

Başvuru: 18 Aralık 2015
Revizyon: 23 Mayıs 2016
Kabul: 10 Haziran 2016
OnlineFirst: 30 Ağustos 2016

Copyright © 2016 • İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü
tjs.istanbul.edu.tr
DOI 10.16917/sd.91871 • Haziran 2016 • 36(1) • 273–298

Özgün Makale

Geç Osmanlı'dan Erken Cumhuriyet'e Türk Müziğinde Batılılaşma ve Toplumsal Bir Alternatif Arayışı: Mısır Müziği

Bilen Işıktaş¹
İstanbul Üniversitesi

Öz

Batı Avrupa karşısında gücünü yitirmeye başlayan Osmanlı Devleti, 18. yüzyılla beraber bir yenileşme hareketi içerisine girmiştir. Bu yenileşme hareketi, üstünleşen Avrupa'ya, onun gibi olarak cevap verme amacı taşıdığı için yönü Batı'ya dönüktür. Başlangıçta sadece askeri alanda başlayan yenilenme süreci, zamanla toplumsal yaşama yansımış ve sanat dalları da bu durumdan oldukça etkilenmiştir. Ancak Osmanlı döneminde daha yumuşak bir zeminde ilerleyen Batılılaşma, Cumhuriyet'in ilanımla beraber keskinleşmiştir. Osmanlı geçmişini ve "Doğulu" unsurları barındırdığı iddia edilen Türk müziğinin yasaklanıp, klasik Batı müziğinin ve yerel müzikte çok sesli tekniğin kullanımı bir dizi yasakla halka kabul ettirilmek istenmiştir. Ancak kültürel alışkanlıkların ve bu alışkanlıklar içinde halkın en kolay ulaşabildiği müziğin, devlet politikaları ile belirlenmesi bir süre sonra halkın bulduğu açık kanallardan kendi alışkanlıklarına en yakın müziğe, Mısır müziğine yönelmesini beraberinde getirmiştir. Mısır müziği, radyo ve sinema aracılığı ile nüfuz ettiği Türkiye toplumunun uzun vadede müzik dinleme alışkanlıkları üzerinde kalıcı etkiler yaratacaktır.

Anahtar Kelimeler

Batılılaşma • Türk müziği • Mısır filmleri • Müzik reformu • Arap müziği

¹ İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı, Rıhtım Cad. No: 1 İstanbul. Eposta: bilen.isiktas@istanbul.edu.tr



Bir Kavram Olarak Batılılaşma

Batılılaşma; Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılındaki zihniyet, kurum ve kimlik oluşturma süreçlerini şekillendiren temel kavramdır (Kahraman, 2007, s. 125). Alışılmış klasik “-izm”li düşünce sistemleri gibi ele alınmasa da, siyasi düşünce konusunda oldukça karikatürize kalmış olan Türk düşünce hayatının, özellikle 18. yüzyıldan itibaren temel belirleyicisidir. Sadece düşünce hayatının temel saiklerinden biri olmayıp, devletin resmi ideolojisi haline gelen Batılılaşma, özellikle Cumhuriyet kadrolarının kültür politikalarında da temel etken haline dönüşmüştür. Resim, sinema, tiyatro gibi sanatların henüz yeterince gelişmediği erken Cumhuriyet evresinde bu akım kültür politikalarındaki yansımalarını özellikle müzik üzerinde göstermiştir.

Batılılaşma düşüncesi; Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp, Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın sosyokültürel ve düşünsel yapısını, ulaşılması gereken bir hedef gören yaklaşım olarak açıklanabilir (Mardin, 1983, s. 245). Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma düşüncesinin ortaya çıkışı 18. yüzyılın ilk yarısına rastlar. Nitekim Batı Avrupa'da, bu tarihlerde “Batı” olarak tanımlanabilecek niteliklere sahip farklı bir bütünlük oluşmaya başlamıştır. Bununla birlikte Batı Avrupa bu sürecin henüz başındaydı ve dolayısıyla kendisi de “Batılılaşmaya” devam ediyordu. Gerçek anlamda “Batı”yı ortaya çıkaran ise Fransız Devrimi ve 1870'lerde sonuçları daha belirgin biçimde görülen Sanayi Devrimi idi. Özellikle Sanayi Devrimi, Batı'yı, bütün dünyada tek ve benzersiz konuma yerleştirecek ve Batılılaşma, Batılı olmayan dünyanın temel uğraşı haline gelecektir. Fakat daha sonraları Batılılaşma düşüncesini savunanlar için “Batılılaşma” kavramında bir parça tedirgin edici ideoloji çağrışımlar bulunduğundan dolayı daha nötr bir kavram olarak algılanan ve genel olarak sanayileşme ile temellendirilmiş toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak amacıyla kullanılan, “modernleşme” kavramı yaygın bir tercih görecektir (Belge, 2007, s. 43; Sarup, 2010, s. 185). İlhan Tekeli'ye göre (2009) Osmanlı'dan Cumhuriyet'e iki yüzyıla yayılan zengin reformlar sadece ordunun yeniden düzenlenmesiyle açıklanamayacak bu süreç, belli aralıklarla yapılan yeni reformlarla tüm toplumu sarmakta, onu dönüştürmektedir. Tekeli, bu süreci günümüzde “modernleşme” olarak adlandıranların olduğuna işaret ederken yirmi yıl önceyse “Batılılaşma” diye kullanıldığını belirtmektedir (s. 53). Bu çalışmada ise Batılılaşma, modernleşme ile eş anlamlı olarak kullanılacaktır.

Modernleşme ve Batılılaşma kavramlarının eş anlamlı olarak kullanılması üzerinde kısaca durmak faydalı olacaktır. Batılı toplumlar bilimin, etiğin, estetiğin evrensel doğrularını ve böylelikle modernliğin kıstasını belirlemekte, kendisine diğer toplumların da kabul edebildiği bir çağdaşlık atfedebilmektedir. Bununla birlikte modernliğin ideolojik bir zaman anlayışı vardır ve “öteki”lerle ilişkisinde, “öteki”leri kendileri ile aynı ilerleme düzeyini ve zamanını paylaşmayanlar, başka bir ifadeyle çağdaşı olmayanlar olarak tanımlar, onlara kendisi ile eş zamanlı olma görmez (Fabian, 1983, s.

189). “Modern” kelimesi Latince “modernus”tan türetilmiştir. Sözlük anlamıyla hemen şimdi, bugünkü zamana ilişkin bir tanıma sahip olsa da Osmanlı/Türk Batılılaşma süreci özelinde hep ileriye işaret eder ve Batı modernliği ile özdeşlik amacı taşır. Bir başka ifadeyle “modernleşmek”, Batı dışı toplumların, modernlikle arasında kapata- madığı mesafeyi dile getirir. Dolayısıyla Batılılaşmak, modern Batı’nın çağına yetiş- me çabasını ifade etmektedir. Ancak bu yetişme çabası Osmanlı/Türk toplumu gibi geleneksel toplumlarda sancılı bir gelişim göstermiştir. Zira Batı dışı toplumlar, kendi kültür ve tarihlerine ait “modern olmayan” nüveleri arkalarında bırakarak ilerleyebi- leceklerine, kısacası bu şekilde modernleşebileceklerine inanmışlardır. İşte bu yönünü Batı’ya çevirmiş modernleşmeci hareket, geçmişle bağı koparmaya yönelik devrimci ve ilerlemeci değişim anlayışının ürünüdür (Göle, 2007, s. 61). Anthony Giddens’a (2012) göre modernlik 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret etmekte- dir (s. 9). Modernleşme, sanayi toplumun inşa ettiği kent kültürünü, politik hareketli- liği, toplumsal örgütlenmeyi, teknolojik dönüşümleri ve bunların kültüre yansımala- rını içeren sosyolojik bir süreçtir. Bu yönüyle bakıldığında sosyolojik bir süreç olan modernleşme özgül bir değişmeyi değil, birbiriyle iç içe geçmiş dönüşüm süreçlerinin toplamını ifade etmektedir. Her şeyden önce modernleşme, malların kütleli üretimine dayalı endüstriyel kompleksleri ifade eder. Fakat modernleşme sanayileşmeyle sınırlı değildir. Aynı zamanda artan kentleşme, rasyonelleşme, düşünce ve eylemlerin akıl- cılaşması, demokratikleşme ve azalan toplumsal farklılıkları, aşırı bireycilik ve daha pek çok, başka ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel değişimleri içermektedir (Van Der Loo & Van Reijen, 2014, s. 14–15). Modernleşme, değerler sisteminde değişim ve seküler bir anlayışın doğuşu demektir. Sekülerleşme, kültürel modernleşme süreçleri köklü değerleri, gelenekleri ve bu geleneklerin taşıyıcılarını ve temsilcilerin kalen- derliğini zayıflatmıştır. Modernleşme teorisi üzerine ilk yazan isimlerden olan S. N. Eisenstadt’a (2014) göre bu süreçler bir yandan, her bir ulusal topluluk içindeki farklı kültürel seçkinler arasında sürekli rekabet imkânının doğmasına öte yandan da bir bütün olarak modern dünyada, yeni değerlerin, sembollerin, geleneklerin ve kültürel faaliyetlerin yaratılmasına ve geniş gruplar arasında etkileşime yol açmıştır (s. 36).

Osmanlı/Türk Batılılaşma süreci ise başlangıçta devrimci bir yenilik amacı gütmeye- miş ve eski ile yeninin bir arada bulunduğu telifçi ve düalist bir tavrı benimsemiştir. Bu yüzden meydana gelen değişikliklerin, geleneğe karşı bir tehdit olarak algılan- masının önüne geçilmiş ve bu yönde muhafazakâr tepkilerin gelmesi gecikmiştir. Gelenekle modern arasında temkinli bir geçiş arayışını Tanzimat Fermanı’nın (1839) giriş satırlarında yakalamak mümkündür. Ferman’ın başlangıcında imparatorluğun son iki yüzyılda yaşadığı sıkıntıların şeriatın, yani kanun-ı kadimden uzaklaşmayla ilişkilendiren bürokratların gerçekte geleneğe dönüşü hedeflemedikleri görülüyordu. Oysa metindeki ifadelerle göre tıpkı daha önceki yüzyılların ıslahatname yazarları gibi, idealize edilmiş olan bir geçmişle devletin kurtulacağı ümit ediliyordu.

Şüphesiz buradaki yaklaşım gelebilecek tutucu eleştirilere karşı oportünist bir önlemdi. Ancak modernleşme süreci toplumsal alana yayıldığında bu temkinli tavır aşırı uçlara doğru yer değiştirmiştir.² Cumhuriyet'in ilanını ile beraber yenilikler keskin bir hal almış ve geçmişle hesaplaşmaya varan yenileşme hareketine, başlangıçta somut bir sosyokültürel tepki konulmasa da, uzun vadede Türkiye'nin siyasal ve toplumsal olarak yaşadığı sorunlar bu zeminde yükselmiştir. Söz konusu durumun en önemli nedenlerinden biri, Batılılaşma süreci ile birlikte ortaya çıkan değişim taleplerinin toplumsal bir kaynaktan ziyade bizatihi devlet tarafından belirlenen hedeflere dayanmasıdır. Toplum ve devleti dönüştürmeye yönelik modernleşmeci hedefler seçkinler tarafından gerçekleştirildiği için kimi kez halkın gündelik yaşamına ve anlam dünyasına nüfuz edememiştir. Batılılaşma hareketi ile devlet, gerek Osmanlı döneminde gerekse Cumhuriyet döneminde, kültür üzerinde düzenleyici bir rol üstlenmiştir. Kültürel ürünler içerisinde müzik, sanatsal bir form olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından kolektif özelliği en belirgin olan, dolayısıyla yapılan yeniliklere en iyi hizmet edileceği düşünülen bir araçtı (Durgun, 2005, s. 78).

Aslında müziğin bu rolüne yönelik algılama biçimi modern bir yaklaşım değildi. Antik Yunan uygarlığından beri topluma şekil vermeye çalışan düşünsel akımlar ve düşünürler, müziğin sahip olması gereken niteliklere dair görüşler geliştirmişlerdi. Örneğin Platon'a göre sitenin toplumsal direnç ve uyumu müzikle doğrudan ilgiliydi. Müziğin değişmesi toplumsal kuralların değişimine bağlı olup bazı durumlarda sitenin duvarlarının yıkılmasına neden olabilirdi (Platon, 2003, s. 81–84). Müziğin gücünün farkına varanlar yalnızca antikiteden gelen filozoflar değildi. Avrupa'nın devrimler çağındaki düşünürler ve aydınlanmacı yöneticiler de müziği iktidar alanlarının müdahale edeceği kültürel formlardan biri olarak görmüşlerdi.³ Modernleşmenin sarsıcı toplumsal girdabındaki Osmanlı toplumunda da siyaset ve kültürel kurumlar arasındaki ilişki müziğin gelişim seyrini etkilemiş, Osmanlı son döneminin müzik yaşamını bütünüyle biçimlendirmişti. Müzik, ayrıca geleneksel bir tarım imparatorluğunun sanayi çağı imparatorluklarıyla aynı ligde olma mücadelesi verdiği bir dönemde imaj tasarımının da bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla Batı karşısında yaratılacak yeni imparatorluk ve Batılı bir monarşi imajının en önemli bileşenlerinden biri müzik kabul edilmiş ve kültürel alandaki modernleşmenin ilk ve en etkili adımları müzik üzerine atılmıştır. Unutmamak gerekir ki Pera'daki tiyatro ve opera binaları, imparatorluk bandosu, yerli ve yabancı bestecilerin hazırladıkları marşlar form değiştiren bir imparatorluğun sesli sembolleridir. Bu form değişikliğini 18. yüzyıldan itibaren mimaride ve resimde görmek mümkündür. İkonografik olarak bakıldığında Nurosmaniye Camii klasik dönemin dini mimarisinden bir hayli

2 Kültür, büyük ve küçük kültürel gelenek, ideoloji, modernleşme, karşılıklı toplumsal seferberlik ve evrensellik gibi sosyal bilimlerde geliştirilmiş önemli kavramların Türk toplumunun çerçevesine yerleştirmeyi deneyen geniş tahlil için bkz. (Mardin, 1986, s. 31–68).

3 Devrim Çağı Avrupa'sında müzik ve toplumsal gelişmeler konusunda tarihsel bir inceleme için bkz. (Işıktaş, 2015).

uzaktır. Aynı şekilde Levnî'nin minyatürü, Behzat'ın etkisindeki eski ustaların eserlerinden farklıdır. Artık işin içine yeni dünyaya ait derinlik ve perspektif ögesi girmiştir. Kamu binalarında padişah portrelerinin yer aldığı yeni dönemde görselliğin, modern stillerin kamusal görünürlüğünün arttığı iktidar sembollerinin dönüştüğü görülecektir. Tanzimat ve Meşrutiyet'in kültürel ikliminde yetişen erken Cumhuriyet'in siyasi kadroları da bu anlayışı devam ettirecektir. Dolayısıyla Batılılaşma sürecini Osmanlı'dan Cumhuriyet'e bir devamlılık içinde ele almak gerekir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzikte Batılılaşma Politikaları

18. yüzyıla daha da derinleşmeyle başlayan Osmanlı dünyasındaki krizler siyasi istikrarı bütünüyle sarsan askeri yenilgiler imparatorluğun yönetici sınıfında Avrupa karşısındaki üstünlük duygusunun yitirilmesine yol açtı. Bu üstünlük kaybının telafisi ise ilk olarak yenilgilerin yaşandığı alanda, askeri düzende bir reform arayışını gündeme getirdi. Osmanlı reformlarını genellikle III. Selim'den, Nizam-ı Cedid'den başlatmaya yönelik klasik bir bakış vardır. Oysa bu reformlar dönemi ya da Osmanlı modernleşmesinin zemini daha uzun bir sürece dayalıdır. Bu süreç aynı zamanda, 18. yüzyılın başından beri belirgin hale gelen toplumsal dinamiklerin de ışığında çoğu kez etki tepki ikilemi içerisinde şekillenmiştir. Lale Devri ile başlayan bu süreç toplumsal dinamiklerin dönüşümünü, kültürel ve politik yenilik arayışlarının bir sonucudur. Shirine Hamadeh (2010), Osmanlı modernleşmesinin yalnızca dış etkiler ya da tepeden inmece, toplumu dikkate almadan resmedilmesine haklı olarak karşı çıkar. Ona göre dış baskılar kadar önemli olabilen köklü iç değişiklikler, saltanatın şahsi temsil arayışında oldukça önemli bir yer teşkil etmişti. Osmanlı'nın son yüzyıllarında toplumsal ve ekonomik yapıda görülen değişimler, Osmanlı düzenini simgeleyen hiyerarşi sisteminin aşamalı erozyonuna işaret etmekteydi. 18. yüzyılda yaşanan bu değişimler, başkent'in toplumsal görüntüsü ile bütünleşmişti. Yönetici sınıf ve tebaa arasında sınırlar değişken hale gelirken toplumsal grupların sınırları da oldukça geçirgen hale gelmişti. Politik alan genişledikçe, toplumsal ve ekonomik güç hem yönetici çevreden hem de bu çevrenin dışından daha fazla insan için erişilebilir olmuştu. Bu gelişmeler, çağdaş eleştirmenler tarafından imparatorluğun gerilemesi olarak okunsa bile aynı zamanda Avrupa'da erken modern dönemin belirtileriydi (ss. 18-19).

III. Selim'in reformları merkezî hükümeti, maliyeyi ve orduyu yeni bir anlayışla kurgulamayı hedefliyordu. Bununla birlikte tahttan indirilişine ve ölümüne giden süreçte yaşanan politik istikrarsızlıkta reformların sürekliliğini sağlamak mümkün olmamıştı. Ancak III. Selim dönemi kültürel anlamda bir zirveye işaret ediyordu. Şeyh Galip *Hind-i sebki* üslubunun Osmanlı şiirindeki en büyük temsilcisi olarak yükselirken III. Selim'in kendisi Osmanlı-Türk müziğinin zirve ekollerinden birinin kurucusu haline geliyordu. Yalnızca terkip ettiği makamlar ve her biri yüksek sanatsal ifadeye erişen besteleriyle değil getirdiği üslupla da Dede Efendi ve Sadullah Ağa

gibi bestekârların ilham kaynağı oluyordu. Onun açtığı değişimlerin izinden yürüten ancak daha radikal bir politika sergileyen II. Mahmut dönemi Tanzimat'ın kurumsal anlamda altyapısını hazırlamıştır.

1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması reformları için başlı başına bir kırılmaydı. Büyük Petro'nun yüzyıl önce Rusya'da gerçekleştirdiği reformlara benzer şiddetle politikalarla yeni bir ordunun kurulması modern bir devletin de inşasının başlangıcıydı. Nitekim dönemin tarihçisi Es'ad Efendi bu durumu "Vaka-i Hayriye" olarak anacaktı. Ahmed Cevdet Paşa'ya göre ise imparatorluk bu yolla bünyesine sirayet etmiş olan hastalıklı hücrelerden kurtulmuş oluyordu. Kurulan ordu *Asakir-i Mansure-i Muhammediyye* ismi ile anılırken geleneksel ocağın kaldırılışıyla müzik kültürünü de derinden etkileyecek bir gelişme yaşanmıştı. Yeniçeri Ocağı ile beraber askeri müziğin merkezi mehter de kaldırılmıştı. Böylelikle müzikteki ilk Batılılaşma adımı olarak adlandırabileceğimiz, Muzika-ı Hümayun isimli Batılı tarzda askeri bando kurulmuştur (Tura, 1988, s. 1511). 1827 yılında kurulan Muzika-ı Hümayun'un Türk ve Batı müziği olmak üzere iki şubeden oluşması, kurumsal anlamda da müzik alanında yapılan önemli bir değişimin en belirgin göstergesidir (Turan, 2004, s. 89).

3 Kasım 1839'da Mustafa Reşit Paşa tarafından okunan Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile somutlaşan ve ivme kazanan Tanzimat dönemiyle beraber, müzik sadece askeri alanda değil, seçkinlerin gözünde de toplumsal alan Batılı değerlerle algılanmaya başlamıştır. Askeri bandoların Batı müziği örnekleri ile halka açık mekânlarda konserler vermesi ile gelişen süreç, sarayın da desteklediği opera temsilleri ile devam etmiştir. Devlet yeni bir anlayışla yorumlanırken protokolü, kendisini sunum biçimleri ve elbette resmi müziği de



Şekil 1. Muzika-ı Hümayun.

değişmiştir. Artık Batılı bandolar, kamusal alan içinde devletin yeni imajını sergileyen vazgeçilmez unsurlar haline gelmiş, Guatelli ve Donizetti gibi Avrupalı maestrolar sultanların hizmetine girmişti (Deringil, 1994, s. 33–35).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma çabaları ile ülkeye giren ve devlet desteğine sahip olan Batı müziğinin yanında, geleneksel müziğe karşı devlet tarafından herhangi bir karşı tavır olmamıştır. Örneğin II. Mahmut döneminde saraya Batılı besteciler çağırıldığında bile saraydaki Türk müziği çalışmaları devam etmiş; bir yanda Donizetti Paşa marşlar bestelerken, diğer tarafta geleneğin önemli isimlerinden Dede Efendi kendi çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak Sultan Abdülmecid ile beraber klasik Batı müziğinin daha yakından himaye edilmesi ve geleneksel müziğin dışlanması, sonuçları günümüze kadar uzanan kemikleşmiş bir kutuplaşmanın ilk adımları olmuştur (Öztürk, 2009, s. 3). Bu dönemde yapı ve zihniyet değişikliğini ilk hissedenerlerden biri de Dede Efendi'dir. Modernleşme sancılarının toplumu sarmaladığı bir geçiş dönemi portresi olan Dede'nin yarattığı müzik Ali Ergur'un (2009) da belirttiği gibi kaçınılmaz çelişkileri, yer yer yarılmaları, parçalanmaları içerdiği kadar yeni bir yaşam dünyasının (lebenswelt) tekabül ettiği estetik bağlamı da inşa etmeye yönelik yeni bir ruh taşımaktaydı. Dede Efendi'nin yapıtları yalnızca teknik özellikleriyle değil birbirinden farklı amaç ve yönelimlere dağılmış olmalarıyla da değişim döneminin izlerini taşıyordu (s. 175). Modernleşmenin Osmanlı insanının kadim mekân ve zaman tasavvurunu sarstığı bu dönemde Osmanlı-Türk müziği açısından formlar küçülürken, şarkı formu öne çıkmakta ve böylelikle Batı etkisi karşısında yeni formlar müziğin üretim sürecini belirlemektedir.⁴ “Kültürel fırsatlar yönünden demokratikleşme ve ahlaki yönden eşitlenme, burada ‘kitle kültürünün’, yani yüksek kültürel geleneğe uymaya devam edenler tarafından aşağı görülen kültürel ürünlere olumlu tepki veren ‘yüksek kültür’ün dışında tutulan kültürün, yolunun açılmasına katkıda bulundu.” (Eisenstadt, 2014, s. 37). Osmanlı son döneminde geleneksel müziğin piyasa koşullarında yeni temsil alanlarına kavuşarak popüler bir müzik piyasasının oluşumunu bu şekilde yorumlamak mümkündür.

Bütün bu kültürel etkileşimle birlikte, müziğin aktarımında da yeni eğitim metotları ve kurumları ortaya çıktı. Belki de Cumhuriyet döneminde Batı müziği eğitimi veren konservatuvarın ilk habercisi, ordu bünyesinde kurulan 1833 tarihli Saray Mızıkça Mektebi'dir. 1914 yılına gelindiğinde Batılı anlamdaki ilk konservatuvar olan *Darü'l Bedayi* eğitime başladı. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı olumsuz etkiler nedeniyle iki yıl içerisinde kapatıldı. *Darü'l Bedayi*'nin kapatılmasının sonrasında Türk müziğinin geçmişini kayıt altına alabilmek amacıyla bir Musiki Encümeni kurulmuş; ancak savaş koşulları dolayısıyla önemli bir çalışma gösterememişti.

⁴ Osmanlı modernleşmesinin müzik yaşamı üzerindeki etkilerinin Cumhuriyet dönemine bir alt yapı oluşturduğu görülmektedir ve dolayısıyla bu dönemde uygulanan politikalar Batılı başlangıç değil bir sonuç olarak görülmelidir. Bu bakış açısıyla ele alınmış bir çalışma için bkz. (Işıktaş, 2016).

Bu encümenin kuruluşunda hazırlanmış olan talimatname, 1923'te kurulan *Darü'l Elhan*'a da temel oluşturacaktı (Paçacı, 2002, s. 13).

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde yaşanan değişimler tarihsel-toplumsal bir evrimin sonucuydu. Modernleşme olgusunun sosyo-kültürel yansımaları dikkate alınarak bakıldığında bu sürecin çok boyutlu ve diyalektik nitelikleri görülebilir. Söz konusu süreçte toplum, gelenek ve modern arasında yaşanan tüm ikilemler karşısında direnç geliştirebilmeyi başarmıştır. Erken Cumhuriyet'in siyasal kurumları II. Meşrutiyet'in kültürel ikliminde şekillenmiş geç Osmanlı toplumunun dinamikleri evrilerek modern bir Cumhuriyet'in oluşumunun altyapısını hazırlamıştır.⁵ Cumhuriyet dönemi, Türk toplumu için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar Türk müziği için de yeni bir dönemin habercisidir. Bu dönemde müzik üzerinde uygulanan politikalar Ziya Gökalp'in 1923 yılında yayımlanan *Türkçülüğün Esasları*'nda yer alan "*Milli Musikimiz*" başlıklı yazısındaki görüş çerçevesinde şekillenir. Gökalp, bu yazısında hars ve medeniyet sorunsalını müzik üzerine uygular. Hars, bir milletin özüne, ruhuna ve benliğine; medeniyet ise bunların geçici olarak büründükleri kaba karşılık gelir. Bu ayrımı katı ve mekanik bir biçimde müzik alanına uyguladığımızda eski tarzın terk edilip, yerine Batılı müzik tarzının yerleştirilmesini ifade eder (Behar, 1985, s. 1226). Nitekim Gökalp'e göre halk müziği harsın, Batı müziği medeniye-
tin temsilcisidir. Buna karşılık geleneksel Türk müziği ise Bizans, Arap ve Acem müziği karışımı olarak nitelendirilerek tamamen reddedilir. Gökalp'in yaklaşımda milli müzik, Batılı müzik tekniklerinin halk müziğine uygulanması ile doğacaktır



Şekil 2. Darü'l Elhan hocaları ve öğrencileri (1926).

5 Geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemin sosyokültürel ve politik etkileşimi, bu sürekliliğin analitik bir değerlendirilmesi henüz bütünüyle yapılabilmemiş değildir. Bununla birlikte Tarık Zafer Tunaya'nın çalışmaları politik evrimi dikkate alarak önemli katkılar sağlamıştır. Tunaya'nın (1960) deyişiyle, "*II. Meşrutiyet Cumhuriyet'in siyasal laboratuvarıdır.*"

ve böylelikle “*hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik*” olunacaktır (Gökalp, 1969, s. 131). Dolayısıyla “müzik reformlarının belirgin amacı, müzikte Doğulu ve tepkisel nitelikte görülen ‘popüler’ beğenileri, reform geçirmiş Türk halk müziğiyle değiştirmektir” (Stokes, 1998, s. 81).

Ziya Gökalp kültürel politikaları etkileyen görüşleri doğrultusunda gelişen müzik politikalarının ilk icraatlarından biri 1917’de Maarif Nezareti’ne bağlı olarak kurulan, 1927’de İstanbul Şehremaneti’ne bağlanarak adı *Konservatuar* olarak değiştirilen *Darü’l Elhan*’daki Türk müziği eğitiminin, Maarif Nezareti’ne bağlı Güzel Sanatlar Kurulu tarafından kaldırılmasıdır. Geleneksel Türk müziği çalışmaları ise sadece hocalardan oluşan bir Tasnif Heyeti ve İcra Heyeti ile sınırlı bırakılmıştır (Paçacı, 1994, s. 54). Hatta kurul üyelerinden İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “*Alaturka musiki irtica musikisidir, ona müdahale etmek lazımdır.*” diyerek bu yasaklamadaki amacı net bir biçimde ifade etmiştir (Üstel, 1993, s. 205). Kurumdan Türk müziğinin kaldırılması belli bir müzik politikasının ve müzikte kamplaşmaların ilk işareti olarak kabul edilebilir (Deren, 2007, s. 398). *Darü’l Elhan*’da geleneksel müziğin yasaklanmasının ardından 1927 yılında tek sesli müzik, dolayısıyla geleneksel Türk müziği eğitimi hem özel okullarda hem de devlet okullarında yasaklanmıştır (Balkılıç, 2009, s. 80).

Geleneksel Türk müziğine yönelik yasaklamaları Dâhiliye Vekâlet’inin 3 Kasım 1934 tarihli kararı izlemiş, radyolarda Türk müziği yayınlardan kaldırılmıştır. Radyo burada kilit bir role sahiptir. Öyle ki Türkiye’deki Batılılaşma sürecinin en güçlü araçlarından biri olan radyo, modern Türkiye’nin inşa edilmeye çalışılan kültürünün, “sesi” olmuştur. Bu nedenle Türk müziğine ona getirilen yasak, oldukça radikal bir değişimin ifadesidir. Böylelikle devlet katında muteber olan ve desteklenen müziğin yalnızca Batı müziği olduğu açık bir biçimde ortaya çıkmıştır (Aksoy, 2008, s. 187). Nitekim radyo yasağının arkasında Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde, TBMM’nin açılış konuşmasında yer verdiği “*Bugün dinletmeye yeltenen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz.*” sözleri yatmaktadır. Görüldüğü gibi radyo, Batılı tarzda icra edilen “*milli müziğin*” kitleselleştirilmesinde kullanılmış ve devletin resmi kültür politikalarında bilinçli bir biçimde manipüle edilmiştir (Üstel, 1999, s. 43). Ancak bu yasakların hemen sonrasında, umutla beklenen “müzik devrimi”ni yapmaları için yurtdışında müzik eğitimi aldırılan genç müzisyenlerin hazırladığı Özsoy, Bayönder ve Taşbebek gibi opera temsilleri izlenmiş ve bu temsillerin beklenenden uzak performansları müzik devriminin bir anda yapılamayacağı anlaşılmıştır (Oransay, 1988, s. 1521).

Görünürde ilk anda “müzik devrimi”nin başarısızlığa uğramasının nedeni, Batılı tarzda bestelenen Türk operalarının yetersizliği olarak sunulur; oysa bunların halkça benimsenmemiş olmaları, kısacası karşılaşılan pasif direniş de bu süreçte etkilidir. Kültür politikalarını belirleyenler için önemli olan halkın yeni tanıştığı Batılı müziği

ne kadar benimseyebileceği ya da sosyokültürel alışkanlıklarına bu müziği dâhil etme konusundaki tavrı değil, sadece bunu gündelik hayatına yerleştirmesidir. Hatta halkı bu müziğe alıştırmak adına Türk halk müziği eserleri Batılı tarzda; çok sesli biçimde yeniden icra edilerek radyoda sunulmuştur. Zira Batılılaşmanın bir de milli boyutu vardır ve daha önce belirtildiği üzere halk müziği bu süreç için bir kaynak olarak düşünülmüştür. Bu nedenle erken dönem Cumhuriyet kadroları, halk müziğinin derlenip, işlenip halka tekrar sunulması gerektiğini böylelikle halk arasında çoksesli Batı müziğine karşı bir alışkanlık geliyeceğini sıklıkla dile getirmişlerdir (Balkılıç, 2009, s. 102). Fakat bu durum halkın söz konusu sentez müziğe karşı tavrında bir değişiklik yaratmadığı gibi, 1935 yılında resmi olarak 2838'i kırsal bölgede olmak üzere, toplam 8082 radyonun büyük bir kısmının, yüksek yayın frekansı nedeniyle rahat bir biçimde dinlenebilen Mısır radyosuna ayarlanmasına yol açmıştır (Turan, 2010, s. 48).

Yasaklanan Müziğe Alternatif: Mısır Müziği

Türkiye toplumunun Arap ya da daha özel olarak Mısır müziğine olan ilgisi, radyo yasağından öncesine dayanmaktadır. 19. yüzyılda Ulah/Rumen longasıyla Rum/Elen sirtosunu bir tür olarak benimsemiş olan Türk müziğinin eğlence dalı, 20. yüzyıla gelindiğinde Rum taverna müziğinden de zaman zaman etkilenmekle beraber, özellikle arabesk ya da Arap tarzı olarak nitelendirilebilecek ezgi kurma ve seslendirme biçimine yakın durmuştur. Aslında Türk ve Arap müziği arasındaki kültürel etkileşimin tarihsel kökleri çok daha derinlerde olsa da, 19. yüzyılda Batılılaşma döneminde Türk müziği seçkinlerin kamusal temsillerindeki yerini yitirmeye başladığında Zekâi Dede Efendi, Enderûni Ali Bey, Lavtacı Andon gibi önemli besteci ve icracılar Mısır'a gitmiş ve burada takdir toplamıştı. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Mısır'da Türk müziğine ilgi artmıştı.⁶ Osmanlı kent müziğinin etkileri, Türk şarkı stili burada tutunmuştu. Zekariya Ahmed'e kadar olan dönemde Mısırlı bestecilerde bu etki göze çarpıyordu. Hatta Münire el Mehdiye, Bedia Masabni ve Ümmü Gülsüm'ün ilk döneminde bu etki açıkça görülüyordu. Sonraki dönemde ise Zekariya Ahmed ve sonraki kuşakta bulunan Riyad el-Sunbati ve Muhammed Abdülvahhab gibi besteciler Mısır tarzını ürettiler. Kahire, Şam, Halep gibi Ortadoğu'daki önemli müzik merkezlerinde de yer edinen bu müzik tarzı, çok kısa motiflerin arka arkaya tekrarlanması ve seslendirmede ince sekizlinin tercih edilmesi bakımından geleneksel Türk müziğinin

⁶ Bu ilginin artışında Türk müzisyenlerin Hidiv ve ailesi başta olmak üzere Mısırlı seçkinlerin davetiyle Kahire'ye gitmesi, İstanbullu müzisyenlerin Mısır'da yaptıkları konserler etkiliydi. Osmanlı klasik müziğinin son dönemdeki büyük bestekârı Zekai Dede İstanbul'da tanışmış olduğu Mısır Hidivi Said Paşa'nın oğlu Mustafa Fazıl'ın davetiyle 1851'de Mısır'a gidip 1851 yılına kadar orada kalmış, burada büyük itibarla ağırlanmıştır. Arapçasını ilerlettiği gibi Zekai Dede, burada Mısırlı Şeyh Muhammed Şahabeddin Efendi'den meşk etmiştir. Ondaki Arap müziğinin bütün usullerini geçmiş, bunların her birinden eserler meşk etmişti. Zekai Dede'nin Arapça güfteli "şuğul" denen ilahilerinin birçoğunu Mısır'da bestelediği bilinmektedir. Bu dönemde Kahire'ye giden isimler arasında Enderûni Ali Bey, Veli Efendi ve Melekset Efendi gibi isimler de vardı. Rauf Yekta Bey, Zekai Dede'nin Mısır'da öğrendiği usulleri, Darüşşafaka'daki musiki talebelerine öğrettiğini belirtmektedir. İstanbullu, Şamlı, Halepli müzisyenler sık sık Mısır'da sahneye çıktıkları gibi Mısırlı tanınmış sanatçılar da İstanbul'a konserlere geliyorlardı. Hidiv İsmail, İstanbul'a yaptığı bazı gezilerde şarkıcı ve besteci Abdül el Hamuli'yi beraberinde getirmiş ve ondan Türk müziğinin Mısır beğenisine uygun düşecek öğeleri ödünç almasını istemiştir (Özyıldırım, 2013, s. 77-82).

uzun soluklu, duru ve ağır ezgisel anlayışına uygun olmamakla beraber, halk arasında ilgi görebilmiştir. Aynı dönemde Mısır ses kayıt teknolojisi ve radyo yayıncılığı anlamında bütün Levant'ta etkisini hissettiren bir merkeze dönüşmektedir. Arap müziğinin yerel tonları, Osmanlı şehir müziğinin mirası, Batı'dan gelen *tango* ve *chanson* tarzı yeni ifadelerle harmanlanmakta, Levant'a ait tınılar Bağdat'tan Kazablanca'ya kadar Mısır tarzı müzik yayılmaktadır. Söz konusu ilgi Avrupa'nın en önemli plak şirketleri için burayı eşsiz bir pazara dönüştürmektedir. Örneğin plağını 1924 yılında Kahire'de kaydeden Ümmü Gülsüm'ün müziği bu yeni iletişim ve dağıtım kaynakları eşliğinde bütün bölgede dinlenebilmektedir. Aynı dönemde başta Mısırlı yıldızlar olmak üzere Arap müziğinin temsilcileri Türkiye'de takip edilebilmektedir. Bizzat Atatürk'ün de katıldığı Sarayburnu'ndaki bir toplantıda Mısır'ın ünlü seslerinden Münire el-Mehdiyye'nin konser verdiği unutulmamalıdır.

Arap/Mısır müziğine olan ilginin Türkiye'de belirgin bir biçimde kendini göstermesinde, Türk müziğinin önce eğitim kurumlarında sonra da radyoda yasaklanması belirleyici etkenler arasındadır. Mısır ve Türk müzik kültürleri arasındaki etkileşimin öncesi düşünüldüğünde elbette radyo yasağı bu buluşmada tek belirgin etken değildir; ancak sürece önemli bir katkı yaptığı da görülüyordu.⁷ Martin Stokes (1998), Türkiye'de Mısır filmleriyle Mısır radyosunun etkilerini Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasıyla ilişkilendirmektedir (s. 139). Yalçın Tura (1988) da bu durumu açık bir biçimde özetlemektedir: “Kendi radyosunda, kendi mûsikîsini bulamayan halk, ona yakın mûsikîyi, Arab mûsikîsini dinlemeye başlar” (s. 41). Yılmaz Öztuna (1969) yasaklama kararının ardından Türk halkının Arap radyolarına yöneldiğini ve Arap müziğini, Batı müziğine göre daha tanıdık ezgilere sahip olduğu için sevdiğini belirtir (s. 341). Nitekim döneme dair anılarda da bu duruma yönelik göndermeler açıkça görülür. Nevzat Yalçıntaş'ın Türk müziğinin radyoda yasaklı olduğu günlere dair bir anısı, söz konusu gelişmeye canlı bir tanıklık niteliğindedir:

Diğer önemli bir nokta ise, bizim çocukluk ve gençlik yıllarımızda radyoda Türk musikisi yoktu. (...) Hatırladığım kadarıyla Mısır'ın Kahire Radyosu'nu açardık ve Kahire'de anons üç defa “Hüna Kahire” diye söylerlerdi. “Hüna Kahire”, yani burası Kahire, Tabii halk aşağı yukarı saatini bilir, Ümmü Gülsüm diye telaffuz ederlerdi. Ümmü Gülsüm'ün o berrak, gür, tertemiz sesiyle okuduğu Arapça şarkıları anlamazdık ama musikisi bize çok yakındı (Kütükçü, 2012, s. 49).

Ayrıca Ayas'a (2014) göre radyonun yasaklanması kadarki süreçte yürütülen standardizasyon ve şekillendirme girişimleri de Türk müziği geleneği üzerinde etkili olmuştur. Kültürel-siyasal seçkinler kültürel meşruluğun belirleyicisi olarak gördükleri radyo yayınının yasaklanması Türk müziğini “gayrimeşru” hale getirmiştir (s. 132).

7 Meral Özbek (2012), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* üzerine yaptığı çalışmasında 1930'lardan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşullarının engellenmesinin geldiğini ileri sürer (s. 154).

Rejimin radyo üzerindeki denetim alanı ve yasaklamalar müziğin seyrini doğrudan etkileyen kararlardı. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişmeye başlayan popüler müzik kavramı ve piyasası icra anlayışında bir kırılma yaratmış, klasik icra kalıplarının sarılması ve piyasa üslubu denilen tarzın gelişimine alt yapı hazırlamıştı. 1930'lardaki müzik üzerindeki resmi müdahaleler, eğitim ve radyo üzerindeki dönemsel sınırlamalar müzikte kırılmayı piyasa müziği lehine körüklemiştir. Müziğin genel gidişatı piyasaya göre şekillenmişti. Serbest icra olarak nitelendirilen ve sonraki dönemde Mısır filmlerine hazırladığı şarkılarla yepyeni bir tarz inşa eden Sadettin Kaynak üslubu, varlık koşullarını büyük ölçüde oluşturmada olan müzik piyasasından almıştı. Elbette klasik üslubu çok iyi bilmesi, dini musiki kalıplarına olan hâkimiyeti, Arap müziğinin popüler ve klasik tarzlarının üslup özelliklerini tanıyor olması ona halkın çok tuttuğu renkli ve bir o kadar popüler olan bir repertuvar hazırlamasında yardımcı oldu (Küçükkaplan, 2013, s. 106). Piyasalaşma olgusu Türk müziğinin kapalı bir mekân müziği olmaktan çıkarak gazino, mesire yerleri, bahçeler ve benzeri umuma açık yerlerde icra edilen bir müziğe dönüşümünü sağlamıştı. Kısacası Osmanlı döneminden itibaren Batılılaşma olgusu müziği değiştirici/dönüştürücü bir etki yaratırken piyasalaşma olgusunun da önünü açmıştı. Türk müziği radyolarda yasaklandığında piyasa müziği icra edilen mekânlar ve buradaki icra anlayışı halkın itibarını kazanacaktı. Müzik popülerleşirken kendi popüler yıldızlarını ve bunların halka ulaşmasında aracı olan aktarıcıları da üretti. Film sektörü, plaklar ve dönemin mecmuaları bu aktarıcı araçlar arasındaydı. Söz konusu araçlar 1930'lu yıllarda Münir Bey, Safiye Hanım gibi yerli ses yıldızlarının yanında gittikçe halk arasında tanınır olan Mısırlı sesleri de konu edinecekti. Modern çağın en önemli kitlesel dinamiği olan popüler kültür ve müzik 1930'larda Türkiye'de halkın gündelik yaşamını doldurmaya başlamıştı. Mısır müziğinin popülerlik kazanmasında radyo üzerindeki resmi politikaların izi olmakla birlikte çok daha başka nedenler de bulunuyordu. Bu müzikte daha popüler tarzlar üretebilecek ve halk arasında itibar gören serbest icraya açık bir niteliğin bulunması, ayrıca Mısır müziğinin karma özelliği de etkiliydi. Batı müziğinin operet, orkestral ya da dans müziği gibi formlarının yanında, klasik Türk müziği, Arap ve Bedevi halk müziklerinin renkli bileşenleri bu müziğin yapısında yer alıyordu. Bu karma müzik üretimi, icra açısından tam da İstanbul'da müzik yapan ve arayış içinde olan müzisyenler için bir örnek oluşturuyordu (Özbek, 2012, s. 153–158).

Popüler kültürün renkli sunumlarını içeren Mısırlı sesler ve müzikler Türk dinleyicilerin kulaklarında yer edindikçe onlara dair ilgi yazılı basının özellikle dergilerin dikkatinden kaçmayacaktır. Mısır'da yayınlanan *Ahir Saaden* ya da *Er Radyo Mısri* dergilerinin gündemi Türkiye'de kimi zaman buradan yapılan çevirilerin yer aldığı kimi zamansa doğrudan Türk muhabirlerin ürünleri olan röportajların okura iletildiği *Resimli Radyo Dünyası* gibi yayınların çıkmasına olanak sağlamıştır. Türkiye'de Arap musikisi sanatçılara yönelik ilginin en önemli göstergesi aslında tüm zamanların en büyük icracısı olarak tanımlanan Ümmü Gülsüm (1904–1975) hakkındaki

haberlerdir. Örneğin 1 Temmuz 1938 tarihli *Foto Magazin* dergisinin üçüncü sayısı bütünüyle Ümmü Gülsüm'e ayrılmıştır. Bu dikkat çekicidir çünkü bilindiği gibi Ümmü Gülsüm'ün Stüdyo Mısır tarafından yapılan ilk filmi Vedat, Şubat 1936'da gösterime girmişti. Türkiye'de bu filmlerin vizyona girmesi otuzlu yılların sonundaydı. Bu demektir ki Ümmü Gülsüm Türkiye sinemalarında filmleri gösterime girmeden çok önce plakları ve radyo konserleri sayesinde tanınan bir yıldız haline gelmiştir. Nitekim gördüğü haklı itibar bunun göstergesidir. *Foto Magazin*'deki haberde Ümmü Gülsüm'ün tam sayfa fotoğrafı yine Türk müziğinin büyük icracısı Tanburi Cemil Bey'in tam sayfa fotoğrafına denk tutulmak suretiyle yayınlanıyordu (Özyıldırım, 2013, s. 110). Bu yakınlaşmada teknolojinin etkisi büyüktü. Kayıt sektörünün ve yaygın olarak kullanıma giren plakların farklı coğrafyalarda yarattığı etki hiç de azımsanacak düzeyde değildi. Bu sayede Kuzey Amerika'daki göçmen mahallelerinden, diaspora kültürünün yaygın olduğu diğer ülkelere kadar bir milletin müziği yolculuk edebiliyordu. İstanbul ya da Anadolu'da bir evde Ümmü Gülsüm plakları olabildiği gibi, teknoloji Tanburi Cemil Bey'i belki de hiç gitmediği diyarlara, örneğin Kahire'ye götürebiliyordu.

Mısır müziğinin popülerleşmesinde konjonktürün etkisi kadar Mısır'daki kültür hareketinin ve özellikle 1930'larda daha yoğun tartışma konusu olan müzik gündeminin de etkisi vardı. 1932 Kahire Şark Müzik Kongresi'nde Arap müziği başta olmak üzere Doğu müziği ve Batı müziği arasındaki karşılaşma konu edilmişti. Oturumlarda Arapların müzikal ve edebi geçmişlerine duydukları hayranlık açıkça görülse de Arap müziğinin modernleştirilmesi arayışları da gündeme damgasını vurmuştu. Geçmişin gelecek için ne şekilde zemin oluşturacağı tartışması burada ana gündemdi. Bu tartışmalar Türkiye'de 1930'ların ortalarında gündeme oturacaktı. 1932'de Arap müziğinin önemli isimleri ve Avrupalı müzikologlar modern Batılı çalgıları, örneğin piyanoyu mikrotonal modal dizgeler için akort ederek Arap müziği için nasıl kullanacaklarını tartışıyorlardı. Kayıt ve yayın projeleri nasıl genişletilebilir ve bunlar Arap müziğinin dünyaya yayılması için nasıl kullanılabilir? Kısacası Türkiye'de halk arasında radyolar aracılığıyla tanınır olan Mısır müziği kendi içinde değişimlere gebe ve yeniliklerle dönüşen bir müzikti (Bohlman, 2002, s. 49).

Mısır müziğinin gördüğü ilgi de başlıca neden makam müziğinin yakınlığıydı. Mısır müziğinin kimlikli karakteri yerli unsurları içermekteydi ve bu unsurlar coğrafya açısından düşünüldüğünde, Türk müziğinin beslendiği kaynaklarla yakınlık gösteriyordu. Dolayısıyla Türkiye toplumu aradığını, kendine daha da yakın olan bir yerin temsil formlarında bulmaya çalışıyordu. Radyodaki geleneksel Türk müziği yasağının kalkması, halkın Mısır müziğine karşı olan ilgisinde bir değişim yaratmamıştı. İkinci Dünya Savaşı sırasında haber alma isteği ülkedeki radyo sayısında önemli bir artışa neden olmuş ve Türkiye genelindeki radyo sayısı iki katına kadar çıkmıştır (Erol, 2002, s. 52). Radyoların artışı Mısır radyosunun takip edilmesinde yeni olanaklar sağlamıştır. Öyle ki 20. yüzyıl Arap müziğinin en önemli

iki isminden, modern Mısır tarzının yaratıcısı olarak kabul edilen Muhammed Abdülvehhab ve Arap dünyasının en güçlü kadın sesi Ümmü Gülsüm, Türkiye’de oldukça popüler hale gelmişler ve yaptıkları müzik, sadece o dönemde değil, uzun yıllar sonra bile Türk müziğinde etkili olmuştur (Turan, 2010, s. 48). Bu noktada belirtmek gerekir ki Türk müziğindeki Mısır etkisini istemli ya da istemsiz bir halk tercihi olarak da değerlendirebiliriz. Zira burada ortak inanç kodlarını içinde barındıran iki toplum yapısıyla karşı karşıyayız. Örneğin Ümmü Gülsüm’ün icrası, klasik geleneklerden biri olan “şiiri tek başına okuma”yı Kur’an okuma tekniğiyle birleştirmişti (Danielson, 2008, s. 242–243). Bu teknik Osmanlı-Türk dini musiki alanı ve İslam kültürünün edebi formlarını taşıması yönüyle de Türk halkına tanıdık bir formdu. Bu tanıdık üslup Ümmü Gülsüm’ün sesine, telaffuzuna yansıyor ve icra edilen müziğin içselleştirilip, daha derin hissedilmesine yol açıyordu. Onun Türkiye’de yakaladığı popülarite de bu tanıdık üslup büyük ölçüde etkiliydi.

Mısır müziğinin Türkiye’de popülerleşmesinde Kahire Radyosu başta olmak üzere Arap radyo istasyonlarının etkisi kadar önemli olan bir başka kaynak ise, Arap sinema sektörünün kalbini oluşturan Mısır sinemasının popüler ürünlerinin Türk si-



Şekil 3. Aşkın Gözyaşları [Damua'l Hubb] Arapça Afişi (1939).

nemalarında yer almasıdır. İkinci Dünya Savaşı sadece radyolarda değil, ülkeye giren yabancı filmler konusunda da önemli değişiklikler meydana getirmiştir. Savaş öncesinde Avrupa kökenli filmlerle eşit oranda Amerikan filmi gösterime sokan Türkiye, savaşla beraber tarafsızlığını da koruması nedeniyle, sinemalarında sadece Amerikan filmlerinin gösterimini yapmıştır. Ancak ülkeye girişleri Mısır üzerinden yapılan bu filmlerle beraber Mısır filmleri de Türk sinemalarında gösterime girmiştir (Özön, 1962, s. 117). Türkiye'de gösterime giren ilk Mısır filmi *Aşkın Gözyaşları* olmuştur. Bu film, gösterim saatlerinde “trafiği durduracak” kadar büyük bir ilgiyle karşılanca, rotayı Mısır'a çeviren film yapımcıları, Mısır'dan film ithaline başlayacaklarıdır (Cantek, 2008, s. 181). Savaş koşullarının yarattığı maddi imkânsızlıklar nedeniyle durgunluk yaşayan Türk sinemasının boşluğunu, sosyokültürel benzerlikler nedeniyle Amerikan sinemasına göre daha yakın bulunan Mısır sineması dolduracaktır.

Mısır filmlerine ilginin artmasında filmlerdeki şarkılara Türkçe “dublaj” yapılmasının etkisi bulunmaktaydı. Hatta 1930'lu yılların sonlarından 1950'lere kadar 85 Mısır filminin müziğini düzenleyen Sadettin Kaynak, filmlerin bir kısmında Abdülvehhab'ın olan şarkıları Türkçeye uyarlayarak ya da kendisi buna benzer fantezi şarkılar yazarak, Arap müzik tarzının ülke çapında yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştı (Tura, 1988, s. 1513). Sadettin Kaynak, Mısır filmlerinden bahsederken, yapımcıların isteği üzerine, 1942 yapımı *Harun Reşid'in Gözdesi* isimli filme Türk müziği dublajı yaptıklarını, filmi iki versiyon şeklinde Beyoğlu'nda gösterime soktuklarını ifade etmiş ve Türk müziği adapte edilen versiyon, orijinal versiyona göre üç kat fazla hasılat çıkarınca filmi ithal eden firmanın, Türkçe müzik adaptasyonunu sürekli hale getirdiğini belirtmiştir (Özdemir, 2009, s. 268–329). Bu filmin afişinde meşhur Mısırlı ses yıldızı Ümmü Gülsüm merkezde yer alırken, bestelerin Üstad Sadettin Kaynak'a ait olduğu bilgisine yer verilmekte ve şarkıların okuyucusu olarak da Müzeyyen Senar'ın ismi zikredilmektedir. Zira popüler kültürün kendini hissettirmeye başladığı bu tarihlerde bir tüketici olarak görülen müzik dinleyicisine, devamlı olarak satın alabileceği bir müzik ürünü verilme amacı güdülmektedir. Bu çerçevede adaptasyon, her filmde olmamakla beraber genel anlamda uygulanmaktadır. Gazetelerde çıkan Mısır filmleri ilanlarında yerli yorumcu ve bestecilerin isimleri 1942-43 sonrasında geçmekte olduğu için adaptasyonun da bu dönemlerde yoğunluk kazandığı söylenebilir (Cantek, 2008, s. 192).

Mısır filmleri ile ilgili belirtilmesi gereken bir diğer önemli husus ise, filmlere yapılan şarkı “dublaj”larının önceleri salt ticari kaygılarla ortaya çıkmış olsa da sonraki dönemde devlet düzenlemesiyle bu durum zorunlu hale getirilmiştir. 1940'larda bu sayede oluşan film müziği sektörü, toplama, aranman veya telif yöntemlerini kullanarak Mısır filmlerine müzik hazırlamıştır. Mısır filmlerine şarkı yapan bestekârların başında Sadettin Kaynak gelir. Bundan sonra Münir Nurettin Selçuk, Sadi Işılay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkuner, Mustafa Nafiz Irmak, Selahattin Pınar gibi değerli bestekârlar gelirler (Öztuna, 1969, s. 222).

Başlangıçta filmler gösterilirken hem dublajlı hem de orijinal versiyon ayrı ayrı gösterime sunulmuştur.⁸ Fakat filmlere ilginin önüne geçmek amacıyla, dönemin Matbuat Umum Müdürlüğü, bu filmlerin Arapça sözlü müzikle oynatılmasını yasaklamıştır. Söz konusu yasak, benzer uygulamalar gibi ters sonuçlar doğurmuş ve Türkçe söz giydirilen Arap müziği anlaşılabilirliği açısından daha çabuk benimsenmiş, hızla yaygınlaşmıştır (Tura, 1988, s. 1513). Öyle ki, Arap müziği adaptasyonları sadece filmlerle sınırlı kalmamış, hatta Hafız Burhan, Abdülvehhab'a ait olan *Aşkın Gözyaşları*'nın⁹ Türkçeye çevrilmiş güftesini plağa okuduğunda, bu plak, Türkiye'de en fazla satılan plaklardan biri olmuştur (Özbek, 2012, s. 150). Filmlerdeki Arapça yasağı zamanla bir film müziği dublaj endüstrisinin doğuşuna imkân sağlamışsa da popüler kültürün aktarım alanları olan gazino ve plaklarda Türk şarkıcılar Mısırlı yıldızların eserlerini orijinal haliyle okumuşlardır. Örneğin Ümmü Gülsüm'ün Sellame filminde okuduğu "*Ghanili şuveyye şuveyye [Bana şarkını yavaş yavaş söyle]*" biçiminde, bestesi Zekeriya Ahmed'e ait olan rast şarkı çok sevilince dönemin ünlü seslerinden Perihan Altındağ Sözeri bunu hem plağa okumuş hem de gazino konserlerinde icra etmiştir (Özyıldırım, 2014, s. 294).

Mısır filmleri, halk tarafından "çoşku"yla karşılanırsa da, dönemin aydın çevresi tarafından aldığı tepki aksi yöndedir. Bu durum, "alafranga-aturka" ikileminin, müzikle beraber toplumsal tabakalarda da yaşandığının en belirgin göstergesidir. Örneğin Yusuf Ziya Ortaç, Doğu müziği ve Arap filmlerini bir arada düşman olarak tanımlar ve bu düşmanın "eski düşman" Osmanlı'yı çağrıştırdığını ima eder (Cantek, 2008, s. 184). Duruma Nusret Safa Coşkun gibi farklı perspektiften eleştiri getirenler, Arap müziğinin Türk müzik dinleme alışkanlığını yozlaştırdığını belirtenler de vardır. Coşkun, *Son Posta*'da yazdığı köşe yazısında durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Bir zamanlar radyodan Türk Musikisini kaldıranlar, Türk dinleyicisini Arap'a muhtaç edenler, bu halkın salim zevkini nasıl baltaladıklarının bu suretle düştükleri gafletin bilmem farkında mıdır? Bugün Arap'ın musikisi rağbette ise, bu yüzden halkın zevk seviyesi düşmüş ise bunun yegâne amili ve mesulü radyoda Türk Musikisi ile oynamaya kalkan şuursuzlardır... (Cantek, 2008'de atıfta bulunduğu gibi).

Mısır müziğinin, filmler aracılığıyla Türkiye'de kültürel hayata doğrudan nüfuz etmesinin bu denli tepki alması, şüphesiz Batılılaşma düşüncesi sebebiyle Doğu'ya sırt çevirmiş olmaktan kaynaklanmaktadır. Bu "sırt çevirmişlik" nedeniyle 1930'ların başında geleneksel Türk müziğinin eğitim ve dinlenme koşullarının engellenmesi halkın aradığını Arap müziğinde bulması sonucunu doğurmuştur. Mısır'ın Batı ile

8 Türkiye'de gösterime giren Mısır filmlerinin sayısı konusunda çelişkili rakamlar vardır. Örneğin Özön, 1938-1944 yılları arasında 16 Mısır filmi gösterildiği belirterek bu filmleri orijinal isim ve yönetmenleriyle birlikte liste halinde verir. Öztuna ise 1938-1948 arasındaki dönem için 130 Mısır filminin gösterildiğini yazar. Tekelioğlu bu rakamı 150 olarak değiştirir. Levent Cantek ise dönemin basınındaki ilanlardan yola çıkarak bu sayıyı 110 olarak verir (Cantek, 2008, s. 185).

9 Hafız Burhan'ın seslendirdiği bu eser 2007 yılında Kalan Müzik tarafından yayımlanan albüme 11. sırada yer almış ve aynı zamanda albüme ismini vermiştir. Hafız Burhan (2007), *Aşkın Gözyaşları*, CD, Kalan Müzik, İstanbul.

karşılılaşması neticesinde müzik hayatının etkilenmesi tıpkı Türkiye'deki gibi, çeşitli müzik tarzlarının birbirlerine eklenmesi sonucunu doğurmuştur. Fakat Türk müziğinde Batılılaşma hareketleriyle beraber Batı müziğine ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında bunun yanında halk müziğine ağırlık verilmesi, söz konusu tavrın bir tür resmi müzik politikası haline gelmesine karşılık, Mısır'da bunların hepsi aynı anda harmanlanma şansı bulmuştur. Türkiye'deki resmi politika, bunun doğurduğu yasak ya da kısıtlamalar nedeniyle her tür kendi içinde sınırlandırılmış ve Batı müziği bunların içinde ön plana çıkarılmıştır. Tüm bunlara ek olarak piyasada müzisyenlerin, hafif Batı müziği ile karşılaştıktan sonra orkestrasyonun zenginliği ve ritim duygusunun önemini fark etmelerinin ardından Türk bestelerinde yeniliğe gitmek istediklerinde, Mısır müziği icra açısından doğrudan bir başvuru kaynağı haline gelmiştir. Zira ilk olarak Mısır müziği, Türk müziğinin de yer aldığı Doğu müziği ses sistemi içindedir. Hatta Osmanlı döneminden beri geleneksel Türk müziğinin, Mısır müziği içinde önemli bir yer tutmasının yanında Osmanlı merkezleri ve Mısır arasında özellikle 19. yüzyılın sonunda yoğunlaşan müzik alışverişleri vardır. Dolayısıyla Mısır müziği, melodik olarak Türk duyuş ve dinleyiş tarzına tanıdık gelmektedir. İkinci olarak yukarıda belirtildiği gibi Mısırlılar daha öncesinden bir karma müzik üretimine girdikleri için icra açısından Türkiye'deki piyasa müzisyenlerine bir örnek oluşturmuşlardır (Özbek, 2012, s. 162). Hatta Türk müzisyenler; çalgıcılar, besteciler, şarkıcılar ve kayıt endüstrisi çalışanları 1930'lar ve 1940'larda temel teknikleri öğrenmek için Mısır'a gitmiştir (Stokes, 2012, s. 47).

Batılılaşma sürecinin bir "dayatması" olarak müzikte yaşanan değişimler, kısıtlama ya da yasaklar halkın müzik dinleme alışkanlıklarında bir değişim yaratmaya yetmediği gibi gerek ticari kaygılar gerekse tarihsel ve toplumsal koşullar söz konusu yasakları atlatacak bir ara yol bulmayı mümkün kılmıştır. Bu durumda müdahaleci-modernist kültür politikalarının müziğin yönünü değiştirmek yerine ancak zenginleşmesini engellediğini ileri sürmek yanlış bir çıkarım olmayacaktır. Nihayetinde 1950'lerle beraber, çok partili döneme geçişle popüler kültür egemenliği eline alacak ve tüketilebilir bir meta haline getirilen müzik de büyük oranda piyasa koşullarına teslim olacaktır (Ergur, 2002, s. 127). Görüldüğü gibi kimi zaman Batılılaşma çabalarıyla özellikle teknik niteliklerin rasyonelleşmesi, yani ses sistemi içerisinde saklı bulunan tamperamanın standardizasyonu, kimi zaman da tarihsel ve kültürel dinamiklerin etkisiyle küresel pazar şartlarına uyum sağlama çabaları Türk müziğinin tarihsel gelişimini belirleyecektir.

Sonuç

Genç Cumhuriyet'in sosyokültürel uygulamalarını belirleyen Batılılaşma düşüncesi aynı zamanda yeni rejimin izlediği politikaların temel harcını oluşturan resmi ideolojisidir. Bu nedenle 19. yüzyıla beraber kendini gösteren "izm"li ideolojilerden farklı görünse de Türk siyasal ya da düşünsel hayatı özelindeki en belirleyici ideoloji

Batılılaşma'dır. Bu ideolojinin izdüşümleri müzik alanında da belirleyicidir. Arada kesintilerle beraber devam eden bir süreç olarak ele alınması gereken Osmanlı/Türk Batılılaşması Türk müziğini önemli ölçüde yönlendirmiş, Hobsbawm'ın ifadesiyle “*gelenek inşa*” etme ya da ulus-devlet olma yolunda keskin, kimi zaman da dönüştürücü sonuçlar doğurmuştur. Bununla birlikte müzik gibi toplumsal tarihin gelişiminin ayrılmaz parçası olan bir sanat dalının kalıplar içine alınıp resmi bir bakışla biçimlendirilmesi girişimleri beklenen ve umulan biçimde neticelenmemiştir.

Batı müziğinin Osmanlı kültürel yaşamı içinde yer bulmasında aslında politik bir manevranın rolü vardı. İmparatorluk milliyetçilik ideolojisine karşı bir panzehir olarak geliştirdiği Tanzimat projesini çokuluslu bir nüfuz bileşenini bir arada tutmak için geliştirirken, kültürel kurumlarında da revizyona gitmişti. Batı'nın roman, şiir, tiyatro ve müzik gibi kültürel kodları Tanzimat'ın ardından saray ve yönetici elitler başta olmak üzere yüksek sınıflar arasında yer bulmuştu. İki kültürün karşılaşması sürecinde başlangıçta her ne kadar Batı müziği desteklense de, Türk müziği üzerinde olumsuz bir tavır ortaya çıkmamıştır. Cumhuriyet'in radikal modernleşme anlayışıyla birlikte keskin kırılmalar, hızlı çıkışlar kültür yaşamında önemli sonuçlar doğurmuştur. Elbette bu radikal kırılmanın zemininde “ulus inşa” projesi yer alıyordu. Ulusa ait otantik, ancak bir o denli çağdaş toplum ve müzik anlayışının ürünleriyle uyumlu müziğin üretilmesi için ana kaynak halk ezgileri olarak görülüyordu. Bu nedenle halk müziğiyle ilgili çalışmalar yoğunlaşırken, proje kapsamının dışında kalan Türk müziği dışlanmıştı. Yeni ulusu inşa ederken, reddedilen Osmanlı geçmişiyle beraber, Osmanlı'yı çağrıştıran müziğin eğitimi, konservatuvar başta olmak üzere eğitim kurumlarında yasaklanmış; sonrasında bu yasağın kapsamı radyo yayınlarına kadar uzanmıştır. Bu karar Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla bir arada düşünüldüğünde genç Cumhuriyet'in Osmanlı ile kültürel bağlarını koparmak isteğinin, Batılılaşma sürecinde geleneğe önyargılı bakışın, modernleşme yolunda Batı kimliğinin benimsenişinin somutlaşmış halidir. Bu durum aydınlar katında alaturka-alafranga tartışmasını keskinleştirmiştir. Cumhuriyet'in ilanını izleyen reformların, gündelik yaşam üzerinde en belirgin hissedildiği alan müziktir. Halk, Osmanlı geçmişini çağrıştırdığı gerekçesiyle yasaklanan müziğin boşluğunu Mısır radyosu ve Arap/Mısır müziğiyle doldurmaya çalışmıştır. 1930'larda radyo yasağı sırasında dinlenmeye başlanan başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyo istasyonları, ardından 1936'dan 1948'e kadar Türkiye'ye giren Mısır filmleri, Türk halkının “alışık olduğu” müzik ihtiyacına cevap vermiş ve halkın müzik zevkinde büyük oranda değişiklik yaşanmasına yol açmıştır. Hatta bu durum arabesk üzerine yapılan sosyolojik araştırmalarda 1970'lerde ivme kazanan bu furyanın temelinde erken Cumhuriyet'in müzik politikalarının sonuçları olduğunu ileri sürerler.

Erken Cumhuriyet döneminde izlenen müzik politikaları, müziğin kendi içsel özellikleriyle zaman zaman uyuşmazlık içindedir. Zira gelenek, kültür ya da daha özel olarak müzik, insanların kendilerini var etme biçimleriyle ilişkilidir ve yaşam süreçlerinden ayrı düşünülemez. Unutmamak gerekir ki kültür, doğa dışında gelişen, insanla-

rın bizatihi ürettiği ve yine insanın kendini anlamlandırabilmek için kuşaktan kuşağa bir aktarım içerisinde bulunduğu bir alandır. Dolayısıyla bir toplumun, kendi içsel dünyasını yansıttığı müzik alışkanlıkları devlet politikaları, idari kararlar ya da yasaklarla değiştirilemez ve düzenlenemez. Öyle ki kültürel alanda ya da alışkanlıklarda bir değişim meydana gelirse, bu değişim, yaşam pratikleri ve koşullarının etkisiyle toplumundan yükselen talepler doğrultusunda “kendiliğinden” ortaya çıkan tedrici değişimlerdir. Nitekim Mısır müziğine ilginin artmasının gösterdiği gibi resmi politikalar karşısında halk pasif bir direniş ortaya koymuştur. Erken Cumhuriyet döneminde yaşanan kültürel gelişmeler etki ve tepkiyi birlikte getirirken kabul etmek gerekir ki modern ve Batılı bir devletin kurulmasının da mücadelesini vermiştir. 1930'ların koşullarında düşünüldüğünde rejim, barındırdığı otoriter niteliklere rağmen temelde Amerikan ya da Fransız devrimlerinin açtığı yolu izliyordu. Lakin bunu kendine has yöntemlerle geliştiriyordu. Yani ulusal ve demokratik bir toplum ve devlete gidişi, otoriter bir rejimle gerçekleştirmeye çalışıyordu. Yaşananlar Türkiye'ye özgü sonuçlar üretse de temelde modernleşme sürecindeki toplumların yaşadığı benzer sıkıntılıydı.

Received: December 18, 2015

Revision received: May 23, 2016

Accepted: July 10, 2016

OnlineFirst: August 30, 2016

Copyright © 2016 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/sd.91871 • June 2016 • 36(1) • 292–298

Extended Abstract

Westernization in Turkish Music from the Ottoman Empire to the Republican Era: Egyptian Music as Alternative

Bilen Işıktas¹
İstanbul University

Abstract

The Ottoman Empire, which was losing its competitive power against the West, initiated a process of modernization with the 19th century. This process turned toward the West, responding to the increasingly superior West by trying to become like it. While this modernization process was initially restricted to the military, with time, it also impacted social life and the different branches of art. This Westernization process, which was rather soft during the Ottoman period, turned serious during the Republican Era. Turkish music, considered to have an Ottoman past with oriental elements, was banned. Classical Western music and polyphonic methods in local music were imposed on the population through a series of prohibitions. However, the state's attempt to define cultural practices, and music easily accessible for these practices, led to an orientation towards Egyptian music, the closest to the people's customs, through available public channels. In the long run, Egyptian music had permanent impact, which it affected through radio and cinema, on Turkish society's musical habits.

Keywords

Westernization • Turkish Music • Egyptian movies • Music Reform • Arabic music

¹ Correspondence to: Bilen Işıktas (PhD), Department of Musicology, Traditional and Modal Musics, Conservatory, İstanbul University, Rıhtım Cad. No: 1 İstanbul Turkey. Email: bilen.isiktas@istanbul.edu.tr

Citation: Işıktas, B. (2016). Westernization in Turkish music from the Ottoman Empire to the Republican Era: Egyptian music as alternative. *Turkish Journal of Sociology*, 36, 292–298.



Modernization is a process that involves urban culture built by industrial society, political mobility, social organization, technological transformations, and their reflections in a culture. As a sociological process, modernization is not defined as a specific change, but as the sum of interwoven transformation processes. Above all, modernization refers to industrial complexities based on mass production of commodities. However, it is not limited to industrialization and simultaneously incorporates urbanization; rationalization of thought and actions; democratization; decreasing social differences; extreme individualism; and a host of economic, social, political, and cultural changes (Van Der Loo & Van Reijen, 2014, pp. 14–15). Modernization refers to change in value systems and the birth of secular understanding. Secularization and cultural modernization processes undermine established values and traditions, as well as the modesty of bearers and representatives of those traditions. According to S. N. Eisenstadt (2014), one of the earliest theorists of modernization, these processes give birth to the chance of a constant rivalry among various cultural elites of each national community, as well as to creation of new values, symbols, and cultural activities in the modern world at large and to an interaction among wider groups (p. 36). Crises in the Ottoman Empire escalated, especially in the 18th century, and military defeats that shook political stability to its roots resulted in the Empire's administrative class losing their sense of superiority in the face of Europe. The first response to this loss of superiority was given in the area of defeat, the military, in which reforms were adopted. The general view dates Ottoman reforms to the era of Selim III with the introduction of *Nizam-ı Cedid* (The New Order). However, the age of reforms or the groundwork for Ottoman modernization goes back to an earlier process shaped mostly within the cycle of action and reaction in the light of social dynamics emerging at the beginning of the 18th century.* Starting with the Tulip Period, this process resulted from the transformation of social dynamics and the search for cultural and political novelty. Reforms adopted by Selim III aimed to restructure the central government, the financial system, and the military—with a new mindset. However, reforms could not last amid political instability following the sultan's dethronement and death. The abolition of the Guild of Janissaries in 1826 was a great rupture in its own right. Mehter music band, the home of military music, was also abolished, along with the guild. This was followed by foundation of the Western military band *Müzika-i Hümayun* (Imperial Music), which could be considered the first attempt at Westernization of music (Tura, 1988, p. 1511).

The *Tanzimat* (Reforms) Period was embodied and gained momentum on November 3, 1839, when Mustafa Reşit Pasha read *Gülhane-i Hatt-i Hümayunu*. This led to a new, Westernized perception of music not only in the military realm, but in elite circles as well. The process that began with military bands playing Western music in public concerts continued with operas sponsored by the palace. The protocol, self-presentation forms, and, needless to say, official state music underwent a change as the very concept

of state was interpreted with new understanding. Western bands became indispensable elements showcasing the state's new image in public, while European maestros such as Guatelli and Donizetti started serving the Sultan (Deringil, 1994, pp. 33–35). In the Ottoman Empire, however, there was no state opposition to traditional music while Western music was introduced and supported by the state as part of Westernization efforts. Changes that occurred during the transition period from the Ottoman to the Republican era resulted from historical and social evolution. Considering sociocultural repercussions of the modernization phenomenon, this process involved multidimensional and dialectical elements. During this period, society managed to develop resistance to the entire dilemma between the traditional and the modern. Political institutions of the Early Republican Era were shaped within the cultural climate of the Second Constitutional Monarchy period, while dynamics of the late Ottoman society evolved and laid foundations for a modern Republic. The Republican Era was not only the beginning of a new lifestyle for Turkish society, but the harbinger of a new era for Turkish music as well. Music policies adopted in this era were established within the perspective detailed in “*Milli Musikimiz*” (“Our National Music”), written by Ziya Gökalp in 1923, published in *Türkçülüğün Esasları (Principles of Turkism)*. In this article, Gökalp applies the culture and civilization problem in music. Culture refers to the essence, spirit, and selfhood of a nation, while civilization is the temporary vessel that carries these elements. When strictly and mechanically applied in the field of music, this distinction is defined by abandonment of the old style, replaced by Western music style (Behar, 1985, p. 1226). One of the first initiatives of music policies developed through the influence of Ziya Gökalp's opinions was abolition of Turkish music education in the former *Darü'l Elhan* (House of Melodies), founded in 1917, under the Ministry of Education, which came under the Istanbul local government in 1927, and was transformed into a conservatory. The Council of Fine Arts within the Ministry conducted the abolition. Traditional Turkish music studies were left solely to the Council of Classification and an Executive Committee comprised of teachers (Paçacı, 1994, p. 54). Prohibitions on traditional Turkish music were followed by a resolution of the Ministry of Home Affairs, dated November 3, 1934, which banned Turkish music broadcasting on the radio. Radio played a key role as one of the strongest instruments of Westernization in Turkey, becoming the “voice” of the culture of the Modern Turkey that the establishment attempted to build. Therefore, the ban on Turkish music was a radical change, making it very clear that the state considered only Western music reputable and worthy of support (Aksoy, 2008, p. 187).

Turkey's substantial interest in Arab/Egyptian music was aroused by the ban on Turkish music, first in educational institutions and then on the radio. The radio ban was not the only key factor in this growing interest, considering the initial stages of cultural interaction between Egyptian and Turkish music, but it made a significant impact nevertheless. Martin Stokes (1998) associates the effects of Egyptian films

and radio in Turkey with the ban of Turkish music on the radio (p. 139). Yılmaz Öztuna (1969) states that Turkish people resorted to Arab radio following the ban and came to love Arab music because its melodies were more familiar than Western ones (p. 341). Memoirs that provide accounts of this period refer clearly to this situation.

The regime's control over radio and its prohibitions were decisions that directly changed music's course. The concept and market for popular music, emerging in the first quarter of the 20th century, ruptured performance and laid the groundwork for weakening classical performance patterns and for developing what came to be defined as market style. In other words, the general course of music came to be shaped by the market. Sadettin Kaynak, who adopted free performance and created a new style with songs for Egyptian films in later periods, developed his style mostly with the emerging music market. Needless to say, his mastery of classical style and religious musical patterns, as well as knowledge of stylistic properties of popular and classical styles in Arab music, aided his great popularity and gave birth to his wide-ranging repertory (Küçük Kaplan, 2013, p. 106).

In the 1930s, Sadettin Kaynak began to occupy the daily lives of Turkish people. Although Egyptian music's popularity could be partially explained by official radio policies, there were, indeed, other reasons. Egyptian music had a quality that allowed a more popular style production and free performance enjoyed by the public. It was also compound in structure, incorporating operettas, orchestral, or dance music forms of the West alongside colorful components of classical Turkish music, and Arab and Bedouin folk music. This compound music production established a model for musicians in Istanbul, who were in search of novelty (Özbek, 2012, pp. 153–158).

The primary reason for Egyptian music's popularity was its similarity to *makam* music. Egyptian musical identity involved local elements, which, in geographical terms, were close to Turkish music's roots. Thus, Turkish society attempted to find what it sought in forms that were closer than the West. Indeed, removal of the radio ban on traditional Turkish music did not diminish public interest in Egyptian music. Furthermore, the need for news during the Second World War boosted radio's demand, and the number of radios across Turkey almost doubled (Erol, 2002, p. 52). Increasing use of radios meant new growth for Egyptian radio's following, so much so that the two greatest musical figures of 20th-century Arab music, Muhammed Abdülvehhab, considered modern Egyptian music's creator, and Ümmü Gülsüm, the strongest female voice in the Arab world, were very popular in Turkey. Their music had an impact on Turkish music that lasted well beyond their age (Turan, 2010, p. 48).

Another reason for Egyptian music's popularization in Turkey, besides Cairo Radio's influence in particular and that of other Arab radio stations, was Egyptian cinema. Popular products of Egyptian cinema, the centerpiece of the Arab industry,

were shown in Turkish cinemas. Egyptian films were met with “enthusiasm” by the public, while contemporary intellectuals held an opposite view. This was the clearest sign of how the *alafiranga* (European) and *alaturka* (Turkish) dilemma was reflected through social layers and the musical realm. The severe reaction against Egyptian music’s direct influence on Turkish cultural life through Egyptian films could be easily interpreted by turning one’s back on the East, with the motivation to Westernize. This “turning one’s back” impeded training and listening conditions for traditional Turkish music in the early 1930s, with the public finding what they sought in Arab music. Music life was greatly impacted when Egypt was introduced to the West, giving rise to acculturation of various music styles, just as in Turkey.

Changes, restrictions, or bans in music as “imposition” of the Westernization process not only failed to change the public’s music listening habits, but enabled a middle way of circumventing those bans with commercial, historical, and social concerns. It would not be too bold to argue that interventionist, modernist cultural policies did not change the course of music, but only hindered its enrichment. With the Multi-Party Age’s onset in the 1950s, popular culture eventually came to dominate the scene, and music, becoming a consumable commodity, submitted itself to market conditions to a great extent (Ergur, 2002, p. 127). As evidenced by these facts, especially rationalization of technical qualities with Westernization or standardization of temperament embedded in the sound system, as well as efforts to adapt to global market conditions in a historical and cultural context, determined Turkish music’s historical development.

Kaynakça/References

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin musiki mirasına bakışlar*. İstanbul: Pan Kitabevi.
- Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkılabı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet halk ve müzik, Türkiye'de müzik reformu 1922–1952*. Ankara: Tan Kitabevi.
- Behar, C. (1985). Ziya Gökalp ve Türk musikisi. M. Belge (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (Cilt 5, s. 1225–1227). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (2007). Batılılaşma: Türkiye ve Rusya. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye'de siyasi düşünce-modernleşme ve Batıcılık* içinde (4. basım, Cilt 3., s. 43–67). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bohlman, P. V. (2002). *World music: A very short introduction*. New York, NY: Oxford University Press.
- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyet'in buluş çağı, gündelik yaşama dair tartışmalar (1945–1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Danielson, V. (2008). *Mısır'ın sesi: Ümmü Gülsüm, Arap şarkısı ve 20. yüzyılda Mısır toplumu* (N. Doğrusöz & C. Ünver, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Deren, S. (2007). *Kültürel batılılaşma*. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce-modernleşme ve Batıcılık* içinde (4. basım, Cilt 3., s. 382-427). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Deringil, S. (1994). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda resmi müzik. *Defter*, 22, 33–35.
- Durgun, Ş. (2005). *Devletçi gelenek ve müzik*. Ankara: Alter Yayınları.
- Eisenstadt, S. N. (2014). *Modernleşme, başkaldırı ve değişim* (2. basım, U. Coşkun, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Ergur, A. (2002). Türkiye’nin kapitalistleşme sürecinde Türk musikisinde Tampere sistem ve Zeki Müren. A. Yaraman (Ed.), *Biyografya 3: Zeki Müren* içinde (s. 119–132). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Ergur, A. (2009). *Müzikli aklın defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, A. (2002). *Bir dönemin popüler ikon olarak Zeki Müren*. A. Yaraman (Ed.), *Biyografya 3: Zeki Müren* içinde (s. 43–98). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Fabian, J. (1983). *Time and the other; how anthropology makes its object*. New York, NY: Columbia University Press.
- Giddens, A. (2012). *Modernliğin sonuçları* (5. basım, E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp, Z. (1969). *Türkçülüğün esasları* (7. basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Göle, N. (2007). *Batı dışı modernlik: Kavram üzerine*. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce-modernleşme ve Batıcılık* içinde (4. basım, Cilt 3., s. 56–66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hamadeh, S. (2010). *Şehr-i Sefa 18. yüzyılda İstanbul* (İ. Güzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işıktaş, B. (2015). Avrupa’da devrimler çağında toplumsal değişim, kültür ve müzik yaşamına dair notlar. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 6–31.
- Işıktaş, B. (2016). “Mûsikî İnkılâbı”nı Osmanlı-Türk modernleşmesinin kültürel ve siyasi mirası olarak yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, IV(1), 1111–1126.
- Kahraman, H. B. (2007). *Bir zihniyet, kurum ve kimlik kurucusu olarak Batılılaşma*. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de siyasi düşünce-modernleşme ve Batıcılık* içinde (4. basım, Cilt 3., s. 125–141). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve müzikal bir analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kütükcü, T. (2012). *Radyoculuk geleneğimiz ve Türk musikisi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Loo, H. V. D., & Reijen, W. V. (2014). *Modernleşmenin paradoksları* (K. Canatan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Mardin, Ş. (1983). Batıcılık. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, s. 245–250). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1986). *Türk siyasal hayatının gelişimi* (E. Kalaycıoğlu & A. Y. Sarıbay, Ed.). İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Oransay, G. (1988). Cumhuriyetin ilk elli yılında Türk sanat musikimiz. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s. 1496–1509). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oransay, G. (1988). Çoksesli müzik. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s. 1517–1530). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özbek, M. (2012). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski* (10. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, S. (2009). *Popülerleşme sürecinde Türk müziği ve bu süreçte bir bestekâr Sadettin Kaynak* (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- Özön, N. (1962). *Türk sineması tarihi dünden bugüne, 1896–1960*. İstanbul: Artist Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi* (Cilt 1 ve 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, O. M. (2009, Eylül). *Türkiye’de müzik olgusunun ‘müzik’ olarak anlaşılmasında ve eğitim alanındaki ön yargıların aşılmasında bütüncül yaklaşım gerekliliği üzerine tespit ve öneriler*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu’nda sunulan bildiri, Samsun, OMÜ.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk musikisinin XX. yüzyıl birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Özyıldırım, M. (2014). Mısır filmlerinin Türk sineması ve Türkler üzerinde etkileri. M. S. Yıldırım (Ed.), *Uluslararası Türk-Arap Müşterek Değerler ve Kültürel Etkileşim Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (s. 286–305). Amman: Yunus Emre Enstitüsü.
- Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77. yılında Dar-ül Elhan ve Türk musikisinin gelişimi. *Tarih ve Toplum*, 121, 48–55.
- Paçacı, G. (2002, Nisan). Osmanlı musiki taliminden Cumhuriyetin müzik terbiyesine. *Toplumsal Tarih*, 100, 10–19.
- Platon (Eflatun). *Devlet* (S. Eyuboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Sarup, M. (2010). *Post yapısalculuk ve modernizm: Eleştirel bir giriş* (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti Türk popüler müziğinde kültürel mahrem* (H. Doğrul, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Tekeli, İ. (2009). *Türkiye’de siyasal düşüncenin gelişimi konusunda bir üst anlatı, modernizm, modernite ve Türkiye’nin kent planlama tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye’nin siyasi hayatında Batılılaşma hareketleri*. İstanbul: Yenigün Matbaası.
- Tura, Y. (1988). *Cumhuriyet döneminde Türk musikisi*. M. Belge (Ed.), *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s. 1510–1516). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tura, Y. (1988). *Türk mûsikisinin mes’eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turan, N. S., & Komsuoğlu, A. (2007). From empire to the republic: The Western music tradition and the perception of opera. *Journal of Turcologia*, 3, 5–30.
- Turan, N. S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma ve müzik. *Bilgi ve Bellek*, 1, 87–104.
- Turan, N. S. (2010). Türkiye’de popüler müziğin üretiminde Mısır etkisi. *Andante*, 50, 48–49.
- Üstel, F. (1993). Musiki inkılâbı ve aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 113, 38–47.
- Üstel, F. (1999). 1920’li ve 30’lu yıllarda ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılâbı. G. Paçacı (Ed.), *Cumhuriyet’in sesleri* içinde (s. 40–49). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.