

# Klasik Türk Müziği Kategorisinin Doğuşu ve Rauf Yekta: Öteki Müzikler Karşısında Klasik Türk Müziği

## The Emergence of the Category of Turkish Classical Music and Rauf Yekta: Turkish Classical Music Versus Other Musics

Onur Güneş AYAS\* 



\*Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul, Türkiye

ORCID: O.G.A. 0000-0001-5317-271X

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**

Onur Güneş Ayas,  
Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat  
Fakültesi, İstanbul, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** gunesayas@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 26.01.2024

**Kabul/Accepted:** 07.05.2024

**Atıf/Citation:** Ayas, Onur Güneş. "The Emergence of the Category of Turkish Classical Music and Rauf Yekta: Turkish Classical Music Versus Other Musics." *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları-Recent Period Turkish Studies* 45 (2024): 363-400.  
<https://doi.org/10.26650/YTA2024-1426432>

### ÖZ

Bu çalışma, Rauf Yekta'nın klasik Türk müziğini ayrı bir kategori olarak inşa ederken diğer müzikler karşısında nasıl konumlandığını incelemektedir. Geleneksel Osmanlı musikisinin elit beğeniye hitap eden unsurları ilk kez on dokuzuncu yüzyılın sonunda klasik müzik kategorisiyle ilişkilendirilmeye başlamıştır. Klasik Türk müziği kategorisi, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde beğeni hiyerarşileri içindeki yeri belirsizleşen ve bir meşruyet krizi yaşayan Osmanlı-Türk yüksek müzik kültürünün statüsünü korumak, sınırlarını çizmek ve onu millî musiki söyleminin bir parçası olarak yeniden tarif etmek amacıyla yaratılmıştır. Bu çalışma, Rauf Yekta'nın bu süreçte klasik Türk musikisi kategorisini inşa eden, sözcülüğünü üstlenen, sınırlarını çizen ve diğer müziklerden üstünlüğü konusunda argümanlar üreten öncü isim olduğunu iddia etmektedir. Buradan hareketle Rauf Yekta'nın ilk yazılarının yayınlandığı 1890'ların sonundan 1935'teki ölümüne kadar kaleme aldığı metinler ve yaptığı röportajlar, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi tartışmalarının bağlamı içine oturtularak müzik sosyolojisi perspektifiyle tahlil edilmiştir. Rauf Yekta'nın çizdiği düşünsel çerçevenin Cumhuriyet dönemi müzik kültürü içinde klasik Türk musikisinin konumunu şekillendirmede çok önemli bir rol oynadığı sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk müziği, Osmanlı müziği, müzik sosyolojisi, beğeni sosyolojisi, Türk müziği tarihi

### ABSTRACT

This study examines how Rauf Yekta positioned Turkish classical music in contrast to other musical genres while formulating it as a distinct category. Elements of traditional Ottoman music that appealed to elite tastes were associated with the

category of classical music for the first time at the end of the nineteenth century. The category of Turkish classical music was established to preserve the status and demarcate the boundaries of Ottoman-Turkish high music culture, whose place in hierarchies of taste had become blurred and which experienced a crisis of legitimacy during the transition from the Ottoman Empire to Republican Türkiye. This reformulation was also part of the efforts to incorporate it into the discourses of national music. This study argues that Rauf Yekta played a pivotal role in constructing the category of Turkish classical music, delineating its boundaries, and developing arguments to establish its superiority over other music genres. Accordingly, the primary texts written by Rauf Yekta, spanning from the late 1800s to his death in 1935, as well as the interviews with him, were analyzed from the perspective of music sociology within the framework of the late Ottoman and early Republican discussions. It is concluded that the position of Turkish classical music throughout Republican Türkiye's history has been significantly shaped by Rauf Yekta's intellectual framework.

**Keywords:** Turkish classical music, Ottoman music, sociology of music, sociology of taste, history of Turkish music

## Extended Abstract

The elements of traditional Ottoman music that appealed to elite tastes were associated with the category of classical music for the first time at the end of the nineteenth century. This new category emerged as an attempt to maintain and elevate the status and demarcate the boundaries of this music, whose place in hierarchies of taste had become blurred and which was beginning to experience a crisis of legitimacy. This reformulation was also part of the efforts to incorporate it into the discourses of national music. Unlike many popular music genres, critics, intellectuals, and writers are essential in shaping the values and standards of highbrow cultures, such as classical music traditions. Through the discourses they generate, they demarcate the boundaries between the genre and the other music cultures, define its canons, and formulate arguments to maintain and elevate its position in the hierarchies of taste. This study argues that Rauf Yekta played a pivotal role in constructing the category of Turkish classical music, delineating its boundaries, and developing arguments to establish its superiority over other music genres. Rauf Yekta's social and educational background, his upbringing in elite music circles, his knowledge and authority in various fields of music, the public duties he undertook at the Istanbul Conservatory and official boards, his reputation in Türkiye as well as in the international community as a respected musicologist, and his influential polemical articles in newspapers made him the best person to assume this role. This does not mean that he completely invented the category of Turkish classical music. Rather, this article argues that he reformulated components that had already existed for centuries in the oral and written traditions of elite music culture to which he belonged.

In this context, the primary documents written by Rauf Yekta, spanning from the late 1800s to his death in 1935, as well as his interviews and polemics, were analyzed from

the perspective of music sociology. This allowed for the identification of the taste hierarchies he established between Turkish classical music and other music cultures along different axes. On the horizontal axis, Rauf Yekta compares highbrow music cultures, which he believes are somewhat equivalent to each other. On the vertical axis, he contrasts these highbrow musical genres with popular and folk music cultures, which he considered to be beneath them in the hierarchy of taste. Finally, he evaluates whether these musical genres have a national character, contrasting them along the nationality axis. In each of these axes, which contrast various music cultures along binary oppositions, he places Turkish classical music at the top of the hierarchy of taste.

When he refers to Western classical music as the counterpart of Turkish classical music, he makes positive statements about it, viewing both as superior to popular music genres. However, because he was always skeptical about the mutual understanding and enjoyment of musical cultures by listeners from different societies, he labeled Western music as something totally alien to the Turkish soul. He reformulated Ottoman/Turkish classical music as the national music of new Türkiye, positioned folk music as a primitive and plebeian branch of national music, and classified Western music and Western-oriented Turkish polyphonic music, which he called “the new school of composition,” as non-national. Although he justifiably opposed the Eurocentric approach, arguing for the non-hierarchical coexistence of different musical systems with their own values and standards, he developed an ethnocentric approach motivated by his polemical language, conservative/nationalist leanings, and prejudices against Western music culture. Accordingly, he attempted to prove the superiority of Turkish classical music over Western music by reversing the Eurocentric scheme and contrasting polyphonic and maqam-based music cultures from a dichotomous perspective.

In his early writings, he was relatively more favorable towards innovations in Turkish music using Western music techniques. However, he gradually hardened his stance against all Western-oriented musical practices. Regarding popular music, he was rigorously strict about demarcating the boundaries between popular and classical music, viewing commercialized popular music- which he frequently referred to with derogatory terms like “market,” “tavern,” or “vulgar” music, etc.- as lacking aesthetic value and not deserving of inclusion in national music. Throughout the Republican era, the Turkish classical music community’s mentality patterns have been influenced by Rauf Yekta’s framework. As a result, this community transformed into an insular, conservative group that adopted a hostile attitude towards popular music, restricted its repertoire to specific eras in a way that extols the old while being skeptical of anything new, and set rigid

boundaries between Turkish classical music and other musical genres and styles. On the other hand, Rauf Yekta's efforts played a pivotal role in maintaining the aesthetic standards and values of the classical tradition, preventing its assimilation into popular entertainment culture, and reinforcing its status and group identity at a time when its symbolic status and legitimacy were declining.

## Giriş

Osmanlı müzik geleneğinin havas beğenisine hitap eden örnekleri, ilk kez on dokuzuncu yüzyılın sonunda klasik müzik kategorisiyle ilişkilendirildi ve zamanla bu kategori altında toplandı. Bu yeni kategori, meşruiyet problemleri yaşamaya başlamış bir müzik geleneğinin beğeni hiyerarşileri içindeki yerini yeniden tanımlama ihtiyacının bir ürünü olarak ortaya çıktı ve hızla kabul gördü. Klasik Batı müziği kategorisinin muadili olarak inşa edilen klasik Türk müziği<sup>1</sup>; sosyologların yüksek kültür başlığı altında sınıflandırdığı, entelektüel eğilimli ve seçkin gruplara hitap eden müzik kültürlerinin bir örneği olarak görülebilir.<sup>2</sup> Bu tip yüksek müzik kültürlerinin değer ve standartlarının oluşmasında, popüler müzik kültürlerine kıyasla, eleştirmen ve yazarlar daha merkezi bir rol oynar. Yüksek müzik kültürlerinin sözcülüğünü üstlenen entelektüeller ürettikleri söylemlerle ilgili müzik türünün sınırlarını çizerek, tür içindeki kanonları tanımlarlar ve bu müziğin beğeni hiyerarşisinde yüksek bir konuma yerleşmesi veya bu konumunu koruması için argümanlar üretirler.<sup>3</sup> Bunu yaparken sözcülüğünü üstlendikleri müzik türünün sınırlarını çizmek, kimliğini inşa etmek ve kimi zaman üstünlüğü göstermek için, başka müzik türleri ve beğeni kültürleriyle kıyaslamalar yapmaları kaçınılmazdır. Bu makale, klasik Türk müziği kategorisinin doğuşunda bu rolü üstlenen öncü ismin Rauf Yekta (1871-1935)<sup>4</sup> olduğunu iddia etmektedir.

Osmanlı musiki geleneğinden yetişmiş modern dönemdeki ilk ciddi müzik eleştirmeni ve müzikolog olarak kabul edebileceğimiz Rauf Yekta, çeşitli dergilerdeki yazıları, polemikleri ve kitaplarıyla, bugün “klasik Türk müziği/musikisi” olarak adlandırılan

- 
- 1 Avrupa’da doğmuş olan klasik müzik kategorisinin Avrupa dışındaki toplumlardaki benzer müzik kültürleri için de kullanılabilmesini savunan ve bunun için evrensel ölçütler öneren bazı çalışmalar için bkz. Karl Signell, “Turkey’s Classical Music, a Class Symbol”, *Asian Music*, C. XII, S. 1, 1980, s. 164-169; Harold S. Powers, “Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indie Musicologist Looks at the Muslim World”, *Asian Music*, C. XII, S. 1, 1980, s. 5-39; Michael Church, *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*, Boydell Press, Woodbridge, 2015.
  - 2 Sosyolojik anlamda yüksek kültür kategorisinin tanımı ve popüler kültürle ilişkisi hakkında klasikleşmiş bir çalışma için bkz. Herbert J. Gans, *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. E. O. İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
  - 3 Entelektüel eğilimli müzik kültürlerinde müzik eleştirmeni ve yazarlarının merkezi rolü hakkında bkz. Morten Michelsen, “Music Criticism and Taste Cultures”, *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, ed. J. Shepherd-K. Devin, Routledge, New York&London, 2015, s. 214.
  - 4 Soyadı kanunundan sonra ailenin Yektay ismini aldığı bilirse de Rauf Yekta bütün metinlerinde ya Rauf Yekta veya Rauf Yekta Bey imzasıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede “bey kelimesi bu muhterem simaya kendi isminden daha yüksek bir fazilet bahşedemiyor” diyen Ali Rifat Çağatay’ın tavsiyesine uyarak ondan Rauf Yekta olarak bahsetmeyi tercih ettik: “Ali Rifat Bey (... ) nasıl Namık Kemal, Abdülhak Hamid diyorsak bunun da ismini sadece Bey’siz zikredelim. Bey kelimesi bu muhterem simaya kendi isminden daha yüksek bir fazilet bahşedemiyor demişti. O vakitten beri üstad yalnız kendi ismiyle yad olunmaktadır.” Bkz. A. Cehri, “Musiki Üstadları 3, Ehl-i Hibre”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 11, 5 Nisan 1928, s. 5.

türün sınırlarını çizen kişidir. Bu çalışma, Rauf Yekta'nın metinlerinden yola çıkarak<sup>5</sup> klasik Türk müziği kategorisi inşa edilirken, bu müziğin diğer müzik türleri ve beğeni kültürleri karşısında nasıl konumlandırıldığını göstermeyi amaçlıyor.<sup>6</sup> Klasik Türk müziği dünyasındaki öncü rolü, itibarı ve kalıcı etkisi göz önüne alındığında, Rauf Yekta'nın metinleri üzerinde yapılacak bir yakın okuma, bu müzik dünyasının Cumhuriyet dönemi boyunca kendi dışındaki müzikler hakkındaki kalıplaşmış yargıların kökenini keşfetmemize yardım edebilir.

Rauf Yekta'nın yetiştiği sosyal çevre, müziğin çeşitli alanlarındaki bilgi ve otoritesi, üstlendiği kamusal görevler ve gerek Türk müziği camiasında gerekse uluslararası alandaki itibarı, klasik Türk müziği kategorisinin tanımlanmasında merkezi bir rol üstlenmesini kolaylaştırmıştır. Reisülküttâbzadeler diye anılan bir ailenin mensubu olan ve babası gibi kendisi de Osmanlı bürokrasisinde önemli görevler üstlenen Rauf Yekta<sup>7</sup>, yaşadığı dönemin standartlarına göre oldukça iyi bir eğitim görmüş, resmî eğitiminin yanı sıra devrin yüksek kültür merkezlerinden olan Mevlevihane'de ve zürefa konaklarında yetişmiştir. Müzikle ilgili yazmaya çok erken başlamış, henüz yirmi yaşına girmeden kapsamlı makaleleriyle son dönem Osmanlı müzik hayatına ilişkin tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Gerek yazılarının kapsam ve derinliği gerekse oluşturduğu külliyyatın büyüklüğü açısından, kendi dönemindeki Türk müziği tartışmalarında rakipsiz bir etkisi ve ağırlığı olduğu söylenebilir. Müzik eleştirimenliğinin yanı sıra Yenikapı Mevlevihanesi'nde neyzenbaşılık mertebesine yükselecek düzeyde bir neyzen, klasik üslupta az ama öz eserleri olan bir besteci ve günümüz Türk musikisi sisteminin temellerini atan bir nazariyatçıdır. Bir polemik yazısında kendisini müzikolog-sosyolog

- 
- 5 Rauf Yekta'nın makaleleriyle ilgili ilk kapsamlı bibliyografya Süleyman Erguner tarafından hazırlanmıştır. Bkz. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 69-80. Bu makalede Rauf Yekta'nın yazılarıyla ilgili mümkün olduğunca orijinal nüshaya başvurulmuş, orijinaline ulaşılamayan bazı yazılar için aşağıdaki tezlerde yer verilen çeviri yazı metinlerden faydalanılmıştır: Anıl Nejat Sekmen, *Yeni Ses Gazetesinin 'Alaturka-Alafranga Meselesi' Başlıklı Anketinde Yayımlanan Yazıların Çeviri ve İncelemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2021; Mehmet Öncel, *Rauf Yekta Bey'in Atı, Yeni Mecmua, Resimli Kitap ve Şehbal adlı Mecmualarda Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010; Hüseyin Özdemir, *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010; Muhammet Ali Çengel, *Rauf Yekta Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007; Mehmet Hadi Duran, "Millî Mecmua" ve "Tiyatro ve Musiki" Adlı Dergilerdeki Türk Musikisi ile İlgili Makaleler, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001.
- 6 Bu makalede Rauf Yekta'nın estetik yargıları hakkındaki bölümlerde kullanılan malzemenin bir kısmı, 6-8 Ocak 2024 tarihleri arasında gerçekleşen Uluslararası Rauf Yekta Sempozyumu'nda bu makalenin yazarı tarafından "Rauf Yekta'nın Metinlerinde Estetik Yargılar ve Beğeni Hiyerarşileri" başlığıyla sözlü olarak sunulmuştur.
- 7 Rauf Yekta'nın hayatı ve eserleri hakkında bkz. Murat Bardakçı, "Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri", *Türk Musikisi*, Rauf Yekta, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 8-16; Süleyman Erguner, *Rauf Yekta Bey...*, s. 15-21; Duygu Taşdelen, Nilgün Doğrusöz Dişiaçık, "Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi", *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 9, S. 2, 2021, s. 2805-2822.

olarak takdim eden Rauf Yekta<sup>8</sup>, dünyaca tanınmış müzik ansiklopedilerinden biri olan Albert Lavignac'ın *Musiki Ansiklopedisi ve Konservatuar Lugatı*'nda yayımlanan ve temel başvuru kaynağı olma özelliğini bugün bile kaybetmeyen, son derece kapsamlı, Fransızca Türk müziği monografisinin yazarıdır.<sup>9</sup> İlk Türk konservatuarı olan Darülelhan'ın Türk musikisi bölümünde kapatılana kadar *Şark Musikisi Tarihi ve Türk Musikisi nazariyatı* dersleri vermiş, 1926'dan 1935'e kadar klasik musiki külliyatını notaya alıp yayımlayan komisyonun başkanlığını yapmıştır. Bütün bunlardan başka, polemikçi yanıyla da kamuoyunda Türk musikisi camiasının sözcüsü olarak görülmüştür. Darülelhan'ın Türk musikisi şubesinin kapatılmasıyla ilgili sert tartışmaların ardından *Tiyatro ve Musiki* dergisinde çıkan bir yazı, Rauf Yekta'nın bütün hücumlara karşı tek başına Türk musikisini savunduğunu hatırlattıktan sonra, onun bir davanın sözcüsü olarak görüldüğünü veciz bir şekilde ifade eder: "Herkes biliyordu ki üstadı mat etmekle Türk musikisi davası da mağlup olacaktı."<sup>10</sup>

Rauf Yekta'nın öncelikli amacı klasik musikiyle piyasa musiki arasındaki sınırları belirginleştirmek ve böylece klasik Türk musikisinin de tıpkı klasik Batı müziği gibi piyasanın taleplerine ve geniş kitlelerin tercihlerine bağımlı olmayan özerk bir estetik değere sahip olduğunu göstermekti. Ayrıca bunu, sözcülüğünü üstlendiği müziğin itibarını arttırmanın ve kamusal destek görmesini sağlamanın bir yolu olarak gördüğü anlaşılıyor. Rauf Yekta'nın klasik Türk müziğinin sınırlarını çizme ve meşruiyetini artırma yönündeki çabası, kaçınılmaz olarak öteki müzik türleriyle kıyaslamalar yapmasını gerektirmiştir. Rauf Yekta'nın kıyaslamaları klasik Türk müziğinin en tepede yer aldığı çeşitli beğeni hiyerarşilerine dayanır. Bu hiyerarşiler içinde yüksek kültür kategorisindeki müzikler yatay eksen, yüksek kültürle popüler kültür ve halk kültürü kategorisindeki müzikler dikey eksen karşı karşıya gelir. Yatay eksen kendi toplumlari içinde birbirinin muadili olan sosyal tabanlara hitap eden ve beğeni hiyerarşisinde benzer konumlarda bulunan müzikleri bir araya getirir. Dikey eksen ise bir toplum içindeki sınıfsal ve estetik hiyerarşiye göre birbirinin üstünde veya altında yer alan müziklerin sıralanmasına hizmet eder. Modern ulus inşa sürecinin bir parçası olarak bu ikisine millilik

8 Rauf Yekta, "Bedii Bey'in Mugalataları", *Yeni Ses*, 25 Kasım 1926, s. 2

9 Rauf Yekta, "La Musique Turque", *Encyclopédia de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire V*, Paris, 1922, s. 2945-3064.

10 A. Cehri, "Ehl-i Hibre", s. 5.

ekseni de eklenmiştir, zira dönemin tartışmalarında en çok ön plana çıkan temalardan biri modern Türkiye'nin millî musikisinin nasıl tanımlanması gerektiğidir.<sup>11</sup>

Bu bağlamda Rauf Yekta yatay ekseninde klasik Türk müziğini klasik Batı müziğinin muadili ve eşiti olarak tanımlar, ama bir yandan da niçin ondan daha değerli sayılması gerektiğini göstermeye çalışır, dikey eksenindeyse onu halk müziğiyle (örneğin türkülerle) ve piyasa müziğiyle (örneğin piyasadaki eğlenceye dönük alaturka musiki şarkıları ve kantolar vb.) karşı karşıya getirir. Millîlik eksenini söz konusu olduğundaysa ikili karşıtlık yön değiştirir ve bu kez Rauf Yekta, bir tarafa klasik Türk müziği ve halk müziğini koyarken diğer tarafa Batı müziği ve çoksesli müzik denemelerini yerleştirir. Klasik Türk müziğini millî musiki olarak yeniden formüle etmeye çalışır. Kısacası klasik Türk müziğinin sembolik değeri ve sınırlarını, farklı eksenlerde ikili karşıtlıklar şeklinde sıraladığı anlam çiftlerinden türetilir. Dolayısıyla Rauf Yekta'nın öteki müzik kültürleri hakkındaki beğeni yargılarının her biri, aslında klasik Türk müziği dünyasının değerlerini, beğeni standartlarını ve kimliğini tanımlayan köşe taşları olarak görülebilir.

## 1. Bir Yüksek Beğeni Kültürü Olarak Klasik Türk Musikisi

Rauf Yekta'nın metinlerine geçmeden önce, bu yazıda kullanacağımız yüksek kültür, meşru beğeni ve klasik müzik gibi akraba kavramları müzik sosyolojisi perspektifiyle tanımlamak ve Osmanlı müzik kültürü içinde bu tanıma uyan unsurları tespit etmek faydalı olabilir. Sosyolojide yüksek kültür, bir toplumda diğer kültürel ürünlerden daha üstün ve itibarlı görülen ve genellikle toplumun eğitimli ve seçkin gruplarıyla ilişkilendirilen kültürel ürünleri ifade eder. Bourdieu bu yüksek kültür ürünlerine yönelik beğeniye meşru beğeni olarak adlandırır. Bourdieu'ye göre meşru beğeni, üst sınıfların beğenisidir ve yüksek kültürel sermaye gerektirdiği için bu grupları toplumun geri kalanından ayırt etmeye yarar. Bu yönüyle toplumsal eşitsizlikleri görünür kılar ve yeniden üretir. Aynı zamanda, diğer kültürel formlardan farklı olarak, toplumsal işlevlere ya da duyuşal zevklere hizmet etmediği, saf estetik güdülerle yaratıldığı, sadece sanatsal amaçlarla üretildiği ve ancak entelektüel açıdan belli araçlara, yatkınlıklara ve birikime sahip kişiler tarafından kavranıp takdir edilebileceği varsayılır.<sup>12</sup> Herbert J. Gans'a göre yüksek kültürün ayırt edici özelliği yaratıcı merkezli bir kültür olmasıdır. Yüksek kültürün

11 Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi ideolojik tartışmalarının klasik Türk müziği üzerindeki etkisi hakkında tarihsel sosyolojik bir tahlil için bkz. Güneş Ayas, *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçında Musiki*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018; Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2020 [2014].

12 Pierre Bourdieu, *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat-Günce Berkurt, Heretik Yayınları, Ankara, 2015.



standartlarını onun yaratıcıları (örneğin besteciler, icracılar) veya yaratıcıların amaçlarını en doğru şekilde anladığı varsayılan kuramcılar, eleştirmenler, entelektüeller belirler. Kullanıcıların (dinleyicilerin) ise bu standartları benimsemeleri, yaratıcıların taleplerine boyun eğmeleri ve kendi beğenilerini buna göre eğitmeleri beklenir. Popüler kültür ise kullanıcı (dinleyici) merkezlidir, başka bir deyişle geniş kitlelerin talep ve beğenilerine göre şekillenir. Uzman olmayan dinleyiciler, kültürün üretiminde söz sahibidir.<sup>13</sup>

Müzikte yüksek kültür kategorisiyle en çok ilişkilendirilen türler sanat müziği veya klasik müzik olarak adlandırılan müziklerdir. Sanat müziği olarak sınıflandırılan müziklerin ortak özelliği, bir müzik kültürü içindeki en yüksek standartları yansıtan bilinçli bir kuramsal temelden doğmuş olmaları ve tarihsel süreklilik iddiasındaki bir yapıtlar kanonuna dayanmalarıdır.<sup>14</sup> Her müzik bir şekilde sanat olarak görülebileceği için sanat müziği yerine günümüzde daha çok klasik müzik kavramı kullanılmaktadır. Avrupa-merkezci dünya görüşünün etkisiyle bir dönem klasik müzik deyince sadece Avrupa'nın klasik müziği anlaşılrsa da toplumların kendi "Büyük Gelenek"leri olarak gördüğü ve diğer müziklerden daha büyük itibar attığı tarihsel müzik geleneklerinin hepsini klasik müzik olarak adlandırmak mümkündür. Başka bir deyişle klasik müzikten değil, klasik müziklerden söz edebiliriz.<sup>15</sup>

Powers, geleneksel sanat müziğini (*traditional art music*) veya klasik müziği (*classical music*) tanımlamak için sanatın veya klasiğin ne olduğuna ilişkin *apriori* soyut kavramları sürmektense, bizzat bilgi sahibi olduğu üç farklı müzik kültüründen (Batı, Hint ve Cava) yola çıkarak bazı pratik tanımlayıcı ölçütler önerir. Bir toplumda uzun bir usta çırak eğitiminden geçmiş ve kendilerini usta olarak gören ve başkaları tarafından da böyle görülen usta müzisyenler tarafından icra edilen bir müzik tarzı varsa, bu müzik tarzı bir 'Büyük Gelenek'in parçası olan bir müzik teorisine dayandığı iddiasındaysa, icra edilen müzik yüksek kültürün diğer sahalalarıyla ilişkilense, buna karşılık özerk ve bağımsız bir yapıtlar kanonuna dayanıyorsa ve toplumun elit sınıfına mensup ve bu sanatın erbabı olma iddiasındaki birey ve gruplar tarafından desteklenip talep görüyorsa, Powers'a göre bu müziği geleneksel sanat müziği veya klasik müzik olarak adlandırabiliriz.<sup>16</sup> Feldman, Türk (Osmanlı) "klasik" musikisinin, bestecisi bilinen eserlerden oluşan ve icra edilmeye devam eden bir repertuarla yazılı metinlerde izi sürülebilen

13 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür...*, s. 49, 86, 110.

14 Olman Alfaro, "Art music", *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture V*, Sage Publications, Thousand Oaks, 2019, s. 203.

15 Michael Church, *The other classical musics...*, s. 3-6.

16 Harold S. Powers, "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", s. 10-11.

bir müzik kuramı arasında yakın bir ilişkiye dayanması açısından Batı Asya’da benzer-siz bir konuma sahip olduğuna dikkat çeker.<sup>17</sup> Keza Signell, klasik müzik kategorisini Powers’a çok benzer ölçütler getirerek tanımladıktan sonra, Türkiye’nin musiki tarihinde bu ölçütlere uyan bir türün var olduğu sonucuna varır ve makaleyi kaleme aldığı 1980 yılı itibariyle bu musikinin, bizzat icracıları ve dinleyicileri tarafından da “klasik musiki” olarak görüldüğünü kaydeder.<sup>18</sup>

Signell’in klasik müzik kategorisini tanımlamak için kullandığı ölçütler arasında Osmanlı müziği açısından problemlili olabilecek tek madde, klasik Batı müziğini esas alarak listeye eklemiş olduğu notasyondur. Zira birkaç istisnai nota külliyyatını saymazsak, Osmanlı müziğinin on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar notaya alınmadığı, notanın yakın zamana kadar bu müzik kültüründe merkezi bir rol oynamadığı açıktır. Ancak güfte mecmuları üzerinde yapılan çalışmalar, on yedinci yüzyıldan itibaren klasik musiki kanonunun ve belli makamlara ait çekirdek repertuarın oluşmaya başladığını<sup>19</sup>, eserlerle besteci arasındaki ilişkinin ve makam/usul/form bilgisinin doğru bir şekilde kaydedilmesine büyük önem verildiğini, daha on yedinci yüzyılda tertip edilmiş olan *Hafız Post* mecmualarında bile eserlerin klasik fasıl düzenindeki sıraya riayet edilerek kaydedildiğini<sup>20</sup>, kısacası nota kullanımının yaygınlaşmasından önce de belli bir fasıl düzenine bağlı olarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir başyapıtlar kanonunun şekillenmiş olduğunu göstermektedir.<sup>21</sup> Bu repertuar on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren önce matbu mecmualarda toplanacak, daha sonra, tam da klasik musiki kategorisinin doğmaya başladığı on dokuzuncu yüzyıl sonunda notaya alınmaya başlayacaktır. Cumhuriyet döneminde notayı yücelten yeni müzik kültürünün de etkisiyle klasik Türk musikisi kanonu, nota külliyyatlarına referansla tanımlanmaya başlar. Ancak bu nota külliyyatlarının da temel dayanağının nesilden nesle notaya alınmadan meşk yoluyla

17 Walter Feldman, “Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire”, *Asian Music*, C. XX, S. 1, 1990-1991, s. 73.

18 Karl Signell, “Turkey’s Classical Music, a Class Symbol”, s. 164.

19 Harun Korkmaz, *Türk Musiki Tarihinin Kaynağı Olarak Güfte Mecmuaları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2021, s. 185-186.

20 Harun Korkmaz, *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu)*, Harvard University, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2015, s. 54-55.

21 Feldman, Wright ve Ekinci’nin notaya alınmış Osmanlı saz eserleri repertuarı hakkındaki çalışmaları, her ne kadar bir dönüşüm sürecinde olsalar da bestelenmiş saz eserlerinin de daha on sekizinci yüzyılda bir ölçüde kanonlaşmış olduğunu göstermektedir. Bkz. Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Brill, Leiden, 2024 [1996]; Owen Wright, *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2001; Mehmet Uğur Ekinci, “The Keverseri Meccmüası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, C. XXII, S. 2, 2012, s. 199-225.

aktarılmış eserlerden oluştuğunu kaydetmek gerekir. Başka pek çok güfte mecmuası ve nota yayını olmasına karşın, Cumhuriyet döneminde, Darülelhan Külliyyatı'nın klasik Türk musikisi kanonunun somut ifadesi ve cisimleşmiş hâli olarak ayrıcalıklı bir önem kazandığı söylenebilir.

Klasik musiki kategorisinin modernleşme sürecinde ortaya çıkan yeni ideolojik tartışmaların ve ayırım stratejilerinin bir parçası olarak doğduğu, daha önce Osmanlı müzik kültüründe iç içe geçmiş bazı kültürel formlara daha katı bir düzen getirmeye çalışmış olduğu veya bu kategoriye inşa edenlerin zaman zaman popüler şehir kültürünün bir parçası olan eserleri soylulaştırarak bunlara yapay bir aristokratik hava vermeye çalıştıkları doğrudur. Ancak bu durum, klasik musiki kategorisinin işaret ettiği ayırımın Osmanlı musiki kültürüne tamamen yabancı, Batıdan ithal edilmiş, adeta yoktan var edilmiş olduğu anlamına gelmez. Osmanlı musiki tarihinin en eski kaynaklarından itibaren, klasik musiki kategorisine temel oluşturabilecek unsurlar sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin Evliya Çelebi'nin on yedinci yüzyılda Osmanlı sarayı ve çevresindeki musiki hayatına ilişkin tanıklıkları, Osmanlı eliti arasında, büyük bir itibar atfettikleri musiki kültürlerinin kadim bir Büyük Gelenek'in devamı ve mirasçısı olduğu bilincinin sağlam bir şekilde yerleşmiş olduğunu göstermektedir.<sup>22</sup>

Osmanlı musikisine ait ilk nota külliyyatının müellifi olan Ali Ufki, tahminen 1665'te kaleme aldığı saray hatıratında, Osmanlı musikisini tanıtırken, “en makbul sayılan” ve daha “eğitilmiş ve medeni” kesimlere hitap eden murabba, kâr ve semaillerle, “cahil” kesimlere hitap ettiğini söylediği “basit” türküler arasında bir ayırım yapar.<sup>23</sup> Benzer şekilde, Kantemiroğlu, 1700'lerin başında kaleme aldığı *Edvar*'ında nispeten standartlaşmış kurallara ve icra düzenine sahip olan fasıl musikisini “usul-u musikiye girmedikleri sebebiyle musiki kaidesinden hariç olup” tarifleriyle uğraşmanın “beyhude zahmet” olduğunu ileri sürdüğü “karadüzen ve çöğür havaları”ndan ayırır ve beste, nakış ve semaillere kıyasla avamî gördüğü şarkıları küçümser.<sup>24</sup> Osmanlı musikisi hakkında yazan Avrupalı seyyahların önemli bir kısmı, müzikler arasında bir hiyerarşi tesis edilmiş olduğuna, ney ve tanbur gibi sazlar tarafından icra edilen fasıl musikisinin diğer

22 Bu konuda bkz. Jacob Olley, “Evliya’s Song: Listening to the Early Modern Ottoman Court”, *Journal of the American Musicological Society*, C. LXXVI, S. 3, 2024, s. 669-670.

23 Bkz. Ali Ufki Bey, *Saray-ı Enderun: Topkapı Sarayında Yaşam*, çev. Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013, s. 49. Lehçe tercümesi için bkz. Agata Pawlina, *Bobovius-Ali Ufki: życie Wojciecha Bobowskiego między faktami a legendą: w świetle wspomnień zawartych między wierszami Serai Enderun (1665) oraz polskich źródeł archiwalnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2023, s. 131. “Cahil” nitelemesi Pawlina'nın Lehçe tercümesinde yer almaktadır. Beni bu yeni tercümeden haberdar eden ve bir kopyasını gönderen dostum Hulusi Özbay'a minnettarım.

24 Cem Behar, *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları: Kantemiroğlu ve Edvarı'nın Sradışı Müzikal Sertiveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 58, 60.

müziklerden daha üstün konumdaki bir tür yüksek musiki olarak algılandığına işaret ederler.<sup>25</sup> Şeyhülislam Esad Efendi, kaleme aldığı musikişinaslar tezkiresini (*Atrab'ül Âsâr*), sadece “ilm-i musikinin kurallarına uygun” olan ve “ehil kişilerden oluşmuş kolektif bir jüri”nin onayını almış eserler (özellikle murabbalar) bestelemeyi başarmış müzisyenlerle sınırlar ve bunun dışındaki müzikleri dikkate almaz.<sup>26</sup>

Gerçi bugün klasik musiki kategorisi altında topladığımız Osmanlı bestekârları arasında, şehir folklorunun ve popüler eğlence kültürünün bir parçası olan eserler bestelemiş, toplumun alt sınıflarından gelen veya saray ve çevresindeki üst tabakayla doğrudan ilişkili olmayan pek çok müzisyene de rastlamak mümkündür. Ancak günümüzün klasik repertuarının en itibarlı örneklerini yaratan bestekârlar genellikle ya saray ve çevresindeki yüksek kültür muhitiyle ya da eğitilmiş gruplara hitap eden Mevlevihanelerle ilişkili isimlerdir. Bu repertuarın çekirdeğini oluşturan murabba, beste, kâr, semai türündeki sözlü eserler, rahatlıkla yüksek kültür kategorisine dâhil edebileceğimiz Divan şiirine dayanır.<sup>27</sup> Klasik musiki kategorisinin henüz doğmadığı dönemlerde bile bu seçkin repertuara özel bir değer verildiği anlaşılmaktadır. Zira bunların kaydedildiği mecmualar musikişinas sultanlar ve eğitilmiş üst tabaka tarafından hürmetle muhafaza edilmiştir.<sup>28</sup> Yine bu musikinin estetik standartları, *Atrab'ül Âsâr*'da Esad Efendi'nin yazdıklarında da anlaşıldığı üzere, geniş kitlelerin tercihlerine göre değil ustalıkları tescillenmiş uzman bir müzik kamuoyunun takdirine bağlı olarak şekillenmiştir.<sup>29</sup> Bütün bunlar göz önüne alındığında, geleneksel Osmanlı musiki kültüründe klasik musikinin ismi değilse de cisminin varlığından bahsetmek pek de yanlış olmaz. Bununla birlikte tıpkı Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı'da da klasik musiki kategorisi, eski himaye ilişkilerinin zayıfladığı, piyasa ilişkilerinin genişlediği, orta sınıfın yükseldiği, yüksek kültürün uzantılarının ticarileşerek daha geniş kitlelere açıldığı ve üst sınıfların kültürel ayrıcalıklarının korumak için yeni ayırım stratejileri geliştirmeye başladığı modern kültürel ortamın bir ürünü olarak doğmuştur. Bu küresel etkilerin yanı sıra Osmanlı'nın yaşadığı Batılılaşma ve uluslaşma süreci de klasik Türk müziğinin doğuşuna kendine özgü bir bağlam sağlamıştır.

25 Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 177-178.

26 Cem Behar, *Şeyhülislamın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 95, 99.

27 Geleneksel Osmanlı musiki kültüründe klasik üslubun oluşumunu “havas beğenisine mahsuiyet” bağlamında inceleyen tarihsel sosyoloji/müzikoloji perspektifiyle yapılmış bir çalışma için bkz. Okan Murat Öztürk, “Osmanlı Müsikisinde ‘havas beğenisine mahsuiyet’in tezâhürü olarak klasik üslup”, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, C. XXXVII, S. 2, 2017, s. 343-378.

28 Örneğin İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki musiki yazmaları ve güfte mecmualarının büyük bir çoğunluğu padişahlar tarafından bir araya getirilmiş olan Yıldız Sarayı Koleksiyonu'ndaki eserlerden oluşmaktadır. Diğerlerinin önemli bir kısmı da son dönem Osmanlı üst tabakasına mensup önde gelen kişilere aittir. Bkz. Harun Korkmaz, *The Catalog of...*, s. 6-7.

29 Harun Korkmaz, *The Catalog of...*, s. 95-101.

Sonuç olarak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde klasik Türk musikisi kategorisinin, belli başlı üç gelişmeye bir cevap olarak doğduğu söylenebilir. Bu gelişmelerden ilki Osmanlı yüksek müzik kültürünün, Tanzimat'la başlayan ve yüzyılın son çeyreğinde iyice belirgin hâle gelen şekilde, Batı müziği karşısında statü kaybetmesidir. Bu müziğin savunucuları, bu statü kaybını telafi etmek için onu klasik Batı müziğinin muadili ve eşiti olacak şekilde klasik musiki kategorisi altında yeniden tanımlama ihtiyacını hissetmiştir. Bu statü kaybının bir diğer yüzü ise bu müziğin uzantılarının aynı dönemde piyasaya açılarak Osmanlı eğlence kültürünün bir parçası hâline gelmesi, böylelikle Osmanlı müziğinin beğeni hiyerarşileri içindeki konumunu bulanıklaştırmalarıdır.<sup>30</sup> Klasik Türk (Osmanlı) musikisi kategorisini doğuran etkenlerden biri de bu bulanıklığı giderme ve Osmanlı musikisi içinde gereğinden fazla iç içe geçtiği düşünülen yüksek kültür ve popüler kültür damarları arasındaki sınırları yeniden çizme kaygısıdır. Klasik Türk musikisi kategorisinin içeriğini şekillendiren üçüncü gelişme ise Türk uluslaşmasının bir parçası olarak gündeme gelen “millî musiki” tartışmalarıdır. Osmanlı klasik musikisini Türkiye'nin millî musikisi olarak yeniden tanımlama çabası, onu gayri-millî ve kozmopolit bir kültür olarak kodlayan ve millî musikinin tek kaynağı olarak halk musikisini gören resmî anlayışa bir cevaptır.

## 2. Klasik Türk Musiki: Kalcı, “Âlimâne”, “Sanatkârâne”

Osmanlı musikisini klasik kavramıyla ilişkilendiren ilk Rauf Yekta metni, 1898'de kaleme aldığı “Osmanlı Musikisi Hakkında Birkaç Söz” başlıklı makaledir.<sup>31</sup> Burada Rauf Yekta, doğrudan klasik Osmanlı (veya Türk) musikisi ifadesini kullanmasa da “Hoca Abdülkadirler'in, Itriler'in, Şeyda Hafızlar'ın... âsâr-ı kıymettârı”ndan “musiki-i Osmanimizin klasikleri” diye bahseder. Yine nispeten erken tarihli bir yazısında<sup>32</sup> Itriler'in, Dede Efendiler'in bestelerini “klasik mûsikimizi teşkil eden âsâr” olarak isimlendirir. Rauf Yekta'nın ilk yazılarından itibaren Osmanlı musikisinin bütününe değil, sadece belli bir kısmını klasik müzikle ilişkilendirdiği görülür. Örneğin 1899'da Fevziye Kıraathanesi'ndeki bir incesaz takımıyla ilgili eleştiri yazısında<sup>33</sup> büyük usullerle ölçülen nakışlar, murabbalar ve semailerle şarkılar ve kantolar arasında bir ayırım yapar, faslın başındaki Muhammes besteden “eser-i bîbedel” diye bahseder ve bir “musiki dehası” tarafından bestelenmiş bu “nefis nakış”ın piyasa müzisyenleri tarafından “şarkı

30 Osmanlı yüksek müzik kültürünün uzantılarının piyasaya açılma sürecinin sosyolojik bir analizi için bkz. Onur Güneş Ayas, “Direklerarası Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XXXIII, S. 2, 2023, s. 647-652.

31 Rauf Yekta, “Osmanlı Müsikisi Hakkında Birkaç Söz”, *İkdam*, 25 Mart 1314 (1898).

32 Rauf Yekta, “İlm-i İkâ”, *İkdam*, 19 Kanunusani 1322 (1907).

33 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, *İkdam*, 12 Teşrinisani 1315 (1899), s. 2-3.

derekesine indirilmesini” eleştirir. 1906’da gramofonla ilgili bir yazısında<sup>34</sup>, reklam ve ilanlarda “musiki üstatları” tarafından kaydedilmiş “nefais-i musiki” oldukları iddia edilen ilk gramofon kayıtlarının arasında “Osmanlı musikisinin klasik âsârından hemen hiçbir parça” bulunmadığından, kaydedilen müziklerin hepsinin “asar-ı mübtezele”den (değersiz, bayağı eserlerden) ibaret olduğundan yakındır. Osmanlı’daki gramofon kayıtlarını Avrupa’dakilerle kıyaslar ve Avrupa’da gramofonlara kaydedilecek eserlerin çoğunlukla klasik musiki eserleri arasından seçtiğini söyler. Klasik terimini de ilk kez bu vesileyle tanımlar: “Mürur-i zaman ile kıymet ve itibarlarına halel gelmeyip bilakis daha ziyade takdir edilen enâfis-i âsâr-ı edebiyeye ve fenniyyeye Avrupa’da klasik namı verilmektedir.” Yazıda klasik musikinin ne anlama geldiği hakkında bir dipnot verme ihtiyacı, terimin henüz o tarihte yaygınlaşmadığına işaret eder. Yine bu terimin, ilk kez klasik Batı müziğinin muadili olarak anılması da manidardır. Adeta, Avrupa’nın klasik musikisi karşısında Osmanlıların da bir klasik musikisi olduğu gösterilmek istenir.

Rauf Yekta 1913’te kaleme aldığı ve 1922’de Fransızca olarak yayımladığı meşhur Türk musikisi monografisinde<sup>35</sup> bu kez doğrudan “klasik Türk musikisi” tabirini kullanır ve III. Selim devrinde mükemmeliyetinin zirvesine ulaştığını söylediği klasik Türk musikisini sadece repertuarıyla değil, sazlarıyla da diğer musiki pratiklerinden ayırır.<sup>36</sup> Örneğin lavtanın klasik musiki topluluklarına alınmadığı, alınmasının da uygun olmadığını söyler, üflemeli sazlar arasında sadece *neyin* klasik sazlar topluluğunun bir parçası olduğuna dikkat çekerek zurna, kaval ve çığırta gibi nefesli sazların “bu imtiyazdan mahrum” olduklarını belirtir.<sup>37</sup> Piyasadaki incesaz takımlarının “klasik musikimizden yani mevcudiyet-i musikimiz namına kemâl-i iftiharla irâe olunabilecek (gösterilebilecek) enâfis-i âsârdan (en nefis eserlerden) hiçbir” parçayı “vezniyle, usulüyle icra” edemedikleri için musikimizi temsil edemediklerini söyler.<sup>38</sup> Kısacası Rauf Yekta’ya göre Osmanlı makamlarıyla yapılan her müzik, klasik musiki ismini almaya hak kazanamaz. Bir tarafta “avama mahsus (...) halk şarkıları” vardır, diğer tarafta “havassa mahsus üslub-u âli ile yazılmış ve Türk hiss-i bediisinin yarattığı sınaatın bütün incelikleriyle işlenmiş (...) yüksek ve âlimâne musiki.”<sup>39</sup> Başka bir yazısında bu yüksek ve âlimâne musikiyi “klasik dediğimiz sanatkârâne mûsikî” olarak tanımlar ve bundan sadece

34 Rauf Yekta, “Gramofon ve Musiki-i Osmani”, *İkdam*, 24 Şubat 1321 (1906).

35 Rauf Yekta, “La Musique Turque”, *Encyclopédia de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire* 5, Paris, 1922, s. 2945-3064.

36 Rauf Yekta, *Türk Musikisi...*, s. 86.

37 Rauf Yekta, *Türk Musikisi...*, s. 92.

38 Rauf Yekta, “Şark Sanâyi-i Nefisesinden: Osmanlı Mûsikîsi”, *İkdam*, 8 Kanunuevvel 1322 (1906).

39 Rauf Yekta, “Ziya Gökalp ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirler I”, *Servet-i Fünun*, 1925, s. 89-91

ilmen ve irfânen yükselmiş münevver zevâtın zevk alabileceğini belirtir.<sup>40</sup> Bu müzik “klasik Türk musiki üstatları” tarafından yaratılan ve “memleketin münevver ricâli”ne hitap eden “âlimâne bir musiki”dir.<sup>41</sup>

Rauf Yekta'nın klasik Türk müziği deyince ne tip bir repertuarı anladığını görmek için 1927'de “İstanbul Türk Ocağı Klasik Türk Musikisi Korosu” veya “İstanbul Türk Ocağı Musiki İhtifal Heyeti” tarafından verilen meşhur konsere bakabiliriz.<sup>42</sup> Klasik Türk musikisinin ciddi meşruiyet problemleriyle karşı karşıya kaldığı bir dönemde, konservatuarda Türk musikisi eğitimine son verilmesinden kısa bir süre sonra düzenlenen bu konserin amacı hem camianın resmî müzik politikalarına karşı tepkisini ifade etmek hem de klasik Türk müziğinin klasik Batı müziğine denk bir sanatsal seviyede olduğunu kanıtlamaktır. Konsere öyle büyük bir değer ve anlam yüklenir ki Hakkı Süha Gezgin onu “musikimizin Sakarya'sı” olarak adlandırır.<sup>43</sup> Konserin açılış konuşmasını üstlenen Rauf Yekta, icra edilecek eserlerin “klasik Türk musikisinin kıymetdâr abideleri” olduğunu söyler ve bu vesileyle klasik kavramını şöyle tanımlar: “Zamanın tahripkâr tesirinden kurtularak temin-i mevcudiyet eden eserlere klasik denir. O halde bizim bu ihtifâlimizde dinleyeceğiniz bütün eserlerin Türk musikisinin hâlis klasikleri olduğuna hiç şüphe etmeyiniz. Çünkü memleketimizde minel-kadim nota kullanılmadığı halde bu eserlerin ağızdan ağıza intikal suretiyle zamanımıza kadar yaşayabilmesi Türk milletinin ruhunda bu parçaların ne kadar derin makesler yaptığını gösteren delâildir.”<sup>44</sup>

Repertuara baktığımızda, konserin birinci bölümü, Zeki Mehmet Ağa'nın Neva Peşrev'i, Itri'nin Neva Kâr'ı ve Nühüft Ağır Semai'si, Ebubekir Ağa'nın Nühüft Yürük Semai'si, Seyyid Nuh'un Şehnaz Beste'si, Eyyübi Mehmet Bey'in Ferahfeza, Dede'nin Bestenigar, Zekai Dede'nin Acemaşiran besteleri, Dede'nin Acemaşiran Yürük Semai'si, Şevkefza Saz Semai'si gibi geniş bir dönemi kapsayan ve hepsi peşrev, kâr, beste, semai gibi bugün klasik fasıl düzeninin bir parçası olarak sınıflandırdığımız eserlerden oluşmaktadır. Şarkılardan oluşan ikinci bölümdeyse, yine Dede Efendi, Zekai Dede ve Kemani Ali Ağa gibi üstat kabul edilen isimler tarafından bestelenmiş, günümüze kadar intikal ederek kanonun parçası hâline gelmiş eserler icra edilmiştir.<sup>45</sup>

40 Rauf Yekta, “Nâmık İsmail Bey'e Cevap”, *Vakit*, 9 Ekim 1926, s. 2.

41 Rauf Yekta, “Millî Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler”, *Yeni Ses*, 19 Ekim 1926, s. 2.

42 Bu heyetin ve konserin belgelere dayanan hikâyesi için bkz. Coşkun Bağır, “Türk Ocakları ve Türk Musikisi Tarihinde - Unutulmuş- Bir İlk - İstanbul Türk Ocağı Klasik Türk Musikisi Korosu- veya- “İstanbul Türk Ocağı Musiki İhtifal Heyeti” (1927)”, *Türk Yurdu*, C. XXXIII, S. 306, 2013, s. 55-60.

43 Hakkı Süha Gezgin, “Musikimizin Sakaryası Musiki İhtifali Münasebetiyle”, *Vakit*, 30 Temmuz 1927.

44 “Türk Müsikîsi Üstadlarının İhtifâli Mahşeri Bir Kalabalık Huzurunda Yapıldı”, *Vakit*, 30 Temmuz 1927, s. 1-2.

45 “Türk Müsikîsi Üstadlarının İhtifâli Mahşeri Bir Kalabalık Huzurunda Yapıldı”, s. 1-2.

Rauf Yekta'nın murabba, semai ve nakışlarla şarkılar arasında bir hiyerarşi kurmakla birlikte şarkı bestekârlarını klasik musiki dışında görmediğinin bir diğer işareti de Hacı Arif Bey hakkındaki yazısıdır.<sup>46</sup> Rauf Yekta Hacı Arif Bey'in "klasik musikimizin en sanatlı ve muteber parçaları" olan ve "bestelenmesi herkesin harcı olmayan" murabba türünde eser bestelemeyi başaramadığını söylese de bir şarkı bestekârı olduğu için küçümsenmesine karşı çıkar.<sup>47</sup> Bu yargısına temel oluşturacak kıstas da yine yüksek beğeni kültürlerine özgüdür. Rauf Yekta'nın gözünde Hacı Arif Bey şarkılarını değerli kılan, halk tarafından çok beğenilmesi değil Haşim Bey ve Dellalzade gibi üstatların bile bunları takdire mecbur kalmış olmasıdır. Ayrıca Hacı Arif Bey'in "mükemmel denebilecek bir talim ve terbiye-i musikiye görmüş" ve "en meşhur esatizeden (üstatlardan) klasik asarımızın en müntehablarından (seçilmişlerinden) bir hayli parçalar temeşşuk etmiş (öğrenmiş, meşk etmiş)" olduğunu vurgulamaktan da geri durmaz.

1922'deki bir röportajında "eski musikimiz"den ne anladığını, doğrudan bir eser külliyyatına atıfla ifade eder: "Haşim Bey Mecmuası'nı dolduran birkaç yüz parça kâr, nakış, murabba, semai, şarkı gibi nefâis (kıymetli eserler)."<sup>48</sup> Buradan yola çıkarak, Rauf Yekta'nın, bestelendikleri dönemin popüler musikisinin bir parçası olan pek çok şarkıyı da kalıcı olmayı başardıkları ölçüde klasik musikinin bir parçası olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Çünkü bu eserler Haşim Bey gibi bir usta tarafından beğenilerek külliyyata dâhil edilmiş ve böylelikle kanonun parçası hâline gelerek günümüze ulaşmıştır. Haşim Bey Mecmuası'ndaki 1063 eserin 521'i, aslında klasik faslın bir parçası olmayan şarkı türünde eserlerdir. Üstelik bu külliyyat içinde nispeten az sayıda olsa da maniler (25 adet), köçekçeler (12 adet), Aydın havaları (7 adet), koşmalar (6 adet) da bulunmaktadır.<sup>49</sup> Kendi çağının avama dönük popüler musiki örneklerinin, ustalar tarafından kanona dâhil edildikleri ve kalıcılık kazandıkları ölçüde klasik musikinin bir parçası hâline gelebilmeleri, klasik musiki kategorisinin sınırlarının da ne kadar değişken olabildiğini gösterir. Rauf Yekta'nın aynı röportajdaki bazı ifadeleri, eski ve kalıcı olana yeni olan karşısında bir üstünlük atfettiğine işaret eder. Zamanında seçkin bir musikinin parçası olarak görülmeyen kimi eserlerin "klasikleşmesi", bu açıdan, kalıcılıklarını ispat etmelerinin bir sonucudur.

46 Rauf Yekta, "Şark Müsikisi- Hacı Ârif Bey", *Şehbâl*, S. 53, 28 Mayıs 1912, s. 92.

47 Örneğin Asaf Halet Çelebi, Türk musikisinde Hacı Arif Bey'den sonra başlayan şarkı iptilasından şikâyet eder, "Muallim Naci Efendi Galib Dede'yi tebcil ettiği halde onu nasıl hiç anlamamış ve bayağı gazeller düzmüşse" Hacı Arif'in de "İsmail Dede Efendi'nin arkasından aynı şeyi musikide" yaptığını ve Balık Pazarı meyhaneleri "ezkiyâ"sına hitap ettiğini söyler. Bkz. Asaf Halet Çelebi, "Todi Musikisi", *Yeni Adam*, S. 360, 1941, s. 4-5.

48 Süleyman Cevad, "Rauf Yekta Bey ile Mülakat", *Dergâh Mecmuası*, S. 38, 5 Teşrinisani 1338 (1922), s. 19-22'den akt. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta Bey...*, s. 181.

49 Fatma Nur Duran, *Haşim Bey'in Güfte Mecmuası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2019, s. 207.



Sonuç olarak, Rauf Yekta'nın klasik Türk müziği kategorisini tanımlamada kullandığı kıstaslar, sosyolojideki yüksek beğeni kültürü ve müzikoloji sahasındaki klasik müzik kategorilerini tanımlamakta kullanılan kıstaslarla uyumludur. Rauf Yekta'nın klasik Türk musikisinin sınırlarını çizerken, üstat kabul edilen bestekârlara ve müzik otoritelerine verdiği merkezi rol, bu müziğin toplumun seçkin gruplarıyla yakın ilişkisi üzerindeki vurgusu, geniş kitlelerin beğeni yargılarına şüpheyle ve küçümsemeyle yaklaşması, müziğin sanat yönünü eğlence yönünden ayıran ve bilimsel-entelektüel bir tutumla ilişkilendiren “âlimâne” veya “sanatkârâne” musiki tanımlaması, sosyolojide yüksek beğeni kültürünün tanımlayıcı unsurlarına uymaktadır. Benzer şekilde, Rauf Yekta'nın klasik musiki kavramını kullanma şekli de müzikoloji literatüründeki kullanımla uyumludur. Nitekim Rauf Yekta Türk musikisinin klasik eserlerinden bahsederken “zamanın tahripkâr tesirinden kurtularak” bugüne kalmış olduklarına, belli usul ve kurallara göre bestelendiklerine, “abidevi” eserlerden oluşan bir kanonun parçası olduklarına, “münevver zevata hitap ettiklerine” vs. dikkat çeker. Rauf Yekta, klasik musiki kavramını Avrupa'dan almış olsa da bu kavrama tekabül eden unsurları ve zihniyet yapılarını, mensubu olduğu Osmanlı musiki geleneği içinde hazır bulmuştur. Onun yaklaşımını kendinden önceki zihniyet dünyasından farklı kılan, klasik Türk musikisini klasik Batı müziğine referansla ve Türk uluslaşmasının ihtiyaçlarına göre tanımlamasıdır.

### 3. Klasik Batı Müziği Karşısında Klasik Türk Müziği

Rauf Yekta klasik Batı müziğini klasik Türk müziğinin Avrupa'daki muadili olarak andığında ondan hep saygıyla bahseder. Mesela 1927'del, Türk Musikisi İhtifal Heyeti Konseri'nin açılış konuşmasında Neva Kâr'ı tanıtırken İtri'nin bu eserinin çok muhteşem bir eser olduğunu ve ancak “Garpta Beethoven'in senfonileri hakkında yapıldığı gibi (...) sayfeler dolusu tahlillerle” açıklamasının yapılabileceğini belirtir.<sup>50</sup> 1906 tarihli bir yazısında, gramofon plaklarına kaydedilmeye değer Türk musikisi eserlerinin, gerçek üstatlar tarafından icra edilecek klasik eserler olduğunu savunurken, önerisini desteklemek için Avrupa'yı örnek gösterir. Avrupa'daki gramofon plaklarında “Paris Büyük Operası'nın birinci tenörü, Opera Komik Tiyatrosu'nun baritonu veya birinci kemânîsi gibi hakikaten dehâ-yı mûsikileriyle teferrüd eden (sivriyen)” meşhur sanatçıların icra ettiği klasik musikiye ait “nefâis-i âsâr” kaydedilmektedir.<sup>51</sup> Rauf Yekta'ya göre nasıl ki Avrupa'da diğer müziklerden daha özel bir itibar ve himayeye layık bir klasik musiki varsa, Türkiye'de de vardır ve kaydedilmeye layık olan budur.

50 “Türk Mûsikîsi Üstadlarının İhtifâli Mahşeri Bir Kalabalık Huzurunda Yapıldı”, s. 1-2.

51 Rauf Yekta, “Gramofon ve Mûsikî-i Osmânî”, 24 Şubat 1321 (1906).

Ancak Rauf Yekta'nın klasik Batı müziğiyle ilgili bu olumlu referanslarını, onun Batı müziğine hayranlığının bir ifadesi olarak görmek doğru olmaz. Gerek kendi yazdıkları gerekse bizzat kendisi yaşarken hakkında kaleme alınmış yazılar, Rauf Yekta'nın aslında Batı müziğinden pek hazzetmediğini gösterir. *Tiyatro ve Musiki* dergisinde Rauf Yekta'yı musiki camiasının bilir kişisi (*ehl-i hibre*) olarak tanıtan bir makalede A. Cehri, Rauf Yekta'nın tekzip etmediği şu ifadeleri kullanır: “Üstad Frenk musikisini hiç sevmeyiz, onu dana gibi bağırma veya kedi gibi miyavlama diye tavsif eder ve Frenkane bir konserden ‘valeryan’ (yatıştırıcı ilaç olarak kullanılan bir ot, kediotu) koklamış gibi tiksindir.”<sup>52</sup> Daha yirmili yaşlarında bir vapur gezisinde Osmanlı musikisinden hoşlanmayan bir İngiliz dostuna, kendisinin de Avrupa musikisini bir o kadar sevmediğini söyler: “Küçük yaşımdan beri gerek Beyoğlu’nda gerek tiyatrolarda Avrupa musikisini dinleye dinleye o dereceye çıkmışım ki eğer ülfet mümkün olsa idi şimdiye kadar çoktan telezüz edebileceğim (zevk alabileceğim) derkâr (belli) iken bilakis dinledikçe teneffürüm (nefretim) artmakta ve bir türlü bu garip musikiye ısınamamaktayım!”<sup>53</sup>

Rauf Yekta, Batı müziğine karşı bu öznel yargılarını gerekçelendirecek rasyonel temeli partikülarist (tikelci) bir müzik anlayışında bulur. Rauf Yekta'nın çıkış noktası, aslında o yıllarda hâkim olan Avrupa-merkezci bir görüşün eleştirisidir; ancak o da nihayetinde tersine çevrilmiş bir etno-santrizme ulaşır. Dönemin hâkim görüşü, klasik Batı müziğinin üzerine kurulduğu temellerin bütün toplumlar için geçerli evrensel ve en ileri müzik tekniğini teşkil ettiğini, dolayısıyla Türk müziğinin de bu teknikle uyumlu olmayan özelliklerinden vazgeçerek kendisini Batı tekniğine uyarlaması gerektiğini iddia ediyordu. Rauf Yekta ise müzikte bütün toplumlar için geçerli tek bir bilimsel kurallar bütünü olmadığını, ortada Garp ve Şark musikisini birbirinden ayıran “iki ayrı fen”, “iki ayrı sanat” olduğunu iddia eder. Rauf Yekta'ya göre Şark ve Garp musikisi iki ayrı lisan benzer, nasıl ki her lisanı ancak o lisanın gramerine göre anlayabilirsek, musiki kültürlerini de ancak kendi kurallarına göre anlayabiliriz. Türk müziğini Batı müziği kalıplarına sokmak, Türkçeyi Fransızcanın gramerine göre konuşmak gibidir.<sup>54</sup>

Aslında bu görüşü mantıki sonuçlarına götürdüğümüzde, insanların farklı toplumların müziklerini, her birinin kendine özgü kurallarını gözeterak öğrenebileceği ve ondan zevk alabileceği sonucuna varırız. Ancak Rauf Yekta bunu kabul etmeye yanaşmaz. İnsanların içine doğdukları toplumun müziğine adeta fitri olarak bağlandıklarını ve başka müziklerden bu derece zevk almalarının mümkün olmadığını varsayar. Yirmili

52 A. Cehri, “Ehl-i Hibre”, s. 5.

53 Gönül Paçacı, “Rauf Yekta Bey’in Gezi Günlüğünün Tıpkıbasımı ve Çevrimyazısı”, *Musikişinas*, S. 12, 2012, s. 24.

54 Rauf Yekta, “Türk Müsikisi Müzeyeye Kaldırılmaz”, *Vakit*, 24 Mart 1926, s. 3.

yaşlarındaki gezi notlarından itibaren hayatı boyunca yazdıklarına bakıldığında, bunu bir sabit fikir olarak taşımaya hep devam ettiği anlaşılmaktadır. Rauf Yekta'ya göre bir Osmanlı'nın "kanun-u fitrat muktezasından (yaradılışının gereği) olarak kendi musikisini beğenmesi" ve "daha beşikte yattığı zamandan beri kulağının alıştığı o nermîn, o rakik terennümât-ı gaşyâveri (o yumuşak, o nazik, insanı kendinden geçirici terennümleri) Frenkler'in –bize göre– müz'ic (rahatsızlık veren), sakil olan (bunaltıcı) tegan-niyâtına (nağmelerine) tercih etmesi" gayet doğaldır. Bunu Türkçe bilmeyen Avrupalıların Türk şiiirinden zevk almasının mümkün olmamasına benzetir. Şark musikisinin en nefis parçalarının bile Avrupalılar tarafından anlaşılammaması ve takdir edilememesi de Rauf Yekta'ya göre aynı sebepten kaynaklanır.<sup>55</sup> Bizim musikimiz Avrupalılara hitap etmediği gibi, onlarınki de bize hitap edemez, "Türk'ün ruhuna, bedii zevkine külliyyen yabancı"dır,<sup>56</sup> "Türk ruhunu" bizim eserlerimiz kadar "okşamayı" mümkün değildir.<sup>57</sup> Gerçi Rauf Yekta'nın varsayımının aksine, bazı Türkler, pekâlâ kendi musikilerinden ziyade Batı musikisinden zevk alabilmektedir. Rauf Yekta, bunu da "Garp musikisine akan bu ruhlar"ın "ne aradıklarını bilmeyen avareler" olmasına bağlar. Rauf Yekta'ya göre bunlar istisna oldukları için kaideyi bozmazlar: "Varsın aramızda birkaç kişi de Garp musikisinden mütelezziz olsun. Herkesin zevkine müdahale edecek değiliz ya..."<sup>58</sup>

Gelgelelim pozitivist eğilimlere sahip bir müzikolog olan Rauf Yekta, kültürel göreliliğe dayanan bu öznel tutumla yetinmez ve Klasik Türk müziğinin üstünlüğünü kanıtlayacak "objektif", "bilimsel" açıklamalar da arar. Rakipleri klasik Batı müziğinin çokseslilik, "ilm-i ahenk", armoni vb. terimlerle ifade edilen gelişmiş müzik tekniklerine dayalı olması sebebiyle Türk müziğinden üstün olduğunu iddia etmekteydi. Rauf Yekta ise aksine Türk musikisinin "Avrupa musikisinin elhân-ı mahdûdesine (sınırlı ezgilerine) ezher cihet mütefevvik (her bakımdan üstün) bulunan" bir fenn-i bedi olduğunu iddia eder.<sup>59</sup> Rauf Yekta'ya göre Batıda gelişen çoksesli müzik teknikleri, Batılı bestekârların melodi ("lahn") üretmekteki "nasipsizliği"ni başka yollarla telafi için buldukları bir çaredir.<sup>60</sup> Batılı bestekârlar "telif-i lahn hususundaki iktidarsızlıklarını zahiren parlak görünen armonilerle" örtmüşlerdir.<sup>61</sup> Rauf Yekta bu görüşünü kanıtlamak için, "opera-

55 Rauf Yekta, "Edhem Bey Efendi'ye Cevab", *İkdam*, 15 Kanunuevvel 1314 (1898).

56 Rauf Yekta, "Yeni Türk Beste Mektebi", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 5, 16 Şubat 1928, s. 1-2.

57 Süleyman Cevad, "Rauf Yekta Bey ile Mülakat"tan akt. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta Bey...*, s. 181.

58 Rauf Yekta, "Nâmık İsmail Bey'e Cevap", *Vakit*, 9 Ekim 1926, s. 2.

59 Rauf Yekta, "Tenkidât-ı Müsikiyye", *İkdam*, 19 Eylül 1314 (1898).

60 Rauf Yekta, "Yeni Türk Beste Mektebi", s. 1-2.

61 Rauf Yekta, "İlm-i Âhenk ve Şark Müsikişine Tatbiki", *İkdam*, 22 Kanunuevvel 1322 (1907).

lardaki hanendelere mahsus teganniyatı havi bulunan” notaların, Türk musikisindeki ezgilerle kıyaslandığında ne kadar basit olduğuna işaret eder.<sup>62</sup> Rauf Yekta’ya göre tampe-re sisteme geçiş Batı müziğinde majör ve minör denilen iki “makam” dışındaki bütün makamların yok olmasına, bu da melodik açıdan büyük bir fakirleşmeye yol açmıştır.

Rauf Yekta, adeta çoksesli/tekseleli karşıtlığına dayanan Batı müziği lehindeki estetik hiyerarşiyi tersine çevirerek çokmakamlı/az makamlı karşıtlığına dayanan Türk müziği lehinde yeni bir estetik hiyerarşi kurmaya çalışır. Rauf Yekta’ya göre Türk musiki bu melodik zenginlik dışında başka bir avantaja daha sahiptir. Majör ve minör dizilere te-kabül eden makamlar zaten Türk müziğinde mevcuttur, bu yüzden Türkler Batı müziği-nin ezgisel yapısını daha kolay kavrayabilirler, buna karşılık Batılılar kendilerinde ol-mayan pek çok makama ve perdeye sahip olan Türk musikisini layıkıyla kavrayamazlar. Bu açıdan Rauf Yekta Türk musikisinin daha evrensel ve kapsayıcı olduğu sonucuna varır.<sup>63</sup> Yine de Batı tekniğinden faydalanarak Türk musiki modernleştirilemez mi? Şayet bu mümkünse nasıl yapılabilir? Rauf Yekta bu soruya cevap verirken bu kez tar-tışmaya milliyetçi unsurlar ekler. Böylelikle klasik Türk musiki kategorisini millî mu-siki söyleminin çerçevesi içine sokmaya çalışır.

#### 4. “Yeni Beste Mektebi” Karşısında Klasik Türk Musiki

Rauf Yekta’nın 1920’lerden önce kaleme aldığı metinlerde Türk musikisinin armo-nize edilmesine kategorik olarak karşı çıkmadığını görürüz. Örneğin 1912 tarihli bir yazısında<sup>64</sup>, ilerde çok sert bir şekilde karşı çıkacağı Rus modelini, yani millî motiflere dayalı bir çoksesli müzik yaratılmasını, bizzat kendisi önerir, tabii ki esasen halk mu-sikisine değil klasik Türk musikisine dayalı olması şartıyla. Ancak burada bile, klasik Türk musikisinin zengin makam ve perdelerinin feda edilmemesi gerektiğinin altını çiz-er ve Rusların melodik olarak çok daha fakir olan müziklerine kıyasla klasik Türk mu-sikisinin armonize edilmesinin çok daha zor olacağını ve bu alanda çok uzun yıllar har-camaya hazır olmak gerektiğini vurgular. Türk musiki monografisinde de Türk musikisinin armonize edilmesini kategorik olarak reddetmez, ama Türk musikisinin kendine özgü makamları ve perdeleri feda edilecekse bunun zenginlikten çok fakirleş-meye yol açacağını, Türk musikisinin yapısına uygun bir armonik sistem kurulana kadar dikkatli ve temkinli olunmasını önerir.<sup>65</sup>

62 Rauf Yekta, “Âlât-ı Müsikiyemiz -2- Tanbur”, *İkdam*, 4 Mayıs 1323 (1907).

63 Rauf Yekta, “Şark ve Garb Müsikileri Arasında Bir Mukayese”, *İkdam*, 15 Kanunuevvel 1322 (1906).

64 Rauf Yekta, “Şark Müsikisine Ait Bir Mühim Teşebbüs”, *Şehbâl*, S. 48, 1912, s. 472.

65 Rauf Yekta, *Türk Musikisi...*, s. 134-136.

1920'lerde Rauf Yekta'nın bu konudaki tutumu gitgide sertleşir ve muhafazakarlaşır. Cumhuriyet dönemindeki yazılarında, dönemin sert tartışma ortamının da etkisiyle, Türk musikisinin armonize edilmesi çabalarına karşı son derece olumsuz, saldırgan ve küçümseyici bir tutum benimser. Hedefinde özellikle “yeni beste mektebi” olarak adlandırdığı senfonik eser bestecileri vardır. İlk olarak bu bestecilerin millî musikiyi temsil etmediğini, aksine gerçekte musikimizi “ecnebi kalıba dökmeyi” amaçladıklarını ileri sürer.<sup>66</sup> Millî musiki olarak adlandırılan bu yeni besteler, Rauf Yekta'ya göre Türk ruhuna yabancı olan ve halkın hoşlanmadığı Garp musikisini esas almaktadır, bu yüzden bizim millî harsımıza uygun değildir. “Yeni çıkma Türk musikisi” olarak adlandırdığı bu yeni besteler “halk şarkılarımızı Garp sistemiyle armonize ederek gülünç bir şekle” sokmaktadır. Ezgileri “zeybek havaları veya popüler şarkılarla sınırlı” olan bu eserler “üslupsuz, melez bir musiki”dir<sup>67</sup>, “ne Türk musikisine ne de Garp musikisine benzeyen ucubeler”dir.<sup>68</sup>

Rauf Yekta'nın, bir kısmı dostu ve çalışma arkadaşı olan bu grup için böylesine sert ifadeler kullanması, dönemin şartlarıyla da yakından ilişkilidir. Zira her ikisi de toplumun seçkinlerine hitap eden ve varlıklarını sürdürmek için belli düzeyde kamusal fon ve himayeye ihtiyaç duyan klasik Türk musikisi ve senfonik Türk musikisi çevreleri, bu yıllarda itibar ve himaye kaynaklarını elde edebilmek uğruna kıyasıya bir mücadele içindedir. Devletin taraflardan biri lehine sert müdahalesi aradaki dengeyi tamamen bozmuş, klasik Türk musikisi çevresini umutsuzluğa sürüklemiştir. Alınan yıkıcı kararlar ve muhatap olunan hoyrat tutumun etkisiyle aralarındaki rekabeti sıfır toplam bir mücadele olarak görmeye başlayan Rauf Yekta, rakibinin meşruiyetini zedelemek için bütün silahlarını kullanır.

Rauf Yekta'ya göre Garp musikisi kalıbına sokulmuş Türk ezgileri karakterlerini kaybetmekte, bozulmaktadır. Örneğin tampere sisteme göre akort edilmiş bir piyanoda “hakiki Türk nağmelerini duymak imkansızdır.”<sup>69</sup> Rauf Yekta piyanoda çalınan Türk musikisini Rum garsonların konuştuğu bozuk Türkçeye benzetir. Türk ezgilerinin Türk müziğindeki perde ve aralıkları içermeyen piyanoda çalındığında, bu müzikte alıştığı sesleri bulamayan Türk dinleyicinin kulaklarını tırmalayacağını, üstelik Batı müziği dinleyicisine de hitap etmeyeceğini düşünür. Rauf Yekta'ya göre “halk şarkılarımızı Garp sisteminin sesleriyle piyanoda çalmak ve yine Garp kavaidine göre armonize

66 Rauf Yekta, “Bir Münekkid-i Nev-peydâ-yı Mûsiki”, *Vakit*, 23 Ağustos 1923, s. 3-4.

67 Rauf Yekta, “Musiki Tarihinde Türkler'in Mevkisi”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, 12 Mart 1928, 8, s. 2.

68 Rauf Yekta, “Nâmık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

69 Rauf Yekta, “Yeni Türk Beste Mektebi”, s. 1-2.

etmek gibi tıflane (çocuksu) teşebbüsler”, Cemal Reşit Rey’in Paris’te umduğu başarıyı elde edememesinin de gösterdiği gibi, sadece Türkiye’de değil Garp mahfillerinde de “fena bir tesir” hâsıl etmektedir.<sup>70</sup>

Rauf Yekta çoksesli Türk müziği çalışmalarından beklenen sonuçların elde edilememesini üç temel sebebe bağlar. Bunlardan birincisi Garp ve Şark musikisi sistemlerinin farklılığını dikkate alan bir armonik yapı yaratılamaması, bu yüzden Türk müziğinin kendine özgü perde ve aralıklarının feda edilmesidir. İlkiyle bağlantılı olan bir diğer sebepse, bu işe girişenlerin her iki musikiyi de layığınca bilmiyor olmalarıdır. Rauf Yekta’ya göre genellikle Batı müziği içinden yetişmiş olanlar Türk müziğini, Türk müziğinden yetişmiş olanlar Batı müziğini iyi bilmemekte, yarım yamalak bir bilgiyle büyük bir işe girişmektedirler. Her iki musikiyi iyi bilen Türk bestecilerine Ali Rıfat Çağatay ve Sadettin Arel’i, Batı müziğinde inkılap yapan bestekârlara da Wagner’i örnek verir. Wagner’in “eskilerin eserine iktifa ve maziye istinad etmeden yeni sanat yolunda ileri gitmenin imkanı yoktur” sözüne atıf yaparak, “müceddidlik (yenileycilik) hevesine kapılan” bestekârların başarısız olmasının sebebini “klasik musiki terbiyesindeki noksanlıkları”na bağlar.<sup>71</sup> “Yeni Türk beste mektebi”nin temsilcisi olarak gördüğü Cemal Reşit Rey’in Türk musikisinin ne nazariyatına ne de ameliyatına vakıf olduğunu, gerek besteleriyle gerekse Anadolu Halk Şarkıları derlemesinin dördüncü fasikülüne yazdığı takrizle bu konudaki bilgisizliğini gösterdiğini ileri sürer ve ona birkaç yıl bir üstattan Türk musikisi meşk etmesini tavsiye eder. Rauf Yekta’ya göre nasıl ki klasik Batı müziği seviyesindeki bir müzik kültürünü öğrenmek için yurtdışında yıllarca ustalardan ders almak gerekiyorsa, en az onun kadar zengin ve gelişmiş bir müzik olan klasik Türk musikisini öğrenmek için de bu zahmete katlanmak gerekir.<sup>72</sup>

Rauf Yekta’nın Türk musikisinde “inkılap yapmak sevdasında olanlar” için çok basit bir ön şartı vardır. Bu işe kalkışacak olanlar “her şeyden evvel Türk musikisine vukuflarını, isterlerse klasik vadide eserler yazabileceklerini ispata muktedir olmalıdırlar.”<sup>73</sup> Bunu yapabilmek için de sadece Chopin’i, Wagner’i değil, Itri’yi ve Sadullah Ağa’yı da iyi bilmeleri ve incelemeleri gerekir. Aksi takdirde verdikleri eserler ya tamamen Batı müziğinin kopyası olacaktır, ya da melodik açıdan klasik Türk müziği kadar zengin olmayan basit halk ezgilerinin armonize edilmesiyle sınırlı kalacaktır. Rauf Yekta millî musikinin önemi konusunda rakipleriyle aynı fikirdedir; ancak millî musikinin esas

70 Rauf Yekta, “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 9, 19 Mart 1928, s. 3.

71 Rauf Yekta, “Türk Musikisinde Teceddüt Hareketleri”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 7, 5 Mart 1928, s. 2-3.

72 Rauf Yekta, “Yeni Türk Beste Mektebi”, s. 1-2.

73 Rauf Yekta, “Türk Musikisinde Teceddüt Hareketleri”, s. 2-3.

kaynağının rakiplerinin gayri-millî ve kozmopolit bir müzik olarak damgalamaya çalıştığı klasik Türk musikisi olduğunu iddia eder. Milliyetçiliğe milliyetçilikle cevap verir. “Millî üstatlarımız” dediği klasik musiki bestekârlarını “tebcil etmek” (ululamak), Rauf Yekta’ya göre “hususat-ı sairede (diğer hususlarda) göstermeye başladığımız milliyetperverlik haslet-i memduhesini musikimize de tatbik etmek” anlamına gelmektedir.<sup>74</sup>

Rauf Yekta’ya göre millî musikinin tek kaynağı olarak halk musikisinin görülmesi, Türk musikisi kültürüne uygun olmayan Batı deneyiminin ezbere taklit edilmesinden kaynaklanmaktadır. Tampere sisteme geçerek majör ve minör olmak üzere iki diziyeye mahkûm olan Batı müziği, melodi bulma istidadını büyük ölçüde kaybetmiş, bu konudaki “iktidarsızlığı zahiren parlak görünen armoniler”le örtmeye çalışmıştır.<sup>75</sup> Yeni ezgiler “yaratmaktaki nasipsizliklerini gören Batılı bestekarların” bunu telafi etmek için başvurdukları yollardan biri “halk musikisinde herkesin hoşuna giden küçük bir” ezgiyi alıp “etrafını münasip cümlelerle” doldurarak “halkın kulağına güzel bir tesir yapacak bir beste meydana getirmek”tir.<sup>76</sup> Rauf Yekta’ya göre Türk bestekârların, çaresizliğin bir ürünü olan bu yola başvurmalarına gerek yoktur. Elinin altında klasik Türk musikisinin her biri bir “nağme şelalesi” olan şaheserlerinden oluşan “zengin bir musiki hazinesi” bulunan hakiki Türk bestekârları, “müptezel (bayağı, değersiz) bir havayı developpe etmeğe (geliştirmeye) bittabi tenezzül etmezler.”<sup>77</sup> Rauf Yekta’ya göre herhangi bir sahadada, kalıcı bir sanat değeri taşıyan bir Türk musikisi yaratmanın vazgeçilmez şartı klasik Türk musikisiyle derin bir ilişki kurmaktır. Türk halk musikisi motiflerinden faydalanmak, sanat değeri yüksek bir millî musiki yaratmak için yeterli değildir.

## 5. Halk Musikisi: Millî Musikin “Avama Mahsus” Kolu

Her şeyden önce halk musikisi Rauf Yekta’ya göre piyasa musikisinden farklı olarak millî musikin bir parçasıdır. Bu noktada polemik yürüttüğü kişilerle aynı fikirdedir. Hatta 1898’deki erken dönem yazılarından birinde<sup>78</sup> “asıl millî musikimiz”i “her türlü tekellüfattan âzâde olan” halk şarkılarında arayan ifadelerle bile rastlarız. Yine bu yazıda Anadolu’nun çeşitli yerlerinde ve “bilhassa Urfa, Musul, Erzurum taraflarında” insanı kendinden geçirecek derecede tesirli müziklere rastlandığını söyler, bunların derlenip notaya alınmasını, yayımlanmasını, hatta belki yerli operalarda bunlardan faydalanılmasını teklif eder. Ne var ki, zamanla bu fikirden uzaklaştığını ve millî musikin

74 Süleyman Cevad, “Rauf Yekta Bey ile Mülakat”, s. 181.

75 Rauf Yekta, “İlm-i Âhenk ve Sark Müsikisine Tatbiki”, *İkdam*, 22 Kanunuevvel 1322 (1907).

76 Rauf Yekta, “Yeni Türk Beste Mektebi”, s. 1-2.

77 Rauf Yekta, “Yeni Türk Beste Mektebi”, s. 1-2.

78 Rauf Yekta, “Osmanlı Müsikisi Hakkında Birkaç Söz”, *İkdam*, 25 Mart 1314 (1898).

merkezine klasik musikiyi yerleştirdiğini görürüz.<sup>79</sup> Nadir de olsa, zaman zaman halk musikisi örneklerine ilişkin hayranlık ifade eden bazı değerlendirmelerde bulunmaya devam eder. Örneğin 1910'daki bir yazısında “sanatlarında pek mahir” olan ve İstanbul'daki kahvelerde artık pek rastlanmasa da Anadolu'da rastlanabilen “saz şairleri”ni över.<sup>80</sup> Ancak yazılarının genelindeki vurguya baktığımızda halk musikisini “irfan seviyesi o kadar yükselmeyen ahali ve köylüler”e hitap eden<sup>81</sup> “avama mahsus”<sup>82</sup> bir müzik olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bir tarafta “ilmen ve irfanen yükselmiş münevver zevat”a hitap eden ve “sanatkârâne, âlimâne” bir müzik olan “klasik musiki” vardır, diğer tarafta “sanatkârâne bir meziyeti bulunmayan hoşâyende (hoşa giden) parçalardan ibaret” ve “köylüye hitap eden” halk musikisi.<sup>83</sup>

Rauf Yekta'ya göre “Anadolu havaları millî musikiden mülhem” olmakla birlikte “Türk musikisi ilminin incelikleriyle işlenmiş” değildir.<sup>84</sup> Bu yüzden, toplumun “irfan seviyesi yükselmiş” kesimleri için estetik bir değer taşımaz, sadece folklorik bir malzeme olarak değerlidir. Burada da Rauf Yekta'nın yüksek beğeni kültürlerine has elitist değer yargılarının bir örneğini görmek mümkündür. Zira Rauf Yekta türkülerin insanı derinden etkilediğini, hoşla gittiğini kabul etmekle birlikte bunu yeterli görmez. Tıpkı hoşlanmakla estetik beğeniyi birbirinden kesin çizgilerle ayıran Kant gibi, sanatsal değeri yalnızca entelektüel çaba ve tefekkürle kavranabilecek bir şey olarak görür. Bourdieu'nün üst sınıf beğenisini tarif ederken ifade ettiği gibi, meşru beğeniyi saf entelektüel ve estetik bakışla sınırlar.

Türk musikisi monografisinde halk musikisine çok az bir yer ayırması da bu açıdan manidardır ve Fuat Köprülü<sup>85</sup>, Halil Bedii Yönetken<sup>86</sup> vb. önemli isimler tarafından eleştirilmiştir. Rauf Yekta Türk musikisi maddesinde eski Türk musikisi sazlarından bahsederken halk musikisi sazlarına hiç yer vermez, yeni sazlar kategorisindeyse sadece zurna ve meydan sazından bahseder.<sup>87</sup> Meydan sazı başlığı altındaki ilk cümlesine “bu

79 Rauf Yekta'nın halk müziği hakkındaki görüşlerini kronolojik bir düzen içinde bir araya getiren kapsamlı bir çalışma için bkz. Ünsal Deniz, “Rauf Yekta Bey'in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 71, 2018, s. 249-276.

80 Rauf Yekta, “Âhiretlik Unvanlı Neşide-i Müsikiyye Münâsebetiyle”, *Resimli Kitap*, S. 3, 1324 (1910), s. 286-291.

81 Rauf Yekta, “Namık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

82 Rauf Yekta, “Ziya Gökalp ve Milli Musikimiz Hakkındaki Fikirleri I”, s. 89-91.

83 Rauf Yekta, “Millî Müsikiğimiz Yok mudur?”, *Vakit*, 13 Şubat 1926, s. 5.

84 Rauf Yekta, “Namık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

85 Fuad M. Köprülü, “Türk Musikisi Tarihi”, *Tevhid-i Efkâr*, 28 Kânunusani 1924.

86 Halil Bedii Yönetken, “Rauf Yekta Bey'e Verilen Bir Cevap”, *Yeni Ses*, 27 Ekim 1926, s. 2.

87 Tokel, bu bağlamda Rauf Yekta'yı “halk musikisine yer vermeyen bir Türk musikisi tarihi” yazmakla eleştirir. Bayram Bilge Tokel, *Sarayın Sesi Halkın Nefesi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 170-176.



çalgı klasik topluluklara ve kahvelerde icrayı ahenk eden incesaza dahil edilmemiştir” diye başlaması, ansiklopedi maddesini hangi mantıkla kaleme aldığına da bir göstergesidir.<sup>88</sup> Yapılan eleştirilere cevaben belirttiği gibi, Türk musikisi maddesini “Türk’ün klasik musikisi”ni anlatmak amacıyla kaleme almıştır.<sup>89</sup> Böyle bir incelemede halk müziğine yer verilmemiş olması Rauf Yekta Bey’e göre gayet doğaldır, çünkü halk musikisi klasik musikinin bir parçası değildir. Türk müziğinin avama, köylülere hitap eden, gelişmemiş bir koludur. Arel’de daha net bir ifadesini bulduğumuz bu yaklaşıma göre halk musikisi klasik musikinin “iptidai (ilkel), rustai (köylü) ve sadedilane (safça)” bir şeklidir.<sup>90</sup> Bu mantıktan hareketle Rauf Yekta, iyi yetişmiş şehirli müzisyenlerin halk müziği etkisi altına girmesini lüzumsuz, hatta yanlış bulur. Örneğin Tanburi Cemil Bey’e getirdiği temel eleştiri, tanburu bağlama gibi çalmasıdır. Seçkin bir mecliste bağlama çalarken dinlediği Sadi Yaver Ataman’ı, “bırak şu avam sazını da tanbur çal” diye ikaz eder.<sup>91</sup> Çoksesli eser bestecilerini, klasik musikinin nağme zenginliği dururken, halk müziğinin ilkel ve basit melodilerine yöneldikleri için eleştirir.

Halk müziğine ait bazı unsurları tarif ederken zaman zaman nesnellikten çok uzaklaştığı ve sert ifadeler kullandığı da olur. Mesela halk musikisi sazlarına örnek olarak verdiği iki sazdan biri olan ve “Kıptiler tarafından icra edilen bir nevi obua” olarak tarif ettiği zurnanın Van ve Erzurum’daki Kürt ve Ermeniler tarafından çalınan bir çeşidini “gayrikâbili tahammül, kaba ve cırtlak” olarak değerlendirir. “Bu kadar hatalı seslerle bu adamların saatlerce oynamasına”, böyle bir müzikten zevk alabilmelerine şaşar.<sup>92</sup> Rauf Yekta zaman zaman tepeden baksa da halk musikisini millî musikinin bir parçası olarak görmüş, 1898’deki ilk yazısıyla birlikte fikir babalarından biri olduğu derleme gezilerine bizzat katılmış, Anadolu’dan derlenen halk şarkılarının toplandığı defterlere açıklamalar yazmıştır.<sup>93</sup> Rauf Yekta’nın türkülere özellikle folklorik bir değer atfettiği, derleme çalışmalarını uluslararası folklor bilimi çalışmalarının bir parçası olarak gördüğü, bu yüzden de bugünün müziğine kaynak olabilecek veya başlı başına değer taşıyan canlı bir unsur olarak değil de en saf hâliyle tespit edilip notaya alınması gereken bir folklor malzemesi olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

88 Rauf Yekta, *Türk Musikisi...*, s. 89.

89 Rauf Yekta, “Bedii Bey’in Mugalataları”, s. 2

90 Hüseyin Sadettin Arel, *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, İstanbul, 1964’den akt. Bayram Bilge Tokel, *Sarayın Sesi...*, s. 281-282.

91 Süleyman Şenel, *Sadi Yaver Ataman*, Safranbolu Belediye Başkanlığı Yayınları, Safranbolu, 1995, s. 3.

92 Rauf Yekta, *Türk Musikisi...*, s. 92.

93 Bkz. Rauf Yekta, *Dârü'l-Elhân Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 1. Defter*, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul, 1926; Rauf Yekta, *Dârü'l-Elhân Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 2. Defter*, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul, 1926.

## 6. Piyasa Musikisine Karşı: “Mütereddi” Musikiyle Yolları Ayırmak

Rauf Yekta'nın metinlerinde, estetik açıdan meşru müzik kültürünü klasik Türk musikisi temsil eder. Millîlik vasfı açısından halk musikisinin de kültürel meşruiyeti vardır. Ticarileşmiş popüler müzik kültürleriniyse genellikle meşru görmediği anlaşılıyor. Örneğin 1926'da Darüelhan'ın Türk musikisi bölümünün kapatılmasıyla ilgili polemikler sırasında “iptizalin (bayağılaştırma, adileşme) son derecesine gelmiş (...) mütereddi (soysuzlaşmış) bir musiki” diye tanımladığı piyasa musikisini “mevki-i tedavülünden kaldırabilirseniz kararınızı alkışlayacak ilk ben olurum” diyecek kadar ileri gider.<sup>94</sup> “Fasıl musikisi” veya “meyhane musikisi” namı verilen piyasa şarkılarına millî musiki denmesi Rauf Yekta'ya göre “millî izzet-i nefsi rencide” edecek bir şeydir.<sup>95</sup> Buna fasıl musikisi denmesi de yanlıştır. Çünkü hakiki fasıl musikisi Rauf Yekta'ya göre tıpkı Viyana operasındaki konserleri “vecd içinde” dinleyen “münevver tabaka” gibi, “ricâl ve kibâra mahsus mehâfilde (mahfillerde)”, bir şeyler yiyip içmeden, adeta “bir mabette dini ayin icra ediliyormuş gibi” huşu ile dinlenir.<sup>96</sup>

1907'deki erken tarihli yazılarından birinde<sup>97</sup> klasik musikinin gerçek mahiyetini gösterecek saz takımı ve icra şeklini tanımlarken de benzer bir ortama işaret ettiğini görürüz. Ney, tanbur, sinekemanından oluşan bir saz takımı eşliğinde üç hanendenin klasik eserler icra ettiği ve bu seçkin konseri huşu içinde dinleyenlerin “lakırdı etmek değil hızlıca nefes almaktan bile” çekindikleri bir ortamdır bu. Ancak bu tür bir musikiden zevk alabilmek için belli bir kültür, görgü ve kulak eğitimi gerekmektedir. Peki, bu “üstadane eserler”den “bir şey anlamayanlar, anlamaya terbiyeyi semiyeleri (kulak terbiyeleri) henüz müsait olmayanlar” ne yapacaktır? Onlar için de böyle “sanatkârâne” olmayan “hafif, şen, şâtır (neşeli)” parçalar vardır.<sup>98</sup> Rauf Yekta müzikten anlamayan, kulağını eğitmemiş kitlelerin beğendiği bu müziklerde herhangi bir sanat değeri görmez.

1906 tarihli bir yazısında plaklara kaydedilen ve “nefais-i musiki namı verilen” eserlerin çoğunlukla “kabak kantosu, çiftetelli, çingene kantosu (...) gibi âsâr-ı mübtezeleden”, yani değersiz, bayağı eserlerden ibaret olduğunu ve musiki üstatlarının bunları dinlemeye bile tahammül edemeyeceğini söyler. Rauf Yekta'ya göre ahlak, edep, nezahet, sanat ve letafetten mahrum olan bu parçaları musiki üstatlarının ağızlarına alması

94 Rauf Yekta, “Namık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

95 Rauf Yekta, “Namık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

96 Rauf Yekta, “Namık İsmail Bey'e Cevap”, s. 2.

97 Rauf Yekta, “Âlât-ı Mûsikiyemiz -2- Tanbur”, *İkdam*, 4 Mayıs 1323 (1907).

98 Rauf Yekta, “Âlât-ı Mûsikiyemiz -2- Tanbur”.

mümkün değildir. Bunlar “kıymet-i fenniyeleri sıfır” olan ve yalnız avamın hoşuna gidecek parçalardır.<sup>99</sup> Özellikle kantolar söz konusu olduğunda Rauf Yekta iyice öfkelenir. 1899’daki ilk yazılarından birinde Kanto denen “bu zırlıtlardan” hoşlananların “musiki namı verilen sanat-ı âliye ve ruhaniyyeden zerre kadar haz ve nasipleri” olmadığını söyler.<sup>100</sup> Çünkü bu kantoların hangi makamdan oldukları tam olarak anlaşılamadığı gibi alafangaya da tam olarak benzememektedirler. Yüksek beğeni kültürlerinde olduğu gibi, popüler müzikleri gelenek ve kurallara uygunluğu açısından değerlendiren bu yazıda, bir kanto şarkısını sözleri, vezni, prozodisi, melodik yapısı, makam kullanımı ve usulü açısından inceleyen Rauf Yekta, kusurlarını tek tek gösterir. Hiçbir kurala uymayan, daha da kötüsü meşru müzik kültüründen ödünç aldığı unsurları bozan, tanınmaz hâle getiren bu tip eserler, Rauf Yekta’ya göre “dünyanın en zengin bir musikisi olma istinadına sahip” Osmanlı musikisi sahasında hiç işitilmemesi gereken “adi şeyler”dir.<sup>101</sup>

Rauf Yekta’nın popüler müziklere ve müzisyenlere karşı tutumu iki temel tema etrafında şekillenir. İlk olarak bir müziğin çeşitli unsurları açısından kurallara ne ölçüde uygun olduğuna bakar. İkinci olarak da sanat kaygısıyla yapılan ciddi musikiyle eğlenmeye dönük musiki arasındaki sınırları belirginleştirmeye çalışır ve ikincisinin yaygınlaşmasını birincisini varlığını tehdit eden, hakiki musikiyi bozan bir tehdit olarak görür. Kurallara uygunluktan genellikle makam ve usulün doğru kullanılması, perdelerin doğru basılması, güftelerin iyi seçilmesi, vezin hatası yapılmaması gibi unsurları anladığı görülür. Bu ölçütler açısından geçer not alan bir müziğe kategorik olarak karşı çıkmaz. Örneğin kantoları hangi makama ait olduklarının anlaşılamadığı, güftelerinin bozuk olduğu vb. gerekçelerle eleştirirken, yeni tarzdaki eserler bestelenmesine karşı olmadığını özellikle belirtir: “Yalnız beste, semai, şarkı vadisinde eserler tanzim edilsin fikrinde değiliz”; ancak bestelenecek yeni tarzdaki eserlerin “güfteleri (...) manidar şiirlerden intihap olunmalı, saniyen usul ve kavâid-i musikiyemiz (musikimizin kuralları) ayaklar altına alınmamalıdır.”<sup>102</sup>

Aynı kıstas piyasadaki popüler fasıl musikisi örnekleri için de geçerlidir. Örneğin Fevziye Kıraathanesi’nde dinlediği piyasa müzisyenlerinden oluşan incesaz takımını, sazlarını yenmiş sazendelerden ve piyasada nadiren rastlanan “erbab-ı hüner” hanendelerden oluşan bir topluluk olarak tanımladıktan sonra, Kanuni Şemsi’nin akort konusundaki titizliğini vurgular ve Batı müziği dinleyenlerin genellikle ayırt edemeyeceği segha

99 Rauf Yekta, “Gramofon ve Musiki-i Osmani”, 24 Şubat 1321 (1906).

100 Rauf Yekta, “Kantolar”, *İkdam*, 26 Teşrinisani 1315 (1899), s. 3.

101 Rauf Yekta, “Kantolar”, s. 3.

102 Rauf Yekta, “Kantolar”, s. 3.

ve buselik perdeleri arasındaki bir komalık farkı bile kolaylıkla ayırt edebilecek hassas bir kulağı olduğunu söyler.<sup>103</sup> Benzer şekilde piyasa hanendelerinden Hanende Karakaş'ın da makam bilgisindeki sağlamlığı ve “şed yollarındaki hakimiyeti”ni över. Bir gün hicaz makamında gazel okurken, muhayyer perdesinde şehnaz yapıp, muhayyeri evc farzederek düğah perdesine kadar evcli inişinden hayret ve övgüyle bahseder ve bu akla hayale gelmeyecek makam geçkisinin, bu tür inceliklerden anlayan dinleyicileri nasıl kendinden geçirdiğini anlatır. Hatta ertesi hafta, dinlemeye gelecek okuyucuların da şahit olması için bu makam geçkisini bir kez daha tekrar etmesini ister<sup>104</sup> ve gerçekten bir hafta sonra Karakaş Efendi Hicaz faslında aynı makam geçkisini başarıyla icra eder.<sup>105</sup> Buna karşılık bu mahareti sebebiyle övdüğü Hanende Karakaş'ı, Hüseyini makamında ve muhammes usulünde bir klasik eseri usulünü bozarak şarkı gibi okuduğu için eleştirir ve bir ustadan büyük usulleri meşk etmesini, aksi takdirde klasik eserleri bozmamasını söyler. Aynı fasılda okunan Tatyos'un bir şarkısını da hem güftesi besteye yanlış taksim edildiği hem de bozuk bir telaffuzla okunduğu için eleştirir.<sup>106</sup>

Piyasada icra edilen popüler müziklerin hepsini kategorik olarak dışlamasa da bunları klasik musikiden ayırma konusunda son derece titizdir. 1906'daki bir yazısında bazı kıraathanelerde sahneye çıkan incesaz takımlarına bakıp da Osmanlı müziği hakkında bir fikre varılmaması gerektiği konusunda okurlarını uyarır, “çünkü bu takımlarda klasik musikimizden (...) kemâl-i iftihârla irâe olunabilecek enâfis-i âsârdan hiçbir parçanın vezniyle, usulüyle icrâ” edilmediğini belirtir.<sup>107</sup> Cumhuriyet döneminde bu konudaki yargılarının daha da keskinleştiği görülür. Örneğin 1933 yılında Hikmet Feridun'la yaptığı röportajda “Adalardan, Modalardan, Kadıköylü dilberlerden bahseden” piyasa şarkılarının Şark musikisiyle karıştırılmasına şiddetle itiraz eder. Rauf Yekta'ya göre her sanatta böyle “döküntü” bir taraf vardır. “Plakta, radyoda Şark musikisi diye” dinletilen bu eserlerin, “sanatla hiçbir alakası” yoktur. “Hakiki” Şark musikisi “300-400 senelik klasiklerimiz”dir ve bu musikiyi dinleme fırsatı çok nadirdir.<sup>108</sup> Klasik musikinin yeterince rağbet görmemesinin sebebi, Rauf Yekta'ya göre dinleme fırsatının nadir olmasıdır: “Dinleten yoktur ki halk dinlesin.”<sup>109</sup> Halka klasik musiki dinletilmedikçe, dinleyenler azalmakta, dinleyenler azaldıkça anlayanlar azalmakta, böylelikle halkın zevki

103 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, s. 2-3.

104 Rauf Yekta, “İncesaz Takımlarımız”, s. 2-3.

105 Rauf Yekta, “Suriye ve Beyrut Vilayetlerinde Bir Seyahat-ı Musikiye”, *İkdam*, 19 Teşrinisani 1315 (1899).

106 Rauf Yekta, “Suriye ve Beyrut Vilayetlerinde Bir Seyahat-ı Musikiye”.

107 Rauf Yekta, “Şark Sanayi-i Nefise'sinden: Osmanlı Müsikisi”, *İkdam*, 8 Kanunuevvel 1322 (1906).

108 Hikmet Feridun, “Yeni Şarkıların Şark Musikisiyle Alakası Yoktur”, *Akşam*, 11 Ağustos 1933.

109 Süleyman Cevad, “Rauf Yekta Bey ile Mülakat”tan akt. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta...*, s. 181.

bozulmakta ve “ila-nihaye yalnız kendisine dinletilen adi ve müptezel eserlerden zevk almaya” başlamaktadır. Gençler bir dükkândan aldıkları alelade bir bibloyu “üzerinden asırlar geçmiş bir eser-i sanata tercih ediyorlarsa her şeyden evvel gençlerimizin zevk-i bediyesi bozulduğuna hükmolunur.”<sup>110</sup>

Rauf Yekta da tıpkı kıyasıya eleştirdiği resmî müzik politikasının savunucuları gibi, kültürel demokrasiye son derece mesafelidir. Belli bir müzik türünün (klasik Türk musiki) sanatsal değer ve kültürel meşruiyet açısından diğerlerinden üstün olduğuna ve bu yargının kişilerin zevkinden bağımsız objektif bir olguya tekabül ettiğine inanır. Bu mantığa göre insanlar meşru beğeni kültürünün dışında tercihlerde bulunuyorlarsa, bu onların zevklerinin gelişmemiş veya bozulmuş olduğuna işaret eder. Belli bir müzikten geniş kitlelerin hoşlanması, zevk alması, onun meşruiyet kazanmasını garanti etmez. Rauf Yekta'nın Kahire Kongresi'nde tuttuğu, ama yayınlamadığı günlüğündeki bazı satırlar, kendi kişisel zevklerine bile bu açıdan istisna tanımadığını gösterir. Kongrede uzun saatler boyunca, çeşitli Arap ülkelerinin klasik musikilerini dinleyen Rauf Yekta, bunlar hakkında fikir sahibi olma fırsatına sahip olduğu için sevinse de kimi zaman sıkılır ve geceleri “asıl zevkyab olduğu” çalgılı kahvelerdeki piyasa takımları dinlemeye can atar.<sup>111</sup> Üstelik bu programlarda Arap kızları Rauf Yekta'nın hiçbir yazısında hakkında tek olumlu kelime sarfetmediği “kanto gibi şeyler” ve Arapça şarkılar söylemektedir.<sup>112</sup>

Rauf Yekta'nın, tıpkı kendisinden sonraki birçok elitist sanat görüşüne temel oluşturan Kant gibi, hoşlanmayla estetik yargı arasında bir ayırım yaptığı anlaşılmaktadır. Hakkında estetik yargıda bulunmaya değer müzikler, bu yaklaşıma göre bizim duyu durumumuza ve kişisel zevkimize bağlı olmayan, objektif olduğu varsayılan estetik kriterlere göre entelektüel araçlarla güzelliği tespit edilebilen müziklerdir. Bourdieu'nün toplumdaki seçkin grupların sınıfsal ayırım stratejileriyle ilişkilendirdiği bu “saf estetik bakış”<sup>113</sup>, entelektüel zevkler geliştirmeyi mümkün kılan kültürel sermayeyi biriktirmemiş geniş kitlelerin beğenisini değerlendirme dışı bırakır ve meşru beğeninin dışına atar. Hâlbuki farklı ekonomik ve kültürel sermayelere sahip beğeni kamuları (*taste publics*) tarafından takip edilen farklı beğeni kültürlerinin (*taste cultures*) farklı beğeni

110 Süleyman Cevad, “Rauf Yekta Bey ile Mülakat”tan akt. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta...*, s. 181.

111 İsmail Hakkı Süreksan, “Rauf Yektâ Bey'in Kahire Şark Musikisi Kongresine Dâir Notları-IV”, *Musiki ve Nota*, C. III, S. 31, Mayıs 1972, s. 4-6.

112 İsmail Hakkı Süreksan, “Rauf Yektâ Bey'in Kahire Şark Musikisi Kongresine Dâir Notları-III-”, *Musiki ve Nota*, C. III, S. 30, Nisan 1972, s. 4-6.

113 Pierre Bourdieu, *Ayırım: Beğeni...*, s. 715-716.

standartları vardır.<sup>114</sup> Bunları birbiriyle karşılaştırmak yerine, kendi içinde değerlendirebilir ve her beğeni kültürünün hitap ettikleri topluluğun beğeni standartlarını ne derece karşılayıp karşılayamadığını sorabiliriz. Üstelik beğeni sosyolojisinin bu temel kavramlarını yaratan Gans'ın de vurguladığı gibi, insanlar tercihlerini tek bir beğeni kültüründen yapmazlar, zaman zaman kendi sınıfsal aidiyetiyle ve estetik alışkanlıklarıyla uyumsuz görünen beğeni kültürlerinden de tercihte bulunurlar.<sup>115</sup> Tıpkı Rauf Yekta'nın, estetik bir değerlendirmeye layık görmediği bazı popüler müzik türleriyle zaman zaman gönül eğlendirebildiği gibi. Beğeni kültürleri arasındaki doğurgan karşılaşma ve etkileşimler çoğu zaman insanların tercih yelpazelerini genişletecek bu tip geçişler yapması sayesinde mümkün hâle gelir. Kısacası klasik Türk müziği gibi yüksek kültür kategorisi altında toplanan müzikleri değerli görmek ve beğenmek, aslında popüler müzikleri yok saymayı ve değersizleştirmeyi gerektirmez.

Peki, Rauf Yekta popüler beğeni kültürlerine karşı neden bu kadar tahammülsüzdür? Klasik musiki ve popüler musiki farklı dinleyici gruplarına hitap ettiğine, farklı estetik kıstaslara sahip olduklarına, kısacası farklı kulvarlarda yer aldıklarına göre Rauf Yekta pekâlâ popüler musikiye kayıtsız kalmayı da tercih edebilirdi. Ne var ki, Rauf Yekta popüler musikinin kültürel meşruiyetini artırmasını, klasik Türk musikisi için bir tehdit olarak görür. Belli ki, bu tutumu benimsemesinde, iki musiki kültürü arasındaki sınırların o yıllarda epey bulanıklaşmış olmasının önemli bir payı vardır. Klasik musiki kültürü itibarını, meşruiyetini ve hamilerini kaybettikçe, piyasa musikisiyle ortak kurumları ve mekânları paylaşmak ve ortak bir dinleyici kitlesine hitap etmek zorunda kalmış, bu durum iki müzik kültürünün iyice iç içe geçmesine yol açmıştır. Bu iç içe geçme, popüler musikinin sürekli olarak klasik musikiden belli unsurlar ödünç alıp piyasaya uyarlamasında, hatta kimi zaman insanların önüne klasik musikinin uzantısı, hatta temsilcisi olarak çıkmasında da kendini gösterir. Nitekim Rauf Yekta'nın “Alafrangacı” rakipleri, erken Cumhuriyet dönemi polemikleri sırasında bu olguyu çarpıtarak, “alaturkacılar”ı “meyhane musikisi”ni savunmakla suçlamıştır.<sup>116</sup> Rauf Yekta'nın iki müzik tarzını bu kadar kesin hatlarla birbirinden ayırma konusundaki hassasiyeti biraz da bu saldırıya cevap verme kaygısından kaynaklanır. Elitist grupların, dünyanın başka yerlerinde de popüler kültürün yüksek kültürden ödünç aldığı unsurları kendi meşrebince uyarlamasını genellikle yüksek kültürün değer kaybetmesi olarak gördüklerini ve yüksek kültürü popüler kültürün “yozlaştırıcı” etkilerinden koruyacak bir duvar inşa etmeye

114 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür...*, s. 142.

115 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür...*, s. 25.

116 Bu konuda bkz. Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı'nın...*, s. 195-199.

çalıştıklarını biliyoruz.<sup>117</sup> Mesud Cemil'in "eski sanat musikisinden soysuzlaşmış" piyasa musikisini "büsbütün kaldırmak mümkün olmayacaksa (...) yiyinti içinti yerlerine sıkıştırma"yı, kendi repertuarı içinde çemberleyip, "içeriden dışarıya dışarıdan içeriye kaçak ses sızmasına amansız beçilik, gözcülük" edilmesini önermesi,<sup>118</sup> Rauf Yekta'nın da büyük ölçüde paylaştığı bu elitist tutumun çarpıcı bir örneğidir.

Daha önce de altını çizdiğimiz gibi, yüksek beğeni kültürleri, estetik anlayış ve eleştiri ilkeleri açısından yaratıcı merkezlidir, yüksek kültür ürünlerinin kullanıcı (dinleyici) talebine bağımlı olmadığını varsayar. Buna karşılık her beğeni kültürü gibi, aslında o da kendisini talep eden bir gruba ihtiyaç duyar. Hedef kitlesi, popüler beğeni kültürlerinden farklı olarak sayıca küçük ama eğitilmiş ve genellikle ekonomik, siyasal ve sembolik açıdan güçlü gruplardır. Yüksek kültürün geniş kitlelerin beğeni ve taleplerine bağlı olmadan ayakta kalabilmesini ve böylelikle özerk estetik standartlarını koruyabilmesini mümkün kılacak şey, bu güçlü grupların sağlayacağı veya aracılık edeceği kamusal ve özel fonlardır. Yüksek kültür mensupları bu desteği kaybetmeye başladıklarında, ayakta kalabilmek için ister istemez piyasaya yönelir, daha geniş kitlelerin taleplerini dikkate almaya ve ürünlerini bu doğrultuda uyarlamaya başlarlar. Gans'ın da dikkat çektiği gibi, bu şartlar, dinleyicilerini ve üreticilerini "daha düşük nitelikli sayacağı bir kültürle yetinmek" veya kurumlarını "daha az kültürlü" gördüğü gruplarla paylaşmak zorunda bırakır.<sup>119</sup> Bu durumdan memnun olmayanlar, piyasanın taleplerinden özerkleştirmek istedikleri yüksek kültürü daha aşağıda konumlandıkları bir popüler beğeni kültürüyle kıyaslamaya başlar, piyasadaki gelecek tehditleri abartır ve kitlelerin beğenisinden bağımsız bir estetik değer atfettiği klasik müzik kültürünün sınırlarını daha koyu çizgilerle rakibinden ayırmaya çalışırlar. Bu müziğin, piyasanın ayartıcı ve yıkıcı etkileriyle bozulmaması için korunması ve kamusal fonlarla desteklenmesi gerektiğini iddia ederler.

Nitekim Rauf Yekta da gençlerin estetik zevkinin bozulmasını, halkın "adi ve müptel eserlerden" zevk almaya başlamasını, klasik eserler gibi sanatsal değeri yüksek eserlerin artık yaratılamaması ve rağbet görmemesini hep aynı olguya bağlar: Patronaj (himaye) eksikliği. Rauf Yekta'ya göre nasıl ki Mimar Sinan'ın ortaya çıkması için onu destekleyecek bir Kanuni Süleyman'a ihtiyaç varsa, yeni Dede Efendiler'in çıkması için de III. Selim, II. Mahmut gibi yöneticilere ihtiyaç vardır: "Bugün içimizde bir Mimar Sinan yetişecek olsa ancak harikizedegan (evi barkı yanmış olanlar) apartmanları

117 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür...*, s. 51-52.

118 Mesud Cemil, *Hep Bu Toprakta*, s. 6, Eylül 1945, s. 28-32'den akt. Hüseyin Kıyak, *Mesud Cemil Mızrabı, Yayın ve Kalemiyle*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2018, s. 260.

119 Herbert J. Gans, *Popüler Kültür...*, s. 29.

inşasında istihdam olunurdu.”<sup>120</sup> Sonuç olarak Rauf Yekta’ya göre müzikte yüksek bir seviye için yapılması gereken bellidir: Özerk estetik standartlara sahip bir yüksek müzik kültürü tanımlamak ve onu piyasanın insafına bırakmayarak kültürel, kurumsal, siyasal ve ekonomik olarak desteklemek.

## Sonuç

Karmaşık bir iş bölümüne dayanan hemen hemen her gelişmiş ve farklılaşmış toplumda, toplumun daha eğitimli kesimlerine hitap eden, diğer müziklerden daha itibarlı bir konuma sahip olan, kuşaktan kuşağa aktarılan bir kanona ve yerleşmiş kurallara dayanan ve toplumun elitleri tarafından himaye edilen yüksek müzik geleneklerine rastlarız. Bunların bir kısmı günümüzde klasik müzik veya geleneksel sanat müziği gibi kategoriler altında toplanmış durumdadır. On dokuzuncu yüzyılda Avrupa’da doğan ve başlangıçta sadece Avrupa sanat müziğini ifade edecek şekilde kullanılan klasik müzik terimi, zamanla Avrupa dışı toplumlar tarafından da kendi ülkelerindeki benzer müzik geleneklerini isimlendirmek için kullanılmaya başlamıştır.

Bu yeni kategori öncelikle müziğin ticarileşmesi ve demokratikleşmesiyle birlikte iç içe geçmeye başlayan sanat müziğiyle eğlence müziği arasındaki sınırları çizmeyi amaçlar. Klasik müzik kategorisi, yüksek müzik kültürlerini piyasanın taleplerinden özerkleştirmenin, böylelikle estetik standartlarını ve dayandığı sosyal tabanın statüsünü korumanın bir yolu olarak ortaya çıkmıştır. Türkiye’de ise bu işlevinin yanı sıra, geleneksel müzik kültürünün Batı müziği karşısında yaşadığı statü kaybını telafi edecek meşrulaştırma stratejilerine de hizmet etmiş, uluslaşma süreciyle ilişkili yeni anlam ve işlevler de üstlenmiştir. Ancak bu durum Rauf Yekta gibi isimlerin bu kategoriyi yoktan var ettikleri, ideolojik amaçlarla masa başında uydurdukları anlamına gelmez. Rauf Yekta, klasik Türk musikisi kategorisinin tanımlayıcı özelliklerine tekabül eden unsurların çoğunu, bizzat içinde yetiştiği seçkin musiki muhiti içinde hazır bulmuş, yeniden formüle ederek sözcülüğünü yaptığı müzik kültürüne meşruiyet ve itibar kazandıracak bir stratejinin parçası hâline getirmiştir.

Yeni bir kategorinin yaratılması ve belli bir müzik tarzının sınırlarının çizilmesi çoğu zaman başka müziklerle kıyaslamalar yapılmasını, daha önce iç içe geçmiş bazı unsurların birbirinden ayrılmasını, rakip müziklere karşı bazı söylemler geliştirilmesini zorunlu kılar. Rauf Yekta’nın da klasik Türk musikisini tanımlamak için attığı her adımda

120 Süleyman Cevad, “Rauf Yekta Bey ile Mülakat”tan akt. Süleyman Erguner, *Rauf Yekta Bey...*, s. 181.



onu başka müziklerle kıyaslaması gayet doğaldır. Ancak, bu sürecin Osmanlı geleneksel müzik kültürünün tarihindeki en ciddi meşruiyet kriziyle karşı karşıya geldiği ve yoğun bir sembolik şiddete maruz kaldığı bir döneme denk gelmesi, Rauf Yekta'nın ayırım stratejilerinin son derece katı, hırçın ve dışlayıcı bir tona bürünmesine yol açmıştır. Dönemin ideolojik temelli sert tartışma ortamı ve zaten son derece sınırlı olan kamusal fon ve himaye imkânlarını elde etmek için rakip müzik kültürleri arasında yaşanan yoğun mücadele, Rauf Yekta'yı kimi zaman müzikolog soğukkanlılığından uzaklaştırmış, hırçın bir ideolog hâline getirmiştir. Buna karşın Rauf Yekta'nın en sert polemiklerinde bile yargılarına bilimsel ve akılcı gerekçeler arama çabasından vazgeçmediği görülür. Bu durum Rauf Yekta'nın ideolojik niteliği ağır basan ve bir kısmı son derece öznel yargılara dayanan görüşleriyle bilimsel incelemelerinin sık sık iç içe geçmesine yol açmıştır.

Rauf Yekta birbirinin muadili olarak gördüğü yüksek kültür kategorisindeki müzikleri yatay eksende birbiriyle kıyaslar. Onların aşağısında gördüğü popüler müzik ve halk müziği kültürlerini ise dikey eksende bunlarla karşı karşıya getirir. Son olarak bütün bu müzikleri millîlik ekseninde birbiriyle karşılaştırır ve bu karşılaştırmalardan her birinde klasik Türk musikisini beğeni hiyerarşisinin tepesine yerleştirir. Klasik Türk musikisini yeni Türkiye'nin millî musikisi olarak yeniden formüle etmeye çalışır. Klasik Türk musikisinin muadili olarak ele aldığı klasik Batı müziği hakkında olumlu ifadeler kullanır ve sanatsal açıdan değersiz gördüğü piyasa musikisi karşısında bu iki musiki kültürünü sanat değeri taşıyan ciddi musikiler olarak değerlendirir. Öte yandan, bireylerin başka toplumların müzik kültürlerinden tam anlamıyla zevk alabilmesine şüpheyle yaklaştığı için, Batı müziğini Türk ruhuna yabancı görür. Halk musikisini millî musikinin ilkel ve avama hitap eden bir şubesi olarak konumlandırır. Batı müziğini ve Batı müziği etkisindeki müzikleri ise millî olmayan müzikler olarak değerlendirir. Avrupa-merkezci yaklaşıma haklı olarak karşı çıkmasına rağmen, kullandığı polemikçi dilin ve Batı müziğine karşı önyargılarının etkisiyle bizzat kendisi etno-santrist bir yaklaşım benimser. Avrupa-merkezci şemayı tersine çevirerek klasik Türk müziğinin Batı müziğinden üstünlüğünü kanıtlamaya çalışır.

Batı müziği tekniklerinden faydalanarak Türk müziğinde gerçekleştirilecek yeniliklere erken dönem yazılarında nispeten daha olumlu yaklaşıp da gitgide tutumunu sertleştirmiştir. Genellikle piyasa musikisi, meyhane musikisi vb. isimlerle andığı ticarileşmiş popüler müzikleri sanat değerinden yoksun ve millî musikinin parçası olmaya layık olmayan müzikler olarak görür ve bu müziklerle klasik musiki arasındaki sınırların net bir şekilde çizilmesi konusunda ısrarlıdır. Ciddi bir kurumsal destekten mahrum kalan

ve toplumun elitleri arasında sembolik gücü zayıflayan klasik musiki çevresinin ayakta kalmak için piyasaya açılmak zorunda kaldığı ve popüler musiki kültürü içinde erime tehlikesi yaşadığı bir süreçte Rauf Yekta'nın bu ısrarını anlamak mümkündür. Klasik musikinin bozulmasını engellemek, bunun için de onu eski repertuarı ve geleneksel tarzı içinde çerçevelemek, zamanla Rauf Yekta'nın birinci önceliği hâline gelmiştir. Rauf Yekta'nın çizdiği çerçeve, Cumhuriyet dönemi boyunca klasik musiki çevresinin zihniyet kalıplarını da şekillendirmiştir. Klasik musiki camiasının eskiyi yücelten ve yeniye hep şüpheyle bakan, repertuarını belli bir dönemle sınırlayan, başka müzik türleri ve tarzlarıyla arasına katı sınırlar çizen, popüler müzik türlerine karşı düşmanca bir söylem benimseyen, içe dönük, muhafazakâr bir topluluğa dönüşmesinde bu düşünsel çerçevenin önemli bir payı vardır. Bununla birlikte klasik musikinin estetik standartlarının korunması, popüler eğlence kültürü içinde eriyip gitmesinin önüne geçilmesi ve sembolik gücünü kaybetmekte olduğu bir dönemde yeniden kimlik ve itibar kazanmaya başlaması da büyük ölçüde Rauf Yekta'nın gayretlerinin bir sonucudur.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## KAYNAKÇA

### 1. Araştırma Eserler

- A. Cehri: “Musiki Üstadları 3, Ehl-i Hibre”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 11, 5 Nisan 1928.
- Aksoy, Bülent: *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- Alfaro, Olman: “Art music”, *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture V*, Sage Publications, Thousand Oaks, 2019, s. 204-207.
- Ali Ufki Bey: *Saray-ı Enderun: Topkapı Sarayında Yaşam*, çev. Türkiş Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2013.
- Arel, Hüseyin Sadettin: *Türk Musikisi Üzerine İki Konferans*, İleri Türk Musikisi Konservatuvarı, İstanbul, 1964.
- Asaf Halet Çelebi: “Todi Musikisi”, *Yeni Adam*, S. 360, 1941, s. 4-5.

- Ayas, Güneş: *Müziği Boğan Gürültü: İdeolojinin Kıskaçında Musiki*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018.
- Ayas, Güneş: *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2020 [2014].
- Ayas, Onur Güneş: “Direklerle Müzik Sahnesi ve İncesaz Takımları: Müzisyenler, Repertuar, Dinleyiciler ve Beğeni Yapısı”, *Türkiyat Mecmuası*, C. XXXIII, S. 2, 2023, s. 641-679.
- Bağır, Coşkun: “Türk Ocakları ve Türk Musiki Tarihinde - Unutulmuş- Bir İlk - İstanbul Türk Ocağı Klasik Türk Musikisi Korosu- veya- “İstanbul Türk Ocağı Musiki İhtifal Heyeti” (1927)”, *Türk Yurdu*, C. XXXIII, S. 306, 2013, s. 55-60.
- Bardakçı, Murat: “Rauf Yekta Bey'in Hayatı ve Eserleri”, *Rauf Yekta, Türk Musikisi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 8-16.
- Behar, Cem: *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları: Kantemiroğlu ve Edvarı'nın Sıradışı Müzikal Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.
- Behar, Cem: *Şeyhülislam'ın Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bourdieu, Pierre: *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*, çev. Derya Fırat-Günce Berkurt, Heretik Yayınları, Ankara, 2015.
- Church, Michael: *The Other Classical Musics: Fifteen Great Traditions*. Boydell & Brewer, New York, 2015.
- Çergel, Muhammet Ali: *Rauf Yekta Bey'in İkdam Gazetesi'nde Neşredilen Türk Musikisi Konulu Makaleleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.
- Deniz, Ünsal: “Rauf Yekta Bey'in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 71, 2018, s. 249-276.
- Duran, Fatma Nur: *Haşim Bey'in Güfte Mecmuası*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2019.
- Duran, Mehmet Hadi: “*Millî Mecmua*” ve “*Tiyatro ve Musiki*” Adlı Dergilerdeki *Türk Musikisi ile İlgili Makaleler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001.
- Ekinci, Mehmet Uğur: “The Kevserî Mecmûası Unveiled: Exploring an Eighteenth-Century Collection of Ottoman Music”, *Journal of the Royal Asiatic Society*, C. XXII, S. 2, 2012, s. 199-225.
- Erguner, Süleyman: *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr*, Kitabevi, İstanbul, 2003.
- Es, Hikmet Feridun: “Yeni Şarkıların Şark Musikisiyle Alakası Yoktur”, *Akşam*, 11 Ağustos 1933.

- Feldman, Walter: “Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire”, *Asian Music*, C. XX, S. 1, 1990-1991, s. 73-111.
- Feldman, Walter: *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Brill, Leiden, 2024 [1996].
- Gans, Herbert J.: *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, çev. E. O. İncirlioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Hakkı Süha: “Musikimizin Sakaryası Musiki İhtifali Münasebetiyle”, *Vakit*, 30 Temmuz 1927.
- Kıyak, Hüseyin: *Mesud Cemil Mızrabı, Yayıt ve Kalemiyle*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2018.
- Korkmaz, Harun: *The Catalog of Music Manuscripts in Istanbul University Library (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Musiki Yazmalarının Kataloğu)*, Harvard University, The Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2015.
- Korkmaz, Harun: *Türk Musiki Tarihinin Kaynağı Olarak Güfte Mecmuaları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2021.
- Köprülü, Fuad M.: “Türk Musikisi Tarihi”, *Tevhid-i Efkâr*, 28 Kânunusani 1924.
- Michelsen, Morten: “Music Criticism and Taste Cultures”, *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, der. J. Shephard-K. Devin, Routledge, New York&London, 2015, s. 211-219.
- Olley, Jacob: “Evliya’s Song: Listening to the Early Modern Ottoman Court”, *Journal of the American Musicological Society*, C. LXXVI, S. 3, 2024, s. 645–703.
- Öncel, Mehmet: *Rauf Yekta Bey’in Atı, Yeni Mecmua, Resimli Kitap ve Şehbal adlı Mecmualarda Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.
- Özdemir, Hüseyin: *Rauf Yekta Bey’in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Musiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2010.
- Öztürk, Okan Murat: “Osmanlı Mûsikîsinde ‘Havas Beğenisine Mahsusiyet’in Tezâhürü Olarak Klasik Üslûp”, *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, C. XXXVII, S. 2, 2017, s. 343-378.
- Pawlina, Agata: *Bobovius-Ali Ufkî: życie Wojciecha Bobowskiego między faktami a legendą: w świetle wspomnień zawartych między wierszami Serai Enderum (1665) oraz polskich źródeł archiwalnych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2023.

- Powers, Harold S.: "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", *Asian Music*, C. XII, S. 1, 1980, s. 5-39.
- Rauf Yekta: "Tenkîdât-ı Mûsikîyye", *İkdam*, 19 Eylül 1314 (1898).
- Rauf Yekta: "Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz", *İkdam*, 25 Mart 1314 (1898).
- Rauf Yekta: "Edhem Bey Efendi'ye Cevab", *İkdam*, 15 Kanunuevvel 1314 (1898).
- Rauf Yekta: "Suriye ve Beyrut Vilayetlerinde Bir Seyahat-ı Musikiyye", *İkdam*, 19 Teşrinisani 1315 (1899).
- Rauf Yekta: "İncesaz Takımlarımız", *İkdam*, 12 Teşrinisani 1315 (1899), s. 2-3.
- Rauf Yekta: "Gramofon ve Musiki-i Osmani", *İkdam*, 24 Şubat 1321 (1906).
- Rauf Yekta: "Şark Sanâyi-i Nefîsesinden: Osmanlı Mûsikîsi", *İkdam*, 8 Kanunuevvel 1322 (1906).
- Rauf Yekta: "Şark ve Garb Mûsikîleri Arasında Bir Mukayese", *İkdam*, 15 Kanunuevvel 1322 (1906).
- Rauf Yekta: "İlm-i İkâ", *İkdam*, 19 Kanunusani 1322 (1907).
- Rauf Yekta: "Âlât-ı Mûsikîyyemiz -2- Tanbur", *İkdam*, 4 Mayıs 1323 (1907).
- Rauf Yekta: "İlm-i Âhenk ve Şark Mûsikîsine Tatbîki", *İkdam*, 22 Kanunuevvel 1322 (1907).
- Rauf Yekta: "Âhîretlik Unvanlı Neşîde-i Mûsikîyye Münâsebetiyle", *Resimli Kitap*, S. 3, 1324 (1910), s. 286-291.
- Rauf Yekta: "Şark Mûsikîsi- Hacı Ârif Bey", *Şehbâl*, S. 53, 28 Mayıs 1912, s. 92.
- Rauf Yekta: "Şark Mûsikîsine Ait Bir Mühim Teşebbüs", *Şehbâl*, S. 48, 1912, s. 472.
- Rauf Yekta: "La Musique Turque", *Encyclopédia de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire V*, Paris, 1922, s. 2945-3064.
- Rauf Yekta: "Bir Münekkid-i Nev-peydâ-yı Mûsikî", *Vakit*, 23 Ağustos 1923, s. 3-4.
- Rauf Yekta: "Ziya Gökalp ve Millî Musikimiz Hakkındaki Fikirler I", *Servet-i Fünun*, 1925, s. 89-91.
- Rauf Yekta: *Dârü'l-Elhân Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 1. Defter*, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul, 1926.
- Rauf Yekta: *Dârü'l-Elhân Külliyyatı Anadolu Halk Şarkıları 2. Defter*, Evkâf-ı İslâmiyye Matbaası, İstanbul, 1926.
- Rauf Yekta: "Türk Mûsikîsi Müzeyeye Kaldırılmaz", *Vakit*, 24 Mart 1926, s. 3.
- Rauf Yekta: "Millî Musikimize Karşı Yanlış Telakkiler", *Yeni Ses*, 19 Ekim 1926, s. 2.
- Rauf Yekta, "Bedii Bey'in Mugalataları", *Yeni Ses*, 25 Kasım 1926, s. 2.
- Rauf Yekta: "Nâmık İsmail Bey'e Cevap", *Vakit*, 9 Ekim 1926, s. 2.
- Rauf Yekta: "Türk Musikisinde Teceddüt Hareketleri", *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 7, 5 Mart 1928, s.2-3.

- Rauf Yekta: “Musiki Tarihinde Türkler’in Mevkisi”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 8, 12 Mart 1928, s.2.
- Rauf Yekta: “Türk Musikisi Nasıl Terakki Eder?”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 9, 19 Mart 1928, s. 3.
- Rauf Yekta: “Yeni Türk Beste Mektebi”, *Tiyatro ve Musiki Mecmuası*, S. 5, 16 Şubat 1928, s.1-2.
- Rauf Yekta: *Türk Musikisi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1985.
- Sekmen, Anıl Nejat: *Yeni Ses Gazetesinin ‘Alaturka-Alafranga Meselesi’ Başlıklı Anketinde Yayımlanan Yazıların Çevriyazım ve İncelemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2021.
- Signell, Karl: “Turkey’s Classical Music, a Class Symbol”, *Asian Music*, C. XII, S. 1, 1980, s. 164-169.
- Süleyman Cevad: “Rauf Yekta Bey ile Mülakat”, *Dergah Mecmuası*, S. 38, 5 Teşrinisani 1338 (1922), s. 19-22.
- Sürelsan, İsmail Hakkı: “Rauf Yektâ Bey’in Kahire Şark Musikisi Kongresine Dâir Notları III”, *Musikî ve Nota*, C. III, S. 30, Nisan 1972, s. 4-6.
- Sürelsan, İsmail Hakkı: “Rauf Yektâ Bey’in Kahire Şark Musikisi Kongresine Dâir Notları IV”, *Musikî ve Nota*, C. III, S. 31, Mayıs 1972, s. 4-6.
- Şenel, Süleyman: *Sadi Yaver Ataman*, Safranbolu Belediye Başkanlığı Yayınları, Safranbolu,1995.
- Taşdelen, Duygu; Doğrusöz Dişiaçık, Nilgün: “Yeni Kaynaklar Işığında Yeni Bir Rauf Yekta Bey Biyografisi”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 9, S. 2, 2021, s. 2805-2822.
- Tokel, Bayram Bilge: *Sarayın Sesi Halkın Nefesi*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Wright, Owen: *Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Volume 2: Commentary*, Ashgate, Aldershot, 2001.
- Yönetken, Halil Bedii: “Rauf Yekta Bey’e Verilen Bir Cevap”, *Yeni Ses*, 27 Ekim 1926, s. 2.