

# TÜRK MODERNLEŞMESİNİN MEDENİYET TASAVVURUNDA MÜZİĞİN SOSYO-KÜLTÜREL OLARAK YORUMLANMASI

*Bilen IŞIKTAŞ*

## Abstract

### Socio-Cultural Interpretation of Music in The Conception of Civilization in Turkish Modernization

The Ottoman Empire accommodated a multitude of cultures on its territories. The knowledge communicated by cultural ambassadors in commercial or political visits helped improve each time and enrich the artistic network the empire was to pass onto future generations. The traditional dynamics of this social memory legacy transformed and sought to expound its knowledge and experience through artistic channels. The turn of the 20<sup>th</sup> century saw the collapse of the empire as the republic was emerged out of its roots. With an eye to abandoning the musical currents of the past, new political establishments instead sought to look beyond their own vanishing line and to take radical decisions on the modernization of "civilization." These establishments started to intervene in and shape cultural agencies with a new perspective according to the ideological orientation of the Republic. The cultural project in question held Islamic Civilization and the traditional legacy of the Ottoman Civilization out of its road map, coded in its reservoir cultural patterns filtered through especially Western Europe and positioned them under the Republic of Turkey. In cultural terms, early twentieth century saw the beginning of a changed, transformed era ruled by freer expression. As rationalization dominated every field, music grew simpler while new approaches sought to standardize it. Actually, as a consequence of the Ottoman-Turkish modernization, this process emerged in the earlier years of the eighteenth century. The centrist, intellectual-despotic reforms of Selim III and Mahmud II had an impact on not only political and military establishments but cultural establishments as well. This paper traces the various meanings of conceptualizations developed by intellectuals of the late Ottoman period such as "Islamic Civilization", "The Association between Civilization and the East" and "European Civilization" as well as how music is interpreted in socio-cultural terms at the time.

## Giriş

Medeniyet başkalarına yabancıymış gibi davranmak ve bu toplumsal uzaklığa uyan bir toplumsal bağ dokumaktır. Medeniyet, insanları birbirinden korumakla beraber, birini diğerinin eşliğinden hoşnut bırakan etkinliktir (Sennett 2013: 340). Medeniyete dair yaklaşımlar bir hayli zengin bir literatür oluşturmaktadır.<sup>1</sup> 1750'li yıllardan itibaren Batı Avrupa'da kullanılmaya başlanan "civilisati-

1- Sorokin için medeniyet, sonuç itibarıyla birer üst kültür sistemleridir ve kendilerine özgü öncülleri, dayandıkları aksiyomatik temelleri, kabul ettikleri belli paradigmaları vardır. Mesela ilerlemecilik Batı kültürüne özgüdür. Bu çerçevede medeniyetler otonom bir kişiliğe homojenliğe sahiptirler. Medeniyet bu bakışa göre,

on/medeniyet”<sup>2</sup> kavramsallaştırması önce komşu ülkelere, daha sonra bütün dünyaya yayılmıştır. Osmanlı literatüründe 1830’lu yılların sonuna doğru öncelikle “sivilizasyon” olarak kullanılmaya başlanan bu kavramın Osmanlı’dan Cumhuriyet’e modernleşme tarihinin önemseddiği kavramların başında geldiği görülmektedir. Aslında “medeniyet” tasavvuru klasik İslâm/Osmanlı literatüründe de geçmişle günümüz ilişkilendirilerek ifade edilmektedir. Dolayısıyla modern dönemlerde bile kavram kendini güncelleyerek yeniden üretmektedir. Bu kavramın ilk kullanım dönemlerinde “medeniyet” geniş kitlelere kültür üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Osmanlı aydınları için “medeniyet” kavramının kendisi ile beraber farklı çeşitleri de söz konusu edilmiş, “İslâm medeniyeti”, “Avrupa medeniyeti” kavramsallaştırmaları da söz konusu dönemde sıklıkla kullanılmıştır. Bu noktada üzerinde durulması gereken bir başka husus ise kültür ve medeniyet arasındaki farkın ne olduğudur. Latince’de “toprağı işleme” anlamına gelen bu tabir, sonraki yıllarda özellikle Batı Avrupa dillerinde “yüksek umumi bilgi” olarak çevrilmiş ve Türkçe’ye bu anlamıyla girmiştir. “Medeniyet, milletler arası ortak değerler seviyesine yükselen anlayış, davranış ve yaşama vasıtaları bütünüdür” ve bu ortak değerlerin kaynağı kültürlerdir. Bir bakıma kültür her topluluğun kendine has yaşayış ve tarzının ortak noktasıdır (Kafesoğlu 2005: 16). Bu bakış Gökalkpçı bir sınıflamayı esas almaktadır. Oysa medeniyet ve kültür arasında bu anlamda bir ayırım olduğuna karşı çıkan bir literatür de bulunmaktadır.

Osmanlıların kendilerini yüksek bir kültür ve İslam kültürünün varisi olarak tanımlamalarının verdiği üstten bakış 18. yüzyılda sarsılmıştır. Özellikle yenilgilerle sonuçlanan savaşlar dönemi Avrupa’da bu dönemde doğmakta olan yeni yaşam biçimini tarif eden “civilisation” kavramının Osmanlı elitinin gündemine girmesine neden olmuştur. 1768-1774 Osmanlı-Rus Savaşının vahim sonuçları Osmanlıların kendi değerlerinden şüphe etmeleri gerçeğini gündeme getirmiştir. Avrupa kaynaklarında *réforme générale* olarak tanımlanan III. Selim’in Nizam-ı Cedid-i Umumi’si aslında bir bakıma “civilization” yolundaki çabalar olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Juchereau de Saint-Denys’e göre Sultan III. Selim, askeri, zirai, ticari ve civilisationdaki gelişmelere katılarak milletini yenilemek (reformer) istemişti. Bu dönemden itibaren Osmanlıların reform yolunda attıkları her adım civilisation gayreti olarak yorumlanmıştır. Batı zihniyetinde geri kalmışlığın ve barbarlığın bir simgesi gibi resmedilen Osmanlılar her seferinde bu düşünceye karşı da mücadele etmek durumundaydılar. Yunan İsyanı, Cezayir’in Fransızlar tarafından işgali gibi birçok uluslararası kriz aslında medeniyetin çocuklarının barbar Osmanlılara karşı başkaldırısı olarak

kültürel örgütlenişin en üst yapısıdır. Almanlara göre medeniyet sadece insan hayatının maddi yönünü ifade eder. Bu bağlamda Weber için medeniyet, insanın tabiata sözünü geçirmesini sağlayan araçsal bir dünyadır. Ünlü İngiliz tarihçi A. Toynbee ise medeniyeti, sert olmayan bir coğrafya ile yaratıcı azınlığın eseri olarak nitelendirir. Çevre, diğer sosyal aktörler bu azınlığa sürekli sorular sorar. Seçkinler bu sorulara cevap verebilecekleri sürece medeniyet yaşar. Spengler onu toplum ve kültürlerin bir tekrarı, boş bir kalıp, zahiri bir ihtişam ve nihayet bir kemikleşme ile belirgin hale gelen bir ihtiyarlık çağı olarak algılar. Guizot’a göre o her şeyden önce bir ilerleme; Burckhardt’a göre devlet, din ve kültür bütünlüğüdür. Bu konu üzerinde çokça duran düşünürler için medeniyetlerin de bir ömrü vardır: Doğarlar, yaşarlar ve ölürlür. Spengler, megalopolislerin [city type] kendilerince hazırlanmış medeniyet mezarlıkları olduğunu söyler. Toynbee’nin tasvirince çözümlü dönemlerinde taşıyıcı olan toplumlarda birçok bunalım gözlenir: İç çatışmalar atar, genel fikri seviye gittikçe düşer; her şeye bayağılık hâkim olur. Sahneye bir yığın kurtarıcı çıkar; kurtuluşu kimi eskiye dönmekte, kimi kılıca sarılmakta, kimi dünyada boş vermişliği öğütleyen stoacılıkta bulur (Aydın 2007: 22-23).

2- “Arapça’da aslen şehir mânâsındaki ‘medine’ sözünden üretilmiş olan ‘medeniyet’ tâbiri, lûgat mânâsıyla ‘şehirlilik’ demektir ve ‘bedevî’ (çöl halkı, göçebe)’nin zıddı olarak kullanılmıştır. Böylece de, -her biri kendi kabile hayatını sürdüren çöl halkına karşılık-, çeşitli soy, dil, din ve geleneklere sahip kütlelerin doldurduğu şehirde gelişen yaşayış birliğini ifade etmiştir. Dolayısıyla sosyal gerçeğe uygun bir deyimdir” (Kafesoğlu 2005: 16).

yorumlanıyordu. Osmanlı elçilerinin yazdıkları metinlerde ilk olarak “sivilizasyon” olarak karşımıza çıkan sözcük “ünsiyet, tehzib-i ahlâk, edeb-erkân, öğrenme, zariflenme” manalarında kullanılmıştır. Örneğin Paris elçisi Mustafa Reşid Efendi yazılarında o güne kadar pek görülmeyen bir Fransızca kelime kullanmakta ve kısaca “terbiye-i nas ve icra-yı nizâmat” diye tarif ettiği bu sivilizasyonu, çözüm isteyen meselelerle yakından bağı olan bir kavram olarak tanımlamaktadır. Aynı dönemde Paris elçisi, para ile elde ettiği birçok gazeteciye Osmanlı Devleti’nin “Usul-i atıka-yı terkle” Avrupa’ya uymaya başladığını yazdırmaktadır. Mustafa Reşid Paşa’nın dışında 1838 Nisan sonlarında Avrupa’ya giden Mustafa Sami Efendi, burada yalnız bilim ve eğitim gücüyle yeni bir yaşamın doğduğuna tanıklık etmişti.

19. yüzyılın ilk yarısında *civilisation* olarak kullanıma giren ve yeni bir dünyanın yaşam ve değerlerini içeren sözcüğe hazariyat, temeddün gibi karşılıklar bulunmaya çalışılmış, en sonunda 1838’de Sadık Rifat Paşa’nın ilk defa kullandığı biçimiyle medeniyet kelimesi gündeme gelmiştir. Sadık Rifat Paşa’nın medeniyeti aslında *civilisation*’a karşılık olarak kullandığı “usul-i me’nûsiyet ve medeniyet” gibi iki kelimedenden biri olarak görülmektedir (Baykara 1992: 1-13). Medeniyet bundan böyle Osmanlı-Türk aydınının girmek için çalıştığı, kurtuluşu ancak dâhil olmakta bulunduğu bir daireyi ifade etmektedir. Bu açıdan Tanzimat ile başlayan modernleşme süreci aynı zamanda toplumun ve devletin birçok kurumunu etkileyip, dönüştürecek biçimde bir sarmal oluştururken Batılılaşma kavramını da gündeme getirdi. Medeniyet artık Osmanlı aydını için Batı ile özdeş bir gerçekliktir. İmparatorluğu ayakta tutabilmek için Batılı kurumları benimsemek zorunludur. Tanzimat’ın ilk aşaması Batılılaşmayı aşırı boyutta gündeme alırken Batı medeniyetini bir bütün olarak görmeye gayret etmiştir.<sup>3</sup> Oysa bu durum zaman zaman sorgulamaya da açılmıştır. Örneğin II. Abdülhamid döneminde çağdaşlaşma sorunu basit bir sorundur. Batı uygarlığından alınacak şeyler ancak “faydalı” olan yanlardır. Zaten Batı’dan alınacak yanlar aslında İslam medeniyetinden Batı’ya geçmiştir şeklindeki yaklaşım buna alt yapı da hazırlamaktadır (Berkes 2008: 381). Ancak burada üzerinde durulması gereken husus, aslında bu dönemde bile Cumhuriyet’in kurucu iradesinin ana düsturu olacak olan “çağdaş medeniyet düzeyi” kavramının politik yazına girmiş olmasıdır. Dolmabahçe Sarayı Muahede Salonunda Küçük Said Paşa’nın okuduğu Abdülhamid’in Meclisi Mebusan’ı açış konuşmasında geçen ifadeler tam da bunun özeti. Benzer ifadeler Kanun-ı Esasi’nin mimarlarından Midhat Paşa’da da görülmektedir. Paşa’ya göre Anayasa’nın ilanı “Devlet-i Aliyye’nin terakkiyat-ı asriye yolunda komşularıyla hemrû [birlikte olması] içindi.” Keza Ahmet Midhat Efendi için Meclis-i Mebusan ve Kanun-u Esasi, “medeniyet dairesi”ne girme sorunuydu. Cemil Oktay’ın ifade ettiği gibi: “Tanzimat’la başlayan dönemde, klasik şeriat idealinin yanı sıra, bir bakıma eski idealle çatışan yeni bir idealin doğmasına tanık olunmaktadır. Bu da, “âlem-i medeniyetin terakkiyatı hazırası”na ulaşma idealidir” (Oktay 1998: 36). Tanzimat’a giden süreçte ve Tanzimat döneminde *terakki*, *müceddid* gibi kavramlar yeni bir medeniyetin unsurları şeklinde gündelik dile girerken; değişim toplumun her alanında etkilerini ortaya koydu. Batı medeniyeti artık Osmanlı seçkini için merak edilen ve başka bir gözle algılanmaya çalışılan bir dünyayı temsil etmekteydi. Daha 1720’de Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi’ye, “kaleleri, fabrikaları ve Fransız medeniyetinin mahsulleri ziyaret edip Osmanlı mülkünde yararı olabilecek şeyleri tespit etmesi” tembih edilmişti. XIV. Louis’in

3- Şerif Mardin bu süreci Osmanlı romanının analizi üzerinden değerlendirir; seçkinler ve halk arasındaki tavır ve tutum farklılıklarını, Batılılaşmanın aşırı boyutlarının eleştirisini roman tecrübesi üzerinden okur (Mardin 2012: 21-79).

Paris'inden döndükten sonra, gördüklerini seyahatnamesinde aktaran Mehmet Çelebi, sadece askeri ve teknik konuları değil, sarayları, bahçeleri, operaları ve tiyatroları büyük bir hayranlıkla anlatmıştı (Çelik 2015: 36).

### Osmanlı Özgüveninin Sarsılması ve Yeni Medeniyet Algısı

II. Mahmud'un reformlar döneminin başlangıcı olarak görebileceğimiz 1826'daki radikal girişimi, *Üssü Zafer* adlı eserde Yeniçeri Ocağı'na karşı yapılan yıldırıcı operasyon Vaka-i Hayriyye olarak nitelendirilir (Es'ad Efendi 2005: XXXVI). Bu durum Osmanlı 19. yüzyılında aydın mutlakiyetçi dönüşümlerin ilk adımının bir tarihçi tarafından yorumlanma biçimidir. II. Mahmud, Avrupa usulünce talim eden yeni bir ordu kurmakla kalmamış, savaş teknolojisi ve modern eğitim konusunda da önemli adımlar atmıştı.<sup>4</sup> Kılık kıyafetteki dönüşümü ise sembolik anlamda imparatorluğun yüzünü döndüğü Avrupa kültürünün, Batılı modanın yerleşik monarşi kalıplarına galip gelmesi anlamını taşıyordu. Nitekim bundan sonraki süreçte özellikle Tanzimat Dönemi'nde (1839-1876) Avrupa medeniyetinin birçok teknik, bürokratik ya da sembolik unsuru imparatorluğun gündelik yaşamına girecektir. 1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Sözleşmesi (Baltalimanı Antlaşması) imparatorluk pazarlarını Batı kapitalizmine açarken, Tanzimat reformları da sosyal ve siyasal anlamda modernleşmenin altyapısını oluşturdu. Aynı dönemde siyasal gelişmelerin toplumsal ve kültürel yansımaları da son derece çarpıcıydı (Ortaylı 2004: 97-98). Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli bir üslup şaheseri olan yapıtında Tanzimat'ın kültür yaşamında yarattığı değişimi ve bunun sonuçlarını tartışır. Henüz Mustafa Reşit Paşa tarafından Gülhane'de fermanın okunundan çok önceleri imparatorluğun ömrünü uzatmak için yapılacak düzenlemeler konuşmaya başlanmıştır. 6 Nisan 1838 tarihli *Takvim-i Vekayi*'de "Tanzimat-ı Hayriyye" tabirine rastlanması önemli bir göstergedir. Tanzimat reformları Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı Medeniyetine eklenme sürecidir. Ait olduğu ve yüzyıllardır kimliğinin bir parçası olarak gördüğü Doğu Medeniyetinden Batı Medeniyetine doğru yönelimin adıdır. Bu süreçte yalnızca merkezi bürokratların resmi elbisesi olarak "İstanbul" icat edilmekle kalmıyor, geleneksel tüm ritüeller mana ve mahiyetini değiştiriyordu. Şehirlerin maddi altyapısı, mimari dokusu değişime uğrarken yeni döneme tiyatro, opera binaları, yeni konser salonları, gazete ve mecmualar, Avrupa ev düzeninin mobilya ve estetiğini İstanbul'a taşıyan mağazalar kentin yeni unsurları arasına giriyordu. Devrin gazetelelerinde görülen ilanlar her gün Avrupa'dan yeni bir modanın girdiğini göstermekteydi. Tanpınar'ın ifadesiyle: "Bugün Büyükdere'de kotra yarışı yapılıyor, ertesi günü İngiliz usulü mobilya satılıyor, daha bir başka seferinde, ecnebi bir kadının 'Piyano denen ve bizim kanuna benzeyen bir çalgıyı' istenirse, "haremlerde" öğreteceği ilan ediliyordu. Türk ricalinin de bulunduğu sefaret balolarının, suvarelerin<sup>5</sup> havadisleri ağızdan ağıza naklediliyordu." (Tanpınar 2012: 139)

Osmanlı modernleşmesi açıkça bir medeniyet dairesi değişikliği projesiydi. Aynı zamanda Doğu ve Batı medeniyetleri arasında bir hesaplaşmayı içeriyordu.<sup>6</sup> Bu projede müzik de yeni yöne-

4- Osmanlıların Batı ile teknolojik ve kültürel etkileşimlerinin oldukça eskilere dayanan bir tarihi bulunmaktadır. Kültür elamanları alışverişi, bütün kültürler arasında biteviye olarak gelen bir *processus*, bir süreçtir. Kültür elamanı denildiğinde, top tüfenkten, moda ve hükümet idare organizasyonuna kadar bütün kültür unsurları anlaşılır. Osmanlılar 19. yüzyıla kadar yalnız teknik unsurları almayı kabul ettikleri halde bu yüzyılda idare, kanunlar ve hatta âdetlerde Batıdan iktibasla başladılar (İnalıcık 1996: 425-430).

5- Soirée (Fr.): Akşam yemeğinden sonra yapılan eğlence.

6- Tanpınar, iki medeniyet dairesi arasındaki farkı maddeyle kurdukları ilişki üzerinden tahlil eder. Ona göre Şark, maddeyi olduğu gibi yahut ilk rastlayışta ona verdiği değişiklikle kabul eder. Ortaya koyduğu ilk özel-

linen alanın en bariz kültürel sembolüydü. 1847 Haziranında ünlü virtüöz Franz Liszt, İstanbul'da son derece saygılı bir dinleyici önünde konserler vermişti. Osmanlı sarayındaki dinleyicinin dinleme adabı ve vakarına hayran olmuştu. Sultan Abdülmecid Avrupa müziğine hayrandı. Ortaylı'nın belirttiği gibi eğitimi aldığından değil, görmediği özlediği dünyanın atmosferine müzikle bir girişti bu. Aslında aydınlar arasında yaşanan söz konusu durum Batı ve Doğu kültürleri arasındaki etkileşim ve geçiş dönemi aydınının zihnini yansıtıyordu. Tanzimat aydını, Batı'nın edebiyatı, düşüncesi ve müziğine yönelirken, Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlıdan daha sistematik ve ciddi bir ilgiyle inceliyordu. İbn Haldun'un Pirizâde çevirisi Ahmet Cevdet Paşa'nın katkısıyla geliştirilirken, klasik Arap ve İran edebiyatının en iyi tercümeleri bu dönemde yapıyordu. Türk müziği aynı dönemde parlak besteciler ve yeni üsluplar kazanmış, kulaktan kulağa geçen besteler devri kapanmıştı. Ethem Paşa ve Mısırlı Halim Paşa'nın koleksiyonları gibi derlemelerle musiki eserleri düzgün kayıt ve korunma altına alındılar. 19. yüzyılın seçkinlerinin çocukları piyano hocasının, Fransız mürebbiyelerin eline teslim edilirken, aynı zamanda ailenin intisap ettiği tarikat şeyhinin de eli öptürülüyordu. Hayatın hareketliliği, hızı, değişen toplumun yarattığı koşullar reformlar çağına pragmatik bir yaklaşım kazandırıyor (Ortaylı 1986: 75-76). Ancak Batı medeniyetinin etkileri ve izleri her geçen gün Osmanlı insanının zihninde ve yaşamında daha fazla yer ediniyordu.<sup>7</sup>

Tanzimat, Ülken'in ifadesiyle "hemen yarım asırdan beri teknik üstünlüğü kuvvetle duyulmakta olan Batı medeniyetinin yalnız teknik değil, düşünüş ve ruhuyla kabulü için yapılan bir hamleden başka bir şey değildi" (Ülken 2013a: 36). Nitekim Osmanlı insanının özellikle seçkinlerin bakışında görgünün, nezaketin ölçütü değişmekteydi. Örneğin Ahmet Mithat Efendi Batı müziği ve operadan söz ederken onu görgünün bir göstergesi olarak değerlendirmekteydi: "Bu opera terbiyesi ve bahusus [özellikle] diplomasinin cihât-ı nâzikânesi acayip şeydir. Bu misillü ahvâlde tiyatroya, muzıkaya âşinâ çıkmamak vâkıa tamamıyla meâyipten [kusur] addolunmazsa da her halde görgünün terbiyenin biraz noksanına hamlolunur" (Okay 1989: 339).

Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı aydını için medeniyet konusu en ciddi tartışmalardan birini oluşturmaktadır. Batıcı yazarlar Batı medeniyetinin benimsenmesi yoluyla farklı bir "ethic"e malik bir Osmanlı ferdi yaratmak yolunda şekillenmiştir ki, düşüncelerinin en çarpıcı yanı budur. Batıcı aydınlar yeni ve farklı bir kimliğe/etiğe sahip bireyler yetiştirilmesi yolunda engel olarak öncelikle yanlış anlaşıldığını düşündükleri dini ve gelenekleri görmüşlerdir. Türkçü ve İslamcı aydınlar bu düşüncelerden dolayı onları ağır biçimde eleştirmişlerdir (Gündüz 2010: 194). Avrupa düşüncesinin Osmanlı dünyasında daha geniş yer bulmaya başladığı bir dönemde orada tartışılmaya başlanan medeniyet yaklaşımının burada da belli şekillerde karşılık bulması kaçınılmazdır. "19. yüzyılın evrimci (*evolutionist*) sosyologlara göre medeniyet, bir çizgide, tek doğrultuda gelişen in-

---

likleriyle yetinir. Garp ise onu daima elinde işleyerek zihninde tutar, ondan bir takım başka özellikler ve mükemmelleşme imkânları arar, onun hakkında en etraflı bilgiye sahip olmaya çalışır ve bu gayretler sayesinde sonunda bu maddeyi başka denecek hale getirir. Şark eşyaya ancak umumi şeklinde tasarruf eder. Hatta bazen onu tabiatın sanki ödünç alır. Garp ise bünye mahiyetini anlamak ve bütün imkânlarını yoklamak suretiyle onu tam olarak benimser (Tanpınar 1969:132).

7- Tanzimat aydınlarının medeniyet kavramıyla ilişkilerini Cemil Meriç şu şekilde tasvir etmektedir: Yeni tanıdıkları bir dünyanın şaşasıyla gözleri kamaşan hayalperest nesiller için, medeniyet bir teslimiyet veya bir temessüldür. Ona göre bu kavramı bilimsel olarak çerçevesine oturtan tek yazar Ahmet Cevdet Paşa'dır. Cevdet Paşa'ya göre medeniyet toplulukların hayatında ileri bir merhaledir. Önce devlet kurulur, insanlar düşman korkusundan âzad olurlar. Sonra "ihtiyacı-ı beşeriyelerini tahsile", "kemâlât-ı insaniyelerini tekmile" koyulur. Yani medenileşirler. Demek ki medeniyetin iki unsuru var: beşeri ihtiyaçların (maddi ihtiyaçlar) giderilmesi ve ahlak ve zekâ bakımından olgunlaşma (Meriç 1996: 85).

san kültürünün ileri bir aşamasından başka bir şey değildir. Bu gelişim çizgisinde Batı medeniyeti, işbölümü hayli gelişmiş, soyut (*transcendental*) bir Tanrı inancına erişmiş, ilim ve teknolojiye uzmanlaşmış kurumlara sahip toplumların temsil ettikleri bir sosyal-kültürel gelişim aşamadır. Nihayet medeniyetin bir kaynaktan çıkarak (*babylonizm*) kültür temasları ve alıntılarla yayıldığını ileri süren bir yaklaşım teorisi (*diffusionist*) vardır” (İnalçık 2011: 310).

19. yüzyıl Osmanlı zihin dünyasının en önemli portrelerinden Ahmet Cevdet Paşa, *Tarih-i Cevdet*'inde medeniyet kavramını daha Avrupalı bir kavramla özdeşleştirir.<sup>8</sup> “Avrupa medeniyeti” *Tarih*'te bir taraftan İslam ya da Osmanlı medeniyetine karşıt gibi görünürken, diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa'nın medeniyetten aynı şeyi anladıkları sıklıkla dile getirilir. Bilim, keşifler, refah ve modern yönetim... Cevdet Paşa, Avrupa'ya medeniyetin İslami şeklini empoze etmeye kalkmadığı gibi medeniyetin Avrupalı anlamını alıp kullanır. Cevdet Paşa'ya göre III. Selim Osmanlı İmparatorluğu'nun bu medeniyeti örnek alması için uğraşmıştır. Medeniyet kavramının söz konusu kullanımı Münif Paşa ya da el-Afgani'nin 1870'de Darülfünun'da yaptığı konuşma için de geçerlidir. Cevdet Paşa'nın politik yaşamından bazı ifadeler onun Osmanlı İmparatorluğu'nu genel bir medeniyetin parçası olarak gördüğünü belgeler. Sadece tek tük yerlerde Avrupa medeniyetinden ahlaki açıdan yozlaşmış olarak söz edilir. Ahmet Cevdet Paşa'nın Batılı medeniyet anlayışı Şinasi'ninki kadar ileri gitmez. Ancak Neumann'ın da dikkat çektiği üzere, 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve “Batı” ile “İslam” medeniyeti arasında kesin bir ayırım yaparak gerçek ilerlemeyle İslam'ı özdeşleştirmeye çalışan köktenci tutuma da taraftar olmamıştır. Ahmet Cevdet Paşa, İbn Haldun'un metodunu benimseyen aydınlardan biridir. Bununla birlikte İbn Haldun'la bazı yaklaşımlarının örtüşmediği görülür. Örneğin İbn Haldun'a göre eğitim medeniyetinin bir sonucu iken Cevdet Paşa, medeniyeti eğitimin bir sonucu olarak görür. Tanzimat Fermanı'nın mimarı ve Cevdet Paşa'nın da aralarında bulunduğu yeni bürokrat tipinin modeli olan Mustafa Reşit Paşa için de medeniyet, genel eğitim ve devlet düzeninin ikamesiyle eşanımlıdır. Gerek Cevdet Paşa'nın gerekse Reşit Paşa'nın medeniyet algısı Avrupa fikrine yakındır (Neumann 1999: 175-176).

Avrupa medeniyetinin müziği Osmanlı seçkinin gözünde o medeniyet dairesinin üyelerinden biri olanın kültürel göstergelerindedir. II. Mahmud'un Yeniçeriliği kaldırarak kurduğu Mızıka-i Hümayun aslında bunun ilk adımıdır. İmparatorluğun merkezî kurumlarından biri değişirken onun yüzyıllara dayalı askeri bandosu olan Mehter de tarihe karışıyor; yerini Donizetti ve Guatelli gibi Sultanın emrindeki Avrupalı Paşaların idaresinde Avrupalı bandoya bırakıyordu. Sultan Mahmud ve Sultan Abdülmecid'in kamusal törenlerinde artık Batılı müzik resmi programdandır. 1828-1829 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında Sultan, Avrupalı devletlerin gözünde medeniyeti temsil eden Rusya ile savaşırken, artık mehteri değil, Mozart ve Rossini'den eserler çalan bandosunu savaşa gönderiyordu. Bu bile başlı başına bir zihniyet ve politika değişiminin en açık göstergesidir. Resmi müziğin değişimi aynı zamanda seçkinlerin yaşam alanları içindeki gündelik müzik beğenilerinin değişimini de beraberinde getirdi. Sultanın sarayında Harem kısmında ya da İstanbul'un Batılı bir dekorasyonla biçimlenmiş semtlerindeki evlerde piyano, ud ve kanun gibi sazların alternatifini oluşturmaya başlamıştı bile. Bizzat dönemin tanıklarından Leyla Saz (1850-1936), değişimler yüzyılının belirgin örneklerini, döneme dair gözlemlerini aktardığı anılarını Osmanlı'da bayramlaşma törenleriyle ilgili

8- Ahmet Cevdet Paşa'ya göre medeniyet iki farklı anlamıyla kullanılır. İlk olarak medeniyet, toplumların zaman içindeki gelişmelerinde ulaştıkları sosyal bir merhale, bütün toplulukların idrak ettikleri veya edebilecekleri bir duraktır. İkinci kullanımda ise, belli iklimlerde, mesut tesadüflerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan ve tarihte damgasını vuran büyük medeniyetler ifade edilmektedir (Meriç 2002: 35).

bölümlerde şu şekilde resmetmektedir: "... Püsküllü serpuş, parlak rugan potin giyen seksen muzikacı kız o vakit, 'tabur macar' denilen müzik zabitanını tâkiben meydana çıkar, sofanın yan tarafına geçerdi. Önde klarnet, flüt, birinci borular, ikinci, üçüncü sırada büyük borular, trampetler, ziller, davullar, nota defterleri..." (Leyla Saz 1974: 130).

Leyla Saz bir başka yerde ise, bu defa II. Mahmud'un kızı Âdile Sultanefendi'ye ait Esmâ Sultan sahil sarayındaki ziyaretleri sırasında Alafranga müzik hakkında gözlemlerini anlatmaktadır: "... Saz takımı, kalfalar, öteki köşedeki kapıdan girip hemen oraya alçak iskemlelere oturdular, notalarını karşılarına koydu, başladılar. Dört keman, bir viyolonsel, bir miskal (Musikar), bir Çiner (?), bir Kopse yahut Kopsas, (Uda benzer bir sazdı), bir de klarnet ile zurna arasında bir şey vardı, ne idi bilmem? O zamanın modası İtalyan muzikası parçaları çaldılar" (Leyla Saz 1974: 206).

Tanzimat'ın kültürel atmosferinde şekillenen müzik yaşamı beraberinde aslında toplumsal yaşamın birçok yönünde görülen ikilemi de doğurmuştur. Mesud Cemil söz konusu durumu, Tanzimat iklimini veciz, ancak etkili bir ifadeyle ortaya koyar:

... Yetiştirdiği gençlere enstrümantal, (instrumental, sâza mahsus) mûsikîden başka İtalyanca sözlü mûsikî parçalarını söyletmeğe varacak kadar sabırlı ve kendisine göre verimli çalışan Donizetti Paşa bu gâyesine geniş halk kütleleri arasında değilse bile, sarayda ve saray örneklerine bağlı bir elit sınıfı arasında erişdi ve böylece atılan ilk tohumlar Abdülaziz ve Abdülhamid zamanlarında soysuzlaşarak, sa'nat zevkımızde hâlâ sürüklenip giden Tanzimat ikililiğini besledi. (Mesud Cemil 2012: 92)

Söz konusu ikilem ya da başka bir ifadeyle kültürel çeşitlilik dönemin seçkinlerinin yaşamlarında açıkça görülmektedir. Son dönem portrelerden Şerif Ali Haydar Paşa'nın köşkü böyle bir evdir. İngiliz asıllı ikinci eşi Fatma'nın evde çocuklarına güzel hisler uyandırsın diye gramofondan Avrupa klasik müziği dinletmesi, evin selamlık kısmında Kanuni Hacı Arif Bey ya da Tanburi Cemil Bey gibi Türk müziğinin büyük icracılarının yanında büyük piyanist Godowsky ya da Macar Charles Berger gibi keman virtüözünün de ağırlanması son dönem seçkinlerinin yaşamında sıradan hale gelmiş olgulardır. Mehmet Âkif burada bu büyük müzisyenleri dinleyerek Batı müziğine aşinalığını artırmış, kızlarına piyano dersi aldırmişti. Bu tür yeni yaşam örgülerinin biçimlendiği bir ev, sonraki dönem için Şerif Muhiddin gibi virtüözlerin yetiştiği kültürel ortamlara dönüşebilmiştir.<sup>9</sup>

Osmanlı monarşisi Büyük Devletler arasında var olma mücadelesinde Batılı bir imaj oluşturup, merkezi, bürokratik kurumlarını dönüştürürken, protokoldeki resmi müziği Avrupa monarşilerinin müziklerine benzer üslupta değiştirmiştir. Mahmudiye, Mecidiye ya da Hamidiye marşları son döneminde imparatorluğun sesli imajlarını temsil etmektedir. Bu imaj Batı medeniyetinin ses birikimi üzerine inşa edilmektedir. Nitekim, Sultan Abdülaziz 1867 yılında Londra'ya gittiğinde -özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısına damga vuran- Victoria dönemi bürokratları onun için hazırlanan törenlerde icra edilmesi amacıyla bir müzik eseri hazırlatmışlardı. Türk kasidesi olarak anılan bu eser 1600 kişilik bir koro tarafından temsil olunmuştu. Osmanlılar Batı medeniyetinin protokollerine uyum sağlamakta oldukça mahir bir tutum sergiliyorlardı. Geçmiş yüzyılların elçileri Avrupalıların davranış ve âdetlerini gariplikler olarak resmederken, Victoria dönemine gelindiğinde, Londra'da kraliçe ile dans eden Osmanlı sefirlerinden söz edilir olmuştu. Bu isim Kostaki Musurus Paşa idi (Aracı 2011: 233-239, 269).

9- Şerif Muhiddin'in virtüözitesinin son dönem Osmanlı müzik yaşamının yeniden üretimi sürecindeki çeşitlilik içinde modernleşme ve bireyselleşme olguları üzerinden değerlendiren bir çalışma için bkz. (Işıktaş 2016: 183).

Medeniyet tasavvurunun değişimi sürecinde Batılı bir medeniyet kavramının ithaliyle ortaya çıkan kültürel ortamda Türk müziği de kendisine yeni bir yol açmak durumunda kalacaktır. Bu yeni yolun taşlarının dşenmesini Mesud Cemil şu Şekilde aktarır:

XVII. yüzyıldan daha gerideki mhiyetini bize kadar gelmiş eserler delletileyle pek iyi bilmediğimiz Türk san'at musikisi, imparatorluğun siysi ve asker bakımından düşüşünün aksine olarak XIX. yüzyılın başlangıcında, III. Selim devrinde kendine mahsus klasik olgunluğunun en yüksek derecesini bulmuş ve "kr-ı nev"i ile Dede Efendi, acemaşıran peşreviyle Tanburî Emin Ağa, ferahnk yrk semsiyle şkir Ağa gibi bestekrların alıcı karhalarında [fikir-niyet] ilk yankısını bulan Batı musikisiyle sürtünerek, gelecek ruh ihtilalinin ilk sarsıntısını, büyük ve kuvvetli bir zelzeleden evvelki hafif, zararsız ve fark edilmez titremeler halinde duymuşdu. (Mesud Cemil 2012: 89)

Doğu ve Batı arasında medeniyet dairelerinin geçişkenliğinin yarattığı sarsıntıları, dönemin müzisyenlerinin içinde bulunduğu ruh halini, yenilik rzgrının müzikte yol açtığı slubu Dede Efendi üzerinden okuyan Ali Ergur'un tespitleri konuya ışık tutar niteliktedir. Ona göre Dede Efendi, yapı ve zihniyet değişmesini ilk hisseden sanatçılardan biridir. Bir geçiş ağı sanatçısı olan Dede Efendi, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecinin tanıklarından biridir. "Yarattığı müzik, toplumsal değişmenin getirdiği kaçınılmaz çelişkileri, yer yer yarılmaları, parçalanmaları içerdiği kadar, yeni bir yaşam dünyasının (*lebenswelt*) tekabül ettiği estetik bağlamı da inşa etmeye yönelik yeni bir ruh taşıymaktaydı. Dede Efendi'nin yapıtlarının yalnızca teknik özellikleri değil, birbirinden farklı amaç ve yönelimlere dağılmış olmalarında da değişim döneminin izleri gözlemlenebilir" (Ergur 2009: 175). Kısacası resmi müzik değişiş, seçkinlerin beğenileri Batı'dan gelen ezgilerle yeniden biçimlenirken, Türk müziği medeniyet tartışmaları içinde kendini ifade edebileceği yeni kültür kanalları üretmeye çalışır. Bu dönüşüm sürecinde Tanpınar'ın ifadesiyle "eski musiki de son rönesansını hazırlar." İmparatorluğun gündelik yaşamında zevk ve eğilimler daha çoğunlukla Batı'dan gelen yabancı unsurlarla zenginleşirken Batıya doğru gidiş diğer taraftan büyük ve çok esaslı bir sanat dalını da etkilemiştir (Tanpınar 1969: 100).

Tanzimat dönemi yazarları eski müzikteki Rönesans'ı Tanpınar kadar dikkate almamışa benziyor. Ahmet Mithat Efendi rneğinde olduğu gibi, yerli kültüre ilgisi yüksek aydınlar bile Türk müziğinin değerinden şüphe etmeye başlamışlardır. Özellikle Servetifnuncular ise Batı müziğinden başka müzik dinlemiyorlardı. Halid Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında Türk musikisinden hemen hiç bahis yoktur. Sıklıkla Batı müziğinden ve Batı müziği bestekrlarından söz edilir. Özellikle ge kızlar, rneğin *Mai ve Siyah*'ta Lamia, *Aşk-ı Memn*'da Nihal, zel hocalardan piyano dersi alırlar. Ahmet Mithat Efendi'nin *Jn Türk*'nde alaturka ve alafranga zevkler söz konusu edilir. Kahramanın evinde artık piyanolu oda diye tasvir edilen bir oda bulunur. Nurullah Bey'in piyanoyu alaturka müziğe yakıştırmaması üzerine bu defa diğer kahraman ud olarak gelir. Grldğu gibi şark ve garbın musikilerinin sazları evin sahibi tarafından icra edilebiliyordu (Ahmet Mithat Efendi 1995: 127). Avrupa'nın yetenekli müzisyenleri, rneğin Anna Grosser Rilke (1853-1938) gibi piyanistler İstanbul'un seçkinlerinin çocuklarına müzik dersi veriyor, piyano öğretiyorlardı (Rilke 2009). İslamcı aydınların ise, İsmail Fenni Ertuğrul gibi aralarında besteci olarak da isim yapmış olanlar varsa bile çoğunlukla Batı müziğine olan ilgileri nötrdür. İlerinde Mehmet Akif, daha ziyade Türk müziğinden yanadır. Nısfıye üflediği gibi devrin bazı musikifinaslarıyla da ilişkilidir. Bununla birlikte Batı müziğine yoğun bir ilgisi vardır.<sup>10</sup> Ancak o da, alaturka-alafranga tartışmala-

10- şerif Muhiddin'den piyanist Godowsky'in başarılarını ve tekniğini anlatmasını istemesi, aynı Şekilde New York'ta bulunduğu dönemde tanıdığı Batı'nın musiki üstadlarını anlattırması onun ilgisini göstermektedir (zcan 2011: 485).



rının etkisinde kalarak zaman zaman Türk müziğinin değerinden şüphe etmektedir. 1915 yılında yazdığı *Berlin Hatıraları*'nda "uyuşturur negamat"tan söz etmesi bunu göstermektedir (Ayvazoğlu 1997: 59-60). Tanzimat sonrasında Türk müziğinin değerine yönelik eleştirel bakışta yönetici seçkinler arasında özellikle bir ismin büyük önemi vardır. II. Abdülhamid, kızları Ayşe ve Şadiye Sultanların anılarında tam bir Batı müziği tutkunu olarak resmedilir. Buradaki tanıklıklar devrin diğer yazar ve gözlemcileri tarafından da desteklenir (Turan 2012:27-31). Ayşe Sultan'ın ifadesiyle Abdülhamid "Alafranga musikiyi alaturkaya tercih ederdi. Alaturka güzeldir ama daima gam verir. Alafranga değişiktir. Neşe verir. Piyanoda alaturka dinlenmez. Kendine mahsus alaturka sazlarla çalınmalıdır." derdi. Şehzadeliği döneminde Fransız Alexandre Efendi'den piyano dersleri almış olan Sultan Abdülhamid musikiyi çok sevmesine rağmen gaili hayatın onun musikiye daha fazla zaman ayırmasına engel olduğunu söyler ve hayıflanmıştır (Ayşe Sultan 1994: 29). Şadiye Sultan da babasının Batı müziğine olan sevgisine işaret eder. Şadiye Sultan piyano ve mandolin dersleri alırken kendi heves ederek harp çalmayı da öğrenmiş, hatta Sultanın huzurunda haremdeki kızlar tarafından çalınan piyano, keman ve sazlardan oluşan küçük orkestrayla birlikte icra etmiştir. Bundan etkilenen babası kızını çeşitli hediyelerle ödüllendirmiştir. Yine Şadiye Sultan'ın anılarında babasının haremdeki orkestra eşliğinde yapılan İspanyol bale ve danslarını da ilgiyle izlediği belirtilir. Buradan anlaşıldığı üzere saraydaki söz konusu yaşam ve tercihler Sultanın ailesini de etkilemektedir. Şadiye Sultan, Türk müziğinden hoşlanmadığını, klasik müziği sevdiğini ve zorunlulukların, adetlere uymanın dışında Alaturka musikiyi dinlemediği kaydeder (Osmanoğlu 1966: 14, 25). Abdülhamid'in çocukları arasında özellikle Burhaneddin Efendi'nin müziğe yeteneği son derece yüksektir. Avusturyalı piyanist Bayan Rilke, anılarında, öğrencisi şehzade Burhaneddin Efendi'nin yeteneği konusunda oldukça övücü ifadelerle yer veriyordu (Rilke 2009: 195). Bu ruh halindeki II. Abdülhamid'in onun dönemde yetişmiş olan Türk müziğinin en büyük dâhilerinden Tanburi Cemil Bey'e hak ettiği ilgi ve önemi vermemiş oluşu şaşırtıcı değildir. Cemil'in şöhreti saraya ulaştığında Abdülhamid,<sup>11</sup> otuz üç yıllık saltanat devrinin yarısını idrâk etmişti. Bununla birlikte padişahlığının son yıllarına kadar pâyitahtında ün salan Cemil Bey'i arayıp sormamıştı. Bir defasında Batılı kumpanyaları ağırladığı Yıldız Sahnesinde dinlediğinde ise "teessür-ü şahane mucib oldu" demek suretiyle görüşünü ortaya koymuştu. Bu durum Türk müziğinin saray çevrelerindeki koruma kalkanının zayıfladığına açık bir göstergiydi. Nitekim Cemil Bey de Osmanlı son dönem müzik yaşamının evirildiği yönden endişe etmektedir. Kendisi Batı müziğini sevmektedir. Hatta oğlu Mesud Cemil'in ifadesiyle zaman zaman evinde kemençesi ile Chopin'in mi bemol majör noktürnünü çalmaktadır. Ancak en büyük korkusu Mızıkâ-i Hümayun'a alınma düşüncesidir. Ne var ki Sultan Hamid'in Türk musikisini sevmemesi, daha doğrusu bu müzikten anlamaması, Cemil'in saraydan uzak kalma isteğinde, tali'ine yardım etmişti (Mesud Cemil 2012: 100-101,182). Buradan anlaşılmaktadır ki, yönetici sınıfın medeniyet sembolü olan bir kurum, Türk müziğinin ibdâkâr [yaratıcı] ve tanbur icrasında yeni bir çağı başlatan dâhisi tarafından aynı şekilde değerlendirilmemektedir.

11- 1903 tarihli gazete haberinde *Strauss Band* adlı müzik topluluğun İstanbul'a gelmesiyle Sultanın çok sevindiği ancak verilen konserde seçilen repertuarın onu tatmin etmediği belirtilmiştir. Sultan, topluluğun aslında repertuarlarında olmayan Türkçe eserlerin seslendirilmesini istemiş, müzisyenlerin bu eserlerin icrasında da yeteneklerini ortaya koymalarıyla fazlasıyla memnun olmuştur. "The Sultan And Strauss' Band". 23 June 1903. *Bruce Herald*. Volume XXXIX, Issue 146, p. 2.

Batı medeniyetinin müziği Osmanlı dünyasının seçkinlerini fethederken, geleneksel müzik gelişmeler karşısında yeni savunma refleksi gösteriyordu. Çünkü müzik, kendi içinde üretildiği şartların bir ürünüdür ve o şartlar içerisinde egemen olan iktidar yapılarını, onların tercihlerini de bize yansıtmaktadır. 19. yüzyıldan sonra geleneksel olarak adlandırılan Türk müziği niteliğini değiştirmiş, büyük form ve usuller yerini daha çabuk tüketilebilecek, piyasada beliren talebin karşılanmasına yönelik özellikle şarkı formuyla sınırlı bir repertuvara bırakmıştı. Eğlence amaçlı bu müziğin sanatsal yaratı kısmı ve estetik unsurları zayıflamaya başlamıştı. Bunda dönemin yeni yaşam koşullarının etkisi olduğu kadar bu müziğin geleneksel himaye ve destek kurumlarını kaybetmiş olması da etkiliydi. Bunun sonucunda daha eklektik bir icra anlayışı benimsenmeye başlamıştı. 19. yüzyıl ortalarından itibaren çalgı toplulukları sarayda konser verirken ud, ney gibi geleneksel çalgıların yer aldığı sarayın Fasil Heyetinde keman, lavta, flüt ve viyoloncel gibi Batı sazlarını da içermeye başlamıştır. Böylelikle çoksesli koro kurularak konserler verilmiştir. Ülkenin kozmopolit yapısı ve çeşitliliği müzikte de kendini ortaya koymuştur. Sarayda orkestra ve bandosu, opera ve tiyatrosu ile Batı tarzı müzik yapıyor, Müezzinler Topluluğu dini müzik icra ediyor, geleneksel Fasil-ı Atik grubu eski Osmanlı müziğini yansıtırken, Fasil-ı Cedid ise geleneksel müziği Batı müziğiyle kaynaştırmaya çalışıyordu (Özer 2009: 260-261). Doğu ve Batı arasında kalmışlık duygusu, yaşam tercihlerinde, toplumsal rollerin ifasında kendisini açıkça ortaya koyuyordu. Kamusal alanda Batılı görünen biri özel yaşam alanında gayet alaturka bir portre çizebiliyordu. Söz konusu tercih bireyin aldığı eğitim, yüksek kültürü ve zevkleriyle doğrudan orantılı da olmayabiliyordu. Örneğin, son Osmanlı halifesi Abdülmecid Efendi bu role uyum sağlayan bir kişiydi. İyi bir ressam olan, çocuklarını Viyana'da okutan, kitap düşkünü olup, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kurucuları arasında yer alan, *Sarayda Beethoven* tablosuyla bilinen Abdülmecid Efendi,<sup>12</sup> torununun ifadesiyle Nice'deki günlerinde dışarıda tam bir Avrupalı gibi davranıp, evde alaturka bir yaşam sürerdi. "Başında fesi vardı, o başka. Modern fikirliydi, zaten çok okurdu yani Fransızca, Türkçe hatta zannediyorum ki Almanca da bilir ve okurdu" (Bardakçı 2008: 120). Bu yapay ve sentetik buluşma aydınlar arasındaki kafa karışıklığının da bir sebebiydi.

### Yeni Medeniyet Tasavvurunun Kaynağı Avrupa

Meşrutiyet dönemine geldiğinde Tanzimat'ın yarattığı ikilem Batıcı aydınlar açısından çoktan aşılımıştır. Avrupa artık yeni medeniyetin kaynağıdır. Batıcı aydınlara göre toplumsal sıkıntılardan sebebi uzun zamandır yapılması gereken Avrupalılaştırmanın hakkıyla yapılamamasıdır. Örneğin, medeniyet yolunda var olmayı "Buharalı ya da Avrupalı olmak" noktasına getiren Abdullah Cevdet açısından, eğer medeniyet vadisinde var olunacak ise, toplumun her yönüyle Avrupalılaşmaktan başka şans yoktur.

Bizim karşımızda muazzam bir medeniyet var. Bu medeniyet, zalim olsun, rahim olsun, iyi olsun, biz bu medeniyetin karşısında müstahkem bir mevki almaya, aynı silahlara, aynı neticelere

12- Emre Aracı'nın incelemelerine göre Abdülmecid Efendi'nin yaşantısında oda müziği önemlidir. Bu yüzden *Sarayda Beethoven* tablosu bir mizansenenden öte hayatındaki gerçek bir yaşam türünün otantik yansımasıdır. Halifenin kişisel kütüphanesindeki demirbaşa kayıtlı olan tarihsel dokümanlar arasında müzik kitaplarının çok özel bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Beethoven'in hemen hemen bütün trio ve yaylı kuartetleri, sonatları, senfonileri, senfonilerinin piyano redüksiyonları ve iki piyano için yapılmış aranjmanları ayrıca Haydn, Mozart, Dvorak gibi bestecilerin eserleri, hatta Puccini'nin *La Boheme* operasının partiyonuna kadar geniş bir nota koleksiyonu bu kütüphanede yer almaktadır. Pedagojik nitelikte Sevcik'in keman ve Czerny'nin piyano metotları ve etütlerinin yanı sıra Tanburi Cemil Bey'in 1903 (1321) tarihli teori kitabı da (Rehber-i Musiki) koleksiyonun parçaları arasındadır (Aracı 2011: 285-286).

varan usullerle silahlanmaya mecburuz; Dikkat edin aynı usullerle demiyorum. Fakat tutulan tarih ve kullanılan aletler ne olursa olsun, aynı neticeye vardırma şartıyla caizdir. (Gündüz 2010: 177)

Avrupalılaşmayı bir zorunluluk olarak görenler arasında dikkate değer bir başka isim ise Tüccarzâde İbrahim Hilmi'dir. Ona göre Avrupalılaşma, kurtuluşun tek yoludur. "Aşyalı ve Doğulu hayatımızla ne kişiliğimizi ne de bağımsızlığımızı koruyamayacağımıza, sönmüş bir medeniyeti tekrar diriltirek Batı'ya üstün gelemeyeceğimizden kesinlikle eminim. Belki Avrupalılaşmak ile eski gelenekleri, eski İslam medeniyetini de canlandırmayı başarabiliriz. Her halde gelişme ve ilerlememizin en büyü aracı Avrupalılaşmak olacaktır." derken bunun sınırlarını çizmeyi de ihmal etmemektedir. Kastettiği, bazı adab-ı muaşeretle sınırlı görülen bozulma ve kötü ahlak olarak ortaya çıkan Avrupalılaşma değildir. Ancak toplumun felaketine neden olan şeyleri araştırmaya, dirilmek ve yaşamak için âdet ve geleneklerden mutlaka değişmesi gerekenler varsa onların feda edilmesinden de kaçınılması gerekir düşüncesindedir (Tüccarzâde İbrahim Hilmi 1997: 22-23).

Abdullah Cevdet ve Kılıçzâde Hakkı'da daha radikal biçimde görülen Avrupa medeniyetini benimseme eğilimi, Celal Nuri, Rıza Tevfik, Ali Kami ve Satı Bey'de daha ılımlı bir niteliğe bürünür. Hemen belirtmek gerekir ki, aslında kurtuluş çaresi olarak görülen Avrupalılaşmaya karşı menfi bir vaziyet alış, diğer düşünce ekollerinde de yoktur. Mesele nasıl Avrupalılaşılacağı noktasındadır. Bu konuda ortada bir süzgeç ve düzlem farklı vardır. Söz konusu süzgeç Batıcılarda daha geniş ve geçirgen, İslamcılarda daha sık ve süzmecidir (Gündüz 2010:177). Meşrutiyet devrinin toplumsal ve kültürel konularda zengin bir tartışma ortamına sahip olduğu bilinmektedir. Batıcı, İslamcı ve Türkçü ideolojilere mensup olan aydın ve siyasiler Osmanlı toplumunun kültürel yapısını dönüştürücü fikirler ortaya koyarlarken müzik konusunda da görüşler ileri sürdüler. Batıcılar Doğu ve Batı müziği arasında hiyerarşik bir ilişki kurarken eski medeniyetin müziğini kendini yenileme becerisinden yoksun, durağan bir gelenek olarak yorumlamış ve bu müziği Türklere ait olmamakla suçlayarak ötekileştirmişti. Müzikte Türkçü görüş ise, çarpıcı biçimde Türk karşıtı oryantalist söylemin içselleştirilmesi temelinde gelişmişti (Ayas 2014: 91). Türkçü aydınlar özellikle ulusal bir müzik meydana getirebilmek için yabancı kökenli müziğin bırakılarak halk müziğinin işlenmesi gereği üzerinde durmuşlardır. Türk müziğinin Yunan kaynaklı olduğunu, Araplar ve İranlılar aracılığıyla Türklere geldiğini iddia eden ilk yazar Necip Asım Bey'dir. İkdâm'da ve *Türk Yurdu*'nda çıkan yazılarında Necip Asım, ulusal bir müziği oluşturmak için, Macarlar gibi, halk havalarını Batı müziği tekniğiyle düzenlemek gerektiğini savunmuştur (Turan 1998: 104). Medeniyet tartışmalarının ortasında Osmanlı müziği ötekileştirilmiş, Türk milli kimliğinin dışına sürülerek geri olmakla itham edilmiştir. Necip Asım'a göre, Türkistan'dan getirilen müzik bizim asıl müziğimiz olduğu halde "kibar sınıf" tarafından ihmal edilmiş, ilkel halinden ileriye götürülemedi, hatta medeniyet tarafından silinip süpürülme tehdidi altına girmiştir. Ona göre yapılacak şey Batı medeniyetinin yaptığını yaparak onların tekniğiyle ulusal bir müzik yaratmaktır:

Avrupa'nın her yerinde Alafranga dediğimiz mûsikî yaygınlık kazanmıştır. Fakat bu mûsikî her yerde başkadır. İtalyan, Fransız, Alman, İngiliz mûsikîleri ayrı ayrı şeylerdir. Bunları ayırd eden şey milli ahenklerdir. Biz de milli ahengimizi o ibtidâi, ihmal edilmiş mûsikîmizden tetkik ederek çıkarmalı, mûsikî ilmine tatbik ederek terakkisine çalışmalı, ortaya bir Türk ve Osmanlı mûsikîsi koymalıyız. (Necip Asım 1918: 157)

Türkçü ve Batıcı yazarların Batı müziği tekniği konusundaki olumlayıcı görüşlerinin aksini düşünen yazarlar da bulunmaktadır. Örneğin İsmail Fenni (1855-1946) Osmanlı müziğine olan bağlılığından asla vazgeçmez. Ona göre, "Osmanlı müziğinin yapısına alışmış kulaklara Avrupa

musikisinin esasen birbirine muhalif ve aykırı birtakım seslerden müteşekkil armonisi bir gürültü gibi gelir. Hele bu nazik ve ince nağmeli şarkılarımıza karşı ekseriya titrete, bununla beraber sakil seslerle okunmakta olan düz ve uzun nağmeli “şanson”lar [chanson] adeta birer işkencedir.” İsmail Fenni, zaman içinde yerli musikinin ortadan kalkacağı şeklindeki propagandaya karşı, kulaklarımızın alıştığı musikinin asla terk edilemeyeceğini söyler. Bununla birlikte Fenni Bey, armoni usulünün, kabulüne karşı değildir. Çünkü Avrupa medeniyetini takip eden bir ülkede, armonili musiki genel istek ve ihtiyaçlar arasında yer etmiş demektir (Arslan 2016: 16, 91, 94).

Meşrutiyetin düşünürleri müziğin medeniyet tasavvuru içindeki yerini tartışırken müzik yönetici sınıf için Batılı, medeni bir imparatorluk imajının parçası olmuştur. Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı Hariciyesi'nin başlıca sorunlarından biri de Türkleri medeni bir millet olarak müttefik devletlere tanıttak, Batı kamuoyundaki olumsuz propagandayı etkisizleştirerek, dış yardım kapısını aralayacak bir tanıtım kampanyasını organize etmekte. Bu amaçla hazırlanan raporda, müttefik devletlerin başkentlerinde Osmanlı modernleşmesini yansıttak resim sergileri ve konserler düzenlenmesi isteniyordu. Mabeyn-i Hümayun orkestra şefi Zeki Bey'e seksen kişilik bir senfoni orkestrası kurdurulmuş, Beethoven, Wagner, Schubert ve Haydn'dan oluşan bir repertuar bu orkestra tarafından Viyana, Berlin, Dresten, Münih, Peşte ve Sofya gibi merkezlerde konserlerde icra edilmişti. Yine, Türk resminin ünlü isimlerinden oluşan bir sergi Celal Esad'ın başkanlığında Viyana ve Berlin'e gönderilmişti (Arseven 1993: 20-21). Söz konusu tavrı Batı'nın değerleriyle barışık bir Doğulu monarşinin medeni yüzünü yine onların diliyle ifade etme arayışı olarak yorumlanabilir. Aynı hassasiyet Cumhuriyet'in kurucu kadrolarında da gözlenmektedir.

Meşrutiyet ikliminde müzik aynı zamanda bir modernleşme sembolü ve “gelenek icadı” aracı olarak görülüp düzenlenirken, müziğin kendi doğal gelişim sürecinde de değişimler yaşanacaktır. II. Meşrutiyet müzik yaşamı, tekke, saray, konak benzeri, sınırlı bir çevreden daha geniş bir sosyal ağı, çağdaş mekânlara, konser salonlarına taşınmıştır. Gramofon gibi aletlerin yaygınlaşmasıyla da müzik istenilen anda dinlenebileceği bir duruma gelmiştir. “Öte yandan, musiki çeşitlenmiştir; bu çeşitlenme, birbirlerinden hayli farklı zevkler ve sesler çoğalırken, aynı zamanda, musiki de çağdaş piyasanın doğuşunu da haber vermektedir” (Özer 2009: 397). Cumhuriyet'in ilanının hemen öncesindeki müzik yaşamı yeni rejimin kurucu kadrolarının iradi müdahaleleriyle denetleyebilecekleri basitlikte olmaktan çok uzak olup, oldukça karmaşık ve iç içe geçmiş durumdaydı. Bu nedenle, medeni bir topluma Batılı tekniklerle işlenmiş bir milli müzik icat etmek iddiası kolaylıkla gerçekleştirilecek bir proje olmaktan uzaktı.

### **Cumhuriyet'in Medeni Yurttaş ve Müzik**

Fusun Üstel'in ifadesiyle Cumhuriyet'in “makbul” yurttaş görüntüsü, iki ana eksen üzerinde, bir yandan “medenilik” (*civilité*), diğer yandan yurtseverlik (*civisme*) eksenleri üzerinde inşa edilmek istenmiştir. Medeni ve yurtsever yurttaşın davranışlarının arka planına egemen olan ise, cumhuriyetçi ve laik bir ahlak anlayışıdır. Cumhuriyet'in dâhil olmayı amaçladığı “medeniyet dairesi” (Üstel 2014: 175). Daha çok biçimsel göstergelerle temsil edilen, hatta çoğu zaman eş tutulan bir “medeniyet projesidir.” Söz konusu medeniyet projesinin amacı, yaşanan “muzaffer an” ile “şanlı istikbal” arasında bir köprü inşa etmektir. “Öyle ki; “Şarklı” olmaktan kurtularak Batı'nın medeniyet seviyesine ulaşmaya ant içmiş; aynı zamanda da tahayyül evreninde kendi ulusal sınırlarının içerisini tümüyle “cennet” olarak kabul etmiş bir cumhuriyet nesli”, geleceğin yegâne teminatıdır” (Öztan 2013: 64). Cumhuriyet'in seçkinleri için toplumun kültürel anlamda biçimlendirilmesi, “sosyal mühendislik” yaklaşımıyla ulus inşası sürecinin parçası olduğu kadar, Batı medeniyetine mensup modern bir toplum

oluşturmanın da zorunlu bir aşamasıdır. Bu kültürel dönüşümde müzik, medeniyetin biçimsel bir göstergesi olarak kabul edilecektir.

Erken Cumhuriyet döneminin siyasi seçkinlerinin medeniyet algısında Ziya Gökalp'in etkisi açıkça hissedilir. Gökalp, *Yeni Gün* gazetesinde yayınlanan 17 Mayıs 1339 (1923) tarihli "İnkılapçılık ve Muhafazakârlık" başlıklı makalesinde Osmanlı medeniyeti diye nitelendirilen toplumun bütün unsurlarının cansız anelerden ibaret olduğunu ileri sürerken "Türk harsı denilen manzume baştanbaşa canlı an'anelerden mürekkeptir." yorumunda bulunur. Aynı şekilde Osmanlı medeniyeti konusunda inkılapçı olunacağını iddia ederken Türk harsı sahasında muhafazakâr kalınması gereğini bildirir. Ona göre, inkılap yapan Türkiye yalnız Osmanlı medeniyetini değiştirmektedir. Osmanlı medeniyeti aslında İslam medeniyeti değil, Şarki Roma medeniyetinin devamıdır. Türk milliyetçiliğinin kurucu tezlerini oluşturan isimlerden Gökalp bu aşamadan sonra şöyle devam eder:

Türk inkılapçılığı, medeniyet hususunda muhafazakârlığı asla kabul edemez. Türkçülük ancak harsta muhafazakârdır. Bu muhafazakârlık inkılapçılığa mani değildir. Liberal inkılapçılar daima harsa hürmet etmişlerdir. Millî harsta muhafazakâr olmayanlar yalnız radikallerdir. Türkçüler radikal olamazlar. Aynı zamanda Türkçülük medeniyet sahasında da muhafazakâr olamaz. Çünkü medeniyet milletlerin elbisesi gibidir. Fertler elbise değiştirdiği gibi milletler de medeniyetlerini değiştirebilirler. Mesela Türkler, vaktiyle Aksâ-ı Şark medeniyetine girdiler. Şimdi de, Türklüğüümüzü ve İslamlığımızı tamamiyle muhafaza etmek şartıyla Garp medeniyetine girmemizde hiçbir mahzur yoktur. (Gökalp 1980: 39)

Gökalp'e göre Avrupa medeniyetinden alınacaklar bellidir. Millî bir ahlak, millî bir lisan ya da din alınacak değildir. Ancak lisaniyat ilmine ve ahlakîyat ilmine dair araştırma yöntemleri ve dîniyat ilmini dair usuller alınacaktır (Gökalp 1980: 41). Medeniyetin, kültür gibi dîni, ahlakî, hukukî, sözleşmesi, estetik, iktisadî, lisani ve teknik hayatı içine aldığı düşünün Gökalp, medeniyetin tarifini genişleterek, kültüre yakın bir yoruma getirir. O daima ayırt edici bir nokta üzerinde ısrarla durmuştur. Bahsedilen tüm bu öğeler medeniyet tarafından yapay biçimde bir araya getirilir. Örneğin, bir Türk müziği vardır, yüzyıllar içinde Türklerin ruhunda meydana getirilmiştir. Bu müzik, milletin bütününü heyecandırır. Onun yanında teknik usullerle meydana getirilmiş, İslam medeniyetine mahsus bir de klasik müzik vardır. Milletin tümünü değil, teknik terbiyeyi almış belli bir zümreyi heyecandırır. Edebiyatta, hukukta, dilde ve başka alanlarda da aynı şeyi tespit etmek kolaydır (İnalçık 2007: 173-174).

Mustafa Kemal, Gökalp'in yazdıklarından etkilenmiştir, bununla birlikte onda hars ve medeniyet ayrımı olmadığı gibi medeniyet tekdîr ve Batı medeniyetidir. Şubat 1924'te bu konudaki görüşlerini "memleketler muhtelifdir. Fakat medeniyet birdir. Ve bir milletin terakkisi için de bu yegâne medeniyete iştirak etmesi lazımdır." diyerek ortaya koymuştur. Mustafa Kemal'e göre çağdaşlaşmak, Batı medeniyetine yönelmekle olacaktır. Türklerin asırlardan beri şarktan garbe doğru yürüdüğünü belirtirken "bütün mesaimiz Türkiye'de asrî, binaenaleyh Garplı bir hükümet vücuda getirmektedir. Medeniyete girmek arzu edip de Garbe teveccüh etmemiş millet hangisidir?" diyerek hedefini belirler (Karal 1969: 48-49). Buradan anlaşıldığı üzere, Atatürk medeniyet olarak Batıyı alıyordu. Batı medeniyetine girmekten de medeniyetin teşkilat, ilim ve irfan, teknik ve sanat şekilleriyle metotlarının kabul edilmesini anlıyordu (Millî Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi 1960: 775). Modernleşmeciler için Batı ve Doğu medeniyetleri arasında gerçekleşen karşılaşma ve çatışma Batı medeniyetinin galibiyetiyle sona ermiştir. Örneğin, Ahmet Ağaoğlu daha 1919'da kaleme aldığı Üç Medeniyet başlıklı çalışmasında "Medeniyet alanında mağlubiyetimiz kat'idir. Galip medeniyeti

benimsemek mecburiyetinden vazgeçilemez. Bu gerçeği, ne kadar acı da olsa itiraf etmeli ve gereğince hareket eylemelidir. Hem de kat'i, açık kayıtsız hareket etmelidir. Kendimizi kelimelerle, aldatıcı nazariyelerle, cahilce "idare-i maslahat"larla oyalamamalıyız" şeklinde bu konudaki görüşlerini paylaşıyordu (Ağaoğlu 1972: 17).

Ziya Gökalp'in medeniyet algısı içinde müziğin özel bir yeri bulunur. Hars ve medeniyet ayrımından hareket eden ideolog yazar, Doğu müziğini eski "Osmanlı anasının hastalıklı müziği ve gayri milli bir musiki" olarak nitelendirirken, halk müziğini milli kültürün temsilcisi olarak görüyordu. O, Osmanlı musikisi olarak nitelendirdiği müzik, Bizans'tan Farabi gibi teorisyenler aracılığıyla tercüme ve alıntılar şeklinde gelişmiş bir müzik olup medeniyetimizin müziğiydi. Buradaki medeniyet, Osmanlıların içinde bulunduğu İslam medeniyetidir. Batı müziğini yeni medeniyetimizin musikisi şeklinde değerlendiren yazar, milli müziğin Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacağını varsaymaktadır. Medeniyet ve Hars işbirliğinin bir sonucu olacak bu sentez hem milli hem de Avrupalı bir müziği doğuracaktır (Gökalp 1973: 32, 146-147). Bu düşüncelerin erken Cumhuriyet'in siyasi seçkinleri arasında destek bulduğu görülmektedir. Mustafa Kemal'in medeniyet ve değişim algısı içinde müziğin yeri özeldir.

Cumhuriyet yönetimi siyasal olarak tercihi Batı'dan yana koyarken, müzik alanında da tam olarak Batıya yönelmişti. Mustafa Kemal, tek sesli geleneksel müzikle çoksesli Batı müziği ikilemi üzerine kişisel görüşünü, "bu basit musiki, Türkün çok münkesif ruh ve hissiyatını tatmine kâfi gelmez." şeklinde ortaya koymaktaydı. Cumhuriyet'in ilk döneminde müzikte 'evrensel ölçütlere ulaşma' şeklinde beliren yönelimlerin prestijden çok içinde yer alınmaya çalışılan bir dünyayla benzerlikleri artırma yönünde bir ölçüt olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Mustafa Kemal'in 30 Kasım 1929 tarihinde gazeteci Emil Ludwig'e verdiği mülakatta bu yaklaşımın izlerine rastlanır:

Mustafa Kemal; Montesquieu'nün 'Bir Millet in musikiindeki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz' sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için musikiye pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz. Emil Ludwig; Biz Garplilere göre Şark musikisinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim. Ve dedim ki: 'Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa o da musikisidir.' Atatürk, o zaman bu musikinin Türkçede tesmiyesine itiraz ederek şöyle demiştir. 'Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.' Mustafa Kemal'e göre Batı medeniyetinin müzik alanındaki gelişimini belirleyen dört yüzyıllık süreci beklemeye imkân yoktur o nedenle Batı müziğini almak gerekmektedir. (Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri 1990: 89)

Erken Cumhuriyet döneminde müzikte medeniyet, milli ve mahalli renklerden oluşan ülkenin somut ses mirasını yansıtan bir kavram olarak düşünülmektedir. Tabi bu seslerin teknik anlamda üstün olarak görülen Batı müziğiyle birlikte işlenmesi gerektiği inancı estetik bir anlam kazanarak akla uygun, en rasyonel ve beynelmilel bir kimlik taşıyacaktı. Atatürk'ün yakın çevresinde yer alan Falih Rıfkı Atay, müzik yaşamına dair görüşlerini paylaştığı makalesinde Batı müziği, eski müzik ve halk müziği olmak üzere üç tür müzik bulunduğunu belirterek bunlardan bizim olanın Garp müziği ve folklor olduğunu kaydetmekteydi. Ona göre, bir Kemalist, eski müziğe milli adını veremezdi. Çünkü Kemalizm Batı uygarlığı ve kültürene uymayan bu kurumları kendi "milli" ve "ananeleri" silsilesinden ayırmıştı (Atay 1938: 4).

Türk yenileşmesi literatüründe birçok kavramla ifade edilen Batılılaşma meselesine yerel malzemenin kaynak alınması, millilik, teknik gelişmişlik ve dışa bağımlı olmamak ölçüsüyle bakan Ziya Gökalp *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak* adlı eserinde:

... Bugün bizim için Muasırlaşmak demek Avrupalılar gibi zırlılılar, otomobiller ve uçaklar yapıp kullanabilmek değildir. Muasırlaşmak, şekil ve yaşayış yönünden Avrupalılara benzemek de değildir. Ne zaman ki bilgi ve sanayii mallarını Avrupa'dan alma zorunluluğundan kurtuluruz işte o zaman muasırlaşmış oluruz. Çağdaş olma ihtiyacı bize Avrupa'dan yalnız bilimsel ve pratik bilgiler ile tekniğin aktarılmasını emrediyor. (Gökalp 1992: 15)

ifadeleriyle Batı medeniyetinin akılcı bir şekilde örnek alınması ve Batı'ya bağlı olmadan yeniliklerin sürdürülmesinin gerektiğini, bunun da toplumun milli yapısının referans alınmasıyla mümkün olduğunun altını çizmektedir.

Batılılaşma konusunun bir paradoks haline gelmesinin önemli metodolojik konularından biri, medeniyet olarak görülen Batı'nın parçalar halinde mi; yoksa bütünlüğünü bozmadan, tümünden mi alınması gerektiği sorunu tartışılmalı konular arasındadır. Bu meselede Hilmi Yavuz;

Modernleşme, parça mı, bütün mü? Batılılaşma, simge mi, kavram mı? Türk modernleşmesinde Batılılaşma, somut ve görünür sembollerle kavrandığı içindir ki, bazen parça bütünü kendisi zannedilmiş ve bir medeniyeti temellendirmenin soyut kavramlarla olabileceğinin farkına varılmamıştır. Türk modernleşmesi bize modernleşme ya da Batılılaşmanın Metonomik bir hareket olduğunu gösteriyor. Metonomi, parçanın bütünü yerini alması, onun yerini tutması demektir. Piyano çalmak, şapka giymek vs. Batılı olmanın bir parçası olabilir; fakat Avrupalılığı bütünüyle temsil etmez. Çünkü medeniyet hiçbir zaman yaşam tarzına indirgenemez. (Yavuz 2004: 212)

diyerek modernleşmenin sadece şekilden ibaret değil; tüm yaşam parçalarından oluşan kültür ve medeniyet ile düşünülmesi gerektiğini, bu yüzden evvela bir düşünsel-zihniyet problemi olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda "Batılılaşma veya Modernleşme süreci üst yapı devrimi gibi algılanmıştır. Batılı gibi giyinmek, kılık kıyafette Batılıya benzemek gibi çok yönlü biçimsel devrimler tamamen modernleşmenin özünden sapmayı ortaya koymuştur. Bu tür üst yapıya yönelik değişimler giderek Türk toplumunda bir zihniyet oluşumuna ve kültürel kurumaşmaya yol açmıştır" (Türkdoğan 2002: 210).

Cumhuriyet modernleşmesi Batı medeniyetine dâhil olmanın araçlarını geliştirirken eğitim alanında müziğin yeni ölçütlere göre biçimlenmesini hedefledi. Türk müziği eğitimi okullardan kaldırıldı. 22 Ekim 1926 tarihli Vakıf gazetesinde müzikolog Rauf Yekta<sup>13</sup> Bakanlığa bağlı ilk ve orta öğretim kurumlarının ders programlarından çıkarılması kararı hakkında düşüncelerini şöyle dile getirmektedir:

Okullarda Türk çocuklarına sadece Mozart ve Çaykovski'nin eserlerini öğreteceğiz. Bir süre böylelikle geçecek, kendi musikimizi, milli üslubumuzu tümüyle unutacağız ve işte o vakit – gülmeyiniz zekâ sahibi okuyucularım, işte o vakit- bu üç milletin benliğimize yerleşen musiki

13- Yekta, Bugün Türk müziğinde kullanılmakta olan nota yazısına temel alınan bir 8'li içerisinde 24 eşit olmayan aralığın yer aldığı 25 perdeli sistemin ilk teorik açıklamasını yapmıştır. Tarihi Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti başkanlığında bulundu. Uzun süre Mevlevihanelerdeki mutrip heyetlerinde neyzenlik yapmış, Yenikapı Mevlevihane'si neyzenbaşısı Hilmi Dede'nin 1922'de ölümü üzerine aynı Mevlevihane'nin neyzenbaşılığına tayin edilmiş ve tekkeler kapatılıncaya kadar üç yıl bu görevini sürdürmüştür. Rauf Yekta Bey telifleri ve musikiyle ilgili hemen her konuda kaleme aldığı 400 civarında makalesiyle kendini musiki çevrelerine kabul ettirmiştir. 6 Nisan 1898 (R. 25 Mart 1314) tarihli İkdam gazetesinde yayımlanan "Osmanlı Musikisi hakkında Birkaç Söz" adlı makalesiyle başladığı musiki yazarlığına ses fiziğini ve ilmi üslubu getirmiş, Ahmet Midhat Efendi, Zati Bey (Arca), Nuri Şeyda, Mahmud Ragıp (Gazimihal) gibi yazarlarla girdiği musiki tartışmaları dönemin ciddi polemikleri arasında yer almıştır (Özcan 2007: 469). 1913'te Paris Konservatuvarı hocalarından Albert Lavignac'ın yönetiminde bir kurul tarafından hazırlanan *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire* adlı 11 ciltlik eserin beşinci cildine yazdığı "Türk müziği" maddesi, yabancı kaynaklardaki literatür açısından önemlidir.

ruhlarından hâsıl olmuş melez bir musiki zevki ile yeni bir musiki yaratmağa başlayacağız! 'Çağ-  
daş müzikte geçmişe müracaat etmeden ileri gitmenin mümkün olmadığını' söyleyen Wagner  
hayatta olsaydı, sizin bu ultra-modern fikirleriniz karşısında bu çağ gerisi düşüncelerinden kim  
bilir ne kadar utanırdı! (Tanrıkorur 1981: 13)

Halil Bedi için musikideki değişim Tanzimat'tan beri gelen medeniyet değişiminin bir so-  
nucudur. Bununla birlikte, Batı tekniğini alırken milli kimliğe yönelik unsurları da muhafaza etmek  
gerekmektedir.

Türkler Tanzimatla değiştiler. Tanzimat Türklerin şarkla alakalarını kesdiklerinin, şarka arka dö-  
nüş garba teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Tanzimat şark medeniyetinin gerilik vaziyetinin itirafı  
ve buna mukabil garbın kuvvet ve kudretinin tasdik ve teslimidir. Lakin yanlış hareket edildi.  
Tanzimatçılar garb medeniyetini noksan temsil etdiler. Son inkılapla artık doğru yolu bulduk.  
Bugün artık: Türküz, İslamız ve Garblıyız. Fakat medeniyet tebdili elbise değiştirmeye benze-  
mez. Ondan alınacak ve temsil olunacak unsurlar vardır ki müsbet ilimler, usuller ve teknikler bu  
cümledendir. Aynı medeniyet zümresinde yaşayan insanlarda bunlar müşterekdir. Sanatın da  
bir teknik kısmı vardır ki onun "vasıta" olmak itibarıyla şarkı, garbı, vatani, mezhebi yoktur. Mu-  
siki tekniği, aynı medeniyet seması altında yaşayan insanlarda müşterekdir. Başkalık, teknikde  
değil esasda, ruhdadır. Çünkü "medeniyet beynelmileldir ve milliyet medeniyetde değil harsta-  
dır." Musikide ise orijinalite her sanat şubesinde olduğu gibi, halktadır. Halkın sesi, o müşterek  
teknikle terennüm olunacak yegâne orijinalitedir. (Yönetken 2012: 50)

Erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikası, Ayas'ın işaret ettiği gibi medeniyet temel-  
li, açık bir Doğu-Batı ayrışmasına dayanan oryantalist bir ötekileştirme söylemi inşa etmiştir. Buna  
göre Osmanlı müziği Doğu medeniyetine ait olduğu için ötekileştirilmekte, Batılı oryantalist görüşün  
Doğu topluluklarıyla ilgili tasavvuru Osmanlı müziği özelinde yeniden üretilmiştir. Örneğin, Ahmet  
Ağaoğlu'nun Osmanlı müziğine yaklaşımı oryantalist tasavvurun eksiksiz biçimde yeniden üretimi-  
nin göstergesidir. Ağaoğlu'na göre: "Bütün Doğu'da olduğu gibi, bizde de hayat, ya yiyip içmek veya  
bir köşeye çekilip devamlı ibadet etmek şekillerinde kabul edilmiştir. Hâlbuki insan tabiatı ferahla-  
maya muhtaçtır." Bu ihtiyacın "en makul, en içtimai" tatmin şekli tiyatro ve operalardır. Fakat yazık  
ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğraştığı müthiş bir istibdadın baskısı ile bu gibi içtimai ferahlıkların  
gelişmesine meydan vermemiştir." Bu baskıcı düzen "ruhumuzdan taşıyıp gelen" seslerin "mahzun,  
üzüntülü iniltiiler şeklini" almasına sebep olmuştur." Ağaoğlu'na göre "serbest yaşayan ve serbest  
düşünen" insanlardan böyle iniltiiler çıkması mümkün değildir." Bu yaklaşım Doğu toplumlarını du-  
rağanlıkla ve despotizmle, Batıyı ise dinamizm ve özgürlükle özdeşleştirmekte, Doğu müziğindeki  
sözde keder ve üzüntüyü Doğu despotizminden bunalan halkın feryadı ve iniltisi olarak görmek-  
tedir. "İnilti" müziği olarak tanımlanan Şark müziğinin işlevi toplumu uyuşturmaktır. Şark müziğinin  
sözde uyuşturucu niteliğiyle Cumhuriyet'in kitlesel seferberliğe, sosyal disipline ve dinamizme da-  
yanan modernist heyecanı sık sık karşı karşıya getirilmiştir. Benzer bir yaklaşım Hamdullah Suphi  
Tanrıöver'de de görülür. Tanrıöver, Osmanlı müziğini diz çökmüş Doğu milletlerinin müziği olarak  
tanımlarken "içi karasevda dolu musikiden Türk milleti kurtulsun istiyorum" diyerek tepkisini ortaya  
koymuştur. Doğu ve Batı müziği karşılaştırması yapan Baltacıoğlu da aynı sınıflandırmayı esas alır.  
Çarpıcı olan Doğu müziğini "medeni müzik" olarak tanımladığı Batı müziği yanında müzikten bile  
saymaz. Halil Bedii Yönetken ve Gazimihal'in Doğu müziği ve medeniyet arasında kurdukları ilişki  
oryantalist yaklaşımın etkisindedir. Yönetken'e göre Doğu'da taassup ve toplumsal koşulları müziği  
monodi çemberi içine alırken, hayatın serbest biçimde geliştiği Batıda bu serbest yaşamı kudretli  
biçimde gösteren bir müzik gelişmiştir. Gazimihal ise Doğu müziğine iptidai müzikler sınıflandırması



içinde yer verirken “fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin musikileri iptidaidir.” diyerek Batı'nın karşıt bir kutbu olarak Doğu medeniyetinin müziğini geri bir müzik olarak tanımlamıştır (Ayas 2014: 176-179). Batı ve Doğu medeniyetleri arasındaki bu tasnif biçimi ve ikinciden yana olan olumsuzlayıcı bakışı birçok alanda tezahür etmiştir. Sistematik düşünce açısından da Batı daima üstün görülmüştür.<sup>14</sup>

1930'lu yıllar Türkiye'de musiki inkılabı tartışmalarının yoğunlaştığı ve Batı tekniğinde milli bir musiki yaratma arayışlarının arttığı bir dönemdir. Cumhuriyet dönemi kültür politikalarında söz sahibi isimlerden biri olan Hakkı Süha Gezgin'e göre (1895-1963) “dünya ölçeğinde bir milli mûsikî ruhu Anadolu'dan alacak ama Garp tekniği ihmal edilmeyecektir” (Arslan 2016: 151). Müziğe bu denli vurgu yapılmasının esas nedeni modern Türk imajının bir göstergesi olarak kabul edilmesindedir. 1937 yılında çıkan bir yazı bunu açıkça ortaya koymaktadır. “San'at terbiyesinde o kadar geriyiz ki onu telafi etmek için ne yapsak azdır. Bir taraftan halkımızın san'at terbiyesini yükseltmek için *cezrî* [radikal] ve *serî* tedbirler alırken diğer taraftan san'atkarın yetişmesini, yükselmesini kolaylaştıracak vasıtalarla müracaattan da geri durmamalıyız” (Çançar 1937: 4). Buradaki tavır halkın eğitilmesi ve Batı tekniğine göre yapılmış müziği benimsemesi için radikal tedbirler almayı da içermektedir. Gaye açıktır: Halkın sanat zevkini yükseltmek ve sanatı teşvik etmek...

Değişimi, yenilenmeyi ve medeniyet tasavvurunu Batı Avrupa'yı model alarak çağdaşlaşmaya gitme fikrini modernleşmenin zorunlu bir sonucu olarak görenler olduğu kadar, Cinuçen Tanrıkorur gibi farklı değerlendirenler de bulunmaktadır. Tanrıkorur “Tanzimat depremi” adını verdiği süreçte Batı'nın (özellikle İngilizlerin Mustafa Reşit Paşa'ya) dikte ettiği değişikliklerin, Türk aydınında bir tür beyin travması meydana getirdiğini, kendimize ait ne varsa hepsinin ilkel-çirkin-faydasız ve gelişebilmek için mutlaka terkedilmesi gereken şeyler olarak görüldüğünü, Batı'dan gelenlerin ise ileri-güzel-faydalı ve gelişebilmek için mutlaka öğrenilmesi ve benimsenmesi gereken şeyler olarak kabul edildiğini düşünmektedir. Ona göre, “toplumun bütün alt ve üst yapı kurumları gibi, ses sanatımızın da bu kuralın dışında kalması mümkün değildi. Deprem sonrası yeni toplumumuzda saatler, takvimler, yemek ve giyim âdetlerimiz 'alafranga' olurken, müziğimiz de eski tarz helâlarımız gibi 'alaturka' sıfatına lâyık görüldü” (Tanrıkorur 2004: 291).

Tanrıkorur'un yaklaşımı Cumhuriyet'in radikal müzik politikalarının sonuçlarına yönelik sert bir eleştiri içermektedir. Türk musikisinde virtüöz icracılar arasında seçkin bir yeri bulunan Şerif Muhiddin Targan'ın yaklaşımıysa musiki yaşamının geleceğine yönelik bir program önerisi içermektedir. İki medeniyet arasında kalmış bir toplumun müziğini inşa etmek için izlenecek yollar konusunda Targan'ın yorumları dikkat çekicidir. Targan, söze musikide taassuba karşı olduğunu belirterek başlar. Ona göre tek sesli musikimizi Batılılara dinletme gibi bir iddiamız olamaz. Musiki değeri ne

14- Örneğin Hilmi Ziya Ülken, Millet ve Tarih Şuuru adlı eserinde Garbı gerçeğe açık Şark ise gerçeğe kapalı ve gözünü yalnız kendine çevirmiş olan ruhu temsil etmektedir derken ilkinin tabiat sevgisini ve tekniği, diğerinin ise mistik düşünceyi ve esrar âlemini doğurduğunu ileri sürer. İki medeniyet arasındaki farkı sistemli ve sistemsiz düşünce üzerinden inceler. Ona göre:

“Şark'ın düşüncesi sistemsizdir; orada mefhumlardan kurulan bina, birbirini doğuran fikirler zinciri değildir. Birçok lüzumsuz taşları yanlış kurulmuş kemerleri vardır. Bazen bütün bir bina yalnız küçük bir taş üzerinde durur. Unsurların tutarlılığı ve bağlantısı düşünülmezsizin her tarafı lüzumsuz teferruat içinde boğulmuştur. Garbın düşüncesi sistemlidir. Orada mefhumlar dünyası gerçek temeline dayanır. Her yükselen sütun kuvvetini zeminden alır. Her süs bir maksat ve bir lüzum içindir. Orada fikirler birbirini zincir halinde bağlanmış ve hepsi birden en son neticelerine kadar götürülmüştür. Düşünce usulü, usul ilmi ve ilim tekniği doğurmuştur. Felsefe hikmete, hikmet ahlaka ve ahlak siyasete ulaşmıştır. Garbın bu inzibatlı, sistemli tefekkürüdür ki dağınık kuvvetlerin üzerinde medeniyet abidesinin kurulmasını temin eder” (Ülken 2013b: 99-100).

kadar yüksek olursa olsun, bir tek çizgiden ibaret çıplak melodilerimizi Batılılar dinlemez. Bu durum elbette musikimizi terk ederek Batı musikisini kabul etmek anlamına gelmemektedir. Çünkü halk bu musiki tek sesli de olsa ondan zevk almaya devam edecektir. Onu bundan zorla ayırmaya çalışmak doğru bir yol değildir. Targan, tamamen Batı tarzındaki beste anlayışının hâkim olduğu bir çalışmanın muhtelif yerlerine halk musikisi temaları yerleştirerek, bunları armoni kaidelerine uygun biçimde çoksesli hale getirmeyi vakit kaybı olarak görmekte, bu girişimi “Çağdaş Türk Musikîsi” olarak kabul ettirmeye çalışmayı büyük zahmet gerektirmeyen, fabrikasyon usulü mekanik bir çalışmanın örnekleri olarak yorumlamaktadır. Ona göre yapılacaklar şunlardır:

Çağdaş Türk musikîsi bestecisi adına lâiy olabilecek bir müzisyenin her iki musikîyi de çok iyi bilmesi, her iki musikînin de akademik kariyerinden geçerek çile doldurmuş olması lâzımdır. Sanatkâr bu suretle ikisindeki farklı mânâyı ruhunda hissedip, sanat eseri mantığının kabul ettiği çok yönlü bir teknik içinde, milli malzemeyi milletlerarası hale koyabilir. Milletlerarası güzel, bu şekilde zaman ve mekân ölçülerinin de dışına çıkabilecek ve sonsuzluğa kadar bütün insanlığın dilinde kendi milletinin adı ile birlikte yaşayabilecektir. (Güntekin 2001: 32-34)

Targan, bu sözleri ifade ederken aslında yaşamında gerçekleştirdiği bir idealin sonuçlarına işaret eder. Ud gibi geleneksel musikinin temel sazlarından birinde yakaladığı yeni teknikler ve icra özellikleri onun dünyanın önemli sanat merkezlerinde kabul görüp, takdir toplamasını sağlamıştır (Işıktaş 2015: 39-46).

Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan tarihsel köprü üzerinde müziğin medeniliği ya da medeniyet ve müzik arasındaki ilişkilendirme biçimi Türk müziği çevrelerinde de müziğin sunumuna dair “medeni”, “çağdaş”, “uygar” bir arayışı beraberinde getirecektir. Aslında bu tümüyle şekilci bir ifadelendirme biçimi olup, oryantalist ve ötekileştirici söyleme karşı bir savunmayı içermektedir. “Avrupai” bir koral ve orkestral dinleti düzeninin hızla yaygınlaşması, geleneksel Osmanlı-Türk müziğinin öncelikle siyasi ve ideolojik dürtülerle gözden düşürülme girişimlerine karşı geliştirilmiştir. Behar’ın dikkat çektiği üzere, “Türk müziğinde bu tip bir icra düzeni ancak Cumhuriyet’in müzik politikasına bir tepki, kompleksli bir kendini savunma mekanizmasının sonucu olarak ortaya çıkarıldı.” Türk müziğinin önde gelen icracılarının bu şekilci değişikliklerle 1930’lu yıllarda resmi hale gelen “musiki inkılabı”na karşı kendilerini korumayı amaçladıkları anlaşılıyordu. Böylelikle koral icrayla sunulacak eserler öncelikle saygın ve ihtişamlı bir saray musikisinin prestijli, yüksek ve asil edasını duyuracaktı (Behar 2015: 46). Münir Nurettin’in Paris dönüşünde, Şerif Muhiddin’in büyük başarılarla isminden söz ettirdiği New York dönüşü sonrasında Fransız Tiyatrosu’nda verdikleri konserlerdeki üslup, performans ve sunum biçimi bütünüyle değişen sosyo-kültürel dinamiklerin göstergeleri olup, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçiş sürecinde müzikte medeniyet tasavvurunun yüzyıllar arasındaki farklılaşmasını ve sonuçlarını ortaya koymaktadır. Dahası, ilginç durumlar da söz konusudur. Türk müziği çevrelerinde daha Batılı sunum tarzları gelişirken Batı tekniğiyle yazan ilk kuşak Cumhuriyet bestecilerinde de “şark musikisi”nden izler, unsurlar görülebiliyordu. Bu durum daha eski dönemlerde de vardı. Örneğin bir yüzyıl öncesinde Dede Efendi, Şakir Ağa ve Nikoğos Ağa gibi bestekârlar geleneği zorlamadan ama çağı kaçırmadan Batı müziğinden küçük motifler kullanıyorlardı. Tanburi Cemil’in Feraheza ve Şedaraban, Üdî Nevres (Hüzzam Saz Semaisinin dördüncü hanesi), Muallim İsmail Hakkı Bey, Fahri Kopuz gibi birçok bestekâr eserlerinde Batı müziği unsurlarını kullanmışlardı. Ayrıca Ali Rifat Çağatay’ın *ud triosu*, Refik Talat Alpman’ın Şedaraban ve Mahur saz semaisi ve Şerif Muhiddin Targan’ın Feraheza saz semaisi, Dügâh saz semaisi gibi örnekler ilk akla gelenlerdir. Cumhuriyet dönemi Batı formunda eserler yapanlarda da benzer biçimde sentezlerin

yapıldığı, iki dünya arasında müzikal köprüler kurulmaya çalışıldığı görülmekteydi. Örneğin, Adnan Saygun'un ünlü Yunus Emre Oratoryosu'nda geleneksel makam teorisine dayalı ilahiler, yani yeni musiki siyasetinin hatta bizzat bestecisinin reddettiği bir musikin malzemesi de kullanılmıştır (Aksoy 2008: 218).<sup>15</sup> Anlaşılan o ki resmi politikalar müziğin niteliğini bir medeniyet tasavvuru içinde biçimlendirmeye çalışırken, beklenmedik tepkiler, sentezler ya da antitezler müziğin doğasını dönem koşullarında etkilemiş, müzik bütün müdahalelere rağmen toplumsal direniş ve karşı koyuşların da yönlendirmesiyle kendi pratiklerini yaratmıştır.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Osmanlı toplumu radikal değişimlerin sancılarını yaşamıştır. Batı'nın kültürel hegemonyası karşısında geleneksel kurumlar sarsılırken, değişim tüm yaşamın gerçekliği haline geldi. Genel olarak bir geleneğin değişim ihtiyacı, büyük ölçüde dışarıdan gelen güçlü meydan okumadan kaynaklanır. Söz konusu meydan okumaya verilen cevaplar medeniyetin şekillenmesinde etkili olur. Modern çağda Batı dışı toplumlar için bu meydan okuma Batı'nın yeni kültürel, siyasal ve toplumsal formlarıdır. Dolayısıyla modern çağda Batı'nın meydan okumasına karşı verilen cevaplar kimlik sorunlarıyla iç içe geçer. Arnold Toynbee'nin medeniyetlerin doğuşunu açıklamak için kullandığı "meydan okuma" (*challenge*) ve "karşılık" (*response*) modeli, Batı dışı toplumların Batı'nın meydan okumasına karşı geliştirdiği ayakta kalma, uyum ve direniş stratejilerini kavramak açısından önemlidir (Ayas 2015: 222-223). Osmanlı dünyasının kültürel tepkisi ayakta kalma mücadelesinde geliştirilmiş bir önlemdir. Batı, yalnızca giyim-kuşam ve yeme-içme zevkiyle değil, musikisiyle de bir toplumu dönüştürüp, yeni bir medeniyetin eşliğinde Osmanlı toplumu biçimlendiriyordu.

## Sonuç

İki medeniyet alanı arasında kalmış bir zihinsel yapının kültürel kodları yapılandırırken geri kalmışlık psikolojisiyle yeni kültür alanına karşı yüceltici ve adapte edici bir tavır takınması zor değildir. Özellikle sanayi çağı toplumuna geçiş sürecinde Batı medeniyetinin teknik ve sosyo-kültürel açıdan sanayileşmenin dışında kalan geleneksel toplumlar tarafından üstün kabul edilmesi, Osmanlı gibi geç modernleşen siyasal birimlerde Batıya karşı farklı bir algı gelişmesine neden olmuştur. Geleneksel toplumun erken aydınlananları için Batı medeniyeti ilerlemeyi temsil etmekte olup, ona ait değerler benimsenmeden kalkınmak ve "uygar" bir toplum düzeni yaratmak mümkün değildir. Bu bakışa göre, Batı medeniyeti hâkim ve üstün medeniyet anlamı taşıdığı için feodal toplum düzeninin sürdürdüğü Doğu toplumları kısa yoldan gelişebilmek amacıyla onun iktisadi ve sosyal bünyesindeki unsurları adapte etmelidir. Ancak Batı'nın Rönesans'tan beri ulaştığı aşamaya bir anda ulaşmak mümkün değildir. Bunun mücadelesi verilirken, Batı'nın kültürel kurumları modern bir toplum imgesinin yaratılması için benimsenmelidir. 19. yüzyıl Osmanlı toplumu mimaride, resimde, şehirlerin geleneksel dokusunda yeni beğeniler, üsluplar üretirken, müzik yaşamında da Batılı bir üslubu en azından seçkinler arasında destek bulmasına tanıklık etti. Resmi milliyetçilik imparatorlukların sembollerine yeni içerikler ve öğeler kazandırmayı gerektiren, söz konusu arayışa ilk olarak müzikle karşılık bulundu. Mızıkâ-i Hümâyun'un kurulması, Batılı şeflerin yeni bando düzenini yerleştirmesi,

15- Bunun örneklerini çoğaltmak mümkündür. Necil Kazım Akses, İtri'nin Neva Kâr'ı Üzerine Scherzo'da İtri'nin söz konusu eserindeki bazı ezgileri ve motifleri tema olarak işlemiş; Ulvi Cemal Erkin Köçekçe süitinde Dede Efendi'nin Karcıgar ve Gerdaniye köçekçe takımlarını olduğu gibi eserine aktarmış; Ferit Alnar kanun için bestelediği konçertonun yanı sıra Cemal Reşit Rey, sabâ, düğâh, bestenigâr makamların mistik çizgilerden hareketle bestelediği piyano sonatı [1936] gibi eserler ortaya koymuşlardır (Aksoy 2008: 216).

imparatorluk kültürünü yansıtan marşların yaygın biçimde kamusal alanlardaki törenler içinde yer alması bunun sonuçları arasındadır. Batı müziği, Batı medeniyetinin sanatsal üretiminin en parlak göstergelerinden biridir. Osmanlı aydınları ya da siyasi seçkinleri Batılı bir sistem üretmeye çalışırken, bu sistemin kültürel renkleri arasında müziğe özel bir alan açtılar. Bu, onların klasik müzikten anladıkları anlamına gelmiyordu; yalnızca, mensubu olmak istedikleri bir medeniyet alanının yaşamlarında sembolik olarak var olan bir unsuruydu. Ancak Tanzimat reformları ve Batılı yaşam kalıplarının kentli bürokratik kesim, yüksek seçkinler ve henüz tümüyle Batıdaki gibi bağımsız olmayan, arada kalmışlık psikolojisinin etkisindeki aydınlar müziğin icra platformları genişledikçe Batı müziğini daha etkili biçimde savunmaya başladılar. Geleneksel müzik, uyuşuk, edilgen, geride kalmış köklü bir mazinin eseri olarak görülürken, Batı müziği organize, paylaşımcı, dinamik ve terakki denen mucizevi düzeyi yakalamış toplumların müziği şeklinde kabul edildi. Batı'dan alınacak teknik yalnızca endüstriyel gelişme için değil, kültür kurumları için de talep edilmektedir. Medeniyet kaynağı olarak görülen Batı'nın ve müziğinin teknik yapısı gelişmiştir. Bu bakış açısına göre müzik üretebilmek için araçsal olarak onun sistemi kullanılmalıdır. Söz konusu söylem Meşrutiyet ve Cumhuriyet aydınınca daha coşkulu biçimde dile getirilip programlaştırılan bir iddia olmuştur. Osmanlı'nın kendine özgü kurumsal yapıları gelişmeye, hızla değişmeye başladıkça aydınlar arasında bu yaklaşım âdeta genel bir kabul haline dönüşmüştür. Yukarıda da tartışıldığı üzere müzik kimi zaman ileri, kimi zaman da geri olarak adlandırılmıştır. Metin, bu kalıplar üzerinden çağdaşlaşma, Batılılaşma, medenileşme ya da modernleşme olgularıyla ilişkilendirildi. Bu sürecin sonucunda birbirine yabancı, birbiriley çekişme içinde olan, çoğunlukla meseleye kültür çerçevesinden değil, ideolojik olarak bakan zihinsel yapılar ortaya çıktı.

Toplumları ileri, gelişmiş ya da bazılarını üstün, bazılarını iptidai saymak bilim anlayışından uzaktır. Kültürlerin tarih içinde geçirdikleri farklı evreler elbette karşılaştırılabilir. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarihsel ve sosyal gelişmeyi zamana ve mekâna göre değerlendirmeden "sınıflandırma"lar yapmak etik dışıdır ve objektiflikten uzaktır. Müzik de her sanat gibi kendini üreten toplumsal koşulların bir yansımasıdır. Batılı toplumlar uzun tarihsel gelişim çizgisinde kendi müziklerini üretirken, Doğu toplumları da zengin kültürel miraslarının müziğini üretmişlerdir. Oysa, zihin karışıklığının yaygın bir durum olduğu 20. yüzyılın şafağında müzik, bu tarihsellikten uzak biçimde ideolojik tartışmaların gündemine oturmuştur. Bu tartışmalar Türkiye'de müziğin gelişim sürecine olumlu ve olumsuz etkileriyle damgasını vurmuştur.

## Referanslar

- Ağaoğlu, Ahmet. 1972. *Üç Medeniyet*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ahmet Miḥat Efendi. 1995. *Jön Türk*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Aksoy, Bülent. 2008. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aracı, Emre. 2011. *Kayıp Seslerin İzinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arseven, Celal Esad. 1993. *Sanat ve Siyaset Hatıralarım*. Ekrem Işın, Haz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, Fazlı. 2016. *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri. 1990. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Atay, Falih Rifki. 1938. "Meselâ Musiki", *Ar*, Yıl 2, (22-23).
- Ayas, Güneş. 2014. *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

- Ayas, Güneş. 2015. *Müzik Sosyolojisi, Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, Mustafa. 2007. "Medeniyet Olgusu ve Medeniyetler Arası İlişkiler." *Medeniyet Özel Sayısı, Ay Vakti: Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, Yıl 7, (82-84), İstanbul.
- Ayşe Sultan. (1994). *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, (4. Basım). İstanbul: Selçuk Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. 1997. *Geleneğin Direnişi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bardağcı, Murat. 2008. *Son Osmanlılar: Osmanlı Hanedanının Sürgün ve Miras Öyküsü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Baykara, Tuncer. 1992. *Osmanlılarda Medeniyet Kavramı*. İzmir: Akademi Kitabevi
- Behar, Cem. 2015. *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, Niyazi. 2008. *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. Ahmet Kuyaş, Yay. Haz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çançar, Hamdi Nüzhet. 1937. "Halkımızın San'at Terbiyesi", *Fikirler*, (148), 4.
- Çelik, Zeynep. 2015. *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ergur, Ali. 2009. *Müzikli Aklın Defteri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Es'ad Efendi. 2005. *Üss-i Zafer (Yeniçeriliğin Kaldırılmasına Dair)*, Mehmet Arslan, Haz. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Gökalp, Ziya. 1973. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gökalp, Ziya. 1980. *Makaleler IX. Yeni Gün, Yeni Türkiye, Cumhuriyet Gazetelerindeki Yazılar*. Şevket Beysanoğlu, Haz. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gökalp, Ziya. 1992. *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. İstanbul: Toker yayınları.
- Gündüz, Mustafa . 2010. *Osmanlı Mirası, Cumhuriyet'in İnşası*. Ankara: Lotus Yayınları, Ankara.
- Güntekin, Mehmet. 2001. *Şerif Muhiddin Targan: Peygamber Torununun Müziği [CD]*. Belgesel Albüm, İstanbul: Kaf Müzik.
- İşıktaş, Bilen. 2015. *Şerif Muhiddin Targan: As The Actor and Indicator of Modern Compounds*, Dakam (Eastern Mediterranean Academic Research Center) Publishing (D/PB), İstanbul 39-46.
- İşıktaş, Bilen. 2016. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnalcık, Halil. 1996. "Osmanlılar'da Batı'dan Kültür Aktarması Üzerine", *Osmanlı İmparatorluğu: Toplum ve Ekonomi*, (2. Baskı). 425-430. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, Halil. 2007. *Atatürk ve Demokratik Türkiye*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- İnalcık, Halil. 2011. *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- İslam Ansiklopedisi. 1960. *Atatürk*. (10. cüz). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kafesoğlu, İbrahim. 2005. *Türk Milli Kültürü*. (26. Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Karal, E. Ziya. 1969. *Atatürk'ten Düşünceler*. Enver Ziya Karal, Der. (3. Baskı). Ankara: İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Leyla Saz. 1974. *Harem'in İyüzü*. Sadi Borak, Düz. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Mardin, Şerif. 2012. "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşması", *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, Cemil. 1996. *Ümrandan Uygurlığa*. Mahmud Ali Meriç, Yay. Haz. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Meriç, Ümit. 2002. *Cevdet Paşa'nın Toplum ve Devlet Görüşü*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Mesud Cemil. 2012. *Tanburî Cemil'in Hayâtı*. Uğur Derman, Haz. İstanbul: Kubbealtı Yayınevi.
- Mithat Cemal. 1986. *Mehmet Akif*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Necip Asım. 1918. Dilimiz, Mûsikimiz, *Türk Yurdu*, 7(XIV), 157 [15 Mayıs 1334].
- Neumann, Christoph K. 1999. *Araç Tarih Amaç Tanzimat. Tarih-i Cevdet'in Siyasi Anlamı*. Meltem Arun, Çev. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Okay, Orhan. 1989. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Oktay, Cemil. 1998. "Hum Zamirinin Serencamı: Kanun-u Esasi İlanına Muhalefet Üzerine Bir Deneme", *Siyaset Yazıları*, İstanbul: Der Yayınları.
- Ortaylı, İlber. 1986. *Türk Siyasal Hayatının Gelişimi, Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu*. Ersin Kalaycıoğlu ve Ali Yaşar Sarıbay, Ed. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Ortaylı, İlber. 2004. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Osmanoğlu, Şadiye. 1966. *Sultan Abdülhamid'in Kızı Hayatının Acı ve Tatlı Günleri*. İstanbul: Bedir Yayınları.
- Özcan, Nuri. 2007. *Rauf Yektâ Bey*. İslam Ansiklopedisi. 34, 468-470.
- Özcan, Nuri. 2011. "Mehmet Akif ve Musiki", *Mehmet Akif Ersoy*, Mustafa İsmet Uzun. Ed. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özer, İlbeyi. 2009. *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Yaşam ve Moda*. (3. Baskı). İstanbul: Truva Yayınları.
- Öztan, Güven Gürkan. 2013. *Türkiye'de Çocukluğun Politik İnşası*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Rilke, Anna Grosser. 2009. *Avrupa Saraylarından Yıldız'a İstanbul'da Bir Hoş Sada*. Deniz Banoğlu, Çev. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sennett, Richard. 2013. Kamusal İnsanın Çöküşü. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, Çev. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1969. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. 2012. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen. 1981. Türkiye'de Müzik Eğitimi. *Milli Kültür*. 3(3), 12-16.
- Tanrıkorur, Cinuçen. 2004. *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Turan, Namık Sinan. 1998. *Türkiye'de Çağdaşlaşma ve Müzik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Turan, Namık Sinan. Ocak, 2012. "Opera Tutkunu Bir Sultan: II. Abdülhamid", *Evensel Kültür*, 27-31.
- Tüccarzâde İbrahim Hilmi. 1997. *Avrupalılaşmak*. Osman Kafadar ve Faruk Öztürk, Haz. Ankara: Gündoğan Yayınları. [1916]
- Türkdoğan, Orhan. 2002. *Osmanlı'dan Günümüze Türk Toplum Yapısı*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya. 2013b. *Millîyet ve Tarih Şuurı*. (2. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya. 2013a. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Üstel, Füsun. 2014. "Makbul Vatandaş"ın Peşinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, Hilmi. 2004. "Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?", *Türkiye'de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batılılaşma*. 3. Cilt, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yönetken, Halil Bedî. 2012. *Halil Bedî [Yönetken]'den Seçme Müzik Makaleleri*. Bahattin Kahraman ve Cansevîl Tebiş, Haz. Ankara: Müzik Eğitim Yayınları.