarak yapılamayacağını olabildiğince ustalık ve incelikle anlatmayı tercih eder.

Aynı sayıda yer alan bir gazete yazısı, TRT yayınlarına duyulan tepkinin bir başka göstergesidir. Gazeteci Ragıp Batumlu'nun "Türk Batı Müziği(!)" başlıklı köşe yazısı Hakimiyet gazetesinin 8 Mayıs 1980 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Müzik ve Sanat Dergisi'nin paylaştığı bu köşe yazısında Batumlu, 2 Mayıs 1980 tarihinde TRT'de yayımlanan "Solistler Gecesi" adlı programdan duyduğu rahatsızlığı hakaretamize varan ifadelerle okuyucusuna aktarır:

> "Bizim uydurukçuların "Türk Batı Müziği" adı verdikleri, kişiliksiz CURCUNA'dan söz etmek istiyoruz. Nedir bu zımbırtı?.. .Türk Sanat Müziği'ne (Meyhane Musikisi) ve Türk Halk Müziği'ne, (Ağıt ve İnilti musikisi) diye dil aşıranlar, (Türk Batı Müziği) uyduruk adlı, ne idiği belirsiz tepinme curcunasına alkış tutuyorlar. Dev bestecilerimizin yüz yıllardır, kuyumcu titizliği ile işleyerek yarattıkları, zevk aşk ve incelik yapıtlarından oluşan (Sanat Müziği)'mizi ve ulusal özümüzü kendi sazımızla dile getiren (Halk Müziği)'mizi, bilgisiz ve görgüsüzce yeren BATI TAKLİTÇİLERİ (TÜRK BATI MÜZİĞİ) adlı DOĞUM SAKATI'nın şakşakçılığını üstlenmişlerdir"

Batumlu'nun dikkat çekmeye çalıştığı konu adı geçen programda icra edilen müziğin niteliğine yönelik olsa da TRT'de yayımlanan müzik programlarından duyulan rahatsızlığın yansımaları bağlamında da ele alınabilir. Öte yandan Batumlu'nun getirdiği eleştiriler hem gazete hem de dergi yazarlarından Hulki Öğreten tarafından Hakimiyet gazetesindeki köşesinde değerlendirilmiştir. Hakimiyette yayımlanan bu yazı derginin 48.-51. sayılarında dört bölüm olarak okuyucuya ulaştırılmıştır (Öğreten, 1980a, 1980b, 1980c, 1980d). Öğreten'in kullandığı dil, yazının yayımlandığı 1980 yılının darbe dönemine girdiği Eylül ayına denk geldiği düşünüldüğü, milliyetçi söylemlerin etkisinin hayli yüksek olduğu ve TRT yayınlarının da bu bağlamda eleştirildiği görülür:

> "Aylardan beri düzeleceğini ümitle beklediğim müzik yayınlarının, TV ve Radyolarımızdaki, son programlarını dinleyip de bir curcuna havasına dönüştürüldüğüne tanık olunca artık dayanamadım, sabrım taştı. Türk kültürünün mümtaz bir dalı olan Türk musikisine sinsice bir darbe istendiği yıllardan beri söylenmekte idi... ... Bu kadar hazin, bu kadar düşmanca ve milliyet hislerinden yoksun kimselerin Türk musikisine bir darbe indirerek onu yok etmek isteyeceklerine ihtimal vermiyordum. Biz Türk milletini parçalamak bölmek isteyen iç ve dış düşmanlar demek ki el ele vermişler işe koyulmuşlardı bu sahada da... Bizleri, ruhumuzun gıdası musikimizden de edeceklerdi" (Öğreten, 1980a, s. 2).

Darbe sonrası aylarda da benzer eleştiriler gelmeye devam etmektedir. Kaya Bekat, 1980 yılında Türk Müziği'nin TRT'den kaldırılacağına dair söylentileri ortaya çıkaranlara seslenerek "Musikimiz dipdiri, yine ayakta.. Yerlerinde utanmadan, sıkılmadan oturanlar da, oturmalarına devam ediyorlar" (Bekat, 1980, s. 4). Darbenin gerçekleştiği dönemin söylemlerine yaptığı atıfla, darbe dönemi ifadeleri metaforik anlamlarla kullanılmış, TRT'de yaşanan liyakatsizlik ve bunun neticesinde etkilenen Türk müziği yazar tarafından şöyle anlatılmıştır:

> "Özel yaşamında belirli bir görevi benimseyememiş, fırsat bulup TRT'ye kapağı atıp, orada Generalliğe! terfi ettirilenlerin eline düşürülen musikimizin 1980 yılını dört gözle bekleyen, bu memlketin ekmeği ile büyümüş, gözü ve gönlü Batıda olanlarca İDAMINA karar verilip, infaz gününün beklenmesi kadar normal bir şey olabilir mi?..." (Bekat, 1980, s. 4).

Müzik ve Sanat Dergisi'nin araştırma kapsamında ulaşılabilen son dört sayısında Sayıl Doğanay, TRT ile ilgili görüşlerini ısrarlı bir şekilde dile getirmeye devam etmiştir. Önceki yazılarında farklı konuş başlıklarıyla ilişkilendirilerek dile getirilen sorunlar hala bir çözüme kavuşmamıştır. Üstelik buna yönelik herhangi bir uygulama atılmadığı da söylenebilir. Çünkü TRT'nin Türk müziğini "olabildiğince ihmal ettiği" (Doğanay, 1981a, s. 3) gerçekliği *hâlâ* devam ederken, yayımlanan programlarda ise batı müziği eserlerine yönelik detaylı açıklamalara yer verilmesi ve "bilhassa Türk musikisine sıra gelince geçiştirilmesi"; Türk müziğinin ötekileştirilmesindeki en büyük kanıtlardır. Dönemin popüler müzik yarışmalarından biri olan "Eurovision" ve burada yaşanan başarısızlık da kurumun eleştirilen başka bir yönünü göstermektedir (Doğanay, 1979b, 1980a, 1981b). Dergide başta Sayıl Doğanay olmak üzere farklı yazarların sıklıkla dile getirdiği "TRT İmtihanları", "genç/amatör müzisyenler" vb. başlıkları konu edinen yazılarda (Doğanay, 1978, 1979a, 1980b, 1980c, 1980d, 1981b, 1981c; Öğreten, 1980e) TRT'nin Türk müziğine karşı sergilediği "ayrımcı" tavrının delilleri niteliğindedir. Bilhassa TRT yayınlarında yer alan genç batı müziği sanatçılarının nicelik bakımından üstünlüğünün sorgulandığı, bunun yanı sıra kurumun açtığı giriş sınavlarının Türk müziğinin genç temsilcileri için açılmadığı da şikâyet edilen konular arasındadır.

Musiki İnkılabı'na bağlı doğrudan veya dolaylı etkiler bağlamında TRT'ye yöneltilen eleştirilerde, halk müziğinin dahil edilmesi az rastlanan durumlardandır.[51] Ancak Müzik ve Sanat dergisinde TRT'ye yöneltilen eleştirilerde Türk Halk müziği ifadesinin zaman zaman hem dergi hem de yazarlar tarafından vurgulandığı görülmüştür. Doğanay'ın (1978, s. 9) "öz benliğimiz ve öz musikimiz" olarak ifade ettiği Türk halk müziği, derginin 32. sayısında yine TRT'ye yönelik eleştirilerin konu edindiği bir makalede "BU NE BİÇİM İŞTİR: Türk sanat ve Türk halk musikisi diye bir musiki yok mu? yoksa TV'nin mi böyle bir musikiden haberi yok?" (Müzik ve Sanat Dergisi, 1979) ifadeleriyle yer almıştır. Türk müziğine yönelik yayın yapan dergilerde halk müziği sıklıkla dile getirilen konular arasında yer almamış olsa da Müzik ve Sanat Dergisi'nin bu genelleme içerisinde yer almadığı söylenebilir. Derginin benimsediği yayın politikası doğrultusunda "Sadi Yaver Ataman'dan Folklorumuz" adlı bir bölümde Sadi Yaver Ataman tarafından halk müziğine yönelik teorik ve tarihi bilgilerin yayımlandığı bir alan açılmasına olanak sağlanmıştır.

TRT'ye yönelik eleştiriler, 1982 yılında yayın hayatına başlayan Mızrap dergisinde de yer bulmuştur. Derginin politik duruşu, "Atatürk milliyetçisi ve Türk-İslam Felsefesine" (Öğreten, 1982a, s. 34) mutabık bir şekilde hareket edeceği şeklinde ifade edilmiştir. Böylelikle dergi, darbe sonrası kurulan Evren Hükümeti'nin beklentileri ile uyumlu bir duruş sergilemiştir. Bu duruşu temsil eden yazılardan biri Akdağ'ın kaleme aldığı "Millî Mûsikî" başlıklı yazıdır. Akdağ (1982a) "millî mûsikî"yi oluşturan unsurların neler olduğunu Türk müziği özelinde açıklayarak soruyu sormuştur:

> "Bizim radyolarımızın yanında bütün Avrupa radyoları kendi müziğini çalmakta, onu diğer toplumlara benimsetmeye ve kültürel istilâ sınırlarını genişletmeye çalışmaktadır. Ama, hiçbir zaman bir Türk müziği parçası bu radyolarda çalınmamaktadır. Tarihte çağlar açan bu millet müzikte hiç mi eser vermedi?" (s. 4).

Derginin ilk sayısında kendisinden yazı istenen Halil Aksoy ise 1980 yılında TRT tarafından düzenlenen "I. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı"nda gerçekleştirdiği konuşma metnini paylaşmıştır. Aksoy'un aktardığı bilgilere göre (1982,

[51] Bunun nedeni genel olarak halk müziğinin, müzik politikalarının karar verme ve uygulama süreçlerinde başat rol oynaması olarak açıklanabilir. Çünkü bilindiği üzere, genç Cumhuriyetin müzik politikalarında halk müziği daha "makul" ve "Anadolu'nun hakiki musikisi" olarak görülmektedir.

s. 5) toplantının ilk günü "terminoloji ve sınıflandırma" konu başlığı altında ve Alaeddin Yavaşça'nın başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Burada bahsi geçen "sınıflandırma ve terminoloji", bu araştırmanın da temalarından biri olan ve adlandırmaya yönelik tartışmalarda karşılaşılan "Hafif Türk Müziği" vb. tanımları ifade etmektedir. Aksoy, adlandırma konusunda yaşanan belirsizlik hakkındaki görüşlerini TRT üzerinden ifadeyi etmeyi tercih etmiştir:

> "Bu konuda ilk olarak önümüze getirilen gündemin birinci maddesinde gerçi başlık, terminoloji görünüyor ama ben konu hakkında kısa bir görüş sunmak istiyorum. Şöyle ki, TRT yasası[52], TRT'nin yayın amaçlarını belirten maddesinde belirtilen maddesinde açıkça bütün yayın türlerinde kültür ve eğitime yardımcı yayınlar yapmak görevi vermiştir. Aynı maddede eğlendirici yayınlar yapmak görevi de verilmiştir. Konuyu Türk Müziğine aktararak, acaba Türk Müziğinde şimdiye kadar yapılan yayınlar içinde hangi bölümler eğlendirici yayın kapsamı altında, hangi bölümler kültür ve eğitime yardımcı başlığı altında düşünülmüştür? Acaba arasında kesin bir çizgi ile belirleme yapılmış mıdır? Bugün TRT'de müziği yöneten görevliler bu konuda açık seçik bir fikrin sahibi olmuşlar mıdır?" (H. Aksoy, 1982, s. 5).

Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere, TRT'ye yöneltilen eleştiriler geçmişte yöneltilen eleştirilerden kavramsal olarak farklılaştığının ipuçlarını vermektedir. "Hafif Türk Müziği" ifadesine yapılan "eğlence müziği" yaklaşım ve tanımı ve Türk müziği ile kurulan bağlantı; TRT'de müzik üzerine karar veren yöneticiler üzerinden eleştirilmektedir. Çünkü Aksoy'a göre (1982, s. 6) bu yöneticiler TRT üzerinde kurdukları hegemonya üzerinden "ciddi müzik" veya "klasik müzik" gibi yaklaşımlar yoluyla kurumun yayınlarına yön vermeye çalışmışlardır. Oysaki toplantının gerçekleştiği yıllarda aranjman, pop, rock/anadolu rock, vb. isimlerle adlandırılan pek çok tür, dinleyici kitlesine ulaşmış ve bu türler Aksoy'un (1982, s. 6) ifadesiyle "Türkiye'de, Türk toplumunun içinde yan yana yaşamaya" başlamışlardır. Son olarak toplum nezdinde yaşanan müzik *realite*sini verdiği örneklerle somutlaştıran Aksoy, "terminoloji ve sınıflandırma" temelinde yaşanan sığ tartışmalara ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır:

---

[52] Yazıda geçen yasa, 11 Kasım 1983 yılında TBMM'de kabul edilen 2954 sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu'dur. Yazarın temas ettiği "kültür ve eğitime yardımcı yayınlar" ve "eğlendirici yayınlar" gibi ifadelerin yer aldığı kanun maddesi 9 Temmuz 2018 tarihli Resmî Gazete'de yayımlanan 793 numaralı Kanun Hükmünde Kararname ile mülga edilmiştir.
Bkz. https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2954.pdf

> "Özetlersek gerçek planda, gerçek platformda gerçekte var olan bu müziklerin [aranjman, hafif müzik, arabesk vb.], TRT'ye ne ölçülerde yansıması. TRT bunları nasıl aktarmalı veya bunlara kapılarını mı kapamalı şimdiye kadar olduğu gibi. Yoksa açıp yeni müzik araştırmalarına, gelişmelerine açık bir kurum olarak mı, yardımcı bir kurum olarak mı tutum almalı?" (H. Aksoy, 1982, s. 6).

Hulki Öğreten, Mızrap'ın ikinci sayısında dönemin TRT Genel Müdürü Macit Akman'a yazdığı açık mektupta, darbe sonrası dönemde TRT'ye disiplin geleceğini, radyo ve televizyon yayınlarının ise Türk milletinin arzularına uygun olarak, milli kültürü sergileyeceği yönündeki beklentilerinin olduğunu söylemiştir (Öğreten, 1982b, s. 33). Öğreten, "Türk müziği" ifadesini doğrudan kullanmamış olsa da yazarın "TRT'nin milletçe istenen seviyede yayınlar yapabilmesi" (Öğreten, 1982b, s. 33) ifadelerinden bu beklentinin TRT müzik yayınlarının olduğu anlaşılmaktadır.

TRT ile ilgili eleştirilerde olumsuz ifadelerin sık görülmesinin yanı sıra az sayıda yapıcı eleştirilerden biri de Mızrap dergisinin 7. sayısında yer almaktadır. Evren hükümeti ile Türk müziğinin *layık olduğu yere* geleceğine yönelik beklentiyi de beraberinde getirmiştir. Bu beklenti kısmen de olsa TRT'de yayımlanan programlarda kendini göstermiştir. Örneğin Sözer Yaşmut'un "kusursuz" olarak tanımladığı ve TRT'nin İstanbul, Ankara ve İzmir radyosu sanatçıları ile kurulan "TRT Türk Halk Müziği Topluluğu" gerçekleştirdiği konserle Yaşmut'tan tam not alır (Yaşmut, 1983, s. 23). Ancak Yaşmut'a (1983, s. 23) göre Neriman Tüfekçi Altındağ yönetiminde gerçekleştirilen "her yönü ile kusursuz" bir konserin, dönemin cumhurbaşkanı Kenan Evren'in Çankaya Köşkü'nde verdiği akşam yemeği sonrasında oluşturulması ise manidardır. Yaşmut'un dikkat çekmek istediği husus ise oldukça açıktır: TRT eldeki teknik imkanlar ve sanatçı kadrosu ile böylesi *kusursuz* bir topluluk oluşturup *makul ve makbul* bir icrayı dinleyiciyle buluşturabildi ise bu, "Sanat Müziği" için de yapılabilirdi. Bunu istemenin bir "vatandaşlık görevi" olduğunu hatırlatır ve böylece şimdiye kadar ekrana yansıtılan kötü örneklerin de son bulması sağlanmış olur (Yaşmut, 1983, s. 23).

Mızrap dergisinde kendi adını kullanmayıp takma adla yazı yazan yazarlar da tespit edilmiştir. Söz gelimi "Falso"[53] takma adını kullanan yazara, derginin hemen her sayısında rastlanılmaktadır. Bunun yanı sıra zaman zaman farklı takma ad kullanan yazarları da görmek mümkündür. Falso takma adlı yazarın Türk müziği konser eleştirileri (Falso, 1984a, 1984b), Eurovision şarkı yarışması (Falso, 1983a, 1983b), eserler ve besteciler (Falso, 1982, 1983c) vb. gibi dönemin güncel konu başlıklarına dair yazıları bulunmakla birlikte TRT'ye yönelik farklı konular (konser, yayın, yarışma vb.) üzerinden değerlendirmelerde bulunduğu yazıları da mevcuttur. TRT yayınları hakkında gerçekleştirilen eleştiriler Türk müziği icralarının kalitesi, eserlerin ve icracıların niteliği gibi kriterlerin değerlendirildiği görülmüştür. İlk önceleri sıklık batı müziği yayın saati, batı müziği yayınlarının içeri gibi kriterler üzerinden yapılan değerlendirmeler yerini bu müziğin nasıl temsil edildiğini sorgulayan bir mekanizmaya dönüşmüştür. TRT ekranında yer alan sanatçılar liyakat eleştirilerinin hedefi haline gelmiştir. Daha önce amatör ses ve saz sanatçılarının desteklenmesi ve onlara sahip çıkılması gerektiği savunulan yaklaşıma karşı duruş sergileyen bir kesim bulunmaktadır:

> "Şu TRT sayesinde söz san'atçılık ucuzlarken, gerçek san'atçılar yavaş yavaş kaybolmaya başladılar. Bir anons duyarsanız: Sevilen san'atçı felân feşmekândan bir şarkı dinleyeceğiz, şarkının adı ..... diye. Çıka çıka karşınıza müzik kariyeri olmayan, kulaktan dolma ezberlediği ve güç belâ stüdyolarda bir bant haline getirilip seksen yere doksan temennâ ile radyo ya da TV programlarından birkaç dakikalık bir yer kapabilmiş, iyi niyetli fakat amatör olduğu kadar acemi biri çıkar" (Falso, 1983d).

Türk müziğinin ekranlarda nasıl temsil edilmemesi gerektiğini anlatan yazılarda, odak noktası ortaya çıkan sonuç üzerine yoğunlaşır. Ancak yukarıda paylaşılan alıntıda da ifade edildiği gibi, bu durum "TRT sayesinde" yaşanmaktadır. Çünkü TRT her ne kadar 1980 darbesi sonrası dönemde yapısal ve kurumsal değişikliklere gitmiş olsa da Türk müziği yayınlarında hemen hemen hiçbir tarafı memnun edememiştir. "Macid Paşa sayesinde ıslah olan TRT"de (Falso, 1983e, s. 28) kurumsal anlamda yaşanan bu idarî iyileştirme memnun edici bir gelişme olarak görülür. Ancak buna rağmen aynı hamle repertuar kurulu için yapılamamıştır. Bu yüzden "laubalice" (Falso, 1983e, s. 28)

[53] "Falso" takma adı dışında bu bölümde "Eko", "Yay" gibi takma ad kullanan yazarlar da bulunmaktadır. Dr. Nuri Özcan'a göre "Falso" takma adı kullanan yazar Cinuçen Tanrıkorur olabileceğini belirtmiş (Düzyol, 2010, s. 5) olsa da bu bilgi doğrulanamamaktadır.

oluşturulan bu kurula gönderilen eserler, “değeri ve kariyeri tartışılabilir birkaç kişinin zevkiselimine terkedilmiş” (Falso, 1983e, s. 28) haldedir.

1980 darbe sonrasında TRT’de göreve başlayan Macit Akman’ın ardından Genel Müdürlük görevine getirilen Tunca Toskay, dergi yazarları tarafından memnuniyetle karşılanmıştır. öyle ki dergi yazarlarından Ayten Eriş, Toskay’ı işaret ederek “TRT’ye Hoş Geldiniz Hocam” (Eriş, 1984a) başlıklı yazıyı kalem almış, kurumla ilgili beklentilerini paylaşmıştır. Eriş (1984b) bir süre sonra “TRT’deki Gelişme” başlıklı yazısında TRT’de yayımlanan programlara ilişkin olumlu görüşlerini paylaşmıştır.



Şekil 26. TRT’de Batı Müziği Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür (Müzik ve Sanat Dergisi, Sayı 32, s.12)



Şekil 27. Dönemin Televizyon Yayınlarını Eleştiren Bir Karikatür **(**Müzik ve Sanat Dergisi, Sayı 38, s.26)

3.5. Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler

"Devletçe himâye edilmediği,
kasden okulsuz bırakıldığı ve hemen her fırsatta
büyük gayretler sarfedilerek kötü tanıtılmağa çalışıldığı halde,
onda ne kuvvet vardır ki, yok etmek şöyle dursun,
kimse yerinden kıpırdatamamıştır"

"Marangozluk, demircilik gibi sanatların dahi
mektepte öğrenildiği bu devir bize anlatıyor ki
sanat ilimsiz, ilim de mektepsiz olamaz.
Bizim musikimiz de yüksek bir sanat ve ilimdir"[54]
(İhsan Akıner)

[54] Akıner, İ. (1949b). Musiki Tarihimize Umumî Bir Bakış IX. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(22), 3-4, 24.

Erken Cumhuriyet dönemiyle birlikte, Türk müziği alanında yaşanan tartışmalar salt "alafranga-alaturka" ikilemi içerisinde süredursun, tartışmaların gölgesinde birtakım kararların alınmasına neden olmuş ve bunun neticesinde önemli başlıklardan biri de Türk müziği eğitimi olmuştur. Ardı ardına alınan kararlar ve uygulamaları, hali hazırda zaten temsili açısından kendi içerisinde çeşitli sorunlar barındıran bir müzik kültürünün iyice zarar görmesine neden olmuştur.

Müzik eğitimine yönelik görüşlerin ele alındığı makalelerin hemen hepsinde vurgulanan en önemli konu, Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk müziği eğitiminin nasıl ve hangi uygulamalarla zarar gördüğü, planlı bir eğitimin verilmemesinin sonuçlarının neler olacağı ve hatta bu yüzden Türk müziğinin nasıl yozlaştığı olmuştur.

Dergilerde yer alan yazılarda önce çıkan "Türk Müziği Eğitimi", "Okullaşma", "Türk Müziği Eğitimi ve İcralarında Zihniyet Sorunu", "Türk Müziği Eğitim Sistemi Eleştirileri" ve "Kültür-Sanat Politikaları" gibi alt başlıklar odağında yoğunlaşan yazılar, "Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler" başlığı altında toplanabilmektedir. Bununla birlikte tüm bölümlerde de açık bir şekilde görülebileceği gibi, yazarların kimi ifadelerini hangi bağlamda kullandığı ya da içerik ve kapsayıcılık olarak neyi ifade ettiği tam olarak anlaşılamamaktadır.

Tablo 6. *Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler* Yer Aldığı Makaleler

Dergi Adı	Yılı	Sayı	Makale Adı	Yazar
Türk Musikisi	1947	1	Türk Musikisinin Yükselme Yolu	Laika Karabey
Türk Musikisi	1947	2	Musiki Dâvâmız	Hakkı Süha Gezgin
Türk Musikisi	1948	8	Musikimizde Alaturkacılık	Neşat Halil Öztan
Türk Musikisi	1948	13	Musikicilik Mesleği	Burhanettin Ökte
Musiki Mecmuası	1948	10	Acaba Neden?	Laika Karabey
Türk Musikisi	1949	26	Musiki Âlemimizde Bitmeyen Bir Dava: Hocasızlık	İzzettin Ökte
Türk Musikisi	1950	32	Musikimizin Kurtuluş Yolu	Mustafa Çağlar
Musiki Mecmuası	1963	188	Ayın Yazısı	Avni Anıl
Musıki ve Nota	1970	4	Eski Şarkı Yeni Şarkı	Zeyneddin Maraş
Musıki ve Nota	1970	8	Aranjman Türk Musikisini Öldürecek Güce Sahip mi?	Cüneyd Orhon
Musıki ve Nota	1970	9	Utandıran ve Düşündüren Bir Mektup	Okur Mektubu
Musıki ve Nota	1971	19	İstanbul Konservatuvarına Dâir..	İsmail Baha Sürelsan
Musıki ve Nota	1972	30	Güzel Günlere Doğru..	Avni Anıl
Müzik ve Sanat Dergisi	1979	33	Türk Sanat Musikisinin Kaderi	Fuat Duygulu
San'at ve Kültürde Kök	1981	1	Eğitimci Gözüyle: Planlı Dönemde Türk Kültürü ve Türk Musikisi	Nahid Dinçer
San'at ve Kültürde Kök	1981	4	Türk Musıkisi Devlet Konservatuarı	Nahid Dinçer
San'at ve Kültürde Kök	1981	5	Türk Musikisi Temsil Akademisinden Devlet Konservatuarına	Nahid Dinçer
Mızrap	1982	2	Müziğimizin Eğitimi Okullarımızdan Nasıl Kaldırıldı	Mehmet Zeki Akdağ
Mızrap	1982	3	Musikimizi Tanıyalım	Sözer Yaşmut
Mızrap	1982	3	Müziğimizin Eğitimi Okullarımızdan Nasıl Kaldırıldı	Mehmet Zeki Akdağ
Mızrap	1983	10	Müziğimize Bir Güneş Doğuyor	Laika Karabey
Musıki ve Nota	1983	Yeni Dizi 3	Selim Aru'dan	Selim Aru
Musıki ve Nota	1983	Yeni Dizi 9	Türk Kültür ve San'atı	Zeki Yılmaz
Mızrap	1985	36	Okullarımızda Müzik	Mızrap

Türk müziği ağırlıklı ya da tamamen Türk müziği odaklı yayın yapan dergilerdeki yazılarda, yazarların sert üslubu dikkat çekmektedir. Yazıların birçoğunda Türk müziğinin eğitim müfredatı doğrudan eleştirilse de bazı yazarlar bu durumu Türk müziğinin kendi içinde yaşadığı diğer sorunlarla da ele almaktadır. Konuyla ilgili ilk önemli eleştiriler Laika Karabey'den gelmektedir. Türk müziğinin nasıl yeniden canlanıp yükselebileceğinin yegâne çözümünü "musiki tedrisatı"nda görür. Bunun nasıl yapılacağını ise yazısının devamında şöyle paylaşır:

> "Eğer musikimizi bu günkü derbeder halinden kurtarmak ve hepimizin iftihar edeceği semereler vermesine müsait bir seviyeye yükseltmek istiyorsak bu istediğime nâil olmamızın bir tanecik yolu konservatuvarımızdaki gerek türk, gerek garp musikilerini rasyonel metotlarla okutup liyakatlı bestekâlar ve icrakâlar yetiştirmekten ibârettir" (Karabey, 1947, s. 16).

Türk Musikisi Dergisi'nde yazdığı yazılarla erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının önemli isimlerden biri de Hakkı Süha Gezgin'dir. Tartışmaların en hararetli yaşandığı yıllardan 80'li yıllara kadar görüşlerini paylaşmayı sürdürmüştür. En hararetli savunuculardan biri olduğu bilinse de, Arslan (2014) Gezgin'in zaman zaman Türk müziğini eleştiren değerlendirmelerinin de bulunduğunu söyler.[55] Türk müziğine yönelik çok seslendirme çalışmalarını "sahipsiz arsalara oturtulan gece kondu ayarında" olarak tanımlayan Gezgin, Türk müziğinin bir "mektep" e ihtiyaç duyduğunu şu sözlerle anlatır:

> "Şu halde ilk hamlede akla gelen şey, bunları yetiştirecek bir mektebin kurulmasıdır. Bugün Türk musikisi var, fakat musikinin okunduğu mektep yoktur. Eskiden de yoktu diyeceksiniz. Hayır, vardı, hem de birçok mektebi vardı. Vaktiyle her üstadın evi, birer meşkhane idi. Zamanın istidadları oralara giderler, çalışırlar, öğrenirlerdi.
>
> Tıpkı eski Roma, Venedik, Floransa'daki resim ve heykel mektepleri gibi. Bir zamanlar bu şehirlerdeki her üstadın atölyesi, birer mektep değil miydi? Bu dağınıklıktan san'at, yerine konmaz zararlar mı gördü? Yoksa bu ekol ayrılıkları resim ve heykele bahtiyar bir çeşni bolluğu mu getirdi?
>
> Bugün, Türk vatanında Türk musikisine bir mektep istemeği asla vaz geçilmez bir hak diye belliyoruz. Bu milletin parasiyle açılıp beslenen; bu milletin parasiyle sınıflara ayrılan konservatuvarlarda, bu milletin musikisinin, Türk musikisinin de yer almasını istiyoruz. İstemek bizim için bir hak, yapmak da devlet için bir vazifedir" (Gezgin, 1947, s. 19).

Farklı bir "mektep" eleştirisi, 1948 yılında Neşat Halil Öztan tarafından yapılır. "Musikimizde Alaturkacılık" başlıklı yazısının başında, "alaturka" ifadesini bir davranış

[55] Prof. Dr. Fazlı Arslan'ın erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarını konu edinen pek çok çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmalar, Türk müzikoloji literatüründe musiki inkılabı alanında duyulan kaynak eksikliğinin giderilmesini sağlamıştır. Bunun yanı sıra, Arslan'ın son yıllarda araştırmacıların yoğun olarak ilgi duyduğu 'Türk müziğinde Batılılaşma hareketlerini temel alan çalışmalarda konuya ilişkin ihtiyaç duyulan birincil kaynaklara dayalı literatürün oluşması bakımından katkıları önemlidir. Arslan'ın Hakkı Süha Gezgin'in müzik yazıları hakkındaki çalışması için bkz. Arslan, F. (2014). Musikide Batılılaşma Tartışmalarında Hakkı Süha Gezgin ve Musiki Yazıları. *Erciyes Sanat*, (1), 1-14.

biçimi veya yaklaşım olarak tanımladığını "bizde musiki ve tiyatro gibi birkaç kişinin bir araya gelmeleriyle yapılabilen sanatlarda lâübalilik, alaturkalık adeta bir an'ane halinde devam edegelmekte idi" (Öztan, 1948b, s. 1) sözleriyle açıkladığı görülür. Yazının devamında tiyatroda gözlemlediği "alaturkalık" yaklaşımlarını örnekleriyle anlatır. Sıra müziğe geldiğinde ise, Türk müziği icracılarının çalışma disiplinlerinden, konser ve icralardaki tutumlarına kadar pek çok noktayı eleştirir. Öyle ki hem icracıların hem de Türk müziği "üstat"larının bir vazife bilincinde olmadıkları tespitini yapar. Bütün bunların çözümünü ise "mektepleşmekten" geçtiğini söyler (Öztan, 1948b, s. 20).

Esasında Öztan'ın önemli tespitlere ve gözlemlere yer verdiği bu yazının ana teması eğitim değildir. Ancak Türk müziğinde tespit ettiği sorunlar doğrudan "mektepleşememek" ile ilgili, yani Türk müziği eğitiminin olmamasıdır. Bu yüzden yaşanan "keşmekeşliğin" sona ermesi için Türk müziği eğitiminin "şahsi kanaatten çıkarak ilmileştirmelerinde" ve bir türlü yazılamayan "Türk musikisi enstrümanlarının metodlarının" yazılmasında görmektedir.

Konuya farklı bir pencereden bakan isimlerden biri olan Burhanettin Ökte ise, 1948 yılında ülkenin içinde bulunduğu istihdam plansızlığına dikkat çekmektedir. Buna göre Ökte'nin yaptığı tanımda ülkede "Türk Musikiciliği" adlı bir meslek bulunmaktadır (1948, s. 1). Bu meslek grubunu ise yüksek gelir elde eden "sanatkârlar" ile "devlet kapısında bir şeften daha az para kazananlar" oluşturmaktadır. Dikkat çektiği asıl husus ise bu meslek grubunun bir "mektebinin" olmayışıdır. Gelinen tarihte ise bu anlamda verilen taahhütleri şöyle özetlemiştir:

> Fakat ne yazık ki bu mesleğin bir mektebi yoktur. Bu mektep için, yapılan büyük teşebbüsler, yazılan bir çok yazılar kör kuyuya atılan taşlar gibi hiçbir aksi sada vermez. İşte bu hastalığın iltihaplı noktası budur (B. Ökte, 1948, s. 1).

Türk müziğinin "metod" ve "mektep" sorunu, Fikret Kutluğ'un yazılarında da ele alaınan konulardandır. "Musiki Davamız" başlıklı yazı dizisinde (Kutluğ, 1948a, 1948b, 1948c), tarih boyunca bir sanatçının nasıl yetiştiği ve hangi aşamaları kaydederek ilerlediğini anlatır. Konu müzik eğitimine geldiğinde ise, devletin, müzik eğitimindeki rolünü ve "musikide mektebin" önemini şöyle anlatır:

> Musiki tarihimizde Hamami zâde Hacı İsmail dede ve onun janrını takip eden şahsiyetlerin kurmuş oldukları dede ekolü, devrin musikiye verdiği ehemmiyetin bir meyvesidir. Enderon [orijinal hali] dediğimiz disiplinli mektep, musiki tarihimizde mühim bir mevki işgal eder. Meşrutiyet sıralarında hususi mektepleri de sanatkâr yetişdirmek bakımından takdirle anmak lazımdır. Bu gün mevcut sanatkârların dörtte üçü bu hususi mektep ve cemiyetlerin yetiştirmiş olduğu sanatkârlardır" (Kutluğ, 1948a, s. 1).



Şekil 28. Türk Müziği Eğitiminde Metot Eksikliğine Gönderme Yapan Bir Karikatür (Türk Musikisi Dergisi, S. 12, s.3, 1948)

Türk müziğinin "okullaşması" hakkında yöneltilen haklı eleştiriler de yine Türk Musikisi Dergisi'nin yirmi altıncı sayısında değinilen konular arasında olmuştur. Münir Nurettin Selçuk'un 1949 yılında İzmir ve ilçelerine gerçekleştirdiği bir konser turnesine eşlik eden İzzettin Ökte, konuyla ilişkin gözlemlerini İzmir üzerinden aktarmıştır. Özellikle önemli Türk müziği insanlarından biri olan Rakım Elkutlu (1869-1948)'nun vefatı sonrasında, İzmir'de faaliyet gösteren İzmir Musiki Cemiyeti üyelerinin "başsız" ve "hocasız" kaldıklarını ifade etmesiyle bu konuyu dile getirdiğini yazmıştır (İ. Ökte, 1949, s. 1).

"Hocasızlık" ve bununla bağlantılı olarak 'mektepsizlik' Türk müziğini etkilemeye devam ederken, İhsan Akıner de Türk Musikisi Dergisi'nde bu konuyu gündemde tutan isimlerden olmuştur. Akıner'in "Musikimizi Tarihimize Umumi Bir Bakış" başlıklı yazı dizisinin IX. bölümü, derginin yirmi ikinci sayısında yayımlanmıştır. Akıner'in Türk müziği tarihini genel hatlarıyla ele aldığı yazı dizisinin bu bölümü, en genel anlamda Türk müziği eğitimi ve "müstakbel musikişinasların nasıl yetişeceğine" dairdir. (Akıner, 1949b, s. 3). Bunun için "bu konuda söz söylemeye salâhiyetli zatların fikirleri"nden faydalanan Akıner, devamında ise Türk müziğinin hangi koşullar altında sürdürülmeye çalışıldığını örnekleriyle sunmaya çalışmıştır. Türk müziği eğitimi için izlenmesi gereken yol şöyledir:

> "Bugün için çok ihtiyacımız bulunan bir Yüksek Türk Musikisi Mektebi açılır. Buraya alınan Lise mezunu gençlere kendi musikimiz bihakkın öğretilir. Bu arada Garp musikisi bilgisi de verilir. Yetişenlerin içinden kabiliyetli olanlar seçilip yüksek Garp musikisi tahsili görmeleri için Garbın mühim musiki kültürü merkezlerine gönderilirler (Akıner, 1949b, s. 3).

Burada önemli hususlardan biri, Türk müziği eğitimi alanların "Garp musikisi" bilgisi verilmesi yönündeki beklentidir. Hatta daha yetenekli olanlarının ise müzik alanında 'yetkin' isimler olabilmesi için yurtdışındaki önemli müzik eğitimi kurumlarına gönderilmelerinin gerekliliği de vurgulanır. Böylelikle her iki müzik türünden ilham alan ve edindikleri müzik kültürü ile yurda dönecek "yüksek kültürlü musikişinaslar" sayesinde Türk müziğinin geleceği şekillenecektir (Akıner, 1949b, s. 3). Buraya kadar değinilen hususlarda, Türk müziği eğitiminin nasıl olması gerektiğine yönelik değerlendirmeler yer almaktadır. Devamında ise mevcut durumda Türk müziği eğitiminin nasıl yapıldığı aktarılır:

> "Bizde bugünkü şartlar altında yüksek musikişinas yetişmez. Evvelâ bizim musikimizin bir mektebi yoktur. Onun tâbi olduğu kaide ve hükümlerinden bilgiler onunla az çok meşgul olmuş bulunan zatların şahsî içtihatlarına, kanaatlerine bağlıdır. Maalesef bu kanaat ve içtihatlar da ekseriya birbirini tutmaz. Onlardan musiki öğrenenler de o suretle yetişirler, bizim musiki âlemimizde daimî bir karışıklık içinde yüzer durur. Sağlam, esaslı, değişmez metodlara bağlanmıyan bir meslekten de yüksek müntesip yetişmez. Marangozluk, demircilik gibi sanatların dahi mektepte öğrenildiği bu devir bize anlatıyor

> ki sanat ilimsiz, ilim de mektepsiz olamaz. Bizim musikimiz de yüksek bir sanat ve ilimdir" (Akıner, 1949b, s. 3).

Mektepsizliğe dair bir başka değerlendirmeye yine Türk Musikisi Dergisi'nin otuz birinci sayısında yer verilir. Türk müziğindeki "mektepsizlik sorunu"nun kökenleri Osmanlı Devleti'nin gerileme ve çöküş dönemine dayandırılarak aşağıdaki değerlendirmeler yapılmıştır:

> İmparatorluğun ricat devrinden beri her sahada yakamızı bırakmayan derbederlik, güzel musikimizin zamanımıza kadar mektepsiz kalmasını intaç etmiştir. Müsbet ilme kapılarını kapayan medrese, haram saydığı 'musiki'yi esasen aforoz ettiği için, musiki hiçbir zaman müdevven bir ilim haline gelememiş, uzun asırlar boyunca kulaktan kulağa ve hâfızadan hâfızaya intikal eden simaî bir bilgi halinde kalmıştır (Onaner, 1950, s. 1).

Onaner'in "mektepsizlik" konusuna dair yaptığı okuma, Türk müziğinin notaya alınması tarihi üzerinden farklı sonuçlarının olduğunu göstermektedir. Onaner'in ifadesine göre Osmanlı sarayına giren Batı nota sistemi, yine mektepsizlik yüzünden Türk müziğine tam manasıyla tatbik edememiş ve bunun sonucunda "herkesin eserleri bildiği ve dilediği gibi notaya alması üzerine ortada muazzam bir kargaşalıklar yığını peyda olmuştur" (Onaner, 1950, s. 1). Yazara göre Türk müziğindeki ilk "ilmî ve metotlu teşebbüs" Rauf Yekta'nın öncülüğünde Dârülelhân'da başlamış olsa da Yekta'nın ölümünden sonra bu teşebbüslerin devamı gelmemiş, üstüne Türk müziği de konservatuvardan "kapı dışarı" edilmiştir. "Mektepsizlik" aynı zamanda başka sorunlara da yol açmıştır:

> "Mektepsizliğin daha garip tecellileri de oldu. Sabık ilmî heyete mensup olan ve notaların tertip ve tamire iştirak eden bir bilgin, sonra, nasıl bir ilahî ilhamla olduğu bilinmez, bu notaları da değiştirmeğe, eserlere istediği gibi tasarrufa başladı. Aynı keyfi tasarruf, daha bir çok sözde bilginlere de sirayet etti. Eline kalemi alan, 'Ben böyle geçtim' diyerek gelişigüzel nota tashihine koyuldu. Piyasanın zaten tanınmaz hale getirdiği eserler, böylece her elde ayrı bir ölçü ve kisveye büründü. Mektepsizliğimiz yüzünden, zamanımızda herkes hoca, herkes kutup, herkes âlimdir.
>
> ...
>
> Âhirete intikal eden eslâftan eserlerin doğru şeklini soramıyacağımıza göre, dâva, Rauf Yektanın başladığı harekete, bıraktığı yerden devam etmek, musikimizi lâübalilikten kurtarıp mutlaka bir mektep haline sokmaktan ibarettir. Bu yapılınca Ankara Radyosu, İstanbul Radyosu, Konservatuvar da artık ayrı ayrı şekiller icra etmekten vazgeçmeli, şimdi İstanbul Radyosunda olduğu gibi, aynı eser, bir gecede iki ayrı şekilde çalınıp okunmamalıdır" (Onaner, 1950, ss. 1, 19).

Görüldüğü üzere Türk müziği eğitimine yönelik metodolojik yaklaşımlarda yaşanan gecikme, hali hazırda birtakım teşebbüslerin olmasına rağmen çok farklı sonuçlara yol açmıştır. Konuyu yalnızca bir müzik türünün eğitiminin verilmesi veya verilmemesi bağlamından çok daha geniş bir perspektif ele almanın zorunluluğu da ayrıca görülebilmektedir.

Türk müziği ve onunla bağlantılı pek çok tartışmanın giderek hız kazandığı 50'li yıllara gelindiğinde, ortaya çıkan yeni aktörlerin (DP iktidarı, Ankara ve İstanbul radyolarının yayınları, piyasa müziği, plak sektörü, aranjman müzik vb.) etkisiyle yaşanan tartışmaların farklı alt başlıklara doğru çoğaldığı bilinmektedir. Bu aktörlerin varlığı ile Türk müziğinin farklı bağlamlar üzerinden yıpranmasını sağlamıştır. Bu dönemde yoğun olarak radyo yayınlarını konu edinen yazıların varlığı dikkat çekse de, Radyo'nun eğitici-öğretici rolü üzerinden ilişkilendirilen yazılarda, Türk müziği eğitimine duyulan ihtiyacın dile getirilmesinde de süreklilik sağlamıştır. Konuya ilişkin bir değerlendirme Mustafa Çağlar'ın "Musikimizin Kurtuluş Yolu" başlıklı yazısıyla ele alınmış ve "Konservatuvarda batı musikisi ile muvazi olarak Türk musikisi tedrisatının da ihyası… lazım gelir" (Çağlar, 1950, s. 8) sözleriyle çözüm önerisi yinelenmiştir.

Cüneyd Orhon, Musıki ve Nota Dergisi'nde sert bir dille eleştirdiği eğitim politikalarının yanında ayrıca "Milli musikimiz icra ve anlayış olarak bu gün maalesef övünülecek durumda değildir" (1970, s. 22) ifadeleriyle Türk müziği icralarını da eleştirmiştir. Orhon yazısında bu durumun mesullerini, "devletin musikimize alakasızlığını", "İstanbul Belediye Konservatuarının Türk Musikisi Bölümünün derbederliği" ve "TRT radyolarının bu konuda maksatlı ve laubali yayınları" olarak sıralamaktadır (Orhon, 1970, s. 22). Orhon, müzik eğitimine yönelik görüşleri "devlet Milli Musikimizi himayesine alıp mektebini kurmuyor" ifadeleriyle devam ederken bir yandan da İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümünün, Türk müziği eğitimine gereken önemi vermediğinden şikayet etmektedir (Orhon, 1970, s. 22). Türk müziği eğitiminin uğradığı ötekileştirme politikası, Türk müziği yayınlarını da etkilemiştir. Devlet tarafından eğitimi desteklenmediği için Türk müziği temsilcilerinin cemiyet veya dernekler üzerinden faaliyetlerini sürdürdüğünü hatırlatan Şanlıtürk (1971, s. 6) bunun neticelerinin ise Türk müziği yayınlarının ihmale uğramasında görüldüğünü söylemektedir. Her ne kadar Rauf

Yekta, Sadettin Arel ve Suphi Ezgi'nin Türk müziğine yönelik yayınları bulunuyor olsa da "Türk Musikisini eğitici yönden etkileyecek geniş bir yayından yoksun" (Şanlıtürk, 1971, s. 6) olduğu ifade edilmiştir.

Musıkî ve Nota Dergisi, Türk müziği eğitimi konusunu daha sık getirdiği 1971 yılında, konuya dikkat çekmek isteyen bir diğer isim İsmet Kocabeyler'dir. "Türk Musıkîsinin Sorunları" başlığı altında ele aldığı ilk sorun ise eğitim konusu olur. Bu konuda yapılması gereken ilk adımların "Her Türk'ün anlayabileceği bir nazariyat kitabı"nın yazılması ve "şahsiyatçılığın bırakılarak, birleşilmeli ve ilmî çalışmalara" başlanacak adımların atılmasının gerektiğini söylemektedir. Bunun için çözüm elbette Türk müziği otoritelerinin "Konservatuvarlarımızda tam teşekküllü, bütün konuları en yükse seviyede işleyebilecek bir Türk Musıkîsi Bölümü kurarak destek ve önder olması", "okullarda Türk gençlerine Türk Musıkîsi dersleri okutması" ve "Türk Musıkîsi Enstitüsü kurması" gibi adımları atması gerekmektedir (Kocabeyler, 1971, s. 21).

Devletin 'milli musikiyi himayesine alıp mektebini kurmaması' ihmalkâr bir tutum olarak değerlendirilebilecekken, 1971 yılında 'Suna Kan krizi' patlak verir. Bu kriz, müzikte modernleşme çalışmalarını konu edinen pek çok çalışmada ve buna dair yaşanan tartışmalarda sık değinilen hadiselerden biridir. 27 Kasım 1971 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Suna Kan'ın şu ifadeleri yer alır:

> "Sayın Talat Halman'ın, meseleyi Itrî üzerinden bir tartışma seviyesine indirmeye çalışmasına çok şaştım. Ben, bir hükûmet yetkilisinin ne İstanbul'da düzenleyeceği Mevlevi âyinlerine, ne tek sesin öğretileceği bir "Devlet" konservatuvarının açılış törenine, ne de devlet konser salonundaki "Tek ses konseri"ne giderim" (Anıl, 1972d, s. 5)[56]

Ancak yaşanan bu 'kriz'de Kan'ın "...ne tek sesin öğretileceği bir Devlet konservatuvarının açılış törenine..." ifadelerinden Türk müziğinin eğitimine dahi tahammül edilemediği anlaşılmaktadır.

[56] Adı geçen yazının, Musiki ve Nota Dergisi'nde paylaşılması nedeniyle atıf bilgisi bu şekilde verilmiştir.

Orhon'un eleştirileriyle birlikte Mızrap, dokuzuncu sayısında Selahattin İçli'ye gönderilen bir mektuba[57] yer vermiş ve Türk müziği eğitiminin verilmemesiyle ilgili yaşanan sıkıntıları somut örneklerle ispatlamıştır:

> Sayın Selahattin İçli, Son Havadis Gazetesi Türk Musıkisi Yazarı:
> Ben bu sene orta mektep 1. sınıfı okudum. Türk musikisine meraklıyım. Radyolardan da dinlemekteyim. Müzik dersimizde önce nota'yı, sonra usul, nüans, vuruş gibi müzik bilgilerini öğrendik. Daha sonra da kitabımızdaki şarkıları okuduk.
> Kitabımız 3 kısımdan meydana gelmiştir. Her sene bir bölüm okunarak tamamlanacaktır. Ben bu sene ilk kısmı okuduktan sonra merak ettim 2. 3. sınıflarda ne okuyacağımıza baktım. Çeşitli müzik bilgilerinin yanında şarkılar ve 3. bölümün son kısmında Johan Sebastian Bach, George Frederich Handel....gibi batı müziğinin ünlü bestecilerinin hayatı yazıyor. Fakat radyolarımızdan ve çevremden işittiğim Dede Efendi, Tanburi Cemil Bey, Selahattin Pınar...hakkında hiç bir bilgi verilmiyordu.
> (....)
> Acaba müzik dersimiz Türk müziğinin ne olduğunu ve ünlü Türk bestecilerini niçin öğrenmiyoruz! Bu konuda beni aydınlatmanızı rica ederim. Saygılarımla.

Mehmet Zeki Akdağ'ın Mızrap dergisinin ikinci ve üçüncü sayılarında "Müziğimizin Eğitimi Okullarımızdan Nasıl Kaldırıldı" başlık bir yazı dizisinde, Türk müziği eğitiminin tarihsel süreçte hangi kararlar sonucunda zarar gördüğünü özetlemeye çalışır ve bu zararı da "gerçek müziğimizi dejenere ve yok etme faaliyeti" olarak tanımlamaktadır (Akdağ, 1982b, s. 82). Akdağ'ın burada yaptığı esas eleştiri, yazısında da belirttiği gibi 1926 yılında Sanayi-i Nefis Encümeni'nin almış olduğu karar ve bu kararın alınmasında başat rol oynayan isimlerden biri olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'dur.

Türk müziği eğitiminin verilmemesi ve Türk müziğinde yaşanan "musiki dejenerasyonu"na ilişkin önemli bir eleştiri yazısı Sözer Yaşmut'a aittir. Mızrap dergisinin 1982 tarihli üçüncü sayısında "Musikimizi Tanıyalım" başlıklı yazısında Yaşmut, okullarda Türk müziği eğitiminin verilmediğini ve bunun neticesinin yalnızca okullarla sınırlı kalmadığının altını çizer. Yaşmut'un "kendi musikimiz" ifadesiyle dile getirdiği müziğin hem klasik Türk müziğini hem de halk müziğini kapsadığı aşağıdaki sözlerinden anlaşılmaktadır:

[57]Okur mektubu, Selahattin İçli'nin o dönem çalıştığı Son Havadis gazetesine gönderilmiştir. Mızrap da bu mektubu "Utandıran ve Düşündüren Bir Mektup" başlığı ile yayımlamıştır.

> "Okullarda musıkimiz öğretilseydi, öğrenilseydi musikimiz bugün evrensel düzeyde, kendiliğinden yerini alırdı. O zaman ne hafif müzik adı altında verilen zırıltılar, ne arabesk denen aşırma mırıltılar, ne de halk ezgilerini çok sesli söyliyen korolarımız -ki çok sakıncalı ve tamamen yanlış bir tatbikat- orta yere çıkmazdı" (Yaşmut, 1982, s. 17).

Türk müziği eğitimine getirilen eleştirilerin, yalnızca eğitimin verilmemesi değil aynı zamanda 'müzikte yozlaşma' ya da 'kültür sanat politikaları' bağlamlarında da ele alındığı görülmektedir.

70'li yılların başlarında bir "müstakil" bir Türk müziği konservatuvarının kurulacağı haberi, Avni Anıl'ı oldukça heyecanlandırır. Bu haberin duyulmasından sonra Musıki ve Nota Dergisi'nin her sayısında yer alan "Aydan Aya" isimli köşeside "Güzel Günlere Doğru.." başlığıyla yer verir ve artık Türk müziğinin "büyük devri"nin başlayacağını ilan eder (Anıl, 1972e). Anıl, Türk müziği konservatuvarı düşüncesinin konuşulduğu o günlerde, yaşananların sadece Türk müziği eğitiminin verilmesi açısından değil, radyo yayınlarından gençlerin kendi kültürlerini tanımasına kadar pek çok olumlu sonuçları olacağının altını çizerek bu iyimser yaklaşımını "Türk Mûsıkîsi bundan böyle devlet konser salonlarında alkışlanacak.." ifadeleriyle (Anıl, 1972e).

1975 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın kurulması, Türk müziği çevrelerinde son derece olumlu bir etki yaratmış olsa da, Laika Karabey Mızrap'ın onuncu sayısında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın açıldığı tarihten yazının yazıldığı 1983 yılına kadar beklentileri karşılamadığını söyler (Karabey, 1983, s. 5). Benzer eleştiriler, Fuat Duygulu tarafından Müzik ve Sanat Dergisi'nde de yapılmıştır. Duygulu (1979, s. 27) yazısında ülkemizde verilmekte olan Türk müziği ve Batı müziği eğitimlerinin kıyasını yaparak bilhassa Batı müziğinin hem metodolojik olarak hem de eğitim süresi ve diğer açılardan üstün durumda olduğunu vurgulamıştır. Yazının bir bölümünde ise Türk Müziği eğitiminde eleştirdiği hususları çok daha somut örneklerle desteklemiştir:

> "Eğitim muhtelif musiki cemiyetlerinde yahut özel dershanelerde babadan kalma usulle yürüyüp gitmektedir. İstanbul Belediye Konservatuvarında ve Türk Müziği Devlet Konservatuvarında ciddi çalışmalar yapıldığı söylenmekte ise de; Batı Müziği Konservatuvarlarındaki eğitim sistemi tatbik edilmediğinden, bugüne kadar olduğu gibi, bundan sonra da müsbet bir sonuç alınacağını sanmıyorum" (Duygulu, 1979, s. 27).

Batı müziği eğitimi veren konservatuvarların aksine Türk müziği, eğitim-öğretim ve metodoloji bakımından daha dezavantajlı durumdadır. Duygulu'nun yukarıda yer alan görüşlerini, Dinçer (1981a, s. 6) şu ifadelerle destekler:

> "…1976 yılı Mart ayında açtığımız Türk Musikîsi Devlet Konservatuvarının dünyada kopya edeceğimiz ya da örnek alacağımız bir modeli yoktu. Batı musikisi konservatuvarını taklit etmeğe kalktığımız takdirde, bu hareket bizi yanlışlara götürebilirdi. O halde, biz ancak kendi modelimizi, her yıl yeni tecrübeler kazanmak suretiyle kendimiz var edecektik. Çünkü her yıl, bir evvelki yılın eksikliklerini ve kendimizi hem tamamlıyor, hem de yeniliyorduk."

Ancak 1983 yılından itibaren konservatuvarın, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) bağlanmasıyla ikinci bir şansın doğduğunu "beklemeler son bulacak GÜNEŞ DOĞUYOR" sözleriyle müjdeliyor. Aynı yıl, bir başka yazar Zeki Yılmaz, Musıki ve Nota'da "Türk Kültür ve Sanatı" başlıklı yazısında "12 Eylül Hükümeti"nin yaptığı uygulamalardan övgüyle bahsetmiştir. Cumhuriyet tarihinde Atatürk'ten sonra "en gerçekçi" kararların bu hükümet tarafından alındığını ve uygulandığını; yine kültür ve sanat insanlarının "hiçbir devirde bu derece mutlu olmadıklarını" ifade etmiştir (Yılmaz, 1983, s. 21). Yazısının sonunda ise Türk müziği eğitimine de değinen Yılmaz, eğitim sistemini ise şu sözlerle eleştirmektedir:

> Batı Kalıpları ile Türk'e, Türk Musîkisi öğretilemez. Bu nedenle bu sistem, bu uydurmaca, aldatmaca sistem! terk edilmeli ve okullarımızda, Konservatuarlarımızda Türk ve Batı Musıkîsi sistemleri ayrı ayrı öğretilmelidir. Tüm kültür ve sanat hareketlerimizde öze, kendimize dönmemiz gerekmektedir. Ve bu görev Türk san'at ve kültür adamlarımıza düşmektedir (Yılmaz, 1983, s. 21).

Yine Türk müziği eğitimi ve bununla bağlantılı oluşturulmuş kültür-sanat politikalarını inceleyen titiz bir değerlendirme Nahid Dinçer tarafından yapılmıştır. Dinçer kültür ve müziğin birbirinden ayrılmayan önemli bir bütün olarak gördüğünü ve milli kültürü de müzikten bağımsız düşünülemeyeceğini söyler (Dinçer, 1981a, s. 6). Farklı dönemlere ait kalkınma planlarını inceleyen Dinçer, devletin bu anlamda Türk Halk müziğine ve Klasik Türk müziğine farklı yıllarda farklı yaklaşımlar sergilediğini de yaptığı karşılaştırmalarla ortaya koymuştur. Burada dikkat çeken hususlardan birisi değişen hükümetlerin geliştirdiği kalkınma planlarında müzik alanındaki önceliklerinin de farklılaşmasıdır. Örneğin, 1967 yılında yayımlanan ikinci beş yıllık kalkınma planının "uygulanacak

politikalar" başlığı altında "Türk mûsikisinin halk musikisi bölümü hariç, Türk mûsikisinin öğretimi ile ilgili hiçbir politikaya rastlanılmamıştır (Dinçer, 1981b, s. 6). "Eğitimci Gözüyle" başlıklı köşesinde yazılarını sürdüren Dinçer, San'at ve Kültürde Kök dergisinin beşinci sayısında Türk müziği eğitimini tarihsel bir süreçle irdelerken çok çarpıcı bir örnekle konuyu hatırlatmaktadır. Dinçer'in bunu yapmaktaki amacı daha önce "milli musikiyi işlemek ve yükseltmek" görevi ile 1934 yılında kurulan Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin yerine 1940 yılında kurulan Devlet Konservatuvarı'nın; adında ve işleyişinde "milli musiki" ifadesine ve "milli musiki"ye yer verilmediğini göstermektir. 20 Mayıs 1940 yılında kabul edilen 3829 sayılı Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşunu öngören kanun öncesinde gerçekleştirilen meclis konuşmalarından bir bölümünü içeren bu yazıda, Osman Şevki Uludağ'ın 13 Mayıs 1940 tarihli meclis oturumunda yaptığı konuşma[58] Türk müziğinin tarihsel süreçte nasıl oluştuğunu, hangi kültürel ve sosyolojik damarlardan beslendiğini somut örneklerle açıklamıştır (Dinçer, 1981c, ss. 11, 32). Arslan'a göre (2012, s. 301) ise "Uludağ ve aynı fikirdeki arkadaşlarının yegâne çabası yeni kurulacak olan konservatuara Türk mûsikîsi öğretimini koydurmaktır. Osman Şevki Uludağ'ın aşağıda yer alan sözleri ise Türk müziğinin ileride karşılaşacağı sorunların bir habercisi niteliğindedir:

> Eğer Devlet konservatuvarı açılırken hiç olmaz bunun başında eski akademi kanununun başında gördüğüm milli musikiyi işlemek ve yaymak kayıdlarını görse idim bununla müteselli olacaktım. Fakat bu kadar bile teselli verecek bir söz yoktur. Netice olarak tek bir cümle daha söyleyeceğim Türk musikisinin nazariyat ve tarihinin yer almadığı bu müessesenin Türk musikisi kültürüne hizmet edeceğine ve memlekette musiki terbiyesinin arzu edildiği şekilde ıslâh edileceğine emniyetim yoktur (Dinçer, 1981c, s. 32).

Osman Şevki Uludağ'ın 1940 yılında yaptığı bu kapsamlı değerlendirme ve uyarılar, 1981 yılına gelindiğinde gerçekleşmiş ve Türk müziği eğitimine yönelik olumlu gelişmelerin yaşanmadığı ispatlanmıştır. Dinçer de tıpkı Uludağ gibi uyarılarını tarihten verdiği bu örnekle yinelemiş ancak bugün gelinen noktada Dinçer de haklı çıkmıştır. Ele

[58] Konuyla ilgili kapsamlı bir çalışma, Prof. Dr. Fazlı Arslan tarafından yapılmıştır. Arslan, Hasan Âli Yücel'in Türk müziğine bakışını ve "milli musiki" tartışmalarında yerini incelediği çalışmasında 1940 yılında gerçekleşen meclis konuşmalarına da değinir, Uludağ ve arkadaşlarının Türk müziğini savunma yoluna gittiklerini söyler. Bkz. Arslan, F. (2012). Hasan Âli Yücel"in Mûsikî Dünyası, Türk Mûsikîsine Bakışı ve "Millî Mûsikî" Tartışmalarındaki Yeri. *Turkish Studies, 7*(4), 297-308.

alınan makalelerde dikkat çekici hususlardan birisi de yazarların sıklıkla Türk müziğinin "değerinin bilinmemesi" vurgusudur.

Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'in erken dönemlerinden beri düzenli bir şekilde "değersizleştirme" politikası uygulanan Türk müziği, 80'li yıllara geldiğinde de bu durumunu korumaya devam ediyor. Ayrıca yazarların Türk müziğinden bahsederken sık sık "kendi musikimiz", "musikimiz" gibi ifadeleri sıklıkla Atatürk ve inkılaplarıyla birlikte anmaları da 1980 darbesi sonrası oluşturulan hükümete dair çekincelerinin olduğunu gösterir niteliktedir.

Müzik eğitimi 'meselesi' bir dönem Türk müziği eğitiminin verilmemesine duyulan tepkiden okullarda verilen müzik eğitiminin niteliğine doğru evrilmiştir. Milliyetçi söylemlerin daha baskın olduğu 80'li yıllarda, "Türk Çocukları İçin Müzik Öğretimi"nin (S. Öztürk, 1982) nasıl olması gerektiği tartışılır hale gelmiştir. Ülkemiz müzik eğitim politikalarındaki tutarsızlık, son yirmi yılda daha bariz bir şekilde görülüyor olsa da, 2000'li yıllar öncesinde de bu durum açısından bir farklılık olmadığı anlaşılmaktadır.80'li yılların ortasına gelindiğinde müzik eğitimine yöneltilen eleştirilerde, müzik eğitiminin okullarda ilkokuldan itibaren başlamaması veya müfredatta 'bize has' örnek ve uygulamaların yer alamaması konular göze çarpmaktadır (Koçman, 1984, s. 29; Sökmen, 1984, s. 34).



Şekil 29. Devletin Türk müziğine karşını tavrını eleştiren bir karikatür (Türk Musikisi Dergisi, 1947)

SONUÇ

Müzik süreli yayınlarında tespit edilen makalelerde ele alınan konular, geleneksel Türk müziğinin modernleşme sürecinde alınan karar ve uygulamalarından hem doğrudan hem de dolaylı yollardan etkilendiğini göstermektedir. Türk müziğini doğrudan etkileyen konuların başında eğitim alanı ve TRT yayınları gelirken; dolaylı olarak etkileyen konuların başında "temsil" sorunu gelmektedir.

Bu müzik, Cumhuriyet tarihinde tek parti iktidarından 80'li yılların ortasına kadar farklı iktidar dönemlerinin hemen hiçbirinde 'hayal ettiği' sahiplenme duygusunu hissedememiş ve bu yüzden yazarların tabiriyle *lâyık olduğu yere* ulaşamamıştır.

En genel anlamda müzik eğitimi, onun alt başlığı kapsamında da geleneksel Türk Müziği eğitimi, günümüzde hala üzerinde fikir birliği sağlanamayan bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Müzik süreli yayınlarında tespit edilen makalelerin önemli konu başlıklarından biri olan *Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler* bölümünde, özellikle 1940-1960 yılları arasında yazarların "mektepsizlik" yüzünden geleneksel Türk müziğinin aktarımının uğradığı sıkıntılara odaklandığı görülmüştür. Öyle ki yazarların aktarımına göre "mektepsizlik", geleneksel Türk müziğinin temsilini, icracıların performanslarını veya "keyfî" uygulamalarını (icra, söyleme, notaya alma, eserin notasını değiştirme vb.) doğrudan etkileyen unsurların başında gelmektedir. Yazarların tüm bu olumsuz durumların ortaya çıkmasından sorumlu tuttukları "mektepsizlik", ancak sınırlı sayıda müzik insanı dışında geleneksel Türk müziği ve eğitimine yönelik bilimsel ve metodolojik yaklaşımların geliştirilememesine, rasyonel zeminlere oturtulamayan bir eğitim anlayışının 'tesadüfî' bir şekilde sürdürülmesine de yol açmıştır.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerine yapılan çalışmaların hemen hepsinde geleneksel Türk müziğinin bir süre Radyo'dan "ilgâsına" yönelik alınan kararı, başta

müzikoloji olmak üzere, sosyoloji, siyaset, tarih vb. pek çok disiplinde etraflıca işlenmiştir. Müzik süreli yayınlarında geleneksel Türk müziği yayınlarına yönelik tespit edilen makalelerde önceleri Radyo, daha sonra da TRT hakkında görüş bildiren yazarlar bulunmaktadır. Çalışmada, müzik süreli yayınlarında en fazla tespit edilen makaleler Radyo/TRT üzerine olanlardır. Bu yüzden bu bölümü oluşturan makaleler yalnızca TRT'nin yayın politikası değil, geleneksel Türk müziği tarihinin yakın geçmişine ait pek çok kritik gelişme hakkında veriye ulaşılmasını da sağlamıştır. Bu makalelerde "Türk müziğinin Radyo'dan ilgâsı" kararına yönelik görüşler bulunmakla birlikte, özellikle tek parti iktidarının olduğu yıllardan başlayarak "radyoda Türk müziği yayınlarının niceliksel ve niteliksel durumları"na dair değerlendirmelere de yer verilmiştir. Başlangıçta Ankara Radyosu üzerine yoğunlaşan makalelerde hem halkın radyo yayınlarından duyduğu memnuniyeti hem de radyo yayınlarında geleneksel Türk müziğine ayrılan kısımların yeterliği hakkında dinleyici görüşlerine yer verilerek halkın Türk müziğine olan ilgisi "ispatlanmaya" çalışılmıştır. Öte yandan Türkiye'nin çok partili hayata geçmesiyle birlikte, geleneksel Türk müziğine yönelik baskıcı ve dışlayıcı uygulamalara karşı geleneksel Türk müziği çevrelerinin müzik süreli yayınlarında konuya dair görüşlerini daha cesur bir şekilde paylaştığı görülmektedir. Daha çok gazeteler üzerinden yaşanan tartışmalar, geleneksel Türk müziği çevrelerince yayımlanan dergilerde uzun süre gündemde kalmıştır.

Radyo yayınlarına yönelik değerlendirmelerde, Ankara ve İstanbul Radyolarının faaliyette olduğu dönemde yayımlanan Türk Musikisi Dergisi'nin yaptığı değerlendirmelerde, her iki Radyo üzerinden mukayeselerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Sonraki süreçte İstanbul Radyosu'nun daha etkin olduğu yıllarda ise sistematik bir şekilde radyo yayınları ve geleneksel Türk müziği bağlamında değerlendirmelerde bulunan Avni Anıl ve kendisinin yayımladığı Musıki ve Nota Dergisi ve Musiki Mecmuası'nın dönemin etkin müzik süreli yayınları olduğu söylemek mümkündür. Bunlar arasında radyo yayınları üzerine en fazla görüş bildiren isimlerden biri de Avni Anıl olmuştur.

Taranan dergilerde yazarların önemli kaygılarından biri de, geleneksel Türk müziğinin "layık olduğu yere" ulaşamamasıdır. Hemen her yazarın dile getirdiği bu ifade ve geleneksel Türk müziğinin "gerçek değeri"nin bilinmemesini veya sürekli olarak "değersizleştirildiği"ni ifade etmek amaçlı olarak pek çok yazarın başvurduğu bir anlatım

şekline dönüşmüştür. Yazarların ifadelerinden yola çıkarak, bu durumun yaşanmasında varılan fikir birliğinin *Türk Müziğinde Temsil Sorunu* görülmektedir. İçeriğinde geleneksel Türk müziğine ağırlıklı olarak yer veren ya da tamamen geleneksel Türk müziği üzerine odaklanan yayınlarda; özeleştiri niteliğinde değerlendirilebilecek metinlerde, geleneksel Türk müziği icracılarının 'kaprisli' tavırlarından, "ciddiyetsiz" ve "özensiz" davranışlarından duyulan rahatsızlık ve buna bağlı oluşan "zihniyet" meselesi yazarlar tarafından açık bir şekilde dile getirilen sorunlar arasında yer almıştır. Özellikle 1950'li yılların sonlarına doğru, Türkiye'de değişen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel koşulların da etkisiyle yukarıda anılan "ciddiyet" ve "zihniyet" sorunlarının artışını hızlandırdığı görülmüştür. Bu sorunlar üzerinden, makalelerin yayımlandığı yıllarda geleneksel Türk müziğinin icra edildiği mekanlar ve icracılar üzerinden gerçekleştirilen değerlendirmelerde; icracıların sahne duruşları, icra biçimleri, prova veya konserler esnasında gösterilen ciddiyetsiz tavırlar vb. davranışların gözlemlenmesi, icracılar üzerinden gerçekleştirilen eleştirilerin başında gelmektedir. Bir tür "alaturkalılık" alameti sayılabilecek bu zihniyet ve davranışlar ise yine geleneksel Türk müziğinin "layık olduğu" yere gelememesinin, yazarlara göre önemli nedenlerindendir.

Geleneksel Türk müziğinin farklı müzik türlerinden etkilenmesi ve bu etkilenme sonucunda ortaya çıkan müzik türleri, müzik süreli yayınlarında yazarlar tarafından nasıl ele alındığı noktasında belirleyici kriterlerden biri olmuştur. Bir anlamda geleneksel Türk müziğinin "temsili"ni de ilgilendiren bu etkileşim, farklı tür ve dönemleri kapsaması nedeniyle *Piyasalaşma Sürecine Dair* yoğunlaşan makalelerin müstakil olarak değerlendirilmesini gerektirmiştir. Geleneksel Türk müziğinde "piyasa üslubu/piyasa tavrı" olarak bilinen icra biçiminin 1950 yılı ve sonrası dönemlerde toplumda daha fazla karşılık bulması, bu icra tavrına hem icracılar hem de müzik endüstrisinin özel bir ilgi yüklemesine neden olmuştur. Bu ilgiye yönelik kaygılar, yazarlar tarafından kaygıyla takip edilmişse de müzik süreli yayınlarında tespit, talep ve çözüm önerilerini paylaşmayı sürdürmüşlerdir. Piyasalaşma sürecine dair kaygıların büyük oranda geleneksel Türk müziğinin "dejenere" olduğu/olacağı ve "yozlaştığı" üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Tüm bunların yanında gelişen teknoloji ve müzik endüstrisinin değişimi, "aranjman", "arabesk", hafif müzik" vb. türlere ait örneklerin popülerleşmesi, müzik süreli yayınlarında sıklıkla dile getirilen konular arasında yer almıştır.

Tüm bu konuların tartışmalarında 1950, kritik bir yıl olarak dikkati çekmektedir. 1950 yılı Türkiye'de çok partili sistemin hayata geçtiği bir dönemdir. Müzik süreli yayınlarında da ele alınan konuların tartışılmasında 50'li yıllar daha cesur söylemlerin yer bulduğu bir döneme karşılık gelmiştir. Ancak bu dönemin ardından yazarların tercih ettiği konuların ve söylemlerin güncel kapsamda kaldığı, hükümetlerin kültür-sanat politikalarıyla paralel giden bir eğilimin izine sınırlı düzeyde rastlandığı söylenebilir.

Cumhuriyet'in 100. yılına girdiğimiz bu yıla kadar Türkiye'nin modernleşme sürecinde müzik alanına yönelik çalışmalar, farklı perspektiflerden ele alınmış ve konuyla ilgili zengin bir literatür de oluşmuştur. Ancak müzik bilimleri ve sosyal bilimler açısından öneminin çok daha belirginleştiği bir metodoloji olan bütüncül yaklaşım, bu konu özelinde de dikkate alınmalı ve ele alınan konuların tekil olarak değerlendirilmesinin önemli kayıpları beraberinde getireceğinin farkında olunmalıdır. Bu nedenle bu tip metinlerin oluşturulmasında ideolojik tutumların devre dışı bırakılması ve işlenen konuların adeta bir "rövanş alma" heyecanıyla sınırlanmaması, meseleyi çözümlemede önemli bir tercihi belirleyecektir.

Araştırmada elde edilen bulgular sonucunda ulaşılan bir diğer sonuç, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını konu edinen ve bu konuyu farkı bağlamlar üzerinden değerlendiren araştırmalarla da uyumluluk göstermesidir. Bu konuda "devlet" ve "hükümet" kavramlarının ayrımına dikkat çeken bir vurguyla konuyu değerlendiren Güray (2016) akademik çevrelerde bu konunun, yukarıdaki kavramlar üzerinden henüz gerekli olgunlukta tartışılmadığını ifade etmiştir. Bu bağlamda, Cumhuriyet tarihi boyunca kurulan hükümetlerin programlarında, farklı siyasi görüşlere sahip bulunsa dahi, devletin kuruluşunda benimsenen temel değerleri, kısmen ya da bütünüyle, benimseme çabası içinde olduklarını ifade eden Güray (2016), milli kültür ve evrensel kültürün etkileşimi bakımından, *kuruluş dönemi*, *içe dönüş dönemi* ve *kültürel bütünleşme dönemi* olmak üzere toplumsal açıdan birbirinden ayrılan üç farklı döneme işaret etmektedir.[59]

[59] Buna göre 1937-1970 yıllarını kapsayan *kuruluş dönemi,* Cumhuriyet'in kuruluş ilkeleri doğrultusunda "milli kültür" ile "Batı kültürü"nü kurmaya yoğunlaştığı dönemi; 1970-1991 yıllarını kapsayan *içe dönüş dönemi*, "millilik" olgusu üzerinden öz kültürel değerlere yoğunlaşan dönemi; *kültürel bütünleşme dönemi* ise, 1991-2015 yılları arasında "ulusal kültür" ve "evrensel kültür" arasında daha kapsamlı bir bağ kurmayı hedefleyen dönemi ifade etmektedir (Güray, 2016, s. 237).

Güray'ın "kuruluş dönemi" olarak tanımladığı dönemin hükümet programlarının ve bu programlara bağlı uygulamaların; bu araştırmanın *Müzik Eğitimine Yönelik Görüşler* başlığı altında yazarların dile getirdiği konularla büyük oranda örtüştüğü görülmektedir. Örneğin, Milli kültürü, Batı kültürü üzerinden şekillendiren bir anlayışla uygulanan "kuruluş dönemi" hükümet programları, müzik ve sahne sanatları alanlarında önemli kurumsal teşebbüslerin (Ankara Devlet Konservatuvarı, Güzel Sanatlar Akademisi, Devlet Opera ve Balesi'nin kuruluşu, Devlet Tiyatroları'nın kuruluşu vb.) Batı kültürü üzerinden şekillendirmeye çalışan bir anlayışın çıktılarıdır. Bu durum ise tespit edilen makalelerde, daha önce de belirtildiği gibi, yazarların sıklıkla "mektepsizlik", "okullaşma", "kültür-sanat politikaları" vb. şeklindeki ifade ve konu başlıkları ekseninde dile getirilmiştir.

Güray'ın (2016) *Milli kültür* odağında ve temelinde "milli kültür'ün özünü" korumaya yönelik yaklaşımların benimsendiği hükümet politikalarına dikkat çektiği ikinci dönem, "içe dönüş" dönemidir. Bu dönemin önemli özelliklerinden biri, daha önce "milli kültürü" Batı kültürü üzerinden şekillendirmeye çalışan hükümet politikalarının, "Türk kültürünü" odağına yerleştiren ve onu korumaya alan hükümet programlarının bulunmasıdır (s.239).

1980 yılına kadar bu dönem hükümet politikalarının "kültürel korumacılık" yaklaşımının yanı sıra, ön plana çıkan ifadelerden bir diğeri de "Türk milliyetçiliği" vurgusudur. Araştırmada tespit edilen makalelerde en sık karşılaşılan kelimelerden biri olan "musikimiz" ifadesi, sıklıkla milli kimlik ile ilişkilendirilmiş ve yazarların bu ifadeyi bu bağlamda kullandıkları görülmüştür. Bu nedenle Güray'ın *içe dönüş* olarak dönemlendirdiği sürecin hükümet politikaları, bu çalışmada taranan dergilerde, 12 Eylül 1980 darbesine kadar olan dönem itibarıyla yansıma bulmuştur. Esasen geleneksel Türk müziği ile sıklıkla ilişkilendirilen millilik kavramının kullanımına dair örneklerin, erken Cumhuriyet dönemindeki pek çok metinde yer aldığı bilinmektedir. Bu çalışmada ise geleneksel Türk müziği ve milli kimlik üzerine değerlendirmelerde bulunan yazıların, ağırlıklı olarak *TRT Üzerine Eleştiriler* ve *Türk Müziğinde Temsil Sorunu* başlıklarında yansıma bulduğu görülmektedir.

Yine Güray'ın üçüncü dönem olarak belirlediği kültürel bütünleşme süreci 1991'den başlayıp 2015'e kadar olan süreci tanımlamaktadır. Bu çalışmada taranan dergilerin 1985

yılı ile sınırlı olması, metin içeriklerinin bu yönde değerlendirilmesine imkân tanımamakla birlikte Türkiye'nin son iki yüz yıllık modernleşme tarihi bağlamında, günümüze kadar çözülemeyen sorunların yegâne temsilcisi niteliğindeki geleneksel Türk müziği, Cumhuriyet'in 100. Yılında hala 'tekerrür eden tarih' temsilciliğini muhafaza etmekte ve modernleşme sürecini tamamlayamamış olma vasfını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

Akdağ, M. Z. (1982a). Millî Mûsikî. *Mızrap*, *1*(1), 4.

Akdağ, M. Z. (1982b). Müziğimizin Eğitimi Okullardan Nasıl Kaldırıldı. *Mızrap*, (2).

Akıner, İ. (1949a). Musiki Tarihimize Umumî Bir Bakış VIII. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(21), 2-3.

Akıner, İ. (1949b). Musiki Tarihimize Umumî Bir Bakış IX. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(22), 3-4, 24.

Aksakal, H. (2010). Türk Modernleşmesinin Ambivalant Doğası: Modernleşme, Milliyetçilik, Medeniyet İlişkisi Üzerinden Türkiye'yi Okumak. *Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks*, *2*(1), 245-164.

Aksoy, B. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksoy, H. (1982). TRT'nin Düzenlediği I. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısında Söylediklerim. *Mızrap*, (1), 5-6,33.

Aksüt, S. (1970). Canımıza Yetti!.. *Musikî ve Nota*, *2*(14), 13.

Alp, A. R. (1950). Gazino ve Radyo. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(27), 1.

Anıl, A. (1969a). Türkiye Radyolarında Türk Musikisi. *Musikî ve Nota*, *1*(1), 1.

Anıl, A. (1969b). Neler Yapmalıyız.. *Musikî ve Nota*, *1*(2), 1.

Anıl, A. (1970a). Bir Komisyon İstiyoruz. *Musikî ve Nota*, *1*(3), 1.

Anıl, A. (1970b). Aydan Aya: Niçin İstemezler. *Musikî ve Nota*, *1*(4), 1.

Anıl, A. (1970c). Küçük Akıllılar. *Musikî ve Nota*, *1*(5), 1.

Anıl, A. (1970d). Aydan Aya: Cesaret Lütfen!.. *Musikî ve Nota*, *1*(6), 1.

Anıl, A. (1970e). Güzel Haberler.. *Musikî ve Nota*, *1*(8), 1.

Anıl, A. (1970f). Sonuna Kadar... *Musikî ve Nota*, *1*(11), 1.

Anıl, A. (1970g). Gelişmeler. *Musikî ve Nota*, *1*(12), 1.

Anıl, A. (1970h). Türk Musıkisini Kimler Baltalıyor?.. *Musikî ve Nota*, *1*(12), ?

Anıl, A. (1970i). Aydan Aya: Nereye Gidiyoruz? *Musikî ve Nota*, *2*(14), 1.

Anıl, A. (1971a). Muammer Sun'a Sunulur: Berduşlu TRT. *Musikî ve Nota*, *2*(15), 25.

Anıl, A. (1971b). Aydan Aya: Çok Yazık. *Musıkî ve Nota*, *2*(15), 1,14.

Anıl, A. (1971c). Aydan Aya: Kısa Süre Sonra. *Musıkî ve Nota*, *2*(16), 1.

Anıl, A. (1971d). Ulvi Erguner'e Açık Mektup. *Musıkî ve Nota*, *2*(19), 19.

Anıl, A. (1972a). Halkın İsteği ve Reform!.. *Musıkî ve Nota*, *3*(32), 9.

Anıl, A. (1972b). Son Kavga... *Musıkî ve Nota*, *3*(27), 3.

Anıl, A. (1972c). Gültekin Oransay Diye Bir Adam: Bir Bağdar, Bir Çözümleme Yöntemi, Bir Çizit Kütüğü!... Ve ötesi.. *Musikî ve Nota*, *3*(28).

Anıl, A. (1972d). Suçlamalar—Cevaplar Hâtıralar ve Ötesi. *Musıki ve Nota*, *3*(27), 4-14.

Anıl, A. (1972e). Güzel Günlere Doğru. *Musıkî ve Nota*, *3*(30).

Ansen, S. S. (1964). Musikimizde Reform. *Musiki Mecmuası*, (191), 302.

Arel, H. S. (1949). İnilti Musiki midir? *Musiki Mecmuası*, (20), 3-4.

Arslan, F. (2012). Hasan Âli Yücel'in Mûsikî Dünyası, Türk Mûsikîsine Bakışı ve "Millî Mûsikî" Tartışmalarındaki Yeri. *Turkish Studies*, *7*(4), 297-308.

Arslan, F. (2014). Musikide Batılılaşma Tartışmalarında Hakkı Süha Gezgin ve Musiki Yazıları. *Erciyes Sanat*, (1), 1-14.

Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi: Sorunlar - yaklaşımlar - tartışmalar*. Doğu Kitabevi Sosyologca kitapları dizisi (1. baskı.). İstanbul: Doğu Kitabevi.

Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Ayas, O. G. (2014). *Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. Sosyologca kitapları (1. baski.). İstanbul: Doğu Kitabevi.

Aylıkçı. (1947a). Aydan Aya: Radyomuzun Garabeti. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(1), 15.

Aylıkçı. (1947b). Aydan Aya: Niçin Ayrılıyorlar? *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(2), 13, 18.

Aylıkçı. (1948a). Aydan Aya: Darısı Bizim Sanatkârların Başına.. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(10), 17.

Aylıkçı. (1948b). Aydan Aya: Ankara Radyosundaki İmtihan ve Çıkarılanlar. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(11), 17.

Aylıkçı. (1948c). Aydan Aya: Dikkat Kaçırmayalım. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(12), 25.

Aylıkçı. (1949a). Dinletme Âdabı. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(21), 17.

Aylıkçı. (1949b). Istanbul Radyosu Açılırken... *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(23), 8.

Bara, K. E. (1948). San'at ve Halk. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(7), 1, 20.

Bara, K. E. (1949). Musikimizin Son Zamanlarda Uğradığı Güfte Bozukluğu. *Musiki Mecmuası*, (18), 5.

Bekat, K. (1980). Başaramıyacaklar. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (51), 4.

Belge, M. (2007). Batılılaşma: Türkiye ve Rusya. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* içinde (4. bs., C. 1-10, C. 3, ss. 43-55). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cevdet Çağla'ya. (1950). Cevdet Çağla'ya Açık Mektup. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(32), 17.

Çağlar, M. (1950). Musikimizin Kurtuluş Yolu. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(32), 8, 15.

Çetin, E. (2017). *Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müzik Algısı ve Müzik Dergileri (1946-1950)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.

Dinçer, N. (1981a). Türk Mûsıkîsi Devlet Konservatuarı. *San'at ve Kültürde Kök*, (4), 6.

Dinçer, N. (1981b). Planlı Dönemde Türk Kültürü ve Türk Mûsıkîsi. *San'at ve Kültürde Kök*, (1), 6-7.

Dinçer, N. (1981c). Türk Mûsıkîsi Temsil Akademisinden Devlet Konservatuarına. *San'at ve Kültürde Kök*, (5), 10-11, 32.

Doğanay, S. (1978). Acaba. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (25), 9, 20.

Doğanay, S. (1979a). Vicdani Sorumluluk. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (32), 2.

Doğanay, S. (1979b). Acaba Niçin Eurovision. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (28), 2.

Doğanay, S. (1980a). Eurovision'un Düşündürdükleri. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (50), 3.

Doğanay, S. (1980b). Bir Daha. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (45).

Doğanay, S. (1980c). TV Amatörleri Teşvik Etmeli. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (47), 3.

Doğanay, S. (1980d). Sohbet. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (48), 3.

Doğanay, S. (1981a). TRT Yetkilileri Ne Diyor? *Müzik ve Sanat Dergisi*, (52), 3.

Doğanay, S. (1981b). TRT Ne Diyor? *Müzik ve Sanat Dergisi*, (54), 4.

Doğanay, S. (1981c). TRT Ne Diyor? *Müzik ve Sanat Dergisi*, (55), 4.

Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik* (2. bs.). Ankara: Binyıl Yayınevi.

Duygulu, F. (1979). Türk Sanat Musikisinin Kaderi. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (33), 27.

Düzyol, S. (2010). *Mızrap Dergisinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Efeoğlu, C. (1948). Anket. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(8), 14.

Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüveleri: Anadolu Pop Akımı. *Sosyoloji Dergisi*, *38*(1), 131-162. doi:10.26650/SJ.38.1.0002

Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri Toplumbilimsel İzdüşümler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ergün, M. (1948). Anket. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(8), 14.

Eriş, A. (1984a). TRT'ye Hoş Geldiniz Hocam. *Mızrap*, (19), 20.

Eriş, A. (1984b). TRT'deki Gelişme. *Mızrap*, (26), 20-21.

Esgin, A. (2012). Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır? *Doğu-Batı, 15*(62), 153-182.

Falso. (1982). Posası Çıkarılan Şarkılar. *Mızrap, 1*(2), 10, 34.

Falso. (1983a). Opera. *Mızrap, 1*(6), 28.

Falso. (1983b). Opera II ve Burukluğumuz. *Mızrap, 1*(8), 22.

Falso. (1983c). Bir Mektup Sayın Şardağ'a. *Mızrap*, (15), 6.

Falso. (1983d). Hangisi san'atçı? *Mızrap, 1*(10), 28.

Falso. (1983e). Repertuar Kurulu ve TRT Tekelinde Zavallı Müzik. *Mızrap, 1*(12), 28.

Falso. (1984a). Erol Bingöl Konseri. *Mızrap*, (20), 22.

Falso. (1984b). Türk Hafif Snat Müziği ve TRT, Zeki Müren Konseri. *Mızrap*, (24), 22.

Gezgin, H. S. (1947). Musiki Dâvâmız. *Türk Musikisi Dergisi, 1*(2), 1, 19.

Gökçeli, B. (2014). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi'nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi'nin Müzik Politikaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans). Başkent Üniversitesi, Ankara.

Gülersoy, Ç. (1984). Münir Nurettin'e Sesleniş. *Musıkî ve Nota*, (24), 26-27.

Gülgün, B. (2019). (Hayat) Ayna Dergisi'nde Müzik Yazıları (1970-1973): İnceleme ve Özetli Bibliyografya. *Uluslararası Ders Kitapları ve Eğitim Materyalleri Dergisi, 2*(2), 238-252.

Güngör, N. (1993). *Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, C. (2016). Cumhuriyet'in İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış. *İllüzyon: Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni* içinde . İstanbul: h2o Yayıncılık.

Gürses, Y. (1983). Hafif Türk Sanat Musikisi Nedir? *Mızrap, 1*(4), 16.

Güven, U. Z. ve Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi. *Sosyoloji Dergisi, 3*(29), 1-19.

Heper, S. (1972). Radyolarda Repertuar Konusu. *Musıkî ve Nota, 3*(32), 28.

Hızal, O. C. (1984). Ekonomik Müzik... *Musıkî ve Nota, 2*(15), 25.

Işık, C. ve Erol, N. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. Bağlam yayınları ; İnceleme-araştırma ; Müzik bilimleri dizisi (1. basım.). Cağaloğlu, İstanbul: Bağlam.

Işıktaş, B. (2016). Türk Modernleşmesinin Medeniyet Tasavvurunda Müziğin Sosyo-Kültürel Olarak Yorumlanması. *Porte Akademik,* (13), 17-38.

İçli, S. (1970a). Suç Kimin? *Musikî ve Nota*, *1*(3).

İçli, S. (1970b). Tüccarların Kararı: Türk Musikisi Sona Ermiştir!.. *Musikî ve Nota*, *1*(7).

İçli, S. (1970c). Bu Ne Zahmet!.. *Musikî ve Nota*, *2*(14), 19.

İçli, S. (1971). Bir Dilekçe Daha. *Musikî ve Nota*, *2*(23), 17.

İçli, S. (1979). Türk Musikisi Sona Ermiştir. *Müzik ve Sanat Dergisi*, *1*(33).

Kabaklı, A. (1970). Türk Musikîsi ve TRT. *Musikî ve Nota*, *1*(11), 6.

Karabey, L. (1947). Türk Musikisinin Yükselme Yolu. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(1), 6, 16.

Karabey, L. (1950). İstanbul Radyosunun Faaliyeti. *Musiki Mecmuası*, (27), 21, 27.

Karabey, L. (1983). Müziğimize Bir Güneş Doğuyor. *Mızrap*, (10), 5.

Karakaş, M. (2022). Türk Modernleşmesi Üzerine Değerlendirmeler. *Sosyologca*, (24), 109-120.

Kocabeyler, İ. (1971). Türk Musıkisinin Sorunları: I-Eğitim. *Musıki ve Nota*, *2*(19), 21.

Koçman, G. (1984). Musikimiz ve Eğitim. *Musıki ve Nota*, *2*(Yeni Dizi 20), 29, 33.

Kubilay, Ç. ve Pelivan, M. (2019). Demokrat Parti ve Radyo: Bir Islahat Girişimi (1954). *İlef Dergisi*, *6*(1), 27-60. doi:10.24955/ilef.574360

Kutluğ, F. (1948a). Musiki Davamız—Sanatkâr Yetiştirmek. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(9), 1, 18.

Kutluğ, F. (1948b). Musiki Dâvâmız—Metod Meselesi. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(10), 1, 23.

Kutluğ, F. (1948c). Musiki Dâvâmız—Nota Birliği ve Akademi. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(11), 1, 22.

Kuyucu, M. (2013). Türkiye'de Müzik Basını Tarihi ve Hey Dergisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, *2*(2), 24-51.

Kümbetoğlu, B. (2008). *Sosyolojide ve antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma* (C. 53). Istanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kütükçü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. Kültür serisi. Beyoğlu, İstanbul: Ötüken.

Maraş, Z. (1970). Eski Şarkı Yeni Şarkı. *Musıki ve Nota*, *1*(4), 2.

Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. Makaleler IV (1. baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Müzik Magazin. (1955). Beyati Araban Faslı. *Müzik Magazin*, (2), 1, 24.

Müzik ve Sanat Dergisi. (1979). Bu Ne Biçim İştir? *Müzik ve Sanat Dergisi*, (32).

Müzikseverler Diyor ki: Neden!.. (1979).*Müzik ve Sanat Dergisi*, (32), 7.

Nadaroğlu, H. (1948). Basın Yayın Müdürü ile Türk Musikisi hakkında bir konuşma. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(12), 18.

Neziroğlu, Dr. İ. ve Yılmaz, Dr. T. (2013). *Hükümetler, Programları ve Genel Kurul Görüşmeleri (24 Nisan 1920 – 22 Mayıs 1950)* (C. 1). Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları.

O'Connell, J. M. (2022). *Alaturka: Türk Müziğinde Bir Üslup*. (Ö. İpek, Çev.). İstanbul: Albaraka Yayınları.

Onaner, İ. (1950). Musikimizdeki Derbederlik. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(31), 1, 19.

Orhon, C. (1970). Aranjman Türk Musikisini Öldürecek Güce Sahip mi? *Musıki ve Nota*, *1*(8), 22.

Öğreten, H. (1980a). Türk Musikisi Ölür mü? Hayır Asla! (1). *Müzik ve Sanat Dergisi*, (48), 2.

Öğreten, H. (1980b). Türk Musikisi Ölür mü? Hayır Asla! (2). *Müzik ve Sanat Dergisi*, (49), 2.

Öğreten, H. (1980c). Türk Musikisi Ölür mü? Hayır Asla! (3). *Müzik ve Sanat Dergisi*, (50), 2.

Öğreten, H. (1980d). Baş Yazı. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (51), 1.

Öğreten, H. (1980e). Türlü-Çeşitli Bizden Söylemesi. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (43), 1.

Öğreten, H. (1982a). Niçin çıkıyoruz? *Mızrap*, *1*(1), 3, 34.

Öğreten, H. (1982b). Macit Akman Paşa'ya Açık Mektup. *Mızrap*, *1*(2), 33.

Öğütle, V. S. ve Etil, H. (2009). Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *7*(14), 417-454.

Ökte, B. (1948). Musikicilik Mesleği. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(13), 1, 23.

Ökte, B. (1949a). Atatürkten Hatıralar: Atatürkün Musiki Hakkında Meşhur Nutku. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(15), 8,23.

Ökte, B. (1949b). İstanbul Radyosu Hakkındaki Düşüncelerimiz. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(17), 1.

Ökte, B. (1949c). İstanbul Radyosu Müdürü Hasan Refik Ertuğ ile bir hasbihal. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(22), 6.

Ökte, B. (1950a). İstanbul Radyosu İş Programı—İyiyi Bozmak Kötüyü Himaye Etmek. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(29), 8.

Ökte, B. (1950b). İstanbul Radyosunun Kurtuluş Yolu. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(31), 10,

23.

Ökte, B. (1950c). Radyo Danışma Kurulu. *Türk Musikisi Dergisi*, (32), 1, 21.

Ökte, İ. (1949). Musiki Âlemimizde Bitmeyen Bir Dava: Hocasızlık. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(26), 1, 21.

Ökte, İ. (1950). İstanbul Radyosunda Kadro Heyeti Meselesi. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(33), 8, 19.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbenli, A. (1950a). İstanbul Radyosu ve Tenkid İhtiyacı. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(27), 8, 20.

Özbenli, A. (1950b). İstanbul Radyosunda Halk Ezgileri ve Sazları. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(28), 8.

Özbenli, A. (1950c). Avni Özbenli. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(29), 6, 22.

Özışık, E. (1982a). Yeni Aranjmanlar Türk Musikisini Dejenere Ediyor. *Mızrap*, *1*(2), 25.

Özışık, E. (1982b). Türk Musikisine Batı Enstrümanlarının Girmesi, Onu Soysuzlaştırır. *Mızrap*, *1*(3), 30.

Özışık, E. (1983). Paradokslar. *Mızrap*, *1*(4), 23.

Özkan, G. (2010). *Türkiye'de Müzik Yayıncılığı ve Müzik Dergileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.

Öztan, N. H. (1948a). Türk Gençliği ile Hasbühal. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(5), 3, 13.

Öztan, N. H. (1948b). Musikimizde Alaturkalık. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(8), 1, 20.

Öztan, N. H. (1949). Niçin San'at İşlerile Uğraşıyorum!.. *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(15), 3, 24.

Öztürk, M. (1948). Anket. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(9), 14.

Öztürk, O. M. (2022). Anadolu Müziği: Yeni Bir Disiplin İçin Müzikolojik Bir Çerçeve. *Anadolu Müzik Kültürleri Dergisi*, (1), 9-45.

Öztürk, S. (1982). Türk Çocukları İçin Müzik Öğretimi. *Mızrap*, *1*(1), 26.

Sezgin, B. S. (1980). Usûllerimiz. *Müzik ve Sanat Dergisi*, (44), 9, 30.

Sezgin, B. S. (1981a). Düşündüklerimiz—Mûsıkîmizi Avrupa'ya, dinletirken... *San'at ve Kültürde Kök*, *1*(7), 3, 31.

Sezgin, B. S. (1981b). Düşündüklerimiz—KRO. *San'at ve Kültürde Kök*, *1*(9), 4-5.

Sirke, E. (2005). *18. Ve 20. Yüzyıllarda Türklerde Müzik Yayıncılığı ve Musikî Mecmuaları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Sökmen, A. (1984). Musıkî Eğitimi. *Musıki ve Nota*, *2*(Yeni Dizi 20), 34-35.

Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şanlıtürk, H. (1971). Türk Musıkîsinde Eğitim. *Musıki ve Nota*, *2*(17), 6.

Şardağ, R. (1950). Çavuşlar, Ağalar ve Dedelerin Işığındaki Türk Musikisi. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(35), 1, 21.

Şardağ, R. (1971). Rüştü Şardağ'dan TRT Genel Müdürüne Sesleniş. *Musikî ve Nota*, *2*(17), 22.

Şenzeybek, M. (2022). Sürel! Yayın İncelemes!: 1948-1967 Yılları Arasında Mus!k! Mecmuası. *Etnomüzikoloji Dergisi*, *5*(2), 355-384.

Tatar, H. (2001). *Radyo, Radyo Haftası, Radyo Magazin, Radyonun Sesi ve Radyo Alemi Dergileri Açıklamalı Kronolojik Müzik Yazıları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tekelioğlu, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen "Halk Zevki"*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Toper, T. (1970). Tek Sesli mi Çok Sesli mi? *Musikî ve Nota*, *1*(11), 12.

Tuğrul, A. (1983). Günümüzde Musıki Sorunları. *Musıki ve Nota*, (Yeni Dizi 5), 16.

Tuncer, A. (2022). *"Musiki Mecmuası 1-94 (1948-1955)" Çözümlemeli Bibliyografyası ve Bibliyometrik Analizi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Turan, A. (1981). Türk Mûsıkîsi Batı Mûsıkîsi Derken. *San'at ve Kültürde Kök*, (1), 26-27.

Türk Musikisi Dergisi. (1950). Radyodan Hayırlı Haberler. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(33), 6, 15.

Uz, M. (1950). İstanbul Gazinoları. *Türk Musikisi Dergisi*, *3*(27), 16.

Üngör, E. (1966). Türk Musikisinde Reform Konulu Açıkoturum. *Musiki Mecmuası*, (222), 172-174.

Volkan, S. (1949). İstanbul Radyosu Açılırken... *Türk Musikisi Dergisi*, *2*(15), 1, 23.

Weber, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. (D. Martindale, J. Riedel ve G. Neuwirth, Çev.). ABD: Southern Illinois University Press.

Yaşmut, S. (1970). Cüneyd Orhon'la Röportaj. *Musikî ve Nota*, *1*(6), 10-12.

Yaşmut, S. (1982). Musikimizi Tanıyalım. *Mızrap*, (3), 17.

Yaşmut, S. (1983). Bir örnek daha. *Mızrap*, *1*(7), 23.

Yazgan, T. (2016). Cumhuriyet'in Örnek Bir Kültür Kurumu: Ankara Radyosu. *TRT Akademi*, *1*(1), 300-314.

Yılmaz, Z. (1983). Türk Kültür ve Sanatı. *Musıki ve Nota*, (Yeni Dizi-9), 21.

Ziytak, S. (2013). *Türk Musikisi Alanında Çıkan Süreli Yayınların Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.

Zobu, V. R. (1948). Bizde de Konser Dediğin Böyle mi Olur? *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(14), 18-19.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı:	Mehmet ARSLANBOĞA
Uyruğu:	T.C.

EĞİTİM

Yıl	**Kurum**	**Derece**
2003	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü	Lisans
2010	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı	Yüksek Lisans
2012	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı	Doktora

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	**Kurum**	**Görev**
2010-2012	Mardin Artuklu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı	Arş. Gör.
2012-2019	Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü	Arş. Gör.
2019-Halen	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı	Öğr. Gör.

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR

Arslanboğa Mehmet, Levendoğlu Öner Nazife Oya, Güray Cenk (2017). Orkestra Dergisinde Musiki İnkılabı Üzerine Anlatılar. Uluslararası Mardin Kültür ve Medeniyet Kongresi (Özet Bildiri/Sözlü Sunum).

Arslanboğa Mehmet,Levendoğlu Öner Nazife Oya (2016). Opus Un Gözüyle Musiki İnkılabı. Uluslararası İnsani Bilimler Kongresi

Arslanboğa Mehmet, Özdemir Süheyla, Levendoğlu Öner Nazife Oya (2015). Halkevi Dergileri Ekseninde Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları Iı. Iı. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri.

Mehmet Arslanboğa, Gülay Karşıcı (2013). The Musical Practices of The Circassians in Central Kayseri in terms of Cultural Identity An Introduction Study. II International forum "Traditional Culture as a Strategic Resource of a Sustainable Development of Society"

Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar, Bölüm Adı:(Musiki (1931) Dergisi Üzerine Bir İnceleme) (2023)., Arslanboğa Mehmet, Gece Kitaplığı, Editör:Prof. Dr. Deniz Beste Çevik Kılıç, Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu, Basım Sayısı:1, Sayfa Sayısı 88, Isbn:978-625-430-850-5, Türkçe(Bilimsel Kitap).

Damla Bulut, Mehmet Arslanboğa (2011). Johannes Brahms In Op 38 Mi Minör Viyolonsel Piyano Sonatı Birinci Bölümünün Müzikal Analizi. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(3), 307-324.