

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE UYGULANAN
KÜLTÜR POLİTİKALARININ TÜRK MAKAM
MÜZİĞİNE YANSIMALARI**

**BEDİRHAN BÜYÜKDUMAN
17740003**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. NESİBE ÖZGÜL TURGAY**

**İSTANBUL
2020**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE UYGULANAN
KÜLTÜR POLİTİKALARININ TÜRK MAKAM
MÜZİĞİNE YANSIMALARI**

**BEDİRHAN BÜYÜKDUMAN
17740003
ORCID NO: 0000-0002-6975-0470**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. NESİBE ÖZGÜL TURGAY**

**İSTANBUL
2020**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE
UYGULANAN KÜLTÜR POLİTİKALARININ
TÜRK MAKAM MÜZİĞİNE YANSIMALARI**

**BEDİRHAN BÜYÜKDUMAN
17740003**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 07.09.2020**

Tez Oy birliği ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı: Doç. Nesibe Özgül Turgay	
Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Eruzun Özel	
Dr. Öğr. Üyesi Selman Benlioğlu	

**İSTANBUL
2020**

ÖZ

DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE UYGULANAN KÜLTÜR POLİTİKALARININ TÜRK MAKAM MÜZİĞİNE YANSIMALARI

Bedirhan Büyükduman

Eylül, 2020

“Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Kültür Politikalarının Türk Makam Müziğine Yansımaları” isimli bu çalışmada, 1950-1960 yılları arasına tekabül eden Demokrat Parti döneminin; Devlet Radyoları, dinî müzik ve gazino alanları üzerinden Türk makam müziğine etkilerinin, Parti politikaları da göz önünde bulundurularak incelenmesi amaçlanmıştır. Siyaset bilimi açısından sıkça işlenmiş Demokrat Parti dönemi siyasî iktidarının uyguladığı kültür politikalarının Türk makam müziğine etkileri ilk kez bu çalışmada incelenmiştir. Çalışmada ilgili dönemde Radyolardaki makamsal müzik yayınlarının nasıl düzenlendiği; Demokrat Parti’nin merkez sağ yaklaşımı ile tekke temelli bir tür olan dinî müziğin radyolarda ve kamuda nasıl şekillendiği ve Demokrat Parti’nin liberal politikalarından gazino kültürünün nasıl etkilendiği sorularına cevap aranmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve verilerin analizi şeklinde yürütülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde Demokrat Parti döneminde etkisi çokça hissedilen, temeli Osmanlı Devleti’ne kadar götürülebilecek Batılılaşma hareketleri ve bu hareketlerin erken Cumhuriyet döneminin temel kültür politikası hâline gelişti anlatılmıştır. İkinci bölümde Türkiye Cumhuriyeti siyasî tarihinde 1946 yılında başlayan çok partili hayata geçiş sürecinin ardından 1950 yılında Demokrat Parti’nin tek partili döneme son vererek iktidara gelişti ve Parti’nin kültür politikaları incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Demokrat Parti döneminde Türk makam müziğinin temel icra alanlarını oluşturan Devlet Radyoları, kamuda dinî müzik alanı ve gazinoların Demokrat Parti’nin uyguladığı politikalar ile nasıl şekillendiği irdelenmiştir.

Araştırmanın sonuçlarına göre 1950-1960 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti iktidar partisi olan Demokrat Parti’nin, genel olarak sanat alanında bir serbesti yarattığı, ancak dolaylı yoldan uyguladığı politikalar ile dinî müzik icrası alanında olumlu; Radyo ve gazinolarda icra edilen makam müziği repertuvarının popüler olana doğru basitleştirilmesi açısından ise Türk makam müziğinin olumsuz olarak şekillenmesine yol açtığı görülmüştür.

Amahtar Kelimeler: Türk Makam Müziği, Demokrat Parti, Ankara Radyosu, İstanbul Radyosu, İzmir Radyosu, Dinî Müzik, Gazino.

ABSTRACT

REFLECTIONS OF THE CULTURAL POLICIES THAT ADOPTED BY DEMOCRAT PARTY TO THE TURKISH MAKAM MUSIC

Bedirhan Büyükduman

September, 2020

In this study called “Reflections Of The Cultural Policies That Was Adopted By Democrat Party On The Turkish Makam Music”, the Democrat Party era, which corresponds to 1950-1960 period was examined in terms of its effect on Turkish makam music, be it State Radio, religious or gazino music, while also taking party policies into account. In the study, the Democrat Party period, which is frequently examined from the viewpoint of political science, is investigated first time in terms of its effects on Turkish makam music. The study seeks to answer the questions like, how the makam music broadcasts were organized in the relevant period Radios; considering the Democrat Party’s center-right approach, how the religious music, the dervish-based genre, was shaped on the radio and in the public and how the gazino culture was affected by the liberal policies of the Democrat Party. The research was carried out in the forms of document analysis and data analysis, which are both qualitative research methods.

In the first part of the study, the Westernization movements, the effects of which were felt throughly during the Democrat Party period, and can be traced back Ottoman State in terms of its roots and how these movements became the de-facto cultural policies of early Republic period was explained. In the second part, Democrat Party’s coming to power by ending the single-party period in 1950 after the transition process to multi-party system which was started in 1946 and the Party’s cultural policies were examined. The third part investigates, how the State Radios, religious music and gazinos which constituted the main fields of performance of Turkish makam music, were shaped by the policies utilized by Democrat Party.

According to the research results, it was found that the Democrat Party, the ruling party of Turkey’s 1950-1960 period, allowed a much more free environment in terms creation of arts. This positive effect was also felt in the religious music area with indirect policies. However, the effect of this policies on Turkish makam music in radios and gazinos were observed negatively since it simplified the repertory towards to what was popular.

Key Words: Turkish Makam Music, Democrat Party, Ankara Radio, İstanbul Radio, İzmir Radio, Religious Music, Gazino.

ÖN SÖZ

Türkiye Cumhuriyeti siyasî tarihi ve müzik alanında yapılan akademik çalışmaların kapsam olarak özellikle Erken Cumhuriyet dönemi ile sınırlı kaldığı görülmektedir. Söz konusu döneme ait modern literatür nitelik ve nicelik bakımından oldukça yoğun olmasına rağmen, yine bu dönemi takip eden ve Demokrat Parti'nin iktidarda bulunduğu 1950-1960 yılları arasında Türk makam müziğinin mekânsal ve işlevsel açıdan geçirdiği değişimlerin yeterince aydınlatılmamış olduğu yapılan çalışmalardan bilinmektedir.

Bu tez çalışmasında, Erken Cumhuriyet yıllarında Gökaltı doktrin ışığında şekillenen müzik politikalarının 1950'li yıllarda başa gelen Demokrat Parti dönemine yansımalarına; akademik çalışmaların yanı sıra TBMM tutanakları, parti tüzük ve programları incelenmiş; ayrıca yeni belgelerin tespiti için Radyo Dünyası, Radyo haftası gibi o yıllarda yayınlanmış magazin dergileri ve o dönemde icracılık yapmış önemli isimlerin hatıratlarına da odaklanılmıştır. Bu çalışmanın, demokrasinin gerekliliklerinden olan çok partili hayatın müzik pratiklerine olan etkisini aydınlatması açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasını sağlayan, bu süreç içerisinde katkıları ve görüşleriyle ufku açan, bana olan güvenini her fırsatta hissettiren ve ayırdığı değerli vakitlerinde bana karşı her türlü sabrı gösteren en başta değerli danışmanım Doç. Nesibe Özgöl Turgay'a teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmanın şekillenme aşamasında engin görüşlerini sunmaktan çekinmeyen, gerek yol haritası çıkarılmasında gerekse kaynak paylaşımında yardımcı olan Doç. Dr. Onur Güneş Ayas'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca elindeki kaynakları bana açan, her daim desteğini hissettiren Öğr. Gör. Bekir Şahin Baloglu'na; Osmanlı tarihi, Cumhuriyet tarihi, müzik tarihi ve nice alandaki engin bilgilerini, saatlerini ayırarak benimle paylaşan hocam Prof. Dr. Namık Sinan Turan'a teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte tüm kahrımı çeken ve sonsuz sabır gösteren başta annem olmak üzere tüm aileme ve Ceren Sille'ye, desteklerini esirgemeyen sevgili arkadaşlarım Özge Acar ve Nedim Güvenç'e sonsuz teşekkürler.

İstanbul; Eylül, 2020

Bedirhan Büyükduman

İÇİNDEKİLER

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
ÖN SÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
KISALTMALAR	vii
1. GİRİŞ	1
1.1.Problem	1
1.2.Amaç	2
1.3.Kapsam	2
1.4. Önem	2
1.5. Varsayımlar	2
1.6. Sınırlılıklar.....	2
1.7. Yöntem	3
1.7.1. Araştırmanın Modeli.....	3
1.7.2.Verilerin Toplanması	3
1.7.3. Verilerin Analizi	3
1.8. İlgili Araştırmalar	3
1.9. Osmanlı Devleti'nde Müziğin Devlet Eliyle Yaşadığı Değişimler	5
1.9.1. Osmanlı Dönemi Kültürel Etkileşimler ve III. Selim Dönemi	5
1.9.2. II. Mahmud ve Sonrası Padişahlarda Müzik.....	7
1.10. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Makam Müziği'ne Karşıt Geliştirilen Söylemler ve Musiki Devrimi	8
1.10.1. Ziya Gökalp ve Müzik Düşünceleri.....	9

1.10.2. Türk Makam Müziği'ne Karşıt Diğer Söylemler	10
1.11. Türkiye Tarihinde Bir İlk: Radyolarda Türk Makam Müziği Yasaklanıyor. 11	
1.11.1. Sarayburnu Konseri ve Sonrası.....	11
1.11.2. Mustafa Kemal Atatürk'ün Meclis Konuşması	14
2. ÇOK PARTİLİ HAYATA GEÇİŞ ve DEMOKRAT PARTİ.....	19
2.1. Çok Partili Hayata Geçiş Süreci ve Demokrat Parti'nin Kuruluşu	19
2.2. Demokrat Parti'nin İktidara Geliş Süreci	22
2.3. Demokrat Parti'nin Programında Kültür Politikaları	24
2. 3. 1. İbadetin Dili Değişiyor	29
2.3.1.1. Türkçülük ve Dil	30
2.3.1.2. Dinde Türkçülük	31
2.3.1.3. Türkçe Ezan Çalışmaları	32
2.3.1.4. Ezanın Yeniden Arapça Okunması	34
3.DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE TÜRK MAKAM MÜZİĞİ	37
3.1. Radyolarda Türk Makam Müziği	40
3.1.1. Demokrat Parti ve Radyo.....	42
3.1.2. Ankara Radyosu'nda Müzik Yayınları	47
3.1.3. İlk 10 Yılında Müzik Yayınları Açısından İstanbul Radyosu	57
3.1.4. İzmir Radyosu'nun Kuruluşu ve İşleyişi	70
3.2. Dinî Müzik	75
3.2.1. Sosyal Hayatta Dinî Müzik.....	76
3.2.2. Radyolarda Dinî Müzik	83
3.3. Eğlence Mekânlarında Türk Makam Müziği: Gazino Kültürü	87
3.3.1. Gazino Kültürünün Öncülleri: Kahvehaneler ve Meyhaneler	88
3.3.2. Gazino Kültürü	92
3.3.3. İstanbul Belediye Konservatuvarı İçerisinde Gelişen Bir Tartışma: Meyhane-Akademi.....	109
4. SONUÇ.....	116
KAYNAKÇA	122
ÖZ GEÇMİŞ.....	133

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Türkiye Cumhuriyeti Radyoculuk Tarihinde Bir İlk Olarak Gerçekleşen Makam Müziğinin Radyolardan Yasaklanmasına İlişkin Haber Başlığı.....	16
Şekil 2: 1950 Yılında Gerçekleşen Seçim Çalışmalarında Demokrat Parti'nin Kullandığı “Yeter! Söz Milletindir!” Sloganlı Afişi.....	24
Şekil 3: Hafız Yaşar Yerebatan Cami'nde İlk Kez Türkçe Kur'an Okurken.....	34
Şekil 4: 1950 ve 1960 Yıllarında Ankara Radyosu'ndaki Müzik Yayınlarının Yüzdelik Orandaki Dağılımı.....	56
Şekil 5: 1950 ve 1957 Yıllarında İstanbul Radyosu'ndaki Müzik Yayınlarının Yüzdelik Orandaki Dağılımı.....	68
Şekil 6: Perihan Altındağ Sözeri'nin İstanbul Radyosu'nda Udî Kadri Şençalar ve Kemanî Saim Özsoy İle Birlikte Verdiği Bir Konser.....	69
Şekil 7: 1954 yılında İstanbul Spor ve Sergi Sarayı'nda Gerçekleşmiş İhtifalden Bir Görsel.....	79
Şekil 8: İstanbul'un Fethi'nin 499. Yılı Sebebiyle Fatih Cami'nde Okutulan ve Radyolardan Canlı Yayınlanan Mevlit.....	85
Şekil 9: 17. Yüzyılda İstanbul'da Bir Kahvehane Minyatürü.....	89
Şekil 10: 18. Yüzyılda İstanbul'unda Bir Meyhanede, İçki Sofrası Önünde Lavta ve Kemeçe Eşliğinde Şarkı Söyleyen Bir Tavşan.....	91
Şekil 11: Zeki Müren'in Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nda Sahne Alacağına Dair Bir Gazete İlanı.....	103
Şekil 12: Müzeyyen Senar Ve Zeki Müren'in 1956 Yılıının Haziran Ayında Bebek Gazinosu'nda Sahne Aldıkları Dönemde Bir Gazete İlanı.....	105
Şekil 13: Hamiyet Yüceses 1953 Yılında Kristal Gazinosu Sahnesinde.....	108
Şekil 14: 1952 Yılında Tanburî Refik Fersan İdaresindeki Konservatuar İcra Heyeti	111

KISALTMALAR

age	: Adı geçen eser
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
ev.	: Çeviren
ed.	: Editör
der.	: Derleyen
s.	: Sayfa
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

1. GİRİŞ

Köklü bir tarihe sahip olan Türk makam müziği, çeşitli dönemlerde farklı evrelerden geçmiştir. Bu evrelerin bazıları bu müzik için yararlı ve gelişmesine hizmet eder nitelikte olmuş, bazıları da müziğin gelişimine zarar verecek boyutlarda şekillenmiştir. Özellikle Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte tarihimizde bir ulus kimlik inşasına girilmiş ve bu girişim kültür politikalarına da yansımıştır. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren geliştirilen kültür politikalarının baş aktörü olan müzik alanında yapılmak istenenler çoğu zaman beklenen etkiyi yaratamamış ve istenmeyen sonuçlar doğurmuştur. Gerçekleştirilmek istenen kültür politikalarının Türk makam müziğine etkileri, yasaklamalar ve sahipsiz bırakılmalar gibi olumsuzluklarla karşımıza çıkmaktadır.

1.1.Problem

'Demokrat Parti'nin liberal ve muhafazakâr politikaları Türk makam müziğini ne şekilde etkilemiştir?' çalışmanın problem sorusunu oluşturmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada aşağıdaki alt problemlere de yanıt aranmıştır:

1. 1930'lu yıllarda gerçekleşen Radyo'daki makamsal müzik yasağının ardından, 1950 ila 1960 yılları arasındaki süreçte Türk Makam Müziği'nin bu kurumdaki etkinliği nasıl düzenlenmiştir?
2. Demokrat Parti'nin merkez sağ yaklaşımı ile tekke temelli tür olan dinî müzik 10 yıllık süreçte nasıl bir gelişim göstermiştir?
3. Demokrat Parti'nin uyguladığı liberal ve muhafazakâr politikalar sonucu ortaya çıkan sosyo-ekonomik konjonktürde Türk makam müziğinin piyasa ayağı olan *gazino kültürü* nasıl şekillenmiştir?

1.2.Amaç

Demokrat Parti dönemi siyaset bilimi açısından incelenmiş olsa da kültürel ve özellikle müzik açısından bu dönem üzerine yapılmış çalışmalar yok denecek kadar azdır. Bu tez çalışmasının amacı Demokrat Parti dönemini Türk Makam Müziği'nin yaşadığı gerek mekânsal gerek işlevsel açıdan değişimleri değerlendirmek ve aydınlatmaktır.

1.3.Kapsam

Çalışmanın kapsamında 1950 ila 1960 yılları arasında kalan 10 yıllık DP iktidarı süresince yaşanan toplumsal ve sosyolojik değişimler göz önünde bulundurularak dönemin gazino kültürü mekânsal ve müzikal açıdan incelenecektir. Yine bir başka alan olan ve çeşitli yasaklarla gündeme gelmiş olan Radyo'da da dini ve ladini Türk Makam Müziği açısından birçok olaylar yaşanmıştır. Bu yaşananların incelenmesi ve aydınlatılması da bu çalışmanın kapsamı içerisinde.

1.4. Önem

Çalışmada Demokrat Parti'nin iktidarda bulunduğu süreç boyunca iktidar ve müzik ilişkisi irdelenmiş olup Türk Makam Müziği'nin piyasa, radyo ve dinî müzik alanları dönem şartları içerisinde, günümüze ışık tutacak şekilde incelenmiştir. Bu sebeple bu çalışma, Demokrat Parti dönemi müzik çalışmalarına yol gösterecek bir kaynak olması açısından önemlidir.

1.5. Varsayımlar

Seçilen araştırma yönteminin araştırma için geçerli ve güvenilir olduğu; ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli olduğu varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu çalışma, konuyla ilgili ulaşılabilen basılı ve elektronik kaynaklarla sınırlıdır.

1.7. Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve veri analizi yöntemleri kullanılmıştır.

1.7.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada var olan belgeleri incelemeye yönelik bir çalışma olan belge tarama yöntemi kullanılmıştır.

1.7.2. Verilerin Toplanması

Araştırmada veriler literatür (kaynak) tarama ve analizi tekniği ile toplanmıştır.

1.7.3. Verilerin Analizi

Elde edilen veriler nitel analiz tekniklerinden betimsel analiz tekniği ile analiz edilerek bulgulara ulaşılmıştır. İlgili bulgular, problem ve alt problemlere yönelik değerlendirilerek yorumlanmış ve bu çalışmanın ilgili bölümlerinde sunulmuştur.

1.8. İlgili Araştırmalar

Yapılan çalışmalar incelendiğinde, bu zamana kadar tam olarak bu konuyu ve dönemi inceleyen bir çalışmaya rastlanmamıştır. Genellikle 1950-1960 döneminin öncesi ve sonrası, ülkede ve müzikte yaşanan değişimler açısından incelenmiştir. Bu sebeple çalışmanın temel kaynaklarını Demokrat Parti Tüzüğü, dönemin meclis tutanakları, hatıratlar ve dönemin önemli gazete ve dergileri oluşturmaktadır. Çalışmanın tarihsel kısmını aydınlatması sebebiyle, Eric Jan Zürcher'in Modernleşen Türkiye'nin Tarihi (2000) ve Faroz Ahmad'ın Demokrasi Sürecinde Türkiye (2010) isimli eserleri birer temel kaynak niteliğinde kullanılmıştır. Uygur Kocabaşoğlu (2010) ve Tamer Kütükçü (2012)'nin Radyo ile ilgili yazdıkları eserler, özellikle İstanbul ve Ankara Radyoları olmak üzere, Türkiye radyoculuk tarihi üzerine yazılmış önemli kaynaklardır. 2017 yılında Burcu Sağlam tarafından hazırlanmış olan "How Does Prohibition Stop Working? The Visibility and Legitimacy of Mevlevi Ceremonies in Modern Turkey" isimli yüksek lisans çalışması da hedeflenen yıl aralığına, Mevlevilik ve âyinler gibi alanlar üzerinden bir bakış açısı sağlamıştır. Bu çalışma özellikle çok partili hayata geçilmesiyle birlikte değişen

politik anlayışla birlikte Konya’da 1946 yılında düzenlenmeye başlanan Şeb-i Arus törenlerine 1954 yılında *Semâ*’nın da eklendiğini belirtmiştir ve bu açıdan çalışmamızın dini müzik ile ilgili olan bölümünün ana kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Yine Ref’i Cevad Ulunay’ın gerek Milliyet gazetesinde yazdığı yazılar, gerekse Konya’daki ihtifalleri anlattığı kitabı da Türkiye’deki dinî müzik tarihi açısından temel bir kaynak niteliğindedir. Uğur Küçük Kaplan (2013) ve Radi Dikici (2005, 2017, 2019)’nin eserleri, gazino kültürü ve incelenen tarih aralığında Türkiye kültürel ortamına değinmesi açısından bu çalışmaya yardımcı olabilecek kaynaklar arasındadır. Güneş Ayas’ın "Zeki Müren’in ve Türk Müziğinin Ayrımı" (2018) isimli makalesi, çalışmanın piyasa müziği bölümüne ışık tutması açısından önemlidir. Zeki Müren’i bir star olarak değerlendiren bu çalışma, Türkiye’deki gazino kültürüne de değindiği için önemli kaynaklardan birisidir.

Müzik, devletlerin ideolojik aygıtlarından biri olarak görülebilir ve tüm diğer aygıtlar gibi müzik alanında da devlet çeşitli politikalar geliştirerek bu alana yön verebilir ve kitleler üzerinde etkiler oluşturabilir. Müziğin bu şekilde bir siyasal araç olması tarihte daha evvel de görülürken modern toplumlarda ulus kimlik inşa sürecinde, müzikten daha yoğun bir şekilde yararlanıldığı aşîkârdır. Althusser’e göre edebiyat, güzel sanatlar, spor gibi alanlar devletin kültürel ideolojik aygıtlarının içerisinde bulunmaktadır¹. Devletin, himayesi altında tutmak istediği en önemli alanlardan birisi de sanattır. İnsanlık tarihine baktığımız zaman devlet ve sanatın sürekli birlikteliği gözümüze çarpar. Antik çağlardan bu yana, bu birliktelik gözlemlenebilir. Bu çağlarda müzisyenler iktidarın yönetiminde işlerini yürütür, iktidarın gücünü övücü ve belirtici eserler vermeleri karşılığında yöneticiler tarafından koruma altında tutulurlar². Tarih ilerledikçe bu etkileşim daha da belirginleşir ve sadece bu işi yapan müzisyenler ortaya çıkar ve hatta bu müzisyenler soylu ailelerden ya da bizzat krallardan oluşmaktadır³. Bu noktada çalışmanın konusunu oluşturan 1950-1960 yılları arasında iktidarda olan Demokrat Parti döneminde Türk makam müziği alanında yaşananların anlamlandırılabilmesi için erken Cumhuriyet döneminde seçkinler tarafından başlatılan ve Batılılaşma olgusu etrafında şekillenen müzik

¹ Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, 5. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 34.

² Jacques Attali, **Gürültüden Müziğe**, çev. Gülüş Gülcügil, 3. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 24-25.

³ İlke Boran ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 4. bs. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 26-27.

mücadelelerine ve bu anlayışın dayanak noktasını oluşturan Osmanlı Devleti'nin son dönemine bakmak yerinde olacaktır.

1.9. Osmanlı Devleti'nde Müziğin Devlet Eliyle Yaşadığı Değişimler

Osmanlı tarihine baktığımızda yukarıda bahsedilen ile benzer bir durumla karşılaşılır. Doğu'nun sanat anlayışından etkilenen Osmanlı Devleti'nde, müzik alanının oluşumunda yine bu durum etkili olmuştur⁴. Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da saray müzisyenliği kavramı ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Devletin hâkim kültür ve sanat politikalarına uygun eserler veren besteciler ve bu politikaya uygun icralarda bulunan müzisyenler padişah tarafından ödüllendirilmiştir. Böylece, dönemin hâkim politikalarının devamlılığı sağlanmıştır.

1.9.1. Osmanlı Dönemi Kültürel Etkileşimler ve III. Selim Dönemi

600 yılı aşkın bir süre hüküm sürmüş Osmanlı Devleti'nde kültür ve sanat faaliyetleri önemli bir yer tutmuş, topraklarının genişlemesiyle birlikte çeşitli toplumlarla kurduğu ilişkilerde kültürel alışverişlerde de bulunmuştur. İlerleyen yıllarda Batılı devletlerle, elçilikler aracılığıyla kurulan ve artan diplomatik ilişkilerde karşılıklı ilgi ve merak sonucu ortaya çıkan kültür-sanat alışverişleri karşılıklı hediyeler ile zenginleştirilmiştir. Örneğin, 16. yüzyılda Fransa Kralı I. François tarafından Kanuni Sultan Süleyman'a, iki ülke arasındaki dostluğun pekişmesi amacıyla, bir orkestra gönderilmiştir. Bu hediye her ne kadar sultanın takdirlerini kazanmış olsa da yaptıkları müzik uygun bulunmamış ve Sultan Süleyman tarafından yasaklanmıştır⁵. Yine Osmanlı elçilerinin görevlendirildikleri ülkelere göre çeşitli büyüklükte Mehterhane'leri de yanlarında götürme ve orada icralarda bulunmalarını sağlamaları geleneği de etkileşime vesile olan örnekler arasında anılabilir⁶. Bütün bunların neticesinde farklı kültürler arasındaki etkileşimin kaçınılmaz olduğu açıkça anlaşılmaktadır.

Osmanlı Devleti'nde kültür politikalarının devamlılığının sağlanmasının en güzel örnekleri III. Selim dönemine ait defter kayıtlarında görülmektedir. Padişah, hem

⁴ Gözde Çolakoğlu Sarı, "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* 181, s. 181 (01 Şubat 2014): 33.

⁵ Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 1.

⁶ Timur Vural, *Türklerde Askerî Müzik Geleneği: Tuğ, Nevbet, Mehter*, (Konya: Çizgi Kitabevi, 2013), 133.

katıldığı *işret meclisleri*⁷ndeki yetenekli müzisyenleri ödüllendirmiş hem de saray müzisyeni diyebileceğimiz müzisyenleri aylığa, yani maaşa bağlamıştır:

“Silâhdar ve Harc-ı Hassa Defterlerine göre Tanbûrî Mustafa Ağa, Musâhip Santûrî Hüseyin Ağa, Musâhip Zenne Mustafa Ağa, Tanbûrî Osman Ağa, Tanbûrî Emin Ağa, Musâhip giriftzen Derviş İsmail Ağa, Musâhip giriftzen İbrahim Efendi ve Derviş İsmail’e yapılan ihsanlardan anlaşılıyor ki padişahın katıldığı eğlence faaliyetlerinde veya müzik meclislerinde kendini gösteren, kabiliyetiyle öne çıkan müzisyenler ödüllendirilmiştir. Bunların dışında düzenli olarak sarayda fasıllara katılan aylıklı müzisyenler de vardır. Tanbûrî ve Kemânî İsak, Musâhip Santûrî Hüseyin Ağa, Tanbûrî Eyüp Ağa, Kemânî Miron ve 1805’ten itibaren derviş hanende İsmail’in (Hamâmîzâde) devamlı olarak aylık aldıkları görülüyor.”⁸

Tuğrul Özer’in “III. Selim Dönemi İstanbul Kültür Ortamlarında Müziğin Yeri” (2016) isimli tez çalışmasında altını çizdiği gibi, kendisi de bir makam müziği bestecisi ve icracısı olan III. Selim döneminde, bu alanda faaliyet gösteren müzisyenlere devlet eliyle çeşitli ödüllendirmeler yapılmıştır. Böylece devletin resmî müziği olan makamsal müzik, iktidar aracılığıyla himaye altına alınarak devamlılığı sağlanmış; etki alanı genişletilmeye çalışılmıştır. İktidarın bu himayesi, özellikle Osmanlı Devleti’nde Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla her dönem farklılık göstermiş, ilerleyen yıllarda Cumhuriyet’in ilânı ile de tamamen değişmiştir.

19. yüzyıla kadar Türk müziği ve Batı müziği gezginler, seyyahlar ve elçiler aracılığıyla sürekli karşı karşıya gelmiş, dönemin padişahları Batı kültürü ve müziği hakkında bilgiler edinmiş ve özellikle müziğe olan ilgiler ortaya çıkmaya başlamıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde Batı müziğine en yoğun ilgiyi gösteren padişah ise, yine III. Selim olmuştur. Siyasî ve askerî alanda Batılı anlamda birçok yenilikler yapılan III. Selim döneminde, musiki alanında, gelenekçi yaklaşımın yanı sıra form, makam, nota ve nazariyat gibi konularda da çeşitli yenilikçi yaklaşımlar geliştirilmiştir.⁹ Padişahın Batı müziğine bakışı ise Topkapı Sarayı’na bir opera topluluğu davet etmesi ve kardeşi Hatice Sultan’ın sarayında dönemin Fransa Konsolosu ve Sicilyateyn Sefiri’nin kızları org çalıp dans ederken onlara çeşitli iltifatlarla bulunması örneklerinde görebiliriz¹⁰. Böylelikle, hükümdarlık süresince

⁷ **İşret meclisi**, Arapça kökenli ve içki anlamına gelen *işret* kelimesi ile yine Arapça kökenli ve toplantı yeri anlamına gelen *meclis* kelimelerinin birleşmesiyle oluşur. Arapça’dan Türkçe’ye *içki meclisi* olarak çevirilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Halil İnalcık, **Has-Bağçede ’Ays u Tarab**, 3. bs (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017).

⁸ Tuğrul Özer, “III. Selim Dönemi İstanbul Kültür Ortamlarında Müziğin Yeri” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016), 123.

⁹ Şefika Şehvar Beşiroğlu, “III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi” (Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), 29.

¹⁰ Alimdar, **age**, 8.

gerçekleştirdiği icraatları göz önünde bulundurarak her iki müziği de himâyesi altında tuttuğunu söyleyebiliriz.

1.9.2. II. Mahmud ve Sonrası Padişahlarda Müzik

III. Selim'in başlattığı yenilik girişimleri, ardından gelen II. Mahmud'un reformları ile hız kesmeden devam etmiştir. 31 yıllık hükümdarlık süresince II. Mahmud, Osmanlı Devleti'nin çeşitli reformlar ile içinde bulunduğu durumdan kurtulabileceğini düşünmüştür. İlk olarak askerî alanda ıslahatlar yapılması gerektiğini düşünen II. Mahmut, askerî yenilgilerin Avrupalı ordu teşkilatına geçilmesi ile son bulacağı kanaatine varmış ve halktan aldığı destek ile Yeniçeri Ocağı'nı lağvetmiştir¹¹. Bu reformist hareketlerle birlikte yeniçerilere ait olan Mehterhane de 1826 yılında feshedilmiştir¹². Hemen ardından kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye ile ordu düzeninde Batılı tarza geçilirken 1828 yılında da Batılı anlamdaki ilk askeri bando olan Muzıka-i Hümayun kurulmuş¹³ ve başına İtalyan Şef Giuseppe Donizetti getirilmiştir¹⁴. Muzıka-i Hümayun'un Osmanlı Devleti'ne ve toplumuna olan etkisini Namık Sinan Turan şu şekilde açıklamıştır: “Bu kurum Avrupa müziğini devletin resmî teşrifatının bir unsuru haline getirirken, Napolyon'un bando şefliğini üstlenmiş olan Giuseppe Donizetti gibi isimlere de Batı müziğini Osmanlı yüksek sınıfı arasında tanıtmaya imkânını sağlamıştır.”¹⁵

II. Mahmud'un ölümünün ardından tahta geçen padişah Abdülmecid, babası II. Mahmud'un müzik alanında yaptığı reformları devam ettirmeye çabalamıştır. Batılı anlamda müzik eğitimi almış ve piyano çalan ilk padişah¹⁶ olarak da bilinen Abdülmecid döneminde, sarayda Türk müziğinden çok Batı müziğine önem verilmiştir. Babası II. Mahmud'un bir nevi mirası olan Muzıka-i Hümayun, Abdülmecid döneminde biraz daha yol almış ve “saray bandosu dışında tiyatro, opera, bale ve konservatuarın da içerisinde bulunduğu kurumsal bir topluluk”¹⁷ halini almıştır.

¹¹ Vural, *age*, 150.

¹² Mehmet Ali Sanlıkol, *Çalıcı Mehterler*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011), 32.

¹³ Sarı, *age*, 39.

¹⁴ Alimdar, *age*, 10.

¹⁵ Namık Sinan Turan, “İmparatorluğun Son Yüzylından Erken Cumhuriyet'e Toplum ve Müzik Kültürü Üzerine Notlar”, *Porte Akademik*, s. 18-19 (2019): 204-5.

¹⁶ *age*, 10.

¹⁷ Bahar Güdek, Adem Kılıç, “Muzıka-i Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi”, *International Journal of Social Science*, s. 47 (2016): 92.

32. Osmanlı padişahı Abdülaziz döneminde ise durumlar kardeşinden farklı gelişmiş ve Osmanlı'nın geleneksel müziği olarak kabul edilen makam müziği biraz daha ön plâna çıkmıştır. Piyano çalmasının yanı sıra ney ve lavta icracısı da olan Abdülaziz¹⁸ döneminde Muzıka-i Hümayun'da genel olarak Türk müziğine yönelik çalışmalar ön planda tutulmuştur¹⁹. Aynı zamanda her iki müziğe de önemli besteler katmış olan bu padişahın döneminde Muzıka-i Hümayun'a verdiği destekler ile yapılan çalışmalar sonucu yeni enstrümantal ve vokal formların yanı sıra, yeni makamlar ortaya çıkarılmış; saray içerisinde yetişmiş olan Hacı Arif Bey de Türk müziğinde çığır açmıştır²⁰.

Abdülaziz'in ardından gelen V. Murad ve II. Abdülhamid dönemlerinde, Abdülaziz'in aksine genellikle Batı müziği alanına ilgi duyulmuş ve bu alanda eserler verilmiştir²¹. Daha sonra tahta geçen isimlerden V. Mahmud (Reşad) ve VI. Mehmed (Vahidettin) dönemlerinde ise, bu iki padişahın Türk müziğine olan ilgilerinden dolayı Batı müziği geri planda kalmıştır. Özellikle piyano ve kanun icracısı olan ve aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin son padişahı olan VI. Mehmed Türk müziği alanında 63 eser bestelemiştir²².

Tüm bu dönemler göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlı'da müzik politikalarının oldukça değişken ve bu politikaların padişahların yetiştirilme tarzı, ilgili olduğu müzik dalı ve zevklerine göre şekillendiği gözlemlenmektedir.

1.10. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Makam Müziği'ne Karşıt Geliştirilen Söylemler ve Musiki Devrimi

Saltanatın kaldırılması ile sona eren Osmanlı Devleti'nin ardından Türkiye tarihinde yeni bir döneme geçilmiş ve Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile Türkiye'de değişen dengeler sonucunda hükümetin ilgilendiği alanlardan birisi de kültür-sanat özelinde müzik alanıdır. Tek partili dönemde Cumhuriyet Halk Partisi yönetimi, Batı'ya dönük politikalarını tüm kültür alanlarında da uygulamak istemiş ve müzikte köklü değişimlere gitmeyi tercih etmiştir. Cumhuriyet'in ilânında ve devamında aktif rol oynayan yeni seçkinler, yeni kurulan devleti eskiye ait tüm izlerden arındırmak ve modernleştirmek; bu yeni devletin vatandaşlarına ise daha

¹⁸Alimdar, **age**, 31.

¹⁹Güdek, Kılıç, **age**, 93.

²⁰**age**, 94-95.

²¹**age**, 95-96.

²²Alimdar, **age**, 19.

çağdaş bir kültürel kimlik kazandırmak amacıyla kültür sanat alanını modernleştirme çalışmalarına girmiş ve bu çalışmalar dâhilinde yasaklama gibi yöntemlere başvurmuşlardır²³. Bu noktada karşımıza çıkan en önemli şahsiyet Ziya Gökalp'tir.

1.10.1. Ziya Gökalp ve Müzik Düşünceleri

Bir müzik kimliği arayışına giren hükümet, çözümü –dönemin yaygın görüşü olan– Gökalpçi yaklaşımın etkisiyle bir *millî müzik* yaratma çabasında bulunmuştur. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabında, Türk musikisini Fars ve Acem'den, yani Yunan musikisinden doğma Şark'tan alınma olarak nitelemiş, Şark müziğini de *hastalıklı musiki* olarak belirtmiştir²⁴. Gökalp'in söylemlerine Mahmud Ragıp Gazimihal'den cevap gecikmemiş, Yunan medeniyetinden alınanın, Yunan müzik kuramları olduğunu ve bu kuramlardan yola çıkarak her milletin kendi müziğini oluşturduğunu belirtmiştir²⁵.

Gökalp'in sunduğu fikirlerin aksine Gazimihal, İslamiyet toplumlarının musiki ilmini İspanya'ya kadar yaydıklarını ve Orta Çağ'ın Batılı müzik kültürüne dahil olan trubadurları dahi etkilediğini belirtmiş ve son olarak Türk, Arap ve İranlı nazariyatçıların musiki kuramları için birlikte çalıştıklarını ve Farabî'nin de bu çalışmalarda başrol oynadığını belirterek Gökalp'e çeşitli cevaplar vermiştir²⁶. Fakat buradan yola çıkarak Gazimihal'in Gökalp'e karşıt bir görüş olduğu sonucuna ulaşmak doğru değildir. Her ne kadar Gökalp'in Türk müziği tarihi açıklamalarını ve Batı müziği bilgisini eleştirmiş olsa da Gazimihal, Gökalp'in sosyolojik prensiplerine ve kişisel fikirlerine saygı duymuş ve hatta millî musiki yaratma konusundaki orijinal önermesine eklemeler yaparak katkıda bulunmuştur²⁷.

Gökalp ise kitabında, yukarıdaki düşüncelerinden yola çıkarak bir millî musiki arayışına girmiş ve bunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir musikiye malik oluruz.”²⁸

²³ Sinem Özdemir, “Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası”, içinde **Cumhuriyetin Müzik Politikaları**, der. Fırat Kutluk (İstanbul: h2o kitap, 2018), 166-67.

²⁴ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, 7. bs. (İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968) 129-130.

²⁵ Mahmud Ragıp Gazimihal, “İlimde Sathiliğin Mahzurları”, **Milli Mecmua**, c. 2, s. 15, (1924): 234.

²⁶ Gazimihal, **age**, 231.

²⁷ John Morgan O'Connell, **Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)** (London: Routledge, 2013), 54.

²⁸ Gökalp, **age**, 131.

Ayrıca Gökâlp dönemin konservatuarı olan Darü'l-Elhan'ı, "İstanbul'da mevcut bulunan Darülelhan dümtek usulünün, yani Bizan musikisinin Darülelhanıdır,"²⁹ diyerek eleştirmiş ve daha önce belirttiği gibi *halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacak* olan Türk musikisine önem vermemekle suçlamıştır³⁰.

1.10.2. Türk Makam Müziği'ne Karşı Diğer Söylemler

Çeşitli müzik politikaları arayışına giren Cumhuriyet döneminin ileri gelenleri, devletin Batı'ya yönelişini göz önünde bulundurmak suretiyle, birçok alanda olduğu gibi, müzik alanında da Gökâlp'in sözlerini kendilerine temel alarak çeşitli müzik politikaları geliştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemde ortaya çıkan çeşitli söylemler de Türk müziğinin güç kaybetmesine önayak olmuştur. Türk müziğini *Saray musikisi, Enderun musikisi, Divan musikisi, Saltanat musikisi, Edvar musikisi* gibi söylemlerle ötekileştirerek, bu müziği modern ve millî olanın dışında tanımlamışlar ve Batıcı müzik politikaları için dayanak oluşturmuşlardır³¹. Bu söylemler ışığında, Türk müziği Osmanlı Devleti ile bağdaştırılmış, eski olanı temsil ettiği ve bu yüzden de yıkılması, bırakılması gereken bir kültür olduğu ifadeleri ortaya çıkmaya başlamıştır.

"Osmanlı müziğinin bir saray müziği olarak sınıflandırılması, bir yandan halka mal olmamış dar bir zümrenin müziği olarak gösterilmesine ve böylelikle millî müzik niteliğinin ortadan kaldırılmasına; bir yandan da Cumhuriyet rejimine muhalif bir "*istibdat*" rejiminin ve her tür baskı ve geri kafalılığın simgesi haline getirilmesine yardım etmiştir."³²

Tüm bu millî musiki yaratma çabalarındaki Batı müziğinin Türk kültürüne entegre çabalarını Cinuçen Tanrıkorur bir organ nakline benzetmiş ve bunun ancak çağdaşlık, devrimler, laiklik vb. ilaçlar takviyesiyle bir sun'î teneffüsle yaşatılmaya çalışıldığını savunmuştur³³.

Bu dönemde musiki devrimi adı altında yukarıdaki tartışma ve fikirlerden yola çıkarak meydana gelen ancak taraflı görülebilecek icraatlardan birisi 1926 yılında Darü'l-Elhan'daki Şark Musikisi Şubesi'nin kaldırılması olarak gösterilebilir. Bunun dışında dönemin hâkim müzik anlayışı olan Batı müziğini nesillere aktarabilmek için gerekli eğitimcilerin yetiştirilmesi amacıyla 1924 yılında bir Musiki Muallim

²⁹ age, 91.

³⁰ age, 91.

³¹ Güneş Ayas, *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, (İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014), 186.

³² age, 186-187.

³³ Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kültür Dil*, 3. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 60.

Mektebi kurulmuştur³⁴. Son olarak II. Mahmud döneminde kurulmuş olan Muzika-ı Humayun, başkent Ankara'ya taşınmış ve ismi Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak yeniden düzenlenmiştir³⁵.

1.11. Türkiye Tarihinde Bir İlk: Radyolarda Türk Makam Müziği Yasaklanıyor

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yazılı basının yanı sıra, 1927 yılında, gelişen dünya teknolojisine de ayak uydurarak Türkiye'de radyo yayını yapılmaya başlanmıştır³⁶. Dönemin hükümeti, Radyo'yu, tüm dünya devletleri gibi bir propaganda aracı olarak da kullanmış, dönemin inkılaplarını halka aktarmanın en etkili yolu olarak seçmiştir. Varlı'ya göre, "bir meditasyon aracı ve yolu olan radyo," yeni Cumhuriyet'in ideolojik aygıtı olmasının yanında, yeni kültürün bir aktarım aracı olarak da karşımıza çıkar³⁷. Müzik alanında da önemli yer tutan ve bir kitle iletişim aracı olan Radyo'da ilk kurulduğu yıllarda hem Türk Makam Müziği³⁸ hem de Batı Müziği yayınları yapılmaktaydı³⁹. 2 Kasım 1934 tarihine gelindiğinde ise, Türk radyo tarihinde yaklaşık 2 yıl sürecek bir ilk yaşanmış ve radyolarda Türk makam müziği yayınları yasaklanmıştır. Bu sürecin başlangıcını, 9 Ağustos 1928 gecesı Sarayburnu Parkı'nda devlet büyüklerinin de katılımıyla düzenlenen şenliğe kadar götürmek mümkündür.

1.11.1. Sarayburnu Konseri ve Sonrası

Sarayburnu Parkı'nda 9 Ağustos 1928 tarihinde Cumhuriyet Halk Fırkası tarafından Türk müziği için milat olacak bir etkinlik düzenlenmiştir. Asıl olarak dönemin ünlü Mısırlı sanatçısı Müniret'ül Mehdiye'nin sahne alacağı bir konser olarak düzenlenen şenlikte, çeşitli Batı ve Türk müziği orkestralarının da sahne aldığı Ayşe Adlı'nın yazısında Alaeddin Yavaşca tarafından şöyle aktarılır: "Mısırlı bir kadın sanatçı, Münir el Mehdiyye konser için Türkiye'ye geliyor. Sarayburnu'ndaki konsere Atatürk de gidiyor. Konserden önce bir caz grubunun, arkasından da Eyüp Musiki

³⁴Murat Özyıldırım, **Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**, (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013), 46-47.

³⁵Güdek, Kılıç, **age**, 99.

³⁶Nurgün Koç, "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Radyo", **Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi**, s. 15 (2012): 70.

³⁷Özlem Doğu Varlı, "Bir Politik Simülasyon Örneği Olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Politikaları", içinde **İllüzyon**, der. Fırat Kutluk (2016: h2o kitap, 2016), 221.

³⁸Tamer Kütükçü, **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi** (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012), 40.

³⁹Ayas, **age**, 300.

Cemiyeti'nin sahne alacağı söyleniyor."⁴⁰ Atatürk'ün uşağı Cemal Granda ise anılarında, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin, Müniret'ül Mehdiye'nin konserinin ardından sahneye çıktığını belirtmiştir⁴¹. Yine Granda'nın aktardığına göre Atatürk, Eyüp Musiki Cemiyeti'nin sahnedeki hal ve hareketlerinden, disiplinsiz oluşlarından hoşnut kalmamıştır ve konserin ardından halka hitap ederek:

“... Bu gece burada Doğunun en seçkin iki musiki heyetini dinledim. İlk olarak sahneyi süsleyen Mısırlı Muganniye, sanatkâr olarak başardı. Fakat benim Türk duygularım üzerindeki görüşüm şudur ki, artık bu basit musiki, Türklüğün çok gelişmiş ruh ve duygularını kandırmağa yetmez. Karşıda medenî dünyanın müziği de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi karşısında uyuşuk duran halk, hemen ayağa kalktı. Hepsi neşe içinde oynuyor. Tabiatın icabını yapıyor. Türk, yaradılış olarak şen ve şatırdır. Eğer Türkün bu güzel huyu şimdiye kadar fark olunmamışsa, kendisinin kusuru değil, acı felâketlerin sonucudur. Türk milleti işte bunun için gamlı görünüyordu. Fakat artık hatalar düzeltilmiştir. Türk milleti artık şen olacaktır.”⁴²

şeklinde bir konuşma yapmıştır. Bu konuda bir başka kaynağa göre, “Sarayburnu Nutku” olarak adlandırılan bu konuşmayı, Falih Rıfkı Atay yapmıştır⁴³.

Nezih Uzel'e göre Atatürk'ün Sarayburnu Nutku'nda ve TBMM IV. dönem 5. yasama yılının açılışında yaptığı konuşmalarda bahsi geçen Türk müziği, yine Uzel'in deyimiyle ağır ve hantal Osmanlı'nın çöküş dönemi müziğidir. Ancak Osmanlı'nın yükseliş döneminde ortaya çıkan eserler, başta Abdülkadir Meragi'nin eserleri olmak üzere dinamik ve enerjik yapısıyla *Türk milletini şen edecek* düzeydedir⁴⁴. Bir başka görüş olarak Refik Fersan ise bu konuda Tanburi Cemil Bey üzerinden yola çıkarak benzer bir söylemde bulunmuş ve Atatürk Cemil Bey'i tanısaydı, bu tanışıklıktan mütevellit Türk müziğinin akıbetinin daha farklı şekilleneceğini söylemiştir:

“Bugün size söyleyebilirim ki, sinirleri, çektiği azaplara dayanabilecek kadar kuvvetli olsaydı, biraz daha uzunca bir hayat yaşasaydı ve kendisinden sadece sekiz yaş küçük olan Mustafa Kemal'le buluşup ona musikimizin aslında ne olduğunu tanıtabilmiş olsaydı, Türk musikisi bugünkü uçuruma yuvarlanmaktan kurtulabilirdi, belki de.”⁴⁵

Refik Fersan'ın görüşüne benzer olarak Nevzat Atlığ da Sarayburnu Konseri'nde Mısırlı orkestra ve Eyüp Musiki Cemiyeti'nin gerek repertuvar gerekse dış görünüş konusundaki farklılıklarına değinmiş ve “eğer Münir Nurettin ve Mesut Cemil beyler Atatürk'e hem görsel, hem de repertuar olarak zengin bir koro izletmiş olsalardı Türk

⁴⁰Ayşe Adlı, “Alaeddin Yavaşca: Devletin Sırtı Hala Türk Müziğine Dönük” <http://www.musikidergisi.net/?p=632> [05.08.2019]

⁴¹ Cemal Granda, *Atatürk'ün Uşağı İdim*, (İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973), 123.

⁴² Granda, *age*, 123-124.

⁴³ Özyıldırım, *age*, 43-44.

⁴⁴ Nezih Uzel, *Radyoda Bir Gün* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006), 27.

⁴⁵ Refik Fersan, “Bir hatıra mı istiyorsunuz?”, içinde *Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey*, ed. Hüseyin Kıyak (İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık, 2017), 243.

müziği şimdi çok başka yerdeydi,”⁴⁶ diyerek Mustafa Kemal Atatürk’e güzel bir deneyim yaşatılsaydı, Türk müziğinin günümüzdeki durumunun bile daha farklı olacağını belirtmiştir.

9 Ağustos 1928 gecesinde Sarayburnu Parkı’ndaki etkinliğin ardından yapılan konuşmanın, ertesi gün gazetelerde yayınlanmasıyla tartışmanın fitili ateşlenmiş ve Türk makam müziği ve Batı (Garp) müziği tekrar karşı karşıya gelmiştir. Bu süreç içerisinde Türk makam müziği, hayatta kalmak için hem mekânsal hem de yapısal olarak çeşitli değişim ve dönüşümler geçirmiş ve Oransay’a göre, yıllardır devlet ileri gelenlerinden destek göremeyen, toplumun beğenisini de yitirmiş bulunan fasıl müziği sadece piyasa alanında canlılığını koruyabilmiştir⁴⁷. Tekke ve Mevlevihane gibi icra alanlarının da kapatılmasıyla alanı kısıtlanan Türk makam müziği yeni mekân arayışlarına girmiş ve yukarıda da belirtildiği gibi piyasa alanında kitlelerle buluşmaya devam etmiştir. Dönemin gazetelerinde bu icra mekânları göz önünde bulundurularak Türk müziğine çeşitli söylemsel savaşlar açılmış ve *meyhane müziği* gibi yakıştırmalar yapılmaya başlanmıştır⁴⁸.

1933 yılında Yeşilhilal Cemiyeti’nin ikinci başkanının söylemleriyle Türk makam müziğinin güncel durumu yeniden tartışılmaya başlanmıştır. Cemiyetin ikinci başkanı Doktor İbrahim Zati Bey *ince saz musikisini*, yani Türk makam müziğini melankoli ve karamsarlık saçtığı, eski bir devrin enkazı olduğu şeklinde eleştirirken bu müziği icra eden bazı yetenekli isimlerin dışında kalanların içkisiz dinlenemediğini söylemiş ve Türk makam müziğinin insanları alkol tüketimine yönlendirdiğini belirtmiştir⁴⁹. Dönemin hâkim *meyhane müziği* söylemini de arkasına alarak böyle bir eleştiriye girişen Yeşilhilal Cemiyeti ikinci başkanına cevap Rauf Yekta Bey’den gelmiş ve böylece tartışma yeniden alevlenmiştir⁵⁰. Rauf Yekta Bey, Cumhuriyet gazetesine verdiği demeçte alaturka musiki ve içki tüketimi arasında bir bağ olmadığını, böyle bir bağ kurmanın beyhude bir çabadan ibaret olduğunu söylemiş ve melankoli konusuna güfte – beste ilişkisi üzerinden değinerek bu tarz konularda yalnızca uzman kişilerin yorumlarda bulunmasının doğru olacağını dile

⁴⁶ Yener Süsoy, “Arabesk saçmalığını dinlemem”, **Hürriyet**, 25 Nisan 2005, 7.

⁴⁷ Ayhan Sarı, “Prof. Dr. Gültekin Oransay’ın ‘Divan Küğü Tarihi’ Ders Notlarından (1982)” <http://www.musikidergisi.net/?p=481> [06.08.2019]

⁴⁸ Ayas, **age**, 195.

⁴⁹ “İnce Saz Kalkmalı Mı?”, **Cumhuriyet**, 7 Mayıs 1933, 1.

⁵⁰ Cemal Ünlü, **Git Zaman Gel Zaman**, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004), 317.

getirmiştir⁵¹. Alaturka müziğe Cumhuriyet elitleri tarafından yöneltilen eleştirileri alaturka müzik cephesinden karşılayan Rauf Yekta Bey de Türk makam müziğinde bir yozlaşma olduğunu dile getirmiş ve bu yozlaşmanın özellikle meyhanelerde icra edilen *fasıl musikisi* üzerinden gerçekleştiğini belirtmiştir. Bu açıdan eğer bu müzik türü kaldırılacak olursa ilk destekleyen kişi olacağını belirten Rauf Yekta Bey, henüz Cumhuriyet’in ilk yıllarında da klasik icra ile piyasa icrası arasındaki çatışmayı dile getirmiş ve böylelikle tezin *gazino kültürü* bölümünde detaylı olarak işlenecek olan bu iki icra arasındaki çekişmeyi ortaya koyarken kişilerin bu çekişmeye karşı olan ayrıştırmacı tavrına temel dayanak noktası oluşturabilecek söylemlerde bulunmuştur⁵². Neyzen Tefik, Nadir Nadi, Falih Rıfkı Atay gibi isimlerin de katıldığı tartışmanın aldığı son hâli ise Kütükçü şu şekilde yorumlamıştır:

“Bu yazılarda ileri sürülen temel argüman, klasik dönem musikisinin nitelikli eserleri haiz olsa bile bugünün dinleyicisine hitap edemeyecek ölçüde eskimiş olduğu, günün Türk musikisi eserlerinin ise bir kaliteden yoksunluğu, şu halde Radyo’da bir saat elli dakikalık yayın süresini nitelikli eserlerle doldurmanın mümkün olmadığı, bu nedenlerle de söz konusu musiki türünün tümünden yayından kaldırılmasının yerinde olacağıydı.”⁵³

Buradan da anlaşıldığı üzere, dönemin tartışmaları Türk müziğinin güncel olmadığı ve son dönem eserlerinin ise kalitesizliği yönünde gelişmiştir. Bu söylemler Mustafa Kemal Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde Meclis’te yaptığı konuşma ile içerik olarak bir paralellik oluşturmaktadır.

1.11.2. Mustafa Kemal Atatürk’ün Meclis Konuşması

Bu tartışmalar sürerken Mustafa Kemal Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin IV. dönem 5. yasama yılının açılışında yaptığı konuşma, Radyoda Türk makam müziğinin yasaklanması sürecini hızlandırmıştır. Konuşmasında güzel sanatlar alanında yapılması gereken değişikliklerden bahseden Atatürk önceliği Türk musikisine vermiş ve “bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir,” diyerek musiki inkılabına verdiği önemi dile getirmiştir⁵⁴.

Konuşmasının devamında hâlihazırda var olan müziğin çağın gereksinimlerine uygun olmadığını belirten Atatürk, yapılması gerekenin bu güncel müziğin – yine

⁵¹ “İnce Saz Kalkmalı Mı?”, *Cumhuriyet*, 07 Mayıs 1933, 2.

⁵² Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2019), 313.

⁵³ Kütükçü, *age*, 46-47.

⁵⁴ *TBMM Tutanak Dergisi* Dönem IV, Toplantı 1, c. 25 (Kasım 1934): 4.

musiki inkılabının kurallarına uygun olarak – geliştirilmesi ve işlenmesi olduğunu söyler:

“Bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağırtacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselbilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir.”⁵⁵

Yaptığı konuşmanın ilgili bölümünü “Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim,” sözleriyle bitirirken ilgili makamları yapılmak istenen musiki inkılabıyla ilgili göreve çağırmıştır⁵⁶. Atatürk’ün konuşmasının hemen ardından ilgili makamlar harekete geçmiş ve kendilerince gerekli gördükleri atılımları yapmışlardır. 2 Kasım 1934 tarihindeki gazetelerde çıkan haberlerde Dâhiliye Vekâleti tarafından alınan bir karar göze çarpmaktadır (Şekil 1.1):

“Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisinde Gazi Hazretlerinin alaturka musiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinin tamamen kaldırılmasını ve yalnız garp tekniğiyle bestelenmiş mutifleri musikî parçalarımızın garp tekniğine vakıf sanatkarlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiştir.”⁵⁷

Böylelikle Radyo’da Türk müziği yayınları 2 Kasım 1934 yılında, yaklaşık 2 yıl süreyle yayından kaldırılır.

İstanbul Radyosu’nda gerçekleşen bu yasağa tepkiler olduğu kadar destekleyici söylemler de olmuştur. Bunlardan en önemlisi, şüphesiz yasağın gerçekleştiği günlerde İstanbul Radyosu müdürü olan Mesud Cemil’in bu yasağa yaklaşımıdır. Halihazırda tüm yazılı basın organlarında Türk müziğini karalamaya yönelik yazılar çıkarken Mesud Cemil, 4 Kasım 1934 tarihli Vakit gazetesinde bu yasakla ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. Son zamanlarda meyhane ve eğlence yerlerinde icra edilen müziğin, *yüksek ve asil* Türk müziğinden ayırt edilmesi gerektiğini söyleyen Cemil, Atatürk’ün de bu noktayı temel alarak böyle bir harekete kalkıştığını belirtmiştir. Konuşmasının devamında, “... Bu bir başlangıçtır, ki tarih ve etnoğrafya ilimlerinin çerçevesi içinde Türklerin (kültür) ve (folk) musikilerini, bu musikiyi ileri götürecek san’atkâr soylara tertemiz sunması beklenir,”⁵⁸ diyerek yapılan ilmî çalışmalar sonucunda saf musikiye ulaşılabileceğine olan inancını da dile getirmiştir.

⁵⁵ age, 4.

⁵⁶ age, 4.

⁵⁷ “Alaturka Musiki Kaldırıldı”, **Milliyet**, 02 Teşrin-i Sani 1934, 2.

⁵⁸ “Şarkı, Gazel Devrinin Sonu”, **Vakit**, 04 Teşrinisani 1934, 4.

Radyo programlarından dünden itibaren alaturka musiki kaldırıldı

Alaturka musiki
Dahiliye Vekâleti bugün Büyük Millet Meclisinde Gazi Hazretleri nin alaturka musiki hakkındaki irşatlarından ilham alarak bu akşamdan itibaren radyo programlarından alaturka musikinın tamamen kaldırılmasını ve yalnız garp tekniğiyle bestelenmiş mutifleri musiki parçalarımızın garp tekniğine vakıf sanatkârlar tarafından çalınmasını alâkadarlara bildirmiş tir.

Şekil 1.1: Türkiye Cumhuriyeti Radyoculuk Tarihinde Bir İlk Olarak Gerçekleşen Makam Müziğinin Radyolardan Yasaklanmasına İlişkin Haber Başlığı.

“Alaturka musiki kaldırıldı”, *Milliyet*, 02 Teşrin-i Sani 1934, 1-2.

Ancak bu konuda yine Mesud Cemil ile ilgili bu söylemlerinin tam tersini işaret eden bir anekdotu da Bülent Aksoy, Cüneyd Orhon ile yaptığı bir söyleşide aktarmaktadır:

“Türk musikisinin yasaklandığı günün ertesinde radyoya gitmiş Safiye Ayla. Bunu da yıllar sonra İstanbul radyosunun bir programında anlatmıştı, radyo arşivinde bandı olabilir. ‘O gün radyoya gittim, bu kararın yanlış olduğunu söyledim o sabah,’ dedi. Zaten deli dolu bir kadındı Safiye Ayla, sözünü hiç sakınmazdı. Demişti ki: ‘Herkes çok üzgündü o sabah. Kimsenin ağzını bıçak açmıyordu. Ama orada, radyodakilerin hiçbiri bir şey söyleyecek durumda değildi; hepsi radyoda memurdu nihayet. Ama Mesut Cemil aynen: ‘Haklılar, doğru bir karar, bu musiki bir işe yaramaz zaten’ dedi. Mesut Cemil de radyoda memurdu, işini kaybetmekten korkuyordu,’ dedi.”⁵⁹

Cumhuriyet seçkinleri tarafından gerçekleştirilen ve iki yıla yakın süren Türk makam müziğine yönelik Radyo yasağı halk nezdinde beklenen karşılığı bulamamıştır. Halk bu tarihlerde istediği müziği İstanbul Radyosu’ndan dinleyememiş ve bir alternatif arayışına girmiştir. Böylelikle yeni cumhuriyetin yurttaşları Arap ve özellikle Kahire Radyoları ile tanışmış ve Arap müziği Türkiye sınırları içerisinde yayılmaya başlamıştır. Bu yasağın bir başka sonucu da müzisyenler açısından olmuş ve gelişen plâk ve gazino sektörü ile Radyo’da çalışan sanatçılar yüksek ücretler karşılığında piyasada çalışmaya başlamışlardır⁶⁰. Gerçekleşen bu durum ile yıllarca

⁵⁹ Bülent Aksoy, ed., *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009), 28.

⁶⁰ Levent Cantek, *Cumhuriyetin Büluğ Çağı Gündelik Yaşam Dair Tartışmalar (1945-1950)*, 3. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 203.

sürecek ve çeşitli tartışmalara sebep olacak olan Radyo’da icra edilen ciddi müzik ve gazinolarda icra edilen piyasa müziğinin birlikteliği başlamıştır.

Yasağın bitmesi konusunda ise çeşitli söylemsel farklılıklar olmasıyla birlikte, 7 Şubat 1936’da Türk Halk Müziği, 6 Eylül 1936’da da Türk makam müziği için bu yasak kalkar⁶¹.

Radyo’dan Türk makam müziğine yönelik yasağın kalkmasının ardından alaturka-alafranga çatışması son bulmaz. Demokrat Parti’nin kuruluşuna ve iktidara gelişine kadarki süreçte bu tartışmalar devam eder. Özellikle, bir sonraki bölümde belirtileceği gibi, DP’nin kuruluşunun temellerinin atıldığı 1945 yılında TBMM’de gerçekleşen bütçe görüşmelerinde alaturka-alafranga tartışması, bu sefer radyoculuk faaliyetleri üzerinden Meclis’e taşınır.

Basın ve Yayın Genel Müdürlüğü’nün bütçesinin tartışıldığı 19 Aralık 1945 tarihinde Meclis’te söz alan Cemil Sait Barlas, Radyolardaki müzik yayınlarına değinmektedir: “Halk, köylü pazar sabahları kahvelere oturduğu zaman radyoda duyduklarından bir şey anlamamaktadır. Halk davul, zurna istiyor arkadaşlar. Radyoyu zaman zaman halk türkülerıyla, pehlivan havalariyle süslemelidir,” sözleriyle Radyo yayınlarında halkın isteklerinin gözetilmesi gerektiğini söyleyen Barlas, Türk makam müziğinin de ihmâl edilmemesini önerirken yurttaşların bu ihmâlden kaynaklı olarak Arap radyolarına yöneldiğini dile getirir⁶².

Barlas’ın ardından söz alan ve Radyo’ya *aileyi yeniden kurma* vazifesi yükleyen Osman Şevki Uludağ da Radyo’daki ücretlendirmelerin adaletsizliğinden yola çıkarak iki müzik türü arasında ayrımcılık yapıldığını söyler:

“Meselâ çok sesli eserlerin notalarını yazan zat, emeğine mukabil hakkı olan parayı alıyor da, çok eski bir nota olan ve Radyo İdaresi tarafından bir tek kişi tarafından yazılabilen Hamparsum notasını Garp notasına çeviren adam [Refik Fersan’dan bahsediliyor], diğer çok sesli notaları çeviren adam gibi mükâfata nail olamıyor.”⁶³

Aynı oturumda Radyo’nun işlevini tam olarak yerine getirmediğini belirten Mazhar Müfit Kansu, makam müziği yayınlarının oldukça az olduğunu; en azından Batı müziği ile eşitlenmesi gerektiğini belirtir. Kansu, makam müziğine karşı geliştirilen *mevhane musikisi* söylemine de şu şekilde cevap verir:

“Arkadaşlar, İstanbul’a teşrif edin, pazar günleri dört beş yerde içkisiz saz vardır. Akşama kadar devam ediyor. Yer yoktur, bulamıyarak girilemiyor. Ne içki var, ne birşey. Huşula

⁶¹ Aksoy, *age*, 67.

⁶² TBMM *Tutanak Dergisi*, Dönem VII, Toplantı 3, c. 20 (Aralık 1945): 178.

⁶³ *age*, 178.

dinleniyor. Öksüren bile yoktur. Bu ne demektir? Demekki bu meyhane müziği değildir. Efkârı umumîye zevkini bununla tatmin ediyor. Efkârı umumiyeye hürmet edilmelidir.”⁶⁴

Daha sonra söz alan Hamdullah Suphi Tanrıöver ise Batı müziğini savunan cepheden konuya yaklaşır ve Tanrıöver’in yaptığı konuşmadan makam müziğini uyuşturucu olarak gördüğü; bu müziğin radyodan yayınlanmasının beden ve zihin terbiyesine zarar verdiğini düşündüğü anlaşılır⁶⁵.

1949 yılında ise Peyami Safa, Ulus gazetesinde yazdığı bir yazıda alaturka-alafranga tartışmalarının devam ettiğini gösterir. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e devredilen tüm ikiliklerin başarı ile çözüldüğünü, ancak müzik konusunun çözülemediğini ve kanunlarla ya da yasaklama gibi uygulamalarla da çözülemeyeceğini dile getirir: “Tanzimat’ın ortaya koyduğu bütün ikilikleri Cumhuriyet inkılâbı tasfiye etti. Fakat musikimiz hala bu alaturka-alafranga ikiliğini yaşıyor. İçinden nasıl çıkacağız? İşe bir mesele ki, hiçbir zaman kanun ve nizamla onun hakkından gelmek imkânı yok!”⁶⁶

⁶⁴ age, 184-85.

⁶⁵ Cantek, age, 220.

⁶⁶ age, 204.

2. ÇOK PARTİLİ HAYATA GEÇİŞ ve DEMOKRAT PARTİ

20. yüzyılın ortaları, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve getirileri açısından oldukça önem teşkil etmektedir. Özellikle sosyal ve ekonomik alanlardaki etkilerle boğuşan ülkelerden birisi de, savaşa dâhil olmamasına rağmen, Türkiye olmuştur. İktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi'nin çeşitli girişimleri olmuşsa da bu süreç beraberinde, Türkiye Cumhuriyeti'nde çok partili hayata geçiş sürecini de getirmiştir.

Bu bölümde, yukarıda bahsedilen etmenlerden yola çıkılarak Türkiye'nin çok partili hayata geçiş süreci ve bu süreçte Demokrat Parti'nin kuruluşu; 14 Mayıs 1950 tarihinde iktidara gelişi ve Parti'nin programı içerisindeki kültür-sanat politikalarına bakış irdelenecektir.

2.1. Çok Partili Hayata Geçiş Süreci ve Demokrat Parti'nin Kuruluşu

Cumhuriyet'in ilânından 1946'ya kadar geçen 23 yıllık süre içerisinde Türkiye Cumhuriyeti, Cumhuriyet Halk Partisi yönetiminde tek partili bir şekilde yönetilmiştir. Bu süreç içerisinde hükümetin politikalarının denetlenmesi için çok partili hayata geçiş denenmiş fakat başarılı olunamamıştır.

1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı, tüm dünya ülkelerini olduğu gibi Türkiye'yi de sosyal, siyasal ve ekonomik açıdan etkilemiştir. Ülkelerde özellikle ekonomik problemler yaratan II. Dünya Savaşı süresince CHP yönetimindeki Türkiye, çeşitli çözümler üretmeye çalışmış ve yeni kanunlar ile bu süreci aşmayı amaçlamıştır. CHP Hükümeti'nin ekonomik sorunları çözmek amacıyla attığı ilk adım, 1940 yılında hükümete ekonomiyi tekrardan düzenleme yetkisi veren *Millî Korunma Kanunu*'nu kabul etmesi olmuştur. Cemil Koçak bu kanunu şu şekilde aktarmıştır:

“Yasa, hükümete ekonomiyi yeniden düzenlemek amacıyla o zamana dek görülmemiş ölçüde yetkiler ve olanaklar veriyordu. Devletin ekonomiye müdahale olanakları genişliyor, buna karşılık özel girişim adeta tamamen devletin vesayeti altına giriyordu.”⁶⁷

Ancak tüm çabalara rağmen bu kanun halkın ekonomisini sabit tutmaya yetmemiş ve “karaborsa ve yokluk büyük şehirlerde sosyal sınıfların yapısını değiştirmiş, harp zenginlerinin doğmasına neden olmuştur.”⁶⁸

Bu yıllarda ekonomik sıkıntılar, stokçuluk ve karaborsa devam ederken halkın alım gücünde gerçekleşen düşüşün yanı sıra bir de oldukça fazla kazanç sağlayan bir kesim ortaya çıkmıştır. Çeşitli arayışlar içerisinde olan hükümet, gelir dağılımını yeniden düzenlemek, sosyal adaleti sağlamak ve bu kesimden vergi alabilmek gibi amaçlarla yeni düzenlemeler getirmeyi kararlaştırmış ve çareyi *Varlık Vergisi* ve *Toprak Mahsulleri Vergisi* adı altında, yeni iki vergi düzenlemesi çıkartmakta bulmuştur. “Buna göre, kentlerdeki *savaş zenginlerinden Varlık Vergisi*, kırsal kesimdeki *savaş zenginlerinden ise Toprak Mahsulleri Vergisi* alınacaktı.”⁶⁹ Bu vergilerin yürürlüğe girmesi ile savaş yıllarında önemli miktarda servet sahibi olmuş olan iş adamları ve toprak sahipleri kendilerini tek parti yönetiminde güvenli hissedemez hâle gelmişler ve yeni bir siyasi arayış içerisine girilmesine önayak olmuşlardır⁷⁰.

Tüm bu hoşnutsuzluklar devam ederken CHP hükümeti, halktan ve burjuva sınıfından aldığı tepkilerin yanı sıra içinde bulunduğu ekonomik buhranın çözümüne yoğunlaşmıştır. 1945 yılında Meclis’te gerçekleştirilen *Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu* görüşmeleri ile parti içerisindeki muhalif vekiller kendilerini daha etkili bir şekilde göstermeye başlamışlardır. Eric Jan Zürcher’in deyiimiyle: “Cumhurbaşkanı İnönü tarafından kuvvetle desteklenen *Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu*, savaş sonrası Türkiye’inde siyasal muhalefetin doğuşunda hayati bir rol oynadı.”⁷¹ Yine bu görüşmeler esnasında sunulan 1945 yılı Bütçe Kanunu da büyük tartışmalara sebebiyet vermiş ve parti içi muhalefet belirginleşmeye başlamıştır. Koçak’ın aktarımına göre: “Bütçe için yapılan oylama sonunda, 77 üyenin bulunmadığı

⁶⁷ Cemil Koçak, “Siyasal Tarih (1923-1950)”, içinde **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 6. bs. (İstanbul: Cem Yayınevi, 2018), 130.

⁶⁸ İrfan Bülbül, “İkinci Dünya Savaşının Türkiye’de Sosyal Hayata Olumsuz Yansımaları”, **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları**, s. 2 (2012): 5.

⁶⁹ Koçak, *age*, 130.

⁷⁰ Faroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, çev. Ahmet Fethi, 4. bs. (İstanbul: Hil Yayın, 2010), 24.

⁷¹ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, 7. bs. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 301.

toplantıda 368 kabul oyuna karşı, 5 red oyu kullanıldı. Red oyu verenler; Adnan Menderes, Refik Koraltan, Fuat Köprülü, Celâl Bayar ve Emin Sazak”⁷² gibi isimler olmuştur.

Bütçe oylamasının ardından yükselen muhalif seslere cevap gecikmemiş ve hükümete karşı bir güven oylaması yapılmıştır. Bu oylamaya da olumsuz yaklaşanlar yine Adnan Menderes, Refik Koraltan, Celâl Bayar ve Fuat Köprülü gibi isimler olmuş ve parti içerisinde bir muhalefetin oluşmaya başladığının en net sinyalleri bu dört isim önderliğinde verilmeye başlanmıştır⁷³. Özellikle *Çiftçiye Topraklandırma Kanunu* üzerinden başlayan meclisteki bu sert tartışmalar, yukarıda zikredilen dört ismin verdiği bir önerenin reddedilmesiyle iyice alevlenmiştir. *Dörtlü Takrir* olarak bilinen bu önerge Murat Gül tarafından şu şekilde açıklanmıştır:

“Atatürk’ün eski başbakanı Celal Bayar, tanınmış bir tarih ve edebiyat profesörü olan Fuat Köprülü, Atatürk’ün ateşli bir savunucusu ve İstiklâl Mahkemeleri’nin eski başkanlarından biri olan Refik Koraltan ve Adnan Menderes, daha fazla özgürlük ve Cumhuriyet rejiminin anayasaya aykırı, diktatoryal karakterinin değişmesi isteğiyle 7 Haziran 1945’te Meclis’e ortak bir önerge,”⁷⁴

Özetle demokratik yönetim şekline geçilmesi gerektiğini belirten ve dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün talebi ile reddedilen bu önerge⁷⁵, dönemin siyasi konjonktüründe muhalefetin başlangıç simgesi hâline gelmiştir⁷⁶.

Muhalefetin yükselen sesi meclis dışına çıkarak dönemin önemli kitle iletişim araçlarından olan gazetelerde de kendisini göstermeye başlamıştır. Çeşitli gazetelerde *Dörtler* olarak kabul gören bu harekete destek veren ve hükümeti eleştiren yazılar kaleme alınmaya başlanmış ve *Dörtler*’in kendilerini açıklamaları için gazetelerde onlara köşeler verilmiştir. Özellikle dönemin büyük gazetelerinden olan *Tan* ve *Vatan*’da hükümet aleyhine yazdıkları yazılar hasebiyle Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan’ın CHP’den ihraçları gerçekleştirilmiş ve hemen ardından, bu olayları müteakiben Celâl Bayar da partiden istifa etmiştir⁷⁷. *Dörtler* olarak anılan ve CHP hükümetine muhalefetin simgesi haline gelen bu isimler

⁷² Koçak, **age**, 136.

⁷³ **age**, 136.

⁷⁴ Murat Gül, **Modern İstanbul’un Doğuşu: Bir Kentin Dönüşümü ve Modernizasyonu**, çev. Büşra Helvacıoğlu, 3. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011), 152.

⁷⁵ **age**, 137.

⁷⁶ Zürcher, **age**, 306.

⁷⁷ **age**, 307.

önderliğinde 7 Ocak 1946 tarihinde Demokrat Parti kurulmuş ve Türkiye Cumhuriyeti siyasi tarihinde çok partili hayata resmî olarak geçilmiştir.

2.2. Demokrat Parti'nin İktidara Geliş Süreci

1946 yılında demokrasi gereklerinin tam anlamıyla gerçekleştirilmesini sağlanmak amacıyla siyasi arenaya katılan Demokrat Parti, aynı yıl yapılan genel seçimlerde CHP iktidarına son verememiş ve Meclis'te 465 sandalyeden sadece 65'ini alabilmiştir⁷⁸. Demokrat Parti'nin bu seçimin sonucunda hedefine ulaşamamasının çeşitli sebepleri olduğu söylene de bunlardan en önemli ve ilgi çekici olanı, seçimlere iktidar partisi tarafından hile ve usulsüzlük karıştırılması iddiasıdır⁷⁹.

Yapılan erken seçimin ardından ortaya çıkan siyasî tablodan ders çıkarmayı amaçlayan CHP'nin, kendi içindeki tüm partilerin siyasî arenada eşit hak ve özgürlüklere sahip bir şekilde mücadele etmesi gerektiğini söyleyen *ılımlılar* ve tek parti iktidarının devam ettirilmesi gerektiğini savunan *aşırılar* arasındaki mücadeleyi sonuçlandırması gerekiyordu. Her ne kadar *aşırılar* safında yer alan Recep Peker başbakanlığa atanmış olsa da parti içerisindeki bu mücadeleyi *ılımlılar* kazanmış ve Türkiye Cumhuriyet siyasî arenasında demokrasi yolunda önemli bir adım atılmıştır⁸⁰.

CHP'nin iktidarı sürerken iki parti arasındaki gerilim gün geçtikçe artmaya başlamış ve DP, hükümetin politikalarını sert bir dille eleştirmeye devam etmiştir. İlerleyen günlerde iki parti arasındaki gerginliğin azaltılması amacıyla İsmet İnönü devreye girmiş ve dönemin Başbakanı Recep Peker ve DP Genel Başkanı Celal Bayar arasında bir arabulucu gibi çalışmıştır. Uzlaşmanın sağlanmasını amaçlayan İnönü, her iki ismi de defalarca dinledikten sonra 12 Temmuz 1947 yılında, *12 Temmuz Beyannamesi* şeklinde anılan bir bildiri yayımlamış ve Cemil Koçak'ın aktarımına göre;

“İnönü'nün iki parti karşısında tarafsız ve her ikisini de eşit ölçüde haklı bulan bildirisinde, aslında DP'nin -Peker'in iddialarının aksine- yasal ve meşru bir muhalefet partisi olduğunu belirtmesi, yönetimin bundan sonra artık baskı yapmayacağına dair teminat vermesi, şimdiye kadar baskı yapıldığını ima yoluyla da olsa kabul etmesi, DP lehine bir tutum olarak yorumlandı.”⁸¹

⁷⁸ Koçak, **age**, 143.

⁷⁹ Detaylı bilgi için bkz.: Zürcher, **age**, 308 ve Tunçay, **age**, 143.

⁸⁰ Ahmad, **age**, 39.

⁸¹ Koçak, **age**, 146.

12 Temmuz Beyannamesi ve ardından Peker Hükümeti'nin yerini Hasan Saka Hükümeti'ne bırakmasıyla birlikte iktidar ve muhalefet arasındaki ilişkiler yumuşak bir şekilde devam etmiştir. Bu dönemden itibaren hükümet, aldığı kararlarda muhalefet kanadını da göz ardı etmeden, onların isteklerine de karşılık verecek şekilde hareket etmeye özen göstermiştir. Bunun en belirgin örneğini Koçak'ın aktarımıyla, "İnönü'nün kurultayı açış konuşmasında verdiği talimata uygun olarak, DP'nin kuruluşundan beri eleştirdiği, Cumhurbaşkanlığı ile parti başkanlığının aynı kişide birleşmesi uygulamasının yeniden düzenlenmesi yolunda"⁸² yapılan düzenlemede görmek mümkündür.

Tıpkı CHP içinde olduğu gibi, DP içinde de iktidara karşı izlenecek politikalar açısından farklı görüşler mevcuttu. Parti'nin kurucu üyeleri her ne kadar, çok partili hayata henüz geçilmesinden dolayı, ılımlı bir politika izlemekten yana olsalar da Parti'nin hızlıca güç kazanmasının ardından yapı içerisinde daha sert bir politika izlenmesi gerektiği yönünde görüşler belirmeye başlamıştır⁸³. Aynı zamanda bu grup,

"Parti liderliğini partiye hükmetmekle ve iç muhalefeti, özellikle İnönü'ye düşman grupları bastırmakla suçladı. Bayar ile İnönü'nün gizlice anlaştığını, ikisinin danışıklı dövüşmekten suçlu olduğunu -CHP'nin DP'lilere iyi davranmasının nedeninin bu olduğunu- ileri sürdü. Ve son olarak, İnönü'nün liderlere kendi partilerini kurmak için mali yardım bile verdiğini iddia etti."⁸⁴

DP içinde başlayan bu ayrım gittikçe şiddetlenmiş, Parti içerisinde bir bölünmeye yol açmış ve *sertlik* yanlılarının Parti'den ihraç ve istifaları ile sonuçlanmıştır. Parti içerisindeki bu ayrım DP'nin TBMM'deki gücünü de zayıflatmış ve koltuk sayısının azalmasına sebep olmuştur⁸⁵. DP'den ayrılan ve ihraç edilen Fevzi Çakmak, Kenan Öner, Osman Bölükbaşı gibi isimler birleşerek DP ve CHP'ye muhalefet olarak 20 Temmuz 1948 tarihinde *Millet Partisi*'ni kurmuşlardır⁸⁶.

DP içerisinde bu gibi ayrışmalar yaşanırken, 14 Ocak 1949'da İkinci Hasan Saka Hükümeti istifasını vermiş ve yerine Şemsettin Günaltay Hükümeti geçmiştir. Bu dönemde iktidar ve muhalefet arasında oldukça ılımlı yakınlaşmalar olmuştur:

"Günaltay Hükümeti'nin en önemli girişi, hükümetin kurulmasından hemen sonra hazırlanmaya başlanan yeni seçim yasası oldu. 16 Şubat 1950'de TBMM'de kabul edilen

⁸² **age**, 149.

⁸³ **age**, 151.

⁸⁴ Ahmad, **age**, 48.

⁸⁵ Koçak, **age**, 151.

⁸⁶ **age**, 152.

seçim yasanına göre; tek dereceli, genel, eēit ve gizli oyla serbest seçim yapılması, sandık kurullarında siyasal parti temsilcilerinin bulunabilmesi, gizli oy-açık sayım ilkesinin uygulanması ve seçimlerin adli denetim altında yapılması sağlandı.”⁸⁷

Yeni yasanın kabulünün ardından 14 Mayıs 1950’de yapılan ve yurt genelinde %89.3’lk bir katılımın gerekleētiėi seçimlerde, “Yeter! Söz milletindir!” sloganıyla (ēekil 2.1) yola çıkan Demokrat Parti %53.3 gibi bir oranla iktidarı almıē ve tek partili hayata son vererek demokrasinin gereklerinden biri olan çok partili hayata geçilmesini resmî olarak saėlamıētır.⁸⁸.



ēekil 2.1: 1950 Yılında Gerekleēen Seçim alıēmalarında Demokrat Parti'nin Kullandığı "Yeter! Söz Milletindir!" Sloganlı Afiēi.

Mehmet . Alkan, “Seçim Afiēleri, Parti Amblemleri ve Demokrasi Tarihimize Dair Notlar”, **Birikim**, s. 313 (2015): 103.

2.3. Demokrat Parti’nin Programında Kültür Politikaları

Kültür bir toplumun varoluēunu tamamlayan ve ona srekliyet kazandıran en elzem hadiselerden birisidir. Bu kavram etimolojik olarak incelendiğinde Latince kökenli

⁸⁷ age, 153.

⁸⁸ age, 153-54.

olup *ekmek*, *biçmek* anlamına gelen *colere* fiilinden Batı dillerine geçtiği⁸⁹ ve ardından Fransızca *culture* kelimesiyle “bir topluma ve halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü”⁹⁰ anlamına da kavuştuğu görülür. Terry Eagleton’a göre; “kültürel hakikatler -insanların ister yüksek deneyimleri, ister gelenekleri olsun- bazen kutsal hakikatlerdir; korunur ve saygı görürler.”⁹¹ Bu derece önemli bir olgunun yönetimi ise toplumları da yöneten otoritenin, yani devletin elindedir. Yine Eagleton’a göre; “devlet kültürü, kültür de ortak insanlığımızı cisimleştirir.”⁹² Bu söylemden yola çıkarak kültürün, devlet muhafazasında oluşturulacak çeşitli politikalar ile korunup kollandığı müddetçe varlığını devam ettirebileceği ve bunun devletin aslî görevleri arasında kabul edilebileceği söylenebilir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda Türk ve Batı kültürlerini birleştirerek yeni ve çağdaş bir *millî kültür* yaratma politikalarının nasıl işlendiğine değindikten sonra, müzik alanında da bu politikaların yansıması olarak karşımıza çıkan *millî musiki* yaratma gayesi, tek parti döneminin resmî müzik politikasını oluşturmaktadır. 1950 yılında iktidara gelen ve 10 yıl boyunca Türkiye Cumhuriyeti’ni yöneten Demokrat Parti döneminde ise kültür alanında tek parti dönemine nazaran bazı farklılıklar göze çarpar. Cenk Güray’ın da belirttiği gibi bu dönem, DP hükümetinin kendi siyasi görüşlerini gün yüzüne çıkarttığı ve hatta zaman zaman tek parti hükümeti ve uygulamaları ile bir hesaplaşma içerisine girdiği bir dönem olarak karşımıza çıkar⁹³.

Ahmet Hamdi Tanpınar 1951 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde yazdığı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e uygulanan kültür politikalarını ve gecikmişliği eleştirdiği bir makalesinde, devletin kültür ve sanat alanlarındaki etkisine değinerek devletlerin bu dönemdeki yetersiz politikalarının kültürümüze olan olumsuz etkilerinden bahsederken güzel sanatların devlet tarafından yeterince desteklenmemesi ve sanat ve fikir konularında halk ile devlet arasında aracılık edebilecek bir oluşumun olmayışından yakınmaktadır⁹⁴.

⁸⁹ Sevan Nişanyan, “Kültür”, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=kültür&lnk=1>. [21.01.2020]

⁹⁰ “Kültür”, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=kültür> [21.01.2020].

⁹¹ Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, çev. Özge Çelik, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 10.

⁹² **age**, 16.

⁹³ Cenk Güray, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış”, içinde **İllüzyon**, der. Fırat Kutluk (İstanbul: h2o kitap, 2016), 233.

⁹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, 9. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019), 32.

Tanpınar aynı makalesinde, “Güzel Sanatlar Akademisi kurduk, mütehasıs getirdik, Konservatuar kurduk, Devlet Tiyatrosu açtık; fakat bir güzel sanatlar politikasını kuramadık. Bari bundan sonra bu işi yapalım,”⁹⁵ diyerek bu zamana kadar kültür alanında her türlü girişimin gerçekleştirildiğini ancak bunların bir türlü oturtulamayan kültür politikaları neticesinde sonuca ulaşamadığını belirtmiş ve DP hükümetine dolaylı yoldan da olsa temennilerini dile getirmiştir. Son tahlilde Tanpınar tüm bunların sebebi olarak, devletlerin kültür ve sanat konularına gereken önemi verememeleri ve sanatın bağımsızlığını kabul etmemeleri gibi eksiklikleri göstermiştir⁹⁶.

20. yüzyılda en önemli kültür dalını güzel sanatlar olarak değerlendiren Muammer Sun, müzik ve temsil sanatlarını da bu alanın en etkin dalları olarak belirtirken ortaya şöyle bir kültür tanımı çıkartmıştır: “Kültür, yalnız okul öğretimiyle edinilen bilgiler değildir. Bununla birlikte dil, din, gelenekler, güzel sanatlar ve bunların sonucu olan aktöre (*ahlâk*)’nin bir toplamıdır. Bir duyma, bir düşünme tarzıdır. Bütün bunlara bağımlı olarak da bir davranıştır.”⁹⁷

Yine Sun’un belirttiği gibi, bir toplumun yaşamını ve geleceğini belirleyen üç ana etmenden biri olan kültürel yapının bugünkü ve gelecekteki durumu yeterli derecede tartışılmamaktadır. Sun’un deyimiyle, “öyle görünüyor ki, kültür ve sanat konuları ya akla gelmemekte ya da gereğince önemsenmemektedir.”⁹⁸

1946 yılında iktidar partisi CHP’den ayrılan Adnan Menderes, Refik Koraltan, Celâl Bayar ve Fuat Köprülü gibi isimlerin önderliğinde kurulan ve 1950’de iktidara gelen DP’nin sanat alanına bakışı CHP’nin görüş ve uygulamalarından farklıdır. Sanat alanının devlet müdahalesi olmaksızın ilerlemesi gerektiği görüşüne yoğunlaşan DP, bu alandaki bazı özerk ve bağımsız oluşumlar olması gerektiğini savunur⁹⁹. Bir başka deyişle DP’nin önceliği kültür alanından çok ekonomik ve iktisadi alan olmuştur¹⁰⁰. Parti programı incelendiğinde ise sadece *Millî Eğitim İşleri* başlığı ile sınırlı kalan bu alan, anlaşılan o ki DP yöneticileri gözünde eğitimin bir alt dalı

⁹⁵ age, 36.

⁹⁶ age, 37.

⁹⁷ Muammer Sun, **Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları** (Ankara: Ajans Türk Kültür Yayınları, 1969), 42.

⁹⁸ age, Önsöz.

⁹⁹ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, içinde **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, ed. Ahmet İnsel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 406.

¹⁰⁰ Ömer Faruk Gençkaya, Erdem Ünal Demirci, “Türkiye’de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bir Bakış”, **Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi** c. 3, s. 2 (Ekim 2018): 64.

olarak görülmektedir. Parti programının *Millî Eğitim İşleri* başlığı altında bulunan 40. maddede güzel sanatlar alanına addedilen önem şu şekilde verilmiştir:

“İlmin, tekniğin ve güzel sanatların sür’atle gelişmesini sağlamak için bütün vasıta ve tedbirlere başvurmak, bu cümleden olarak ehliyet ve istidatları teşvik etmek, kütüphaneler, müzeler, tiyatrolar, konservatuarlar kurmak, ciddi neşriyata yardımda bulunmak, Türk dilinin, millî bünyesine uygun olarak, süratle gelişmesi yolundaki ilmî çalışmalara yardım etmek, kısaca, yurdumuzda millî ve insanî kültür seviyesinin yükselmesini sağlayacak her faaliyeti desteklemek, kanaatimizce devletin başlıca vazifelerindendir. Ancak, dilin, ilmin, sanatın ve türlü fikir faaliyetlerinin siyasî ve idarî müdahalelerden uzak kalmasını, Demokrasi’nin değişmez bir esası olarak kabul ediyoruz.”¹⁰¹

Sanat alanında Türk kültürünün gelişmesi yolunda eğitim ve faaliyet alanları gibi her türlü sahada çalışmalar yapılacağını ve bu sayede ülkenin kültür seviyesini arttırmanın amaçlandığının belirtildiği bu maddede, aynı zamanda tüm bunların devletin elzem görevleri arasında görüldüğü de söylenmektedir. Buradan yola çıkarak ve Parti’nin liberal sağ görüşünü de göz önünde bulundurarak, bu alandaki çalışmaların Osmanlı-Türk kültürünü kapsayıcı bir hâl alacağını söyleyebilmek mümkün olacaktır.

TBMM’nin IX. dönem 1. yasama yılının 3. birleşiminde dönemin başbakanı ve DP İstanbul Milletvekili Adnan Menderes söz alarak kurduğu hükümetin programını açıklamıştır. DP programı ile paralel olan bu hükümet programı ülkenin problemleri olduğu düşünülen alanlarına değindiği gibi problemleri olduğunu düşündüğü bir başka alan olan eğitim konusuna da değinmiştir:

“Maddî bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, millî ve ahlâki sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda mânevi kıymetlere yer vermiyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü âkibetlere sürükleneyeceği tabiidir. Talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmayan, gençliğini millî karakterine ve ananelerine göre mânevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemiyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür ve müstakil bir millet olarak yaşamının teminatı sayılamaz. Yıllardan beri sarıh bir istikametten ve rasyonel bir plândan mahrum olduğu için mütemadi değişikliklere, sarsıntılara uğrıyan Maarifimizin, milletçe katlanılan büyük maddi fedakârlıklarla mütenasip bir verimlilik arzemediği açık bir hakikattir. Hükümetimiz, Parti Programımızda tesbit edilmiş esaslar dairesinde, bu büyük millî dâvayı bir kül halinde ehemmiyetle ele almış bulunuyor. Tamamiyle demokratik bir ruh ile ve ilmin son neticelerine göre tesbit edilecek geniş ve teferruatlı bir plân içinde maarif nimetini memleketin her tarafına müsavi şartlarla yaymayı temin edecek kanun tasarılarını hazırlıklarımız biter bitmez yüksek tasvibinize arzedeceğiz.”¹⁰²

Yaptığı bu konuşmada önceki hükümetlerin eğitim politikalarını millî ve ahlaki olmaktan uzak olarak nitelendiren Menderes, aynı zamanda tüm bu politikaların belirli bir plân ve program dâhilinde yürütülmediğini ve bunun Türk milletini olumsuz hadiselerle sürükleyeceğini de savunmaktadır. Kendi hükümet programında

¹⁰¹ **Demokrat Parti Tüzük ve Programı** (Ankara: Güneş Matbaacılık, 1952), 57.

¹⁰² **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1950): 29.

ise bu konunun tam tersi şekilde, gelenek ve görenekler göz önünde bulundurularak plânlanıp uygulanacağını belirtmektedir.

Bir sonraki toplantıda söz alan CHP Trabzon Milletvekili Faik Ahmed Barutçu, DP hükümetinin programına yönelik eleştirilerini sıralarken eğitim konusu üzerinde genişçe durmuştur. Programda daha önce iktidarda bulunmuş olan CHP hükümetlerine haksızlık edildiğini, söylendiği gibi manevi ve insani değerlerden uzak bir nesil yetiştirildiğinin doğru olmadığını belirtmiş ve açıklanan hükümet programının eğitim plânlaması açısından yetersiz ve üstünkörü olduğunu söylemiştir:

“Biz, Hükümet programında, bugünkü yetiştirme sistemimizin noksanları üzerinde gerçek ölçüleri ile durulmasını beklerdik. ...Programda, yeni Hükümetin, Milli eğitim siyaseti hakkında, hiçbir vuzuhlu ifade yoktur. Sadece demokratik bir ruh ile ilmin, son neticelerine göre, tesbit edilecek geniş bir teferruatlı bir plândan bahs olunmaktadır.”¹⁰³

1954 yılında TBMM’nin 10. dönem açılışında Başvekil Adnan Menderes, kurduğu hükümetin programını okumak için söz almış ve ülke siyaseti ve güncel politik durumu hakkında çeşitli konulara değinmiştir. DP’nin birinci hükümeti döneminde gerçekleştirilmiş olan konulardan bahsederken kısaca eğitim alanında önemli adımlar atıldığını belirten Menderes¹⁰⁴, konuşmasının devamında yine maarif işleri başlığı altında eğitim alanına daha önceki iktidarlara nazaran daha fazla önem verildiğini ve verileceğini dile getirmiştir¹⁰⁵.

DP’nin son iktidar döneminin başlangıcına tekabül eden TBMM’nin 11. dönem 10. toplantısında, kurduğu hükümetin programını açıklamak üzere söz alan Başvekil Menderes, ilk olarak bu programın Parti programından herhangi bir şekilde farklılık göstermediğini belirterek sözlerine başlamıştır¹⁰⁶. Konuşmasının devamında amme hizmetleri olarak değerlendirdiği eğitim, sağlık gibi sosyal alanlardaki çalışmaların en iyi şekilde yürütülmesi ve memleketin refah seviyesinin artırılması yönündeki çalışmaların sürdürüldüğünü ifade etmiştir¹⁰⁷. Son olarak DP’nin iktidarda bulunduğu 7 yıl içerisinde hükümetin yaptıklarından bahsederken çok kısa bir şekilde eğitim alanına dâhil olan okulların maddi olarak desteklendiğini belirtmiş ve ardından başka konulara geçerek konuşmasını sürdürmüştür¹⁰⁸.

¹⁰³ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 4, c. 1 (Mayıs 1950): 51.

¹⁰⁴ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem X, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1954): 26.

¹⁰⁵ **age**, 32.

¹⁰⁶ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem XI, Toplantı 10, c. 1 (Aralık 1957): 57.

¹⁰⁷ **age**, 58.

¹⁰⁸ **age**, 61.

Yukarıdaki alıntılarının incelenmesi ile DP'nin kültür ve sanat üzerine aktif bir politikası olmadığı görülmektedir. Yine Güray'ın belirttiği gibi, bu süreç 1947 yılından itibaren gözlemlenmiş ve bu tarihten 1961 yılına kadar, üçüncü bölümde Demokrat Parti Döneminde Türk Makam Müziği başlığı altında irdeleneceği gibi Mükerrer Sarol'un da belirtmiş olduğu şekilde, "sanatla ilgili fikirler, kalkınma ve ekonomi öncelikli beyanatların arkasında," kalmıştır¹⁰⁹. Parti'nin programı içerisinde bulunan 40. maddenin son cümlesi dikkatle incelendiğinde, Orhan Koçak'ın 1950'li yıllar ile ilgili söylediği DP'nin kültür ve sanat alanında devlet müdahalesinin sınırlarını kabullenerek bu alanlarda *kendiliğindenliğin* önünü açtığı sonucuna ulaşmak mümkündür¹¹⁰.

Bunu durumu destekler bir görüş ise Muammer Sun tarafından savunulmakta ve şöyle denilmektedir:

"Bizim siyasal partilerimizin hemen tümünde ekonomi ve toplumsal ilişkiler düzeni konusunda yeterli ya da yetersiz bulunabilecek, doğru ya da yanlış sayılabilecek görüşler vardır; ama kültür ve sanat konularında yeterli-yetersiz ya da doğru yanlış sayılabilecek görüşler yoktur. Kültür ve sanat konularıyla ilgili görüşler parti programlarında bulunmadığı için, partiler iktidara geçtiklerinde, hükümet programlarında da kültür ve sanat konularıyla ilgili görüşler yer almamaktadır."¹¹¹

Böylece, bu zamana kadar yapılmış olan çalışmalarda yazılmış olanın aksine, DP'nin aktif bir kültür politikasının varlığından söz edilmesi mümkün görülmemektedir. DP döneminde kültür ile ilgili uygulamalar yalnızca eğitim alanıyla sınırlı kalmış, sanat kavramını da kapsayan kültür olgusu eğitim ile bir tutulmuştur.

DP'nin kültür politikaları göz önünde bulundurularak kültüre yönelik icraatları incelendiğinde, Atatürk döneminde Türkçeleştirilmiş olan ezanın tekrardan orijinal diline, yani Arapça'ya çevrilmesine yönelik yaptıkları çalışma oldukça önemlidir.

2. 3. 1. İbadetin Dili Değişiyor

Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında, ulus kimlik inşası her alanda olduğu gibi dil alanında da sürdürülmüştür. Dilde Türkçeleşme çalışmaları, Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi ikon isimler önderliğinde başlatılmış ve sürdürülmüştür. Bu Türkçeleşme çalışmaları Hafız Sadettin (Kaynak) ve Hafız Burhan gibi isimlerin de dâhil olması ile dinî uygulamalarda da kendini göstermiş, Kur'an'ı Kerim'in

¹⁰⁹ Güray, **age**, 238.

¹¹⁰ Koçak, **age**, 371.

¹¹¹ Sun, **age**, Önsöz.

Türkçeye çevrilmesinin ardından ezan da Türkçeleştirilmiştir. Demokrat Parti ise iktidara gelmesinin ardından hemen çalışmalara başlamış ve Türkçe okunan ezanı, orijinal dili olan Arapçaya çevirmiştir.

Tezin bu bölümünde, ilk olarak *Türkçülük ve Dil* başlığı altında, Osmanlı Devleti’nden Erken Cumhuriyet dönemine kadar dildeki Türkçeleşme çalışmaları; *Dinde Türkçülük ve Türkçe Ezan Çalışmaları* başlıklarında sırasıyla din alanında kendisini gösteren Türkçülük anlayışı ve hemen ardından bunun ibadet dilini etkilemesi incelenmiştir. Son olarak *Ezanın Yeniden Arapça Okunması* başlığında ise Demokrat Parti hükümetinin iktidara geldiği sene olan 1950’de, ivedi olarak Türkçe ezan uygulamasını durdurup yeniden Arapça diline çevirip uygulamaya konulması irdelenmiştir.

2.3.1.1. Türkçülük ve Dil

18. yüzyılda gerçekleşen Fransız Devrimi’nin en önemli sonuçlarından biri olan milliyetçilik fikri, Avrupa’yı oldukça çabuk bir şekilde etkisi altına almıştır. Osmanlı Devleti’nde ise 19. yüzyılın başlarında milliyetçilik hareketleri oluşmaya başlamış ve bu bilince ulaşan halklar Devlet’e karşı isyan başlatarak kendi ulus devletlerini kurmuşlardır. Türk halkında bu bilincin gelişmesi ise yine Avrupa üzerinden gerçekleşmiştir. Bu olayda Yusuf Akçura’ya göre başrol oynayan iki durum söz konusudur: Bunlardan birincisi Avrupa’ya giden öğrencilerin orada bu fikirlerle tanışmış olmaları ve bir diğeri de Avrupa’dan Osmanlı’ya gelen yabancılarla dönemin aydınlarının tanışıp fikir alışverişinde bulunmalarıdır¹¹². Tüm bunların ardından Devlet içerisinde yalnız kalan Türk toplumu, çeşitli yayın organlarını da kullanarak Türk milliyetçiliğinin temelini atmışlardır¹¹³. Ayrıca bu hareketin Osmanlı Devleti içerisindeki gelişimi Ziya Gökalp önderliğinde Yusuf Akçura, Ömer Seyfettin, Mehmet Fuat Köprülü gibi isimler tarafından çeşitli dergilerde yazılan yazılar ile pekiştirilmiştir¹¹⁴.

Türkçülük fikrinin bu öncü isimleri, yazdıkları yazılarda dil konusuna ayrı bir özen göstermişlerdir. Yusuf Akçura millet kavramını açıklarken “ırk ve dilin esasen birliğinden dolayı sosyal vicdanında birlik ve beraberlik meydana gelmiş insan

¹¹² Yusuf Akçura, *Türkçülük - Türkçülüğün Tarihî Gelişimi* (İstanbul: Türk Kültür Yayını, 1978), 38.

¹¹³ Mustafa Zengin, “İbadet Dilini Türkçeleştirme Çabası Olarak Türkçe Ezan Örneği” (Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015), 2.

¹¹⁴ Tarık Zafer Tunaya, *Türkiye’de Siyasal Partiler*, 2. bs., c. 1 (İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1988), 11.

toplumdur,”¹¹⁵ der ve millet kavramının farkına varan bir toplumda kültürel olaylara verilen değerin arttığını belirtir. Akçura’ya göre kültürün en önemli unsuru dildir ve kendi dilinin incelenmesi, gelişmesi ve bağımsızlığı için uğraşan toplumlarda, millet fikrinin yüksek bilincine erişildiği sonucuna varılabilir¹¹⁶.

Ziya Gökalp’in de bu konuda benzer düşünceleri bulunmaktadır. *Türkçülüğün Esasları* isimli eserinde Gökalp, millet kavramını, “lisanca, dince, ahlâkça ve bediiyatça müşterek olan, yâni aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümre,”¹¹⁷ şeklinde açıklamıştır. Aynı zamanda kültür kavramına da değinen Gökalp, dil olgusunu da kültürün en önemli parçalarından birisi olarak görür. Türklerin asıl dilinin Türkçe, Arapça ve Farsça’nın birleşiminden oluşan Osmanlıca değil; Osmanlı zamanında halk arasında konuşulan Türkçe olduğunu belirtir¹¹⁸. Ayrıca Türkiye’de, Cumhuriyet’in ilânının ardından gerçekleştirilen inkılaplara fikir babası olarak gösterilebilecek ve yazılarında dil konusuna sıkça değinmiş olan Gökalp, dil bilgisi, imlâ gibi konularda dilin Türkçeleştirilmesi; Arapça, Farsça gramerinden kaçınılması gerektiğini söylemiştir¹¹⁹.

2.3.1.2. Dinde Türkçülük

Dilde Türkçeleşmenin yanı sıra dinde Türkçeleşme¹²⁰ de dönemin önemli Türkçü isimleri tarafından dile getirilmiştir. İbadet dilinin Türkçeleştirilmesi fikrini Birinci Meşrutiyet’e kadar götürebilmemiz mümkündür. Yeni Osmanlılar Cemiyeti üyesi Ali Suavi, bu konuda ilk adımı atan kişi olarak tarihe geçmiştir. Türkçe’nin Osmanlıcaya karşı önemini savunan Suavi, bu düşüncesini ibadet diline de yansıtmıştır. II. Abdülhamit döneminde Ayasofya ve Beyazıt camilerinden halka Türkçe olarak hutbelerde bulunmuştur. Dil konusunda verdiği mücadelede hutbelerin, namaz surelerinin Türkçeleştirilebileceğini ve hatta namazın Türkçe olarak kılınabileceğini de savunmuştur¹²¹.

Erken Cumhuriyet dönemi dinde Türkçeleşme konusunda karşımıza çıkan en önemli isim, yine Gökalp’tir. Kutsal kitaplarını kendi dilleriyle okuyup anlayamayan

¹¹⁵ Akçura, **age**, 35.

¹¹⁶ **age**, 36.

¹¹⁷ Gökalp, **age**, 20.

¹¹⁸ **age**, 29.

¹¹⁹ Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, 2. bs. (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), 21.

¹²⁰ Ziya Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* isimli eserinin içerisinde geçen *Dinde Türkçülük* başlığından yola çıkılarak böyle bir söylem geliştirilmiştir.

¹²¹ Seçil Akgün, “Türkçe Ezan”, **Tarih Araştırmaları Dergisi** c. 13, s. 24 (Mayıs 1980): 106.

milletlerin, dinini kavrayamayacağını ve bu sebepten de ibadetten zevk alamayacağını belirten Gökalp, “ibadetten alınacak vecd, ancak okunan duaların tamamiyle anlaşılmasına bağlıdır,” diyerek düşünceleri için bir zemin hazırlar¹²².

Gökalp, fikirlerine dayanak arama noktasında Türkçe olarak icra edilen, *şiiir ve musikiyi birleştiren* ilahileri ve Mevlid-i Şerîf’i zikreder. Bu iki ritüelin Türklerin ibadetten aldıkları zevkleri perçinlediğini, bunun sebebinin ise kendi dillerinde ibadet etmenin bir nevi hazzı olduğunu dile getirir¹²³.

Dinde Türkçeleşme olgusunu ibadetin anlanarak yapılmasına bağlayan Gökalp, bu konuda yapılması gerekenin; “... dinî hayatımıza daha büyük bir vecd ve inşirah vermek için, gerek -tilavetler müstesna olmak üzere- Kur’anı Kerim’in ve gerek ibadetlerle âyinlerden sonra okunan bütün dualarla münâcaatların ve hutbelerin Türkçe okunması” olduğunu söyler¹²⁴.

Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin temel görüşleri, yukarıdan da anlaşılabilceği üzere, Türkçülük ideolojisi etrafında şekillenmiştir. Bu temel ideoloji çerçevesinden bakıldığında Türkiye’de bir kültürel yabancılaşma olduğu gözlemlenmiş ve bunun sebebi olarak da yüzlerce yıllık İslamlaşma olgusu olarak görülmüştür. Dönemin hâkim görüşüne göre, asıl Türkçülüğün ortaya çıkabilmesi için öncelikle üzerini sarmış olan İslam kültürünün kazanması gerekmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmiş olan reformlar da bakıldığında bu tezi destekler niteliktedir¹²⁵. Bu yönde gerçekleştirilen ilk hareket olarak, Mustafa Kemal Atatürk’ün 1923 yılında Balıkesir’de katıldığı bir öğle namazı esnasında bizzat kendisi minbere çıkmış, ilk Türkçe hutbeyi okumuş¹²⁶ ve hutbelerin halkın anlayabileceği dil olan anadillerinde, yani Türkçe olarak okunması gerektiği görüşünü sunmuştur, fakat 1932 yılına kadar bu konu tekrardan gündeme gelmemiştir¹²⁷.

2.3.1.3. Türkçe Ezan Çalışmaları

Henüz kurulmuş Cumhuriyet’in reformlarına yön veren isimlerin Türkleştirmeye çalıştıkları en önemli konulardan birisi de “din” meselesidir. Türklüğün dinler ötesi

¹²² Gökalp, *age*, 158.

¹²³ *age*, 158.

¹²⁴ *age*, 159.

¹²⁵ François Georjeon, *Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930*, çev. Ali Berktaş (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 10.

¹²⁶ Osman Ergin, *Türk Maarif Tarihi*, c. 5 (İstanbul: Eser Matbaası, 1977), 1943.

¹²⁷ *age*, 1945.

bir olgu olarak görüldüğü dönemde, dönemin aydınları tarafından kaleme alınmış birçok yazıda “din” konusuna değinilmiştir. İslam dininin Türkleştirilmesi gerektiği görüşünden yola çıkılarak çeşitli reformlar ve tasarılar önerilmiştir. Bu reform tasarılarından en önemlisi, 1928 yılında Darülfünun İlahiyat Fakültesi profesörleri tarafından hazırlanmış olan *Dini Islahat Beyannamesi*’dir.

Dönemin hâkim görüşü olan Türkçülük doktrini ışığında hazırlanmış olduğu anlaşılan bu beyannamenin bazı maddeleri dikkat çekicidir: İbadet dilinin Türkçe olması gerekliliğine vurgu yapan bu beyanname ayetlerin, duaların ve hutbelerin Türkçeleştirilmiş hallerinin kabul edilerek kullanılması gerektiğini söyler¹²⁸. Ayrıca yine bu beyannameye göre aslanan, Kur’an’ı Kerim’in Türkçeleştirilmesinden ziyade, felsefi yönünün ön plâna çıkarılmasıdır¹²⁹. Son olarak, “mabetlere musiki âletlerinin kabulü dahi lazım gelir. Mabetlerde ilâhi mahiyetinde asrî ve istromantel musikiye kat’î ihtiyaç vardır,”¹³⁰ maddesi de ibadethanelere müziğin sokulması ve icrası açısından önemlidir.

1931 yılına gelindiğinde dinde Türkçeleşme çalışmalarının başlandığı görülmektedir. İlk olarak, aralarında Hafız Saadettin (Kaynak) ve Hafız Burhan gibi isimlerinde bulunduğu, amacı Tekbir’i Türkçeleştirmek olan bir meclis kurulmuştur¹³¹. Bu tarihlerde Kur’an’ı Kerim’in Türkçe’ye çevrilme çalışmaları da devam ederken “tekbir için yapılan mesai daha sonra ezana ve kamete de teşmil edildi, onlar da Türkçeleştirildi. Ve camilerde okunulmağa,”¹³² başlanmıştır.

Tüm bu çalışmaların ardından ilk Türkçe Kur’an’ı Kerim 22 Ocak 1932 tarihinde, Ayasofya’daki Yerebatan Cami’nde Hafız Yaşar tarafından halka okunmuştur. (Şekil 2.2) Yasin suresinin ilk kez Türkçe olarak okunacağı haberinin verildiği bu Cuma namazına halkın ilgisi oldukça yoğun olmuş ve halk bu durumdan gayet memnun kalarak camiden ayrılmıştır¹³³. Bu olaydan 8 gün sonra ise bir başka reform yürürlüğe konmuş ve Türkçe ezan da ilk kez okunmuştur¹³⁴. Bu sayede halkın anlayarak ibadet etmesi için ibadet dilinin Türkçeleştirme çalışmaları tamamlanmış ve beraberinde getirdiği birçok tartışmaya rağmen uygulamaya konmuştur. Ancak bu

¹²⁸ age, 1959.

¹²⁹ age, 1960.

¹³⁰ age, 1960.

¹³¹ age, 1940.

¹³² age, 1942.

¹³³ “Türkçe Kur’an, Dün, İlk Defa Okundu”, *Cumhuriyet*, 23 Kanunusani 1932, 4.

¹³⁴ “Dün İlk Türkçe Ezan Da Okundu”, *Milliyet*, 31 Kanunusani 1932, 6.

reformlar Türkiye Cumhuriyeti'nin laiklik ilkesinden dolayı hiçbir şekilde devlet belgelerinde yer almamıştır¹³⁵.



Şekil 2.2: Hafız Yaşar Yerebatan Cami'nde İlk Kez Türkçe Kur'an Okurken.

“Türkçe kur'an, dün, ilk defa okundu”, *Cumhuriyet*, 23 Kanunusani 1932, 1.

Bu olayların ardından başlayan Türkçe ezan uygulaması ülkenin dört bir yanında yaygınlaşmaya başlamıştır. 18 Temmuz 1932 tarihinde Diyanet İşleri Başkanlığı yayınladığı bir genelge ile, yurt genelinde ezanın Türkçe olarak okunacağını duyurmuş; böylece Arapça ezana bir nevi yasak gelmiştir. Bu yasağın zaman zaman delinmesi ve hükümet tarafından kontrol altına alınması amacıyla TBMM'de bazı görüşmeler yapılmaya başlanmış ve bu görüşmeler neticesinde 2 Haziran 1941 tarihinde çıkarılan bir kanun ile Arapça ezan yasağını delenlere karşı bir cezai yaptırım uygulanmaya başlanmıştır¹³⁶.

2.3.1.4. Ezanın Yeniden Arapça Okunması

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde çok partili hayata geçilmesiyle birlikte mecliste duyulan muhalif sesler daha da belirginleşmiştir. Bu muhalif sesler, uzun süren çalışmalar sonucunda Türkçeleştirilen ezan konusuna da değinmişler ve 1941 yılında kanunlaşan Arapça ezan yasağına karşı tepkilerini TBMM çatısı altında açıkça dile getirmeye başlamışlardır. Hatta durum biraz daha ileri seviyeye taşınmış ve ezan konusu muhalefet partileri tarafından, tekrardan Arapça'ya çevrileceği söylenerek bir siyasi malzeme haline getirilmiştir¹³⁷.

¹³⁵ Ergin, *age*, 1942.

¹³⁶ Zakir Avşar ve Ayşe Elif Emre Kaya, “Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* c. 33, s. 95 (2017): 137.

¹³⁷ *age*, 137.

14 Mayıs 1950’de iktidara gelen Demokrat Parti’nin ilk olarak el attığı konulardan birisi de ezanın dili olmuştur. Adnan Menderes 29 Mayıs 1950 tarihinde partisinin programını açıklarken önemli bir cümle kurmuş ve millete mâl olmuş inkılâpların muhafaza edileceğinin garantisini vermiştir¹³⁸. Türkçe ezan konusunu da bu çerçevede değerlendiren Menderes, 4 Haziran 1950’deki bir söyleminde erken Cumhuriyet döneminde ezanın Türkçeleştirilmesine yönelik çalışmaların bir gereklilik olduğunu savunmuş ancak 50’li yıllarda böyle bir uygulamaya gerek kalmadığını, eğer bu uygulamaya devam edilirse vicdan hürriyetine yönelik sorunlar açığa çıkacağını belirtmiştir¹³⁹. Hükümet programının açıklanmasının ardından DP tarafından meclise sunulan ilk kanun tasarılarından birisi, 16 Haziran 1950 tarihinde Türk Ceza Kanunu’nun Arapça ezanı yasaklayan maddesinin değiştirilmesi olmuştur¹⁴⁰. Buradan bakıldığında, DP’nin ezan ve ibadet konularında gerçekleştirilmiş olan reformlardan hoşnut olmadığını, bu reformların halk tarafından benimsenmediğini ve hoş karşılanmadığını düşündüğü sonucuna varmak mümkün görülmektedir.

Arapça ezan yasağının kaldırılmasının görüşüldüğü TBMM toplantısında CHP adına söz alan Cemal Reşit Eyüboğlu, millî devlet ve millî şuur politikası ile kurulan Cumhuriyet’in bu politikaları göz önünde bulundurarak ezan konusunu dil ve millî şuur meselesi olarak kabul ettiğini ve ezanın dili üzerinden bir tartışmaya girmek istemediklerini belirtmiştir. Ardından halkın ezanın dili hakkındaki tercihi kendisinin vereceğini düşündüğünü ve bu sebeple Arapça ezanın ceza konusu olmaktan çıkarılmasına parti olarak karşıt bir görüşleri olmadığını söylemiştir¹⁴¹.

DP adına söz alan Ali Sinan Tekelioğlu ise meseleye Atatürk’ü de dahil ederek, günümüzde yaşıyor olsaydı *Allah Kanunu*’nun Türkçe tercümesine imkân olmadığını belirten din adamlarının görüşlerini göz önüne alarak ezanın *din diliyle* yani Arapça olarak okutacağını söylemiştir¹⁴².

¹³⁸ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1950): 30.

¹³⁹ “Arapça Ezana Müsaade Ediliyor”, **Milliyet**, 05 Haziran 1950, 1-5.

¹⁴⁰ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 9, c. 1 (Haziran 1950): 181.

¹⁴¹ **age**, 182.

¹⁴² **age**, 183.

Tüm bunların ardından 16 Haziran 1950 tarihinde TCK'nın 526. maddesi TBMM'de kabul edilen 5665 sayılı kanunla değiştirilmiş ve böylece ezanın Arapça okunması hakkındaki yasak da kalkmıřtır¹⁴³.

¹⁴³ “Meclis Ezanı Kabul Etti”, **Milliyet**, 17 Haziran 1950, 5.

3.DEMOKRAT PARTİ DÖNEMİNDE TÜRK MAKAM MÜZİĞİ

Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılından 27 Mayıs 1960 yılındaki askeri darbe ile iktidarına son verilen 10 yıllık süreçte, partinin kültüre bakışı, kültür politikaları ve kültür-sanat alanında bir *kendiliğindenliğin* önünü açtığı önceki bölümde işlenmiştir. Bu bölümde ise sırasıyla bu dönem içerisindeki Radyoların durumu ve dini müzik alanı, Demokrat Parti'nin icraatları ve kültür politikaları üzerinden incelenmiştir.

50'li yıllara geniş bir açıdan bakan Derya Bengi, Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu bu dönemi siyasi alanda yaşanan tartışmalar, müzik alanında yaşananlar, Batılılaşmanın yerini Amerikanlaşmaya bırakması ve kamusal alanda yaşanan tüm her şeyiyle şu şekilde özetler:

“1950’ler Menderes’li, Bayar’lı, Migros’lu, Gima’lı, traktörlü, gecekondu, naylonlu, hula huylu yıllardı; çok partili demokrasiye geçişle askeri darbe arasına sıkışmış bir zaman dilimiydi. İktidarın millî irade nutuklarıyla muhalefetin istibdat rejimi iddiaları birbirleriyle dalaşırken, tango ve rock’n roll adımları birbirine dolaşıyor, Soğuk Savaş’ın gölgesinde küçük Amerika idealiyle karaborsa, ihtikâr, yolsuzluk davaları birbirine karışırken, plaktan kahveye, şekerden otomobil lastiğine, grev hakkında basın hürriyetine yokluklar birbiriyle yarışıyordu.”¹⁴⁴

Çok partili hayata geçişin gerçekleşmesinin ardından 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin Batı algısı, tek parti dönemi yöneticilerine göre daha farklı olmuştur. Erken Cumhuriyet döneminde kültür politikaları geliştirmiş olan Cumhuriyet elitleri, Batı'nın yüksek kültürünü alıp Türk kültürüne entegre etmeye çalışmışlardır. DP'liler ise daha popülist bir bakışla yaklaşmışlardır Batı kültürüne. Ekonomi-politik alanda liberal ideolojiyi benimsemiş olan DP, görece olarak kültür alanında da bu görüşe uygun bir tavır takınmıştır:

¹⁴⁴ Derya Bengi, **50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük-“Şimdiki Zaman Beledir”** (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 8.

“Ekonomik ve siyasal anlayışları liberaldir, arz talep dengesine inanırlar, kültürel dünyanın da ‘görünmez el’ tarafından düzenleneceğini ve ülkeye uygun olanın kalacağını düşündüğü bir zihniyet içindedirler.”¹⁴⁵

Türk müziğindeki Batılılaşma süreci bu dönemde hızlanarak önceki deneyimlere nazaran daha farklı bir boyut kazanmıştır. Ancak müzik kültürü üzerindeki bu Batılılaşma olgusu, erken Cumhuriyet döneminden farklı olarak gelişmiş ve Ayas’ın da belirttiği gibi, 1950’li yıllara dek uluslaşma ve kimlik meseleleri üzerinden yürütülen olgu; demografik değişimin de etkisiyle artık kentleşme ve popüler kültür üzerinden yürütülmeye başlanmıştır. Bu tarihten itibaren Türkiye’nin dünya ülkelerinin ekonomisiyle daha da yakınlaşması sonucu ortaya çıkan toplumsal, kültürel ve demografik değişimler; dolaylı olarak müzik kültürüne ve Türk makam müziğine de yansımıştır¹⁴⁶. Böylelikle gerek Osmanlı Devleti döneminde gerekse erken Cumhuriyet dönemi Batı müziği eserlerinden farklı olarak bu dönemde ithal edilen müzik, Batı’nın yüksek sanatını temsil etmeyen popüler müzikler olmuştur¹⁴⁷.

Türk makam müziği alanında da bu değişim kendisini eser nitelikleri açısından göstermiştir. DP’nin politikaları sonucu gerçekleşmiş olan köylerden büyük kentlere göç ve ekonomik dengelerin değişmesi sonucu “kitlelerin Türk müziğinde taleplerinde de değişiklikler gündeme gelmiştir.”¹⁴⁸ Bu dönemden sonra yaygınlaşan gazino kültürünün bir getirisi olarak yalnızca eğlence aracına dönüşen müzikte, arz-talep kuralına uygun olarak besteciler de halkı tatmin etmek amacıyla popüler müzik tarzında eserler üretmeye başlamışlardır¹⁴⁹. Timur Selçuk’a göre “Türk Sanat Müziği” olarak adlandırılan bu yeni Türk müziği beraberinde bazı yapısal değişiklikler de getirmiştir:

“Klasik Türk müziğinin geniş formlu, dev usûl ve makamlı, ağırlıklı sözlü başyapıtlarıyla müzik dinleyicilerini tatmin etmek olanaksızlaşıyordu. Bu boşluğu doldurmak için yeni tip bir Türk müziği oluştu kendiliğinden. Basit dizi ve usulleri işleyen (puselik, çargâh, Hicaz, Kürdî ve şetleri, nim-sofyan, samai, yürük semai usulleri), küçük şarkı formunda, sözleri anlaşılır olan besteler üretildi.”¹⁵⁰

Bu açıdan bakıldığında zaman Demokrat Parti döneminde gazinonun kültürünün ve ona bağlı olarak gelişen eğlence kültürünün Türk makam müziğine olan etkisi yadsınamayacak derecede büyüktür.

¹⁴⁵ Caner Işık ve Nuran Erol Işık, **Müslüm Gürses ve Arabesk** (İstanbul: Ferfir Yayınları, 2013), 77.

¹⁴⁶ Ayas, 2019, 295.

¹⁴⁷ **age**, 77.

¹⁴⁸ Sinem Özdemir, “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak” (Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 212.

¹⁴⁹ Işık ve Işık, **age**, 75-76.

¹⁵⁰ Timur Selçuk, “Müzik Dünyamız”, içinde **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1995), 1477.

Müzik alanına ve özellikle Türk makam müziği alanına bakıldığında, DP'nin devlet politikası dışında olacak şekilde davetler ve özel toplantılar gibi etkinliklerde Türk müziğini tercih ettiği görülmektedir. Aşağıda Parti'nin ileri gelenleri ve dönemin önemli sanatçıları arasındaki ilişkileri de kapsayan detaylı örnekler incelendiğinde bu görüş daha da pekişmektedir. Örneğin, Safiye Ayla'nın 1953 yılında Demokrat Parti Edirne Teşkilâtı ve 1959 yılında Demokrat Parti Tarsus Teşkilâtı'nın etkinliklerinde sahne alması, DP'nin Parti etkinliklerinde Türk müziğini tercih ettiğini göstermektedir. Ayrıca DP'nin iktidara geldiği sene Kartal Teşkilâtı, düzenleyeceği balo için de Safiye Ayla'ya teklif götürmüş, ancak istenen ücretin fazla gelmesinden dolayı kendisine, DP Kartal İlçe Başkanı Selâmi Oğuz tarafından ücrette indirimle gidilmesi amaçlı bir mektup gönderilmiştir¹⁵¹.

Parti'nin ileri gelen isimleri açısından bakıldığında, dönemin ünlü sanatçıları ile bu isimler arasında yakın ilişkiler olduğu ve Türk müziğine yakından ilgili oldukları görülmektedir. Örneğin Safiye Ayla ile DP hükümeti dönemindeki Cumhurbaşkanı Celâl Bayar'ın dostluğu Atatürk'ün düzenlediği eğlencelere kadar gider, ayrıca Müzeyyen Senar için de Bayar, Celâl Amca'dır. Yine Türkiye Cumhuriyeti 3. Cumhurbaşkanı Celâl Bayar, 23 Kasım 1950 tarihli Radyo Dünyası'ndaki bir röportajında Müzeyyen Senar için övgülerde bulunmuş ve "Müzeyyen Hanım Bursalıdır. Kendisini çok iyi tanırım, iyi bir sanatkârdır," demiştir¹⁵².

Demokrat Parti yönetim kadrosunun Türk müziğine olan ilgi ve alakalarını dönemin ünlü sanatçıları ile kurdukları ilişkilerden, katıldıkları etkinliklerden ve verdikleri davetlerdeki tercihlerinden anlamak mümkündür. 1950 yılında, DP henüz iktidara geldiğinde Celal Bayar ve Adnan Menderes, Safiye Ayla'nın Ankara Belvü Palas'ta Kızılay yararına verdiği bir konsere katılmışlardır:

"Ankara'daki Belvü Palas'ın bahçesinde Kızılay yararına bir konser veriyordum. Son hazırlıklarımı tamamlarken, birinin üstünde 'Reisicumhur Celâl Bayar', diğerinde 'Başvekil Adnan Menderes' kartvizitleri bulunan iki büyük sepeti kulise getirdiler. Bir sanatçı için bu denli ilgi, mutlulukların en yürek hoplatanıydı. Konserime başlamak üzereyken bahçede bir dalgalanma oldu, ardından bir alkış koptu. Beklediğimiz konuklar gelmişlerdi. En önde kendilerine ayrılan masada yerlerini aldılar. Bayar, Menderes, Emin Kalafat ve Celâl Yardımcı şu anda hatırladıklarım. Sahnede bir yanımda Bayar'ın bir yanımda Menderes'in çiçekleri olduğu hâlde konserimi tamamladım. Programım bitince masalarına davet ettiler ve hepsi iltifatlarda bulundular."¹⁵³

¹⁵¹ Murat Bardakçı, **Safiye**, 2. bs. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018), 244-45.

¹⁵² Radi Dikici, **Cumhuriyet'in Divası Müzeyyen Senar**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005), 179.

¹⁵³ Nalân Seçkin, **Musalladan Şöhrete Safiye Ayla**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998), 100.

1954 yılında da dönemin Başvekil'i Adnan Menderes, Küçüksu Kasrı'nda düzenlediği bir davete Safiye Ayla'yı davet etmiş ve kendisinden sahne almasını istemiştir¹⁵⁴.

Temmuz 1950 tarihinde Osman Nihat Akın, Münir Nurettin Selçuk ile gerçekleştirdiği bir söyleşide, Adnan Menderes'in iktidara gelmeden önce, Türk müziğini ve bu alanda çalışmalar yürüten sanatçıları kalkındırmak için ellerinden gelen her şeyi yapacaklarını vaat ettiğini ve ayrıca Celal Bayar'ın da bu müziği seven birisi olduğunu belirtmiştir. Buna cevaben Münir Nurettin Selçuk, yapılması gereken ilk işin bundan 15 sene önce Konservatuar dersleri arasından kaldırılan Türk müziğinin yeniden derslere eklenmesi gerektiğini söylemiş ve sözlerine şu şekilde devam etmiştir.:

“Bugün kadınlı, erkekli binlerce istidat, kendi musikisini öğrenecek yer bulamıyor, piyasada şunun, bunun elinde kalıyor. Malûmuâliniz, san'atın kapısı herkese açıktır. Musikimizin kurtulması için her şeyden evvel aklımıza piyasa musikisi değil, Türk musikisi gelmelidir! ...

Bence, her şeyden evvel, müzisyenlerin de, çalınacak eserlerin de Konservatuar tarafından kontrol veya diriye edilmek suretiyle, iyi eserlerin meydana çıkarılması muvafık olur.”¹⁵⁵

Tüm bu olaylar göz önünde bulundurulduğunda, Demokrat Parti'nin parti politikası ya da devlet politikası olarak Türk makam müziğine yönelik bir girişimde bulunmasa bile, manen bu müziğin yanında olduğu; kadrosunun da bu müziğin iyi bir dinleyicisi olduğu sonucuna varmak mümkündür.

3.1. Radyolarda Türk Makam Müziği

Erken 20. yüzyılda radyo, ortaya çıkışı ve kitlelerden öte devletler tarafından da benimsenmesi açısından bütün yüzyıla damgasını vurmuş bir kitle iletişim aracıdır. Radyonun bu derece önem kazanmasının temelinde, devletlerin onu bir propaganda aracı olarak kullanmasından evvel kitleler özelinde bireylerin onu kabullenmesi yatmaktadır. Eric Hobsbawm bu durumun önemini şu sözlerle açıklar.:

“Radyo, yoksulların, özellikle de eve bağlı yoksul kadınların hayatını, daha önce hiçbir şeyin yapmadığı kadar dönüştürdü. Dünyayı insanların oturma odalarına getirdi. Artık en yalnız kişi bile bir daha asla tam bir yalnızlık içinde olmayacaktı. Ve şarkı, oyun ya da sesle ifade edilen bütün bir seçenekler yelpazesi onların emrindeydi.”¹⁵⁶

Böylece radyonun bireyler üzerindeki etkisini, yalnızlık hissini gidermesine ve enformasyon akışına bağlar.

¹⁵⁴ age, 102.

¹⁵⁵ Osman Nihad, “Karşı Karşıya Bir Konuşma Bestekâr Osman Nihad'la Münir Nureddin Selçuk”, **Radyo Haftası**, 15 Temmuz 1950, 7.

¹⁵⁶ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılikler Çağı**, çev. Yavuz Alogan, 6. bs. (İstanbul: Everest Yayınları, 2012), 262.

Radyonun popüler kültür üreten bir meta ve devletler tarafından kullanılan etkili bir propaganda aracı hâline gelmesi ise biraz daha ileri bir tarihte gerçekleşmiştir. Yine Hobsbawm, bu süreci radyonun bireyler üzerindeki etkisinden yola çıkarak ele almıştır.:

“Radyonun, her biri bir birey olarak kendisine hitap edildiğini hisseden sessiz milyonlara aynı anda seslenme özelliği, hem yöneticilerin hem de satıcıların hemen anladıkları gibi, onu propaganda ve reklamcılık için kavranamayacak kadar güçlü bir kitle enformasyon aracı haline getirdi. 1930’ların başında ABD başkanı radyonun ‘ocak başı sohbeti’ potansiyelini, Britanya kralı ise kraliyet Christmas yayını keşfetmişti. Sonsuz bir haber talebine yol açan İkinci Dünya Savaşı’nda radyo, tek başına bir siyasal araç ve bir enformasyon aracı oldu.”¹⁵⁷

II. Dünya Savaşı sürecinde ve sonrasında önemli bir kitle iletişim aracı statüsüne yerleşen radyo, tüm dünya toplumları için vazgeçilmez bir hâl almıştır.

Meltem Ahıska’ya göre, “tüketim kültürünün, millî politikaların ve savaşların şekillendirdiği bir teknoloji olarak radyo,” propaganda aracı olarak varlığını sürdürürken bu gücünü pekiştirmek ve kitleleri etkisi altına alabilmek için aynı zamanda bir eğlence aracı olmak ve günlük yaşam pratikleri içerisinde kendisine yer edinmek zorundadır¹⁵⁸.

Türkiye’de radyoculuk faaliyetlerinin temeli ise, Cumhuriyet’in ilânını izleyen süreç içerisinde, haberleşme ve iletişimin öneminin farkına varılmasıyla 1925 yılında devlet tarafından atılmaya çalışılmıştır. İlk olarak *Telsiz Tesisi Hakkındaki Kanun* isminde bir kanun hazırlanarak Türkiye sınırları dahilinde İstanbul ve Ankara’da birer telsiz telgraf istasyonu kurulması kararlaştırılmıştır. Alınan bu kararın ardından 8 Eylül 1926 tarihinde Fransızlarla ortak ve özel bir şirket olan *Telsiz-Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ)*, aralarında Cemil Uybadın, Celâl Bayar ve Falih Rıfkı Atay gibi isimlerin imzalarının da bulunduğu bir sözleşme ile kurulmuş ve radyo yayınları yapma hakkını da edinmiştir¹⁵⁹.

Kurulan bu şirket, 1927 yılına gelindiğinde İstanbul ve Ankara’da beşer kilovat gücündeki istasyonlarını kullanarak İstanbul Büyük Postanesi’nde kurulan bir stüdyo ile ilk yayınlarına başlamıştır¹⁶⁰. Bu tarihi Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki radyoculuk faaliyetlerinin başlangıcı ve aynı zamanda İstanbul Radyosu’nun da kuruluşu olarak kabul etmek mümkündür.

¹⁵⁷ age, 262.

¹⁵⁸ Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, 2. bs. (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 22.

¹⁵⁹ Teoman Yazgan, *Önce Radyo Vardı* (İstanbul: Tekin Yayınevi, 2006), 15.

¹⁶⁰ age, 16.

TTTAŞ'ın yaşadığı teknik, içerik ve mali sorunlar neticesinde şirketin sözleşmesi yenilenmemiş ve radyo yayıncılığı hakları 1936 yılında PTT'ye, yani devlet tekeline geçirilmiştir¹⁶¹. Devir işleminin ardından devlet yönetimine geçen İstanbul ve Ankara Radyolarını güçlendirme çalışmalarına başlamış, 28 Ekim 1938 tarihinde yenilenen stüdyolarıyla Ankara Radyosu hizmete açılmıştır¹⁶². Böylece, Demokrat Parti'nin iktidara geldiği yıllarda, hali hazırda faaliyet gösteren, İstanbul ve Ankara Radyoları olmak üzere, iki devlet radyosu aktif olarak hizmet vermektedir. 1950 yılında İzmir'de de radyoculuk faaliyetleri başlamış ve 1953 yılında İzmir Radyosu'nun devlet radyosu haline getirilmesiyle bu dönemdeki devlet radyolarının sayısı üçe yükselmiştir.

3.1.1. Demokrat Parti ve Radyo

Demokrat Parti dönemi, aynı zamanda radyonun propagandif kullanımı açısından da bir önem arz etmektedir. DP'nin radyo ile olan ilişkisini anlamak için ise çok partili hayatın başladığı döneme göz atmak yerinde olacaktır. 1946 yılında çok partili hayata geçilmesiyle birlikte radyonun kullanım hakkı üzerinden çeşitli tartışmalar ve siyaset arenasındaki partilerin eşit şartlar altında çalışmalarını yürütemedikleri düşüncesi palazlanmaya başlamıştır. Radyonun önemli bir propaganda aracı olduğunun da anlaşıldığı bu dönemde DP, bu araç üzerinde muhalefet partilerinin de iktidar partisiyle eşit haklara sahip olması gerektiğini dile getirmiştir. Meclise sunulan çeşitli yasa tasarıları sonucunda, 24 Mayıs 1949 tarihinde 5392 sayılı Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu kabul edilmiş ve iktidar partisi dışında kalan siyasi partilerin de devlete ait radyolarda seçim zamanlarında konuşma yapmalarına olanak sağlanmıştır¹⁶³.

1950'li yıllarda Türkiye'de Radyo'nun işlevine ve iktidar partisi ile olan ilişkisine getirilen en önemli eleştirilerden bir tanesi uygulanan iç ve dış politikalarından kaynaklı olarak bu dönemde Radyo'nun, tüm halkı kapsayıcı niteliğini kaybetmesi ve tek parti döneminde oluşturmaya çalışılan millîliğe karşı olarak ABD yanlısı dış politikanın, millîlik ve millî bağımsızlık gibi kavramların etkisini kaybetmeye başladığı yönündedir¹⁶⁴.

¹⁶¹ Hamza Çakır, "Türkiye'de Özel Radyocuğun Dünü, Bugünü", **Radyovizyon**, Şubat 2010, 6.

¹⁶² Yazgan, **age**, 17.

¹⁶³ Uygur Kocabaşoğlu, **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 308-9.

¹⁶⁴ Ahıska, **age**, 48.

Demokrat Parti iktidara geldiği andan itibaren, devletin önemli bir ideolojik aygıtı olan radyo üzerinde denetimini arttırmak ve iktidar alanını genişletmek amacıyla çalışmalar yürütmüştür. Radyoda *ıslahat* şeklinde anılan bu çalışmalar, 10 yıllık iktidar süreci boyunca 1950, 1954 ve 1959 yılları olmak üzere üç farklı zaman diliminde karşımıza çıkmaktadır.

İlk olarak, 1950 yılında Demokrat Parti'nin Cumhuriyet Halk Partisi'nden devraldığı *ıslahat* girişimini ele almak önemlidir. Kocabaşoğlu tarafından radyoyu *sempatikleştirme* girişimi olarak anılan bu çalışmaların içeriğinde; uygulanan bir anket ile dinleyicilerin isteklerine karşılık vermek ve bu minvalde radyo yayınlarını düzenlemek vardır¹⁶⁵. 10 Temmuz 1950 tarihinde Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürü Doktor Halim Alyot tarafından yapılan bir açıklamada radyolarda yapılacak olan ıslahatlar hakkında bilgi verilmiştir. Demokrasinin gelişmesinde radyolara büyük bir görev düştüğünü belirten Alyot, radyonun eğitici yönüne de değinerek bu alanda iyileştirici çalışmalar yapılacağını söylemiştir. Müzik yayınları ilgili olarak ise Türk müziği ve Cumhuriyet'in getirisi olan çok sesli modern Türk müziği yayınlarına önem verileceğini söylerken bu türlerin yayın sürelerinin artırılacağına dair de sinyaller vermiştir.:

“Müzik neşriyatımızı her sınıf halkın isteklerine cevap verecek şekilde ayarlamak ve klâsik tarihî Türk müziği ile folklor müziğimize ve bugünün zevk ve ihtiyaçları bakımından muhtaç olduğumuz çok sesli modern Türk müziğine büyük önem vermek gayemizdir.”¹⁶⁶

Alyot'un bu söylemlerinden yola çıkarak Demokrat Parti'nin genel olarak halkın tüm kesimini kucaklayıcı bir tavır takındığını da söylemek mümkündür.

Yukarıda bahsedilen *ıslahatların* ikincisi olan ve 1954 yılında gerçekleştirilen *ıslahat* ise daha geniş kapsamlıdır. 1954 yılı devlet radyolarının kullanımının TBMM'de sıkça tartışılır hâle geldiği bir dönemdir. Başvekil Adnan Menderes, yaptığı konuşmalarda sürekli devlet radyolarının hükümet ve iktidar partisi tarafından kullanımının oldukça normal bir durum olduğunu dile getirmiştir¹⁶⁷. Ayrıca, bu süreç içerisinde, 16 Şubat 1950 tarihli 5545 sayılı *Milletvekilleri Seçimi Kanunu*'nun siyasi partilerin radyo yayınları hakkındaki 45 ve 46. maddeleri,¹⁶⁸ 07 Temmuz 1954 tarih

¹⁶⁵ **age**, 393.

¹⁶⁶ “Radyolarımızı ıslah için girişilen teşebbüsler”, **Milliyet**, 11 Temmuz 1950, 1-5.

¹⁶⁷ Mustafa Tokmak, “Basın-İktidar İlişkileri Çerçevesinde Demokrat Parti ve Ankara Radyosu” (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 2007), 142-44.

¹⁶⁸ “Milletvekilleri Seçimi Kanunu (5545 S.K.)”, **Resmî Gazete**, 7438 (Şubat 1950): 17804

ve 6428 sayılı kanun ile kaldırılmıştır¹⁶⁹. Başvekil Menderes, muhalefetin radyoda hakkını kötüye kullandığını; sadece hükümeti ve icraatlarını aşağılamak suretiyle mikrofon başına geçtiğini; devlet radyolarında hükümetin böylesine eleştirilmesinin onarılmaz yaralara sebep olacağını savunarak bu kanun değişikliğinin sebebini açıklamıştır. Sözlerine,

“Yeni mevzuata göre radyoda Demokrat Parti konuşmayacak, başka partiler de Halk Partisi de konuşmayacaktır. Buna itiraz eden yoktur. Hükümet halka icraatını söyler, fakat objektif olarak söyler, diyorlar. Demek oluyor ki, Hükümetin objektif olarak söylemesinde itirazları yoktur. ... İki parti de radyoda konuşmayacaktır. Fakat Hükümet parti değildir. Vakaa Hükümet bir partinin içinden çıkar. Fakat Hükümet olduktan sonra o büsbütün başka bir teşekkül haline gelir. Hükümet, hâlâ kabul etmek istememelerine rağmen, onların da Hükümetidir. Eğer Hükümet olarak konuşulduğu zaman Hükümetliğe yakışır şekilde konuşulmamışsa bunun telâfisi mümkündür.”¹⁷⁰

şeklinde devam eden Menderes, devlet radyolarında hükümet icraatlarının bildirilmesinde bir beis görmediğini; aksine olması gerekenin de bu olduğunu belirtmiştir. Menderes’in bu söylemlerinden ve Parti’nin icraatlarını değerlendirecek olursak, Demokrat Parti’nin muhalefet ve iktidar olduğu zamanlardaki radyoya bakış açısının ve tutumunun baskıcı yönde değiştiğini söylemek mümkündür.

Bu süreci takiben 19 Haziran 1954 tarihinde Akis dergine yazdığı yazıda Devlet Vekili Mükerrer Sarol, Basın Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü’nde ve radyo yayınlarında bir *ıslahat* çalışmaları başlatılacağını söylemiştir.:

“Demokrat Parti iktidarı, geçen dört sene içinde daha çok mesaisini ve vaktini iktisadî kalkınma üzerinde teksif ettiği için halkımızın fikir ve güzel sanatlar sahasındaki ihtiyaçlarını hotbehot tahdit edebilmek mevkiinde olan Basın-Yayın ve Turizm Kanunu ile meşgul olamamış ve bunun sadece ahkâmım daha anlayışlı ve daha liberal bir zihniyet dahilinde tatbik çalışmıştır.

Şimdi, hem bu kanun, hem de bunun tatbikine memur edilmiş olan cihazı toptan ele alarak esaslı bir tetkike tâbi tutmak ve bir hürriyetler nizamı olan demokratik rejimin prensip ve gayelerine uygun kılmak karındayız.”¹⁷¹

Alınan kararlar her ne kadar yayın içerik ve süreleriyle ilgili olsa da¹⁷² yukarıda bahsi geçen kanun değişikliğinin ardından gelmesi, Sarol’un söylemleri ve ıslahatın getirileri göz önünde bulundurulduğunda bu *ıslahatın*; DP’nin radyo alanındaki gücünü pekiştirmek amacıyla gerçekleştirildiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Mesud Cemil’in de dâhil olduğu komisyonun icraatları hakkında kendisi,

¹⁶⁹ “Milletvekilleri Seçimi Kanununun bazı maddelerinin değiştirilmesine ve bazı maddelerinin kaldırılmasına dair Kanun (6428)”, **Resmî Gazete**, 8748 (Temmuz 1954): 9834.

¹⁷⁰ **TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem X, Toplantı 15, c. 1 (Haziran 1954): 319

¹⁷¹ Mükerrer Sarol, “Basın ve Turizm Davamız”, **Akis**, 19 Haziran 1954, 4.

¹⁷² Kocabaşoğlu, **age**, 395.

“Komisyon, her türlü söz, temsil ve müzik yayınlarını, ayrı ayrı ve birbirleriyle ilgili olarak halk eğitimi bakımından ele alarak tetkik etmektedir. Komisyon, çok geniş ve yeni bir anlayışla, radyolardaki her türlü malzeme ve eleman noksanlıklarını tesbit etmekte, çalışmaları önleyen kayıtları kaldırmaktadır,”¹⁷³

cümlelerini kurmuş, radyo yayınlarının halkın eğitimi yönünde düzenleneceğini belirtmiştir.

1 Ağustos 1954 yılında başlatılan bu *ıslahat* çalışmaları kapsamında, Ankara Radyosu’nun yayın saati uzatılmasına ve Türk müziği yayınlarının da görece arttırılmasına karar verilmiştir¹⁷⁴. Aynı uygulamalar İstanbul Radyosu için de geçerli kılınmış, burada da Yurttan Sesler Korosu kurulması kararlaştırılmış ve bu koroya sanatçı alınması için bir sınav tertip edilmiştir¹⁷⁵.

Ayrıca, Sarol’un yukarıda verilen Akis dergisindeki yazısı detaylı incelendiğinde, bunun aslında bir itiraf niteliğinde olduğu görülmektedir. İktidarda bulundukları 1950-1954 yılları arasındaki 4 yıllık süreçte ağırlıklı olarak ekonomi alanına yöneldiklerini belirten Sarol; güzel sanatlar alanına pek müdahil olamadıklarını söylerken aynı zamanda bu konuda bir yönelimlerinin olmadığını da dile getirmiştir. Sözlerinin devamında ise kendilerinden beklendiği gibi, bu alanda liberal bir anlayış ile hareket ederek sanatta bir *kendiliğindenlik* yarattıklarını ifade etmiştir.

Yine bu söylemleri ve Demokrat Parti’nin kültür-sanat alanındaki tutumunu çeşitli açılardan okumak da mümkündür. DP iktidarda olduğu süreç boyunca tek parti dönemini ve baskıcı olduğunu düşündüğü rejimi sürekli eleştirmiştir. Bu minvalde liberal bir politika izleyen DP’nin, her alanda serbestliği ve özgürlüğü savunarak iktidara geldiğini düşünürsek sanat alanındaki liberal tutumunu da buna bağlamak pek tabii mümkündür. Bunun dışında, II. Dünya Savaşı sonrasındaki Soğuk Savaş sürecinde Batı toplumlarında gelişen sanat akımlarının mottosu SSCB’nin aksine, “sanat, sanat içindir,” şeklindedir¹⁷⁶. DP’nin özgürlükçü ve sanat alanındaki serbestisini de yakın ilişkiler içerisinde olduğu ve aynı zamanda Soğuk Savaş döneminin bir kutbu olan özgürlükler ülkesi Amerika Birleşik Devletleri ile olan etkileşimlerine yormak mümkündür.

Son olarak, 1959 yılında radyoların siyasal programları dışında kalan programların iyileştirilmesi amacıyla bir çalışma başlatılmıştır. Daha global ve yeniliklere açık bir

¹⁷³ “Radyolarda Islahat”, **Milliyet**, 27 Haziran 1954, 2.

¹⁷⁴ “Radyo Programlarında Yapılacak Islahat”, **Milliyet**, 17 Temmuz 1954, 1.

¹⁷⁵ “Radyoların Yeni Programı”, **Milliyet**, 26 Temmuz 1954, 3.

¹⁷⁶ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 7. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017), 146.

radio yaratmak amacıyla yapılan bu *ıslahat* çalışması¹⁷⁷ incelendiğinde; artık Ankara, İstanbul ve İzmir Radyoları'ndan aynı anda ve özel olarak hazırlanmış haber metinlerinin verileceği, Ankara ve İstanbul Radyoları'nın sabah ve akşam programları arasına ek olarak ikinci program konulduğu, İstanbul Radyosu'nun ikinci programının Batı Müziği ağırlıklı olacağı görülmekte¹⁷⁸ ve bu durum DP'nin radyoya verdiği önem ve kültür politikaları özelinde müzik politikaları hakkında fikir vermektedir.

Liberal görüşün temsilcisi olarak iktidara gelen DP, iktidarda kaldığı 10 yıllık süreç içerisinde gerçekleştirdiği uygulamalar ile bu görüşten günbegün uzaklaşmıştır. Radyoyu sıkı bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlayan DP, gerek kanunlarla gerekse eylemlerle muhalefetten oldukça tepki toplamıştır. Özellikle yukarıda bahsi geçen 6428 sayılı kanunun uygulamaya konulması ve 1954 seçimlerinde radyolardan DP lehine yayınlar yapılması sonucu muhalefet, *partizan radyo* söylemlerine başlamıştır¹⁷⁹. 1957 seçimlerine gelindiğinde ise Türkiye demokrasi ve radyoculuk tarihine damga vuracak bir olay gerçekleşmiştir; radyolardan seçim sonuçları, henüz seçim sonuçlanmadan iktidar partisi lehine açıklanmıştır¹⁸⁰.

Demokrat Parti iktidarındaki Türkiye'de 1958 yılına gelindiğinde olaylar ve söylemler giderek sertleşmektedir. Bu döneme damgasını vuran bir başka olay da *Vatan Cephesi* uygulamasıdır. DP'nin gücünü pekiştirmek, tabanını geliştirmek, halkı seferber etmek ve en önemlisi muhalefete göz dağı vermek gibi amaçlarla ortaya çıkan *Vatan Cephesi*¹⁸¹, 12 Ekim 1958 tarihinde Başvekil Menderes'in Manisa'da yaptığı bir konuşmada muhalefetin tutumunu eleştirirken;

“Politika ve ihtirastan vareste vatandaşların karşımızda kurulmuş olan kin ve husumet cephesine karşı vatanperverane gayretlerini birleştirip eserlerinin müdafaasına azmetmiş bir vatan cephesinin kurulması zarureti kendisini göstermiştir. Böyle bir vatan cephesiyle bu güzel ve muazzam eserlerin Türk milletince müdafaası lazımdır. ... Bu güzel ve masum eserleri, ihtirastan azade vatandaşların vatan ve terakki cephesinde birleşmek suretiyle, kin ve nifak yaratıcı, bozguncu, iptidai, geri ve tahripkâr propagandalara karşı aslanlar gibi müdafa etmeleri lazım geliyor,”¹⁸²

¹⁷⁷ *age*, 396.

¹⁷⁸ “Radyolarda Yeni Program Başlıyor”, *Milliyet*, 31 Ekim 1959, 5.

¹⁷⁹ Ayşe Asker, “DP'nin Radyoyu İktidar Aracı Yapması: 1957 Seçim Sonuçlarının Radyo Aracılığıyla Erken Yayınlanması”, *İletişim Araştırmaları Dergisi*, c. 1, s. 12 (2014): 134.

¹⁸⁰ *age*, 137.

¹⁸¹ Zürcher, *age*, 348.

¹⁸² “Menderes'in Konuşması”, *Milliyet*, 13 Ekim 1958, 5.

sözlerini sarf etmesiyle resmen ilân edilmiştir. Bu süreci takiben *Vatan Cephesi*'ne katılanların isimleri teker teker, dakikalarca radyolardaki haber yayınları sırasında okunmuş ve bu uygulama muhalefet cephesinden oldukça tepki çekmiştir¹⁸³.

Son olarak, bu dönemde radyo içerisindeki müzik yayınlarına da kısaca göz atmak yerinde olacaktır. Yukarıda da belirtildiği üzere DP, iktidara geldiği tarihten itibaren sürekli radyolar ile ilgili çeşitli girişimlerde bulunmuş ve bu girişimler müzik yayınlarına da etki etmiştir. Kendisinden önceki dönemde ağırlıklı olarak Batı müziği yayınlarının yapılmasına rağmen, DP'nin hükümeti devralması ile Batı müziğinin bu üstünlüğü genel olarak son buldurulmaya ve Türk müziğine yönelik yayınlar arttırılarak bir denge politikası izlenmeye çalışılmıştır¹⁸⁴. Bir sonraki bölümlerde müzik yayınlarıyla ilgili bu değişim ve denge politikaları detaylı olarak incelenecektir.

3.1.2. Ankara Radyosu'nda Müzik Yayınları

1927 yılında başlayan radyoculuk faaliyetlerinin devlet tekeline geçmesinin ardından karşımıza çıkan en çarpıcı örnek, 28 Ekim 1938 tarihinde yayın hayatına başlayan Ankara Radyosu'dur. Hizmete başladığı tarihten itibaren devletin en önemli kitle iletişim aracı hâline gelen Ankara Radyosu, Türk makam müziği açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Tezin bu başlığı altında, Ankara Radyosu'nun kuruluşu kısaca işlendikten sonra, Demokrat Parti döneminde, Türk makam müziği açısından işlevselliği ve yayın politikası incelenecektir.

Radyo yayıncılık haklarının TTTAŞ'den alınarak PTT'ye devredildiği tarih olan 1936 yılını takiben 1938'de yenilenen olanaklarıyla Ankara Radyosu tekrardan yayın hayatına başlamıştır¹⁸⁵. Ankara Radyosu'nun, kurulduğu tarihten itibaren Türk makam müziği alanında büyük bir öneme sahip olmasının sebebinin ise, o dönemde İstanbul Radyosu'nda görev yapan Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz gibi isimlerin, Ankara Radyosu'na devlet tarafından

¹⁸³ Tokmak, *age*, 159-61.

¹⁸⁴ Dönemin yaygın dergileri olan Radyo Haftası ve Resimli Radyo Dünyası'nda yayınlanan radyo programları incelendiğinde karşımıza böyle bir sonuç çıkmaktadır. Ayrıca, Mustafa Tokmak "Basın-İktidar İlişkileri Çerçevesinde Demokrat Parti ve Ankara Radyosu" başlıklı yüksek lisans tezinde de bu duruma dikkat çekmiştir. Detaylı bilgi için bkz.: Tokmak, *age*, 147.

¹⁸⁵ 1927 yılında kurulan İstanbul Radyosu ile beraber Ankara'da da bir radyo kurulmuş, ancak bu radyo Kütükçü'nün deyiimiyle "İstanbul Radyosu'nun bir şubesi" konumunda kalmıştır. Detaylı bilgi için bkz.: Kütükçü, *age*, 65.

verilen önemle, Türk müziği faaliyetlerini yönetmek üzere Ankara Radyosu'na nakledilmeleri ve kapsamlı yetkilerle donatılmaları olarak belirtmek mümkündür¹⁸⁶.

Ankara Radyosu'nu radyoculuk tarihinde öne çıkaran bir başka durum ise sanat alanında ve müzik özelinde pek çok açıdan öncü bir kurum olmasıdır. Dinleyiciler ve sanatçı adayları için bir eğitim kurumu olmasından ziyade Ankara Radyosu,

“...diğer konularda olduğu gibi, Türk müziği dalında da, bir yayın kuruluşu olmaktan çok öte, tam anlamıyla bir eğitim yuvasıdır. Türkiye'nin önde gelen ve hatta efsane konumuna ulaşmış sanatçılarının neredeyse tamamına yakını, bu ocaktan yetişmiştir.”¹⁸⁷

Ankara Radyosu'nun bir okul olarak anılmasının sebebi, 1940 yılından itibaren kadrosuna yetiştirilmek üzere dahil ettiği sanatçıların¹⁸⁸ eğitimine verdiği önemden ileri gelmektedir. Adeta bir konservatuar olarak işlev gören Radyo, kurum içerisinde kurduğu düzen ve oluşturduğu programlar ile kadrosundaki sanatçılara müzik eğitimi sağlamıştır:

“Radyo'nun belli odaları dersane olarak tasnif edilmiş durumdaydı ve sabahları bir program dâhilinde dersler yapılmaktaydı. Çeşitli anı kitaplarından edinildiğine göre, ‘makam’, ‘usul’, ‘nota bilgisi’nin yanında, ‘repertuar’ ve ‘ileri icra teknikleri’ gibi bugün için bile oldukça üst düzey sayılabilecek hususların gözden geçirilmesine dair bir temrindi bu.”¹⁸⁹

Cüneyd Orhon ise karşıt bir görüş olarak, Ankara Radyosu'ndaki bu eğitimler için konservatuar düzeyinde olmadıklarını, sadece ânı kurtarmak için yapılmış kurslar olduklarını belirtmiştir.: “Hani hızlandırılmış eğitim kursları vardır ya, bunlar da o cinsten eğitim kurslarıydı, yoksa gerçekten akademik bir seviyeye erişmiş, her türlü eksiği gideren bir eğitim-öğretim değildi.”¹⁹⁰

Ankara Radyosu'nda yetişip bütün ülke çapında tanınan bir sanatçı hâline gelen Müzeyyen Senar da Ankara Radyosu'nu bir okul olarak değerlendirmiştir.: “Ankara Radyosu büyük bir mektepti. Her gün sabah ayrı, öğleden sonra ayrı ders görüyorduk. Bir taraftan Türk musikisinin klasik eserlerini, bir taraftan da edebiyat öğreniyorduk.”¹⁹¹

Yine Senar'ın görüşlerinde kendisi için Ankara Radyosu'ndaki eğitimlerin sebebini ve bu eğitimlere halka karşı bir ödev misyonu yüklendiğini anlamak mümkündür:

¹⁸⁶ **age**, 68.

¹⁸⁷ Yazgan, **age**, 83.

¹⁸⁸ **age**, 84.

¹⁸⁹ Kütükçü, **age**, 72.

¹⁹⁰ Aksoy, **age**, 105.

¹⁹¹ Radi Dikici, **Müzeyyen Senar Efsanesi** (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017), 87.

“Hocalarımız bize, ‘Eğer klasik Türk musikisinin eserlerini iyi öğrenmezseniz iyi bir sanatçı olmanız mümkün değildir. Çünkü onlar nakış gibi işlenmiştir. Onları öğrenirken yoğrulan sesiniz, diğer eserleri icra ederken sizin eserin derinliğine inmenizi sağlar ve icranız da başarılı olur. Ayrıca unutmayınız ki, burası (radyoyu kastetmektedir) bir okuldur. Siz ses sanatçısı olarak bu okulda öğrendiklerinizi halka aktarırken onlara hoşça vakit geçirtmek tabii ki tercihlerden ilkidir. Ancak, yeterli değildi. Sizler aynı zamanda onlara yeni bir şeyler vermek durumundasınız. Hatta bir nevi eğitimci olmak gibi bir konumunuz vardır,’ demişlerdi.”¹⁹²

Ankara Radyosu’nun okul işlevine farklı bir yaklaşım ise Ahıska’dan gelir. Erken Cumhuriyet’in hâkim politikası olan Batılılaşma olgusu ile yaratılmak istenen millî ve modern toplumu üretmek üzere Ankara Radyosu, bir eğitim yuvası görevi görmüş ve yeni bir seçkinler grubunun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır: “... eğitimcileri bir “okul” olan radyoda eğiterek onlara memleket fikrini ve sevgisini aşıladı; yani millete bağlı ve “çağdaş” bir kültürel seçkinler grubu yarattı.”¹⁹³

Batı müziği konusunda da öncülük görevi yine Ankara Radyosu’na düşmüştür. Cumhuriyet’in hâkim müzik politikalarından kaynaklı olarak görülebilecek Batı müziği tutkusu, Radyo aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmaya çalışılmıştır. Burada, Radyo’daki Batı müziği yayınlarına viyolonsel ile katılan, Ankara Radyosu Müzik Yayınları Şefi Mesud Cemil’in katkısı da oldukça büyüktür. Ayrıca 1940 yılına gelindiğinde Radyo’da, Batı müziği alanında daha kapsamlı gelişmeler olmuş ve “Radyo Senfoni Orkestrası, Radyo Salon Orkestrası, Yaylı Sazlar Kuarteti, Radyo Caz Orkestrası ya da Radyo Tango Orkestrası gibi bölümler oluşturulmuştur.”¹⁹⁴ Cemal Reşit Rey sorumluluğundaki Batı müziği yayınlarında konservatuar ve dönemin ileri gelen sanatçılarından yararlanılmıştır. Devlet ve özellikle dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından da desteklenen bu çalışmalar,¹⁹⁵ Ankara Radyosu’nun Batı müziği alanında önemli bir yol kat etmesine vesile olmuştur.

Kurduğu tarihten itibaren Ankara Radyosu’na nakledilen Mesud Cemil, Türk müziği yayınlarından sorumlu kişi hâline getirilmiştir. Bu tarihten itibaren, “ilk iş olarak bir ‘Klasik Türk Müziği Korosu’ kuruldu ve nota derleme çalışmaları başlatıldı.”¹⁹⁶ Mesud Cemil tarafından kurulan Koro ile, yıllarca çeşitli söylemler ile ikinci plâna atılan ve ötekileştirilen Türk makam müziğine bir devlet kurumunda “klasik” bir statü kazandırılması amaçlanmış¹⁹⁷ ve yaratılan statü ile bu müziğe bir

¹⁹² **age**, 87-88.

¹⁹³ Ahıska, **age**, 31.

¹⁹⁴ Yazgan, **age**, 44.

¹⁹⁵ Kocabaşoğlu, **age**, 204.

¹⁹⁶ **age**, 204.

¹⁹⁷ Ahıska, **age**, 142.

nevi kalkan oluşturulmuştur. Bu oluşuma ek olarak, Türk müziğinin vazgeçilmez bir türü olan fasıllara yönelik de çalışmalar yapılmıştır. 1940'lı yıllarda kurulan ve *Radyo Fasil Heyeti* olarak anılan bu oluşumlar Hakkı Derman yönetiminde, halka fasıl musikisini sevdirmek için yayınlar yapmışlardır¹⁹⁸.

Tüm bu çalışmalar neticesinde Ankara Radyosu'nun Türk makam müziğine en önemli katkısı, icra tavrı yönünden olmuştur. Türk makam müziğinde o döneme kadar sürmüş olan nota ve usulden çıkarak çeşitli abartılı süslemelerle yapılan icra tavrı terk edilmiş ve bunun yerine bir *radyo tavrı* ortaya çıkmıştır¹⁹⁹. Bu tavır yalnızca solist icrasıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda enstrüman icrasına da sirayet etmiştir.: “Öte yandan akort ve ritim de yeniden düzenlenmiş, gerek akort gerekse ritim Türk musikisi eserlerinin her birinin mana ve duygusunu en iyi biçimde yansıtabilecek biçimde özenle ‘ayarlanmıştı’.”²⁰⁰ Böylelikle radyo ve piyasa arasında üslup açısından bir fark ortaya çıkmış ve sanatçılar bu icra farklılıklarını korumaya özen göstermişlerdir.

Kuruluşundan itibaren Ankara Radyosu, çoğu alanda olduğu gibi Türk halk müziği alanında da bir öncü durumundadır. 1936 yılında başlatılan halk müziği derleme çalışmaları, ilerleyen yıllarda Maarif Vekâleti, Devlet Konservatuvarı ve Radyo iş birliği ile genişlemeye başlamıştır²⁰¹. 1941 yılında Muzaffer Sarısözen'in Ankara Radyosu'nda Halk müziği öğretmeni olarak çalışmaya başlamasının ardından Radyo'daki halk müziği çalışmaları da hız kazanmıştır²⁰². Aynı sene içerisinde Mesud Cemil'in de destekleri ve yardımlarıyla, Muzaffer Sarısözen'in ve Türk müziği sanatçılarının da katılım sağladığı *Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz* programı yayınlanmaya başlanmıştır²⁰³. Bu süreci takiben ise *Yurttan Sesler Topluluğu* adı altında bir topluluk oluşturulmuş ve bu topluluğun Radyo'da düzenli olarak konserler düzenlenmesi sağlanmıştır²⁰⁴.

Devlet radyosu sıfatıyla 1938 yılında tekrardan yayın hayatına başlayan Ankara Radyosu'nun müzik yayınlarındaki türler arasında önemli bir süre farklılığı gözlemlenmektedir. Kocabaşoğlu'nun verdiği istatistiki bilgilere göre, 1940-1946

¹⁹⁸ Yazgan, **age**, 95.

¹⁹⁹ Kütükçü, **age**, 76.

²⁰⁰ **age**, 77.

²⁰¹ Kocabaşoğlu, **age**, 203.

²⁰² Yazgan, **age**, 114.

²⁰³ **age**, 116.

²⁰⁴ Kocabaşoğlu, **age**, 266.

yılları arasında genel yayınlar ortalamasında 55 bin 360 dakikalık bir süreyle %65.60 ortalamaya sahip olan müzik yayınlarının 19 bin 980 dakika ve %23.68'lik kısmını Türk müziği yayınları kapsarken 35 bin 350 dakika ve %41.9'luk kısmını Batı müziği yayınları kapsamaktadır²⁰⁵. Bu yayınlar arasındaki oransal dağılımda, dönem dönem Türk müziği süresi artırılıp Batı müziği süresi azaltılsa da, 1942 yılının Temmuz ayı hariç her dönemde Batı müziği yayınlarının üstünlüğü görülmektedir²⁰⁶. 1946-1947 sezonu için ise Radyo'daki program sürelerine gelen düzenlemeler ile Türk müziği yayınları haftada 830 dakikaya sabitlenirken, Cumhuriyet tarihinin güzel sanatlar alanındaki başarılarına paralel olarak gelişen Batı müziğinin süresi ise, bu gelişmesinden faydalanılmak için haftada 1434 dakikaya sabitlenmiştir²⁰⁷. Kocabaşoğlu'na göre ise bunun en temel iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi, Ankara Radyosu'nun Batı müziği üreten kaynaklara yakınlığı ve stüdyolarının bu tarz konserler için müsait olmasıdır. İkinci sebep ise, konum olarak politik etkileşime açıklığıdır.: “Batı sanat müziğini yeğleyen bir devlet başkanının, İstanbul Radyosu'nu dinleme olanağı bile yokken, Ankara Radyosu'nu değil yalnız dinlemek, her an denetlemek olanağı vardır.”²⁰⁸ Her iki söylem de göz önünde bulundurulduğunda, devletin kültür alanındaki politikalarının müziğin gelişimi ve dağıtımındaki etkisi ön plâna çıkmaktadır.

1950'li yıllara gelinmesine rağmen, Türk müziği ve Batı müziği arasındaki ayrım, yukarıda da görüldüğü üzere devam etmiştir. Devletin Batı müziğine karşı olan korumacı tavrını, o dönemde Ankara Radyosu'nda kemençe sanatçısı ve *İzahlı Müzik* programının yapımcısı Ruşen Ferit Kam, bir gazeteye verdiği röportajında şu şekilde eleştirmiştir:

“Bugün Garp mûsikîsi devletin koruyuculuğundadır. Devlet Garp mûsikîsinin öğretimini yapmakta ve teşvik etmektedir. Halk ise Türk Mûsikîsi'ne rağbet ediyor. Devletten himaye görmeyen Türk Mûsikîsi piyasaya sığınmıştır. Piyasayı şüphesiz beğenmiyorum. Piyasada sanat gayesi yoktur. Sanat hareketleri aktüeldir, günün modasıdır.”²⁰⁹

Aynı zamanda Kam, bu sözleriyle devletin müzik politikalarından hiçbir şekilde faydalanamayan Türk makam müziğinin de içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermiştir.

²⁰⁵ Türk müziği yayınlarının içerisinde Divan müziği ve Türk halk müziği, Batı müziği yayınlarının içerisine ise Batı eğlence müziği ve Batı sanat müziği yayınları dahildir.

²⁰⁶ Kocabaşoğlu, *age*, 260-61.

²⁰⁷ Nejat Saner, “Ankara Radyosunun Yeni Programı”, *Radyo Dergisi*, 01 Kasım 1946, 20.

²⁰⁸ Kocabaşoğlu, *age*, 205-6.

²⁰⁹ Mehmet Nazmi Özalp, *Ruşen Ferit Kam* (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995), 109.

Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 yılından itibaren Ankara Radyosu'nda, 1951'de İstanbul Radyosu'na nakledilen Mesud Cemil, Ruşen Ferit Kam ve Cevdet Kozanoğlu gibi isimlerin Türk müziği alanındaki etki ve önemleri oldukça büyüktür. Mesud Cemil ve Ruşen Ferit Kam müdürlüklerinin yanında aynı zamanda Müzik Yayınları Şefliği'nde de görev almışlardır²¹⁰.

Bu yıllarda Ankara Radyosu'ndaki Türk müziği çalışmaları aynı şekilde devam etmektedir. Gerek *Klasik Türk Müziği Korosu*, gerekse *Yurttan Sesler Korosu* yayınlarını sürdürmektedir. 1951 yılında Mesud Cemil, İstanbul Radyosu Müdürlüğü'ne getirilmesinin ardından şefliğini yaptığı *Klasik Türk Müziği Korosu*'nun yönetimini, bir süre devam ettirse de olmadığına kanaat getirdiğinde, arkadaşı ve kemençe sanatçısı Ruşen Ferit Kam'a devretmiştir²¹¹. Aynı yıl içerisinde Mesud Cemil'den boşalan Ankara Radyosu Müdürlüğü'nü de devralmış ve iki yıl boyunca bu görevini sürdürmüştür²¹².

Ayrıca 1950 yılında Ankara ve İstanbul Radyoları'nda yeni bir uygulamaya gidilmiştir. Radyolarda Kur'an'ı Kerim okunması için Demokrat Parti hükümetince başvurular yapılmış ve bu başvurular olumlu sonuçlanmıştır. Böylelikle 1950 yılının Temmuz ayında Radyo'da Kur'an'ı Kerim yayını yapılması için Diyanet İşleri Başkanlığı ve Basın-Yayın Umum Müdürlüğü ortak bir çalışma yürütmüş, Ankara Radyosu'nda bazı hafızların Kur'an okumaları daha sonra yayınlanmak üzere plağa kaydedilmiştir²¹³. Ağustos ayından itibaren, Ankara Radyosu'ndan her Cuma 07:30-07:40 saatleri arasında Kur'an yayını yapılmasına karar verilmiştir²¹⁴. Bu konu aşağıda, Dinî Müzik başlığında tekrar ele alınacaktır.

Yine aynı yıl içerisinde, Ankara Radyosu'ndaki Türk müziği sanatçılarının çalışmalarını düzenleyen bir yönetmelik yayınlanmıştır. Bu yönetmeliğin asıl amacı Radyo'da görevli sanatçıların, Radyo bünyesine dâhil edilmeleri hakkındaki kriterleri belirlemektir²¹⁵. Ancak yönetmeliğin 23. maddesi Radyo sanatçılarının Radyo dışındaki çalışma alanlarına bazı kısıtlamalar getirmiştir.:

“Yönetmeliğin 23'üncü maddesi radyo sanatçılarının gazino-bahçe-lokanta vb. yerlerde çalışmalarını yasaklamaktadır. Ayrıca radyo sanatçılarının radyo dışında konser vermeleri,

²¹⁰ **age**, 321.

²¹¹ Özalp, **age**, 107.

²¹² **age**, 139.

²¹³ “Ankara Radyosunda Kur'anı Kerim Okundu”, **Radyo Haftası**, 15 Temmuz 1950, 40.

²¹⁴ “Radyoda Kur'an”, **Milliyet**, 03 Ağustos 1950, 1.

²¹⁵ Kocabaşoğlu, **age**, 326.

plak doldurmaları birtakım koşullara bağlanmakta ve bu koşulların değerlendirilmesi ise müzik yayınları şefliğine bırakılmaktadır.”²¹⁶

Tüm bu olaylar devam ederken Mesud Cemil’in İstanbul Radyosu’na gitmesinin ardından, 1950 yılında Ankara Radyosu Müzik Yayınları Şefliği’ne vekâleten Cevdet Kozanoğlu getirilmiştir²¹⁷. Cüneyd Orhon’a göre, Ankara Radyosu’nun temelini bir ipek böceğinin kozasını örmesi gibi ören kişi Cevdet Kozanoğlu’dur: “Ankara radyosunu yaratan insan Cevdet Kozanoğlu’dur. Bugün bile biz radyoculukta bir ufka erişmişsek, o temelin üzerinde erişmişizdir.”²¹⁸

Cevdet Kozanoğlu, Ankara Radyosu’nu bir okul hâline çeviren ve yıllarca böyle anılmasını sağlayan eğitim çalışmalarıyla da yakından ilgilenmiştir. Ankara Radyosu ve Türk müziği için önemli bir isim olan Kozanoğlu’nun Radyo’dan ayrılmasına kadar giden süreç, bu dönemde hükümetin müzik alanına müdahaleleri açısından önemli ipuçları vermektedir. Demokrat Parti’nin iktidara geldiği tarihten itibaren, Parti’ye yakın kişiler kaynaklı bazı dedikodular çıkarılmaya başlanmıştır. Kozanoğlu’nun adam kayırdığına dair başlayan bu söylentiler, daha sonra Radyo’da verilen eğitimler ve yapılan provaların eleştirilmesine kadar vardırılmıştır. Radyo dışında gazino ve çeşitli eğlence yerlerinde çalışan sanatçıların itirazı üzerine başlayan süreç ile Ankara Radyosu’ndaki eğitim faaliyetleri, 1954 yılında Kozanoğlu’nun istifası²¹⁹ ile son bulmuştur. Cüneyd Orhon bu durumu anılarında şu şekilde aktarmıştır:

“... gazinoda çalışmak zor bir iştir. Bu, bir gazinoda şu kadar saat bulunmak zorunda olmak meselesi değildir. Bir musikişinas, bir sanatkâr, bir assolist olarak bir gazinoda çalışıyorsa, bunun berberi var, terzisi var, provası var; bir de geceleri belli bir süre uyumanız, dinlenmeniz gereklidir. Bütün bu işler arasında radyoya sabah dokuzda provaya gelmek olacak iş değildi. Neticede, sizin de başlangıçta bahsettiğiniz 1954 istifasına kadar uzadı iş...

İşte bu çalışmalar kalktı radyodan, provalar değil. Bu gibi çalışmalar, burası okul değil diyerek kaldırıldı.”²²⁰

Ancak Kozanoğlu’nun istifasına rağmen Kocabaşoğlu ilgili çalışmasında aktardığına göre de Ankara Radyosu’nda 1957-1958 yılları arasında koral çalışma ve neşriyatı, solfej, fonetik metin izahı, halk müziği ve incesaz dersleri; Ruşen Ferit Kam, Bülent

²¹⁶ age, 327.

²¹⁷ age, 320.

²¹⁸ Aksoy, age, 37.

²¹⁹ Çeşitli kaynaklarda Cevdet Kozanoğlu’nun Ankara Radyosu’ndan istifa ettiği söylene de 12 Temmuz 1954 tarihli Milliyet gazetesinde yayınlanan bir habere göre, Basın-Yayın ve Umum Müdürlüğü ve Radyo’da yapılmakta olan tasfiyeler sonucunda Türk Müziği Yayınları Şefi Cevdet Kozanoğlu’nun işine son verildiği belirtilmektedir. Detaylı bilgi için bkz.:“Cevdet Kozanoğlu radyodan ayrıldı”, **Milliyet**, 12 Temmuz 1954, 3.

²²⁰ Aksoy, age, 35.

Arel, Refik Ahmet Sevensil, Muzaffer Sarısözen ve Fahri Kopuz tarafından devam ettirilmiştir²²¹. Ankara Radyosu ve Türk müziği sanatçıları için, yapılan bu derslerin önemi oldukça büyük olmuştur. Nitekim dönemin konservatuarında Türk müziği eğitiminin olmaması sebebiyle Ankara Radyosu'ndaki bu derslerin önemini Sevim Tan, kendisiyle yapılan bir röportajda, “hepimiz burada yetişiyoruz,”²²² diyerek belirtmiştir.

Cevdet Kozanoğlu'nun istifasına sebep olan eğitimler, bu istifadan sonra da sürmüş olmakla birlikte; bu olayda bahsi geçen müzisyenlerin yönetmeliğe aykırı olarak hâlâ gazinoda çalışmaya devam ettiklerini de göz önünde bulundurulursa, 1950 yılında çıkarılan yönetmeliğin aktif bir şekilde uygulanamadığı sonucuna varmak mümkündür.

1950'li yılların önemli bir kurumu olan Ankara Radyosu'nda yaşanmış bazı olaylar, iktidarın müziğe etkisi açısından fikir vermektedir. Cüneyd Orhon'a göre Demokrat Parti'nin Ankara Radyosu'na ve Türk müziğine etkileri bir de liyakat kuralına uyulmaması şeklinde ön plâna çıkar. Orhon, “kartvizit verilip radyoya gönderilen şarkıcılar”²²³dan bahsederken Kocabaşoğlu'nun aktarmasına göre, Ruşen Ferit Kam da 1951-1953 yılları arasında benzer bir uygulamadan bahsetmiştir.: “... 1951'den 1953 yılındaki istifasına²²⁴ kadarki süreç içerisinde Ankara Radyosu Müdürlüğü yapan Ruşen Ferit Kam, belirli sanatçıların mikrofona çıkarılması yolundaki siyasi baskıların, görevden ayrılmasına yol açan etkenler arasında önemli bir yer tuttuğunu söylemektedir.”²²⁵ Bu açıdan bakıldığında önce Ruşen Ferit Kam ve sonra Cevdet Kozanoğlu'nun istifalarının sebeplerinin benzer şekilde siyasi baskıdan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

1953 yılında Ruşen Ferit Kam'ın Ankara Radyosu'ndan istifasının ardından göreve getirilen Münir Müeyyet Bekman, Radyo yayınlarını renklendirmek amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Aynı yıl içerisinde Müzik Yayınları Şef Vekili Cevdet Kozanoğlu'nu Radyo'da konser vermeleri için yeni isimler bulmak göreviyle İstanbul'a göndermiştir. Buradaki amaç, Ankara Radyosu dinleyicilerini, tanımadıkları yeni seslerle tanıştırmaktır. Ayrıca, Suphi Ziya Özbekkan da Radyo

²²¹ Kocabaşoğlu, **age**, 328.

²²² Ayhan Bilgin, “Sevim Tan'ın Hayâl Deddiği İstikbâl”, **Radyo Haftası**, 12 Aralık 1953, 10.

²²³ Aksoy, **age**, 40.

²²⁴ “Ankara Radyo Müdürü İstifa Etti”, **Milliyet**, 23 Mart 1953, 7.

²²⁵ Kocabaşoğlu, **age**, 323.

kadrosuna yeni dâhil edilen kişilerin eğitimlerini gerçekleştirme görevini üstlenmiş ve her hafta Çarşamba günleri bu kişilerle halka açık konserler düzenlemiştir²²⁶.

Aynı tarihlerde, Ruşen Ferit Kam ve Cevdet Kozanoğlu'nun istifalarının ardından, Ankara Radyosu'nda repertuarı hafifletme amacıyla bazı girişimler de gerçekleşmiştir. Dönemin piyasada çalışan sanatçıları tarafından başlatılan bu girişim, Radyo'nun hâlihazırdaki repertuarının daha modern sayılabilecek rumba tarzındaki dönemin popüler türleri ile değiştirilmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Cüneyd Orhon ise bu girişimleri, Türk müziğinin kâbesi olan Ankara Radyosu'nun elden çıkması ve ortada ciddi bir bozulma olması şeklinde yorumlamıştır²²⁷.

Ankara Radyosu, 1954 yılında bu konuda bir çalışma başlatmış ve dinleyiciler tarafından oldukça beğenildiği söylenen tango programlarını genişletme kararı almıştır. Ayrıca yabancı dildeki tango eserlerin de Türkçeleştirilmesine yönelik çalışmalar başlatan Radyo, aynı zamanda tango tarzı beste yapan kişilerden bestelerini Ankara Radyosu'na göndermelerini istemiş; bir heyet tarafından uygun görülmesi hâlinde bu eserlerin çalınacaklarını belirtmiştir²²⁸.

İncelenen tarihler arasında Ankara Radyosu'nun yayın saatlerine bakıldığında, her geçen sene bu sürenin arttığı gözlemlenmektedir. 1950 yılında toplamda 8,1 saat olan yayın süresi, 1960 yılında %50 oranında artarak toplamda 12,1 saate çıkmıştır²²⁹. Bu yayın saatleri içerisinde müzik yayınlarına bakıldığında, “1950 yılından sonra tüm yayınların yaklaşık %63-69'u arasında değişen müzik yayınları oranı, 1955 yılı başından sonra %73'le %75 arasında değişmiştir.”²³⁰ Müzik yayınları içerisinde Türk müziği ve Batı müziği dengesine bakıldığında, 1950 yılından itibaren Türk müziği yayın sürelerinde her geçen sene bir artış olduğu ve bu artışın da Batı müziği yayın süresinin azalmasına sebep olduğu görülmektedir²³¹. 1950'de %38,53 olan Türk müziğinin oranı 1960'da %45,25'e kadar çıkarken, %60 olan Batı müziği oranı ise %54'lere düşmüştür (Şekil 3.1)²³².

²²⁶ Hikmet Münir, “Tanıdıklarım”, **Radyo Haftası**, 04 Temmuz 1953, 24-25.

²²⁷ Aksoy, **age**, 40.

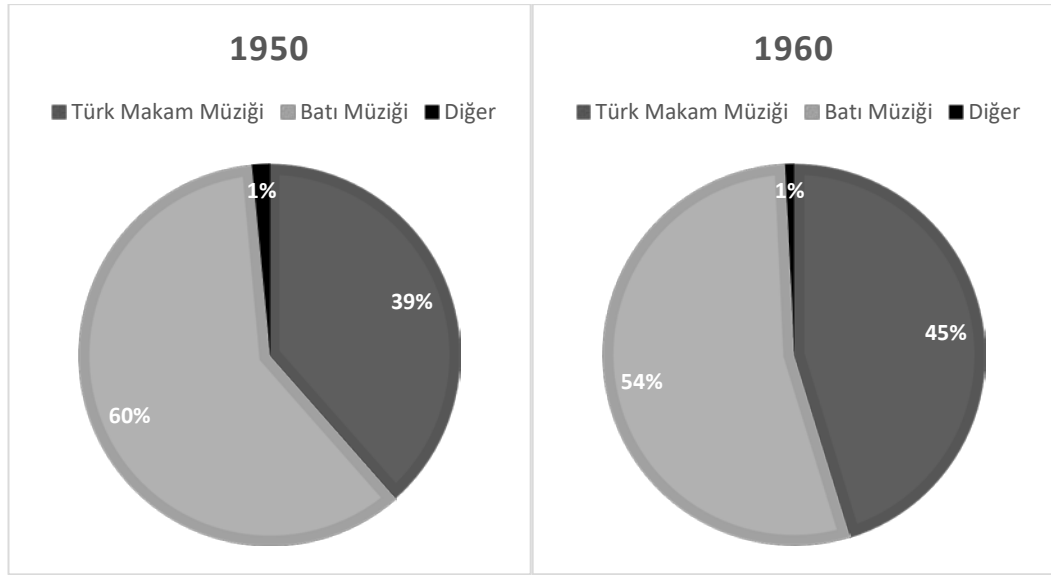
²²⁸ “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 10 Nisan 1954, 14.

²²⁹ Kocabaşoğlu, **age**, 350.

²³⁰ **age**, 352.

²³¹ **age**, 354-55.

²³² **age**, 358.



Şekil 3.1: 1950 ve 1960 Yıllarında Ankara Radyosu'ndaki Müzik Yayınlarının Yüzdelik Orandaki Dağılımı

Ankara Radyosu'nun müzik yayınları içerisinde Türk müziği yayınlarının kademeli olarak artırılmasını Demokrat Parti hükümetinin bir kültür politikası olarak yorumlamak mümkündür. Parti ileri gelenlerinin bu müziğin birer dinleyicisi olduğu da göz önünde bulundurulursa, bu dönemde iki tür arasında bir denge politikası izlendiğini söylemek mümkündür. Millî Şef döneminde de kişisel zevkler üzerinden yürüyen müzik politikaları bu dönemde de yine kişisel zevkler üzerinden yürütülmeye çalışılmış, ancak dönemin şartları içerisinde Batı ile yakın ilişkiler kurmak isteyen hükümet ikili bir yol izlemeyi tercih etmiştir. Bunun en güzel örneğini ülkede yaygınlaşan Amerikan menşeli radyolardan ve bu radyolarla yapılan alışverişlerin Türk popüler kültürüne olan etkisinde görmek mümkündür²³³.

1950-1960 yılları arasında Ankara Radyosu'nda ilgiyle takip edilen bir konu da, dönemin assolist olarak kabul edilebilecek sanatçıların konuk sanatçı olarak Radyo'da verdiği konserler olmuştur. Bu gerçekleştirilen konserlerin, Ankara Radyosu'nun yayınlarına halkın isteklerini de göz önünde bulundurarak yön verdiğinin bir örneği olarak görülebilmesi mümkündür. Örneğin 1952 yılında bu dönemin önemli ismi olan Müzeyyen Senar, Ankara Radyosu ile ayda dört konser icra etmek için anlaşmıştır²³⁴. Ancak aradan kısa bir süre geçmesinin ardından Senar,

²³³Yukarıda bahsi geçen tango programlarının genişletilmesi, yabancı dildeki tangoların Türkçeleştirilmesi ve tango tarzında besteleyen kişilerin bestelerinin yayınlanacağını söylemesi Türk popüler kültüründeki değişimin bir göstergesidir.

²³⁴ Doğan Can, "Müzeyyen Senar ile Konuştuk", **Resimli Radyo Dünyası**, 27 Mart 1952, 15.

Radyolar'daki bozulmaları gerekçe göstererek artık Radyo'da okumayacağını bu sorunun cevabını merak eden dinleyicilerine belirtmiştir.:

“... radyonun mânası kalmadı... Radyoda bir buçuk sene önce doldurduğumuz plâklar ve telleri hâlâ çalışıyorlar... İnanır mısınız kendi sesimi tanıyamıyorum. ... Evvelâ plâklar bozuluyor, plâk yerine kendi konserim gibi anons edilince dinleyici kusuru bana buluyor... Sonra, iki günde bir aynı eserlerin okunması dinleyiciyi sıkıyor... Halbuki ben her programımı yeni eserlerle tanzimde titizlik gösteririm...”²³⁵

Yine bir başka örnek 1953 yılında dönemin yeni yıldızı Zeki Müren'in Ankara Radyosu'nda bir konser vermesi sırasında yaşanmıştır. Radyoda bir öğle konseri vereceği haberinin yayılmasının ardından Ankara halkı Radyo'yu sürekli telefonla arayıp bu bilgiyi teyit etmek istemişlerdir. Kimi hayranları ise Ankara Radyosu binasına gelerek stüdyonun kapısında heyecan ve merakla Zeki Müren'i beklemişlerdir²³⁶.

1938 yılında yayın hayatına tekrardan başlayan Ankara Radyosu, devlet otoriteleri tarafından da önemli görülmüş ve bu Radyo'ya maddi manevi birçok yatırımlar yapılmıştır. 1949 yılında İstanbul Radyosu Harbiye'deki Radyoevi'nde yayın hayatına başlayana dek, Ankara Radyosu Türkiye'nin en önemli kurumu olma özelliğini korumuştur. Ayrıca, Radyo içerisindeki oluşumlar da Ankara Radyosu'na bir okul olma unvanını kazandırmıştır. Fakat, bu dönem içerisinde Radyo'ya dışarıdan bazı baskılar da olmuş ve bu baskılar sonucunda yetkin kişiler bu kurumdan ayrılmak zorunda kalmışlar, bunun sonucunda Ankara Radyosu'nda bozulmalar meydana gelmeye başlamış ve İstanbul Radyosu bu kulvarda Ankara Radyosu'nu geçmeye başlamıştır.

3.1.3. İlk 10 Yılında Müzik Yayınları Açısından İstanbul Radyosu

Türkiye'de radyoculuk faaliyetleri ilk olarak 1927 yılında devlet ve özel sektör girişimleri sonucu İstanbul Radyosu'nun kurulmasıyla başlamıştır. 1936 yılında radyo yayıncılığı haklarının devlet tekeline geçirilmesinin ardından İstanbul Radyosu için yeni bir Radyoevi kurulması çalışmaları başlatılmıştır. 1940 yılında radyo çalışanları ve sanatçıların kolay ulaşımı, şehrin kültür merkezi Beyoğlu'na ve spor alanlarına yakınlığı gibi sebeplerle Harbiye'deki Sipahi Ocağı'nın bitişiğindeki

²³⁵ Doğan Can, “Müzeyyen Senar Radyo Konserlerinden Niçin Vazgeçti?”, **Resimli Radyo Dünyası**, 19 Haziran 1952, 8-39.

²³⁶ Hikmet Münir, “Zeki Müren Ankara Radyosunda”, **Radyo Haftası**, 12 Aralık 1953, 6.

arsada, yeni bir Radyoevi kurulması için karar verilmiş ve 11 Kasım 1945 tarihinde Radyoevi'nin yapımına başlanmıştır²³⁷.

Yapılan çalışmalar sonucunda 1949'un ortalarında yayına hazır hâle gelen İstanbul Radyosu, 1 Haziran 1949 tarihinde serbest güreş müsabakalarının canlı olarak yayınlanmasıyla deneme yayınlarına başlamış;²³⁸ 19 Kasım 1949 tarihinde de her şeyin hazır olmasıyla düzenli yayınlara geçmiştir²³⁹.

Demokrat Parti 1950 yılında iktidara geldiğinde gerçekleştirdiği önemli atamalardan birisi de İstanbul Radyosu'na yönelik olmuştur. Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü İstanbul İl Temsilcisi Ferit Zahir Törümküney, gerçekleştirilen bu atama ile 16 Temmuz 1950 tarihinde İstanbul Radyosu Müdürü olarak göreve başlamıştır²⁴⁰. Aynı zamanda iyi bir Türk müziği dinleyicisi de olan Törümküney, Radyo Müdürlüğü görevine atandıktan itibaren Radyo'nun müzik yayınlarındaki Türk müziğinin aleyhine olan eşitsizliği²⁴¹ gidermek amacıyla, 1950 yılındaki Radyo ıslahatları gereğince çeşitli çalışmalara başlamıştır. Kütükçü'ye göre Törümküney'in böyle bir çalışmanın içine girmesinde, "Osmanlı kültürüne ve bu kültürün devamı olarak nitelediği Türk musikisine daha bir sempati duyan mevcut siyasal iradenin, Demokrat Parti yöneticilerinin telkini ya da desteği de söz konusuydu."²⁴² Ayrıca yine aynı tarihte gerçekleştirilen bir atama ile Türk müziği yayınları şefliğine besteci ve kemani Cevdet Çağla getirilmiştir²⁴³.

Temmuz 1952'de gerçekleştirilen bir atama ile İstanbul Radyosu Müdürlüğü'ne, Ankara Radyosu Müdürü Mesud Cemil tayin edilmiş; 2 Temmuz 1952 tarihinde Ferit Zahir Törümküney'den görevi devralmıştır.²⁴⁴ Böylelikle İstanbul Radyosu'na müdür olarak Türkiye radyoculuk tarihinin önemli bir sembolü ve aynı zamanda müzisyen olan bir isim getirilmiştir. Bu gerçekleştirilen atamadan yola çıkarak Demokrat Parti hükümetinin İstanbul Radyosu'na verdiği önemi ve Radyo'nun gelişmesi yolunda çalışmalar gerçekleştirdiğini gözlenmektedir.

²³⁷ Kütükçü, **age**, 101-2.

²³⁸ Kocabaşoğlu, **age**, 338-39.

²³⁹ Kütükçü, **age**, 102.

²⁴⁰ "Zahir Törümküney Radyo Müdürü Oldu", **Milliyet**, 17 Temmuz 1950, 5.

²⁴¹ Daha önceki bölümlerde de işlendiği gibi, tek partili dönemin hâkim müzik politikası Batı müziği yönünde olmuş ve Radyo programları da bu şekilde düzenlenmiştir.

²⁴² **age**, 105.

²⁴³ **age**, 104.

²⁴⁴ "İstanbul Radyosu Müdürü Değişti", **Milliyet**, 03 Temmuz 1952, 2.

İstanbul Radyosu müdürlüğüne getirilmesinin ardından Radyo'nun müzik yayınlarına yönelik söylemlerde bulunan Mesud Cemil, aynı zamanda Türkiye tarihinin yakın döneminde müziğin yaşadığı değişim ve dönüşümleri de özetleyerek; 50'li yıllarda alaturka-alafranga çatışmasının da sürdüğüne yönelik cümleler kurar:

“Bir yandan yüzyıllardan beri devam edegelen, dedelerimizin inkişaf ettirip mükemmelliğe ulaştırdıkları tarih yadigârı o azametli musiki; bundan başka fasıl ve piyasa musikisi dediğimiz musiki; ve saflığıyla bütün hususiyetlerini muhafaza eden halk musikisi. Öbür yandan batıya teveccüh ettiğimiz yıllardan beri, tanzimattan beri anlamaya ve benimsemeye çalıştığımız batı musikisi. Bizde eskiden beri iki musiki cereyanının çarpışması alaturka ve alafrangayı doğurmuştur. Bu hususta çok söz söylenmiştir, çok mürekkep harcanmıştır. Bugün de münakaşalar ve fikir çarpışmaları eksik değildir.”²⁴⁵

O dönem İstanbul Radyosu'nda idari ve müzikâl anlamda görev alan diğer önemli isim, aynı zamanda Üniversite Korosu Şefi de olan Dr. Nevzat Atlığ olmuştur. Atlığ, 1953 yılında İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Sorumluluğu, 1955'te Radyo'nun Müzik Yayınları Şefliği ve hemen ardından yine aynı yıl içerisinde Mesud Cemil'in yerine İstanbul Radyosu Müdürlüğü görevlerini icra etmiştir²⁴⁶. Atlığ'ın Radyo ile olan münasebetleri 1949 yılında Üniversite Korosu ile Ankara'da ilki Yenişehir Ulus Sineması'nda, ikincisi Ankara Halkevi'nde olmak üzere verdiği konserlerin yarattığı etkinin ardından Ankara Radyosu'nda 7 Mayıs 1949 tarihindeki programa koronun davet edilmesiyle başlamıştır²⁴⁷.

Atlıg'ın ardından bu idareciler kadrosuna dahil olan bir başka önemli isim de, 1958 yılında İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Şef Muavinliği görevine atanan Cüned Orhon'dur²⁴⁸. Nevzat Atlığ'ın da Cevdet Çağla ve Mesud Cemil'in ardından İstanbul Radyosu idare kadrosuna dâhil olmasıyla birlikte, Kütükçü'ye göre Radyo'nun Türk müziği yayınları, “Türkiye radyoları tarihinde belki de sonraki dönemlerde benzeri görülmeyecek ölçüde ‘nitelikli’ ve ‘muktedir’ üç şahsiyetin idareciliğindedir.”²⁴⁹ Kütükçü'nün söylemine ek olarak, İstanbul Radyosu'nun Türk müziği alanında tartışmasız olarak öncü olmasını, bir sonraki bölümde anlatılacak olan İzmir Radyosu'nun yükselmesinde de önemli bir rol oynayan Cüneyd Orhon'u da ekleyerek, bu dört ismin gerçekleştirdiği faaliyetlere borçlu olduğu söylenebilir.

²⁴⁵ Bengi, **age**, 142.

²⁴⁶ Hikmet Özkahraman, **Basında Nevzat Atlığ 1949'dan Günümüze** (İstanbul: Üstün Eserler, 2010), 8.

²⁴⁷ **age**, 15.

²⁴⁸ Aksoy, **age**, 106.

²⁴⁹ Kütükçü, **age**, 106.

İstanbul Radyosu'nun 50'li yıllara ve Türk makam müziğine en önemli katkılarından biri, Alaeddin Yavaşca ve Zeki Müren gibi oldukça genç ve müstesna sesleri tanıtması yönünde olur. Tavır, üslup, repertuvar tercihi ve müziğe bakış açısı gibi yönlerden birbirlerine taban tabana zıt bu iki isim, dönemin müzik dergilerinde ve gazetelerinde sık sık karşı karşıya getirilirler. Gazino başlığı altında detaylı olarak görülebileceği üzere Müren, Radyo dışında icraya da sıcak bakmış hatta üslup ve repertuvar tercihlerinde farklılıklar oluşturmuştur. Nevzat Atlığ'ın yönetimindeki Üniversite Korosu'nda bir icracı ve aynı zamanda o yıllarda tıp fakültesi öğrencisi olan Yavaşca ise bu konuda Müren'e klasik icraya bağlılık yönünden zıt, oldukça katı bir görüşe sahiptir ve bu sebepten gazinolarda sahne almamıştır. Hocası Münir Nurettin Selçuk gibi klasik bir çizgide ilerleyen Yavaşca, sanata ve müziğe bakış açısı yönünden de dönemin icracılarından ayrılır. Yavaşca'nın tercih ettiği repertuvar konusundaki görüşleri de Radyo'da repertuvarın klasikleşmesi hareketine öncülük eder niteliktedir:

“Benim anladığım musiki, halkın zevkine uyan değil, halkın zevkini inkişaf ettiren musikidir. Mesela “Ham meyveyi kopardılar dalından”, “Akşam olunca yârelerim sızlar” kabilinden “Avare” usulü şarkılara halk alıştırılmamalıdır. Bu soysuz nağmeler, şarkı diye dinletilip halkın musiki zevki istismar edilmemelidir.”²⁵⁰

Böylece İstanbul Radyosu'nun Türk halkı ile tanıştırdığı ve günümüzde bir ekol sahibi üstat ses sanatkarı olarak dinlenen Yavaşca, ileride görüleceği gibi Radyo içerisinde özellikle Atlığ tarafından başlatılan repertuvarın klasikleşmesinde etkin bir rol oynamış ve klasik üslubun en önemli temsilcilerinden birisi hâline gelmiştir.

Ankara Radyosu'nda kurumsal anlamda başlatılan eğitim faaliyetleri, İstanbul Radyosu'nda da kurumsal olarak uygulamaya konulmuş, Radyo'ya sınavla alınan stajyer sanatçıların eğitimi bu çatı altında devam ettirilmiştir²⁵¹. Kütükçü'nün aktarımına göre, İstanbul Radyosu'nda gerçekleştirilen eğitimler, Ankara Radyosu'ndaki gibi kapsamlı olmamıştır. İstanbul Radyosu'ndaki eğitimler günde iki saat ile sınırlı kılınmış ve yalnızca üç ay sürmesi plânlanmıştır:

“Ankara Radyosu'nun başlattığı ve muhtelif hocaların farklı konular üzerinde tertip ettiği ‘öğleye kadar ders, öğleden sonra icra’ anlayışı, yerini, ‘sanatkarların günde iki saat için -ve branş özellikleri açıkça tanımlanmayan- bazı derslerde yetiştirilmeleri ve ancak üç ay kadar sürecek bu eğitim aşamasının sonucunda Radyo mikrofonundan okuyabilecekleri’ düşüncesine bırakmıştır.”²⁵²

²⁵⁰ Bengi, **age**, 305-6.

²⁵¹ “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 14 Ağustos 1954, 6.

²⁵² Kütükçü, **age**, 108.

Buradan da anlaşılacağı üzere, Ankara Radyosu'nda başlatılan bu geleneğin İstanbul Radyosu'nda tam olarak sürdürüldüğü söylenememektedir.

Radyo'daki eğitim çalışmalarına 1954 yılında Münir Nurettin Selçuk aracılığı ile, Türk müziğini ıslah etme amaçlı olarak İstanbul Radyosu'nda göreve getirilmiştir. Selçuk, İlk iş olarak Radyo sanatçılarını yeterlilikleri açısından sınıflandırma yoluna gitmiştir. Bu ıslahatın sonucunda Radyo'da şan, üslup, Türkçe ve repertuvar dersleri konmuş ve Münir Nurettin Selçuk'un şan ve üslup; Mustafa Nafiz Irmak'ın Türkçe; Nevzat Atlığ'ın da repertuvar derslerini vermesi kararlaştırılmıştır²⁵³. Münir Nurettin Selçuk'un bu sınıflandırması sonucunda, aralarında dönemin büyük sanatçıları olarak görülen Safiye Ayla, Radife Erten, Zeki Müren, Alaeddin Yavaşca Perihan Altındağ Sözeri gibi isimler birinci sınıfa mensup görülmüş ve yalnızca üslup derslerine ihtiyaçları olduğu belirtilmiştir. Geri kalan sanatçılar ise nota, solfej ve şan dersi alması gereken ikinci sınıf olarak değerlendirilmişlerdir²⁵⁴. Bu konuda Murat Bardakçı ise Safiye Ayla'nın birinci sınıfta sayılan diğer sanatçılarla birlikte üslup, Türkçe ve repertuvar derslerine gireceğini belirtmiştir²⁵⁵. Münir Nurettin Selçuk'un bu hareketinden Radyo'yu hâlâ bir okul olarak gördüğü ve bünyesinde bulunan sanatçılara eğitim vermesi gerektiğini düşündüğü anlaşılmaktadır.

Ancak alınan bu karar, birçok tartışmayı ve hatta Safiye Ayla'nın İstanbul Radyosu'ndan istifasını da beraberinde getirmiştir. Üslup, tavır ve repertuvar derslerine girmesine karar verilen Ayla, bu uygulamaya tepki gösteren ilk kişi olmuş, bu davranıştan dolayı rencide olduğunu belirterek İstanbul Radyosu'ndan istifasını vermiş ve “madem ki bende kusur buluyorlar, o halde neden hiç durmadan plâklarımı dinletiyorlar?” diyerek plâklarının radyoda çalınmasını yasaklamıştır.”²⁵⁶ Safiye Ayla'nın bu davranışı üzerine Zeki Müren, Sabite Tur Gülerman, Necmi Rıza Ahıskan, Alaeddin Yavaşca ve Saime Sinan da derslere katılmayacaklarını belirtmişlerdir. Nitekim 14 Ekim 1954 tarihinde yapılan ilk üslup dersine bu isimler ve turnede olan Perihan Altındağ Sözeri ve Radife Erten katılmamış, bu davranışlarının sonucunda da hiçbir yaptırımla karşılaşmamışlardır²⁵⁷.

²⁵³ Bardakçı, **age**, 196.

²⁵⁴ Kütükçü, **age**, 152.

²⁵⁵ Bardakçı, **age**, 196.

²⁵⁶ **age**, 196.

²⁵⁷ “İstanbul Radyosunda Dananın Kuyruğu Koptu”, **Milliyet**, 15 Ekim 1954, 1-7.

1950’li yıllarda İstanbul Radyosu’nun bir başka uygulaması da haftanın yedi gününün *prime time* olarak adlandırılan akşam saatlerindeki yayınlarının belirli okuyuculara ayrılmış olmasıdır: “Mesela Pazar akşamları Şükran Özer’in, pazartesi akşamları Muzaffer Birtan’ın, Salı akşamları Perihan Sözeri’nin, Çarşamba akşamı Alaeddin Yavaşca’nın... Böyle böyle yedi kişiye taksim edilmiş.”²⁵⁸ 1958 yılında İstanbul Radyosu Şef Muavinliği’ne atanan ve bu uygulamaya karşı olan Orhon, bu uygulamayı değiştirerek sanatçılar arası dönüşümlü bir düzen kurulduğunu ve olması gerekenin bu olduğunu belirtmiştir:

“O zaman üç kademeye ayırdım yayınları; öğle kuşağı, akşamüstü kuşağı, akşam kuşağı diye. Sanatçıları da zaten A, B, C diye üç kademede değerlendiriyorduk. A’larla B’leri, yani çok iyi ve iyileri daha çok dinlenen saatlere veriyorduk. Öğleyin saat 12:30’da radyonun çok dinlendiği bir saattir; akşam yedi buçuk da öyle, akşam dokuz da tabii. Birisinin neşriyatı bir gün dokuzda ise, ertesi neşriyatı sabah saatlerinde, daha sonraki programı öğle saatlerinde olacaktı. Böyle dönüşümlü bir düzen kuruldu. Böylece dinleyici de, durmadan aynı kişileri dinlemeyecek, bir hafta önce A’yı dinlemişse ertesi hafta aynı saatte bir başkasını dinleyebilecekti.”²⁵⁹

Bu dönemde bu uygulamaya tâbi tutulan ve memnun olmayan sanatçıların da olduğunu belirten Orhon, söylediklerine ek olarak Demokrat Parti yöneticilerinin de bu olaya bir şekilde müdahil olduğunu ve bu müdahalenin DP saflarına yakın olan sanatçılar tarafından gerçekleştirildiğini, kendisinin dönemin Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Bölge Sorumlusu Adnan Akın ile karşı karşıya getirildiğini belirtmiştir²⁶⁰. Orhon’un aktardığı şekliyle sanatçıların niteliklerine göre yapılan sınıflandırmanın 1950’lerin sonlarında da devam ettirildiği de burada anlaşılmaktadır.

Dönemin dergilerinde çıkan haberlerde: “İstanbul Radyosu açıldığından beri her güzel sesi olan bir çok kimseler radyonun birkaç sazcısı tarafından dinlenerek mikrofona çıkarılmakta idi. Bu durumun faydadan ziyade zarar getirdiği”²⁶¹ şeklinde hâkim bir görüş ortaya çıkmıştır. Düzenli yayınlara geçmesinden bir sene sonra İstanbul Radyosu, 1950 yılının Mart ayında bir karara varmış ve Radyo’da kadro çalışması başlamıştır. Bu tarihte alınan kararda, Türk müziğinde esaslı bir kadrolaşmaya gidileceği ve Radyo’da bu kadro dışında kalanların konser vermesine müsaade edilmeyeceği belirtilmiştir. Açılan bir sınav ile yeni seslere de yer verileceğinin belirtildiği bu kararda, aynı zamanda Ankara Radyosu bünyesinde

²⁵⁸ Aksoy, **age**, 95.

²⁵⁹ **age**, 95.

²⁶⁰ **age**, 96.

²⁶¹ “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 23 Aralık 1950, 18.

bulunan sanatçılara da İstanbul Radyosu'nda konser imkânı tanınmıştır²⁶². Ayrıca 1951 yılında nihayete erdirilen bu kadrolaşma çalışması ardından açıklanan kadroda yer almayan Hamiyet Yüceses, Sabite Tur Gülerman, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri, Mualla Mukadder ve Suzan Güven'in, halkın yoğun ilgi ve talebi üzerine, İstanbul Radyosu'nda 15 günde bir 45 dakikalık programlar yapacağı yine dönemin dergilerinde belirtilmiştir²⁶³. Bu alınan kararda, Radyo'nun halkın isteklerine karşılık verme amacını güttüğü, bu sebepten bu sanatçılara özel program imkânı sağladığı açıkça görülmektedir.

İstanbul Radyosu'nda Mesud Cemil, Nevzat Atlığ ve Cevdet Çağla'nın gerçekleştirdiği çalışmalar çok kısa bir sürede meyvelerini özellikle Türk müziği repertuarı alanında vermeye başlamıştır. Daha önce tek parti iktidarının müzik politikalarından dolayı radyolarda kendisine geniş yer bulamayan Osmanlı dönemi klasik eserleri, bu dönemde repertuvara sıklıkla dâhil edilmeye başlanmıştır. Kütükçü'ye göre bu eserlerin tam anlamıyla kucaklanması Demokrat Parti iktidarı ve klasik Türk müziğini çok iyi bilen Nevzat Atlığ'ın müzik yayınlarında idarecilik görevine dâhil olmasıyla ilişkilendirilebilir²⁶⁴. Bu düşüncenin haklılık payı vardır: Köklü bir geleneğe ve bu gelenek içerisinde klasik bir repertuvara sahip Üniversite Korosu'nun şefliğini de yapan Nevzat Atlığ'ın klasik repertuvara olan hâkimiyeti hakkında şüphe yoktur. Demokrat Parti'nin etkisi konusunda ise şunlar söylenebilir: Tek parti iktidarına bir karşıtlık olarak siyaset sahnesine çıkan DP, daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki inkılâplardan kendilerine uygun olanların sürdürüleceğini belirtmiştir. Liberal sağ tandanslı bir parti olan DP, tek parti döneminin sırt çevirdiği ya da görmezden gelmeyi tercih ettiği ve hatta yasaklarla yok etmeye çalıştığı Osmanlı kültür dünyasına kucak açmıştır. Durum böyle olunca DP iktidarı süresince Osmanlı kültürüne ait öğelere ve bunların *yeniden üretimine* yönelik açık kapılar bırakılmıştır.

Radyo'da repertuar açısından bir klasikleşme çalışması başlamadan evvel Üniversite Korosu, 1950 yılından itibaren İstanbul Radyosu'ndan klasik eserlerin icra ve aktarımına önayak olmuştur.

²⁶² “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 14 Ekim 1950, 18.

²⁶³ “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 22 Eylül 1951, 18.

²⁶⁴ Kütükçü, **age**, 123.

Radyo'daki klasik repertuvara katkı veren diğer bir koro Nevzat Atlığ'ın on yıl boyunca şefliğini yaptığı Üniversite Korusu'dur. Koronun repertuarı, tamamen klasik eserlerden oluşturulmuş ve daima da bu çizgiye sadık kalmıştır²⁶⁵. Koronun 1949 yılında Ankara Radyosu'nda verdiği bir konser ile başlayan radyo macerası, 1950 yılından itibaren İstanbul Radyosu'nda 15 günde bir verdiği düzenli konserler ile devam etmiştir:

“İstanbul Radyosu deneme yayınlarını tamamlayıp 1949 yılı sonbaharında faaliyete geçtiğinde, yayınlarda yer almak üzere başvuruda bulunduk. Hatırladığım kadarıyla Refik Fersan ve Kemal Niyazi Seyhun'dan oluşan jüriye sunduğumuz programla olumlu sonuç aldık ve Üniversite Korusu'nun radyo konserleri 1950 yılı Ocak ayından itibaren başladı.”²⁶⁶

Daha önceden Mesud Cemil tarafından Ankara Radyosu'nda başlatılan Klasik Türk Musikisi Korusu, yine Mesud Cemil ve daha sonra Nevzat Atlığ idaresinde İstanbul Radyosu'nda da çalışmalarına devam etti. Klasik eserler açısından genişletilen repertuarın da etkisiyle “koronun en esaslı ve uzun soluklu evresi, 1950'den sonra Mesud Cemil ve Nevzat Atlığ'ın yönetiminde Yeni İstanbul Radyosu'nda oldu.”²⁶⁷ Klasik koronun bu dönemdeki rolü, Osmanlı dönemine ait klasik eserlerin icrası ve aktarımı açısından oldukça önemli idi. Ancak bütün bu önemine rağmen klasik koro, eleştiri oklarından da kaçınmamıştır. Tüm sanatçıları standart bir akortta okumaya mecbur tutan koroya yöneltilen eleştirilerin ilki de bu yöndedir:

“Bu eleştirilerin ilki, koronun düşük akorttan icrayı neredeyse standardize ettiği, ağırlıklı olarak tercih ettiği ‘dört ses aşağıdan’ okumayı örgün hale getirdiği ve böylece musikin kendisine içkin coşku ve heyecanını yitirmesine yol açtığıdır.”²⁶⁸

Koroya getirilen bir diğer eleştiri de vurmali çalgı kullanım dışı bırakılması hakkındadır. Bu davranışına yönelik Nevzat Atlığ'ın savunması, “Türk musikisinde mızraplı enstrümanların bu ritim duygusunu sağlayabilecek potansiyelde oldukları, dolayısıyla ayrıca vurmali sazlara gerek duyulmadığı doğrutusundadır.”²⁶⁹ Mesud Cemil'in başlattığı vurmali çalgı kullanmama uygulaması, tüm eleştirilere rağmen Nevzat Atlığ tarafından da benimsenmiş ve günümüze kadar sürdürülmesi sağlanmıştır.

İstanbul Radyosu'nda program yapan solistlerden de klasik repertuar icrasını üstlenenler olmuştur. Bu repertuvara en önemli katkıyı gerçekleştiren isim Kâni

²⁶⁵ Özkahraman, **age**, 13.

²⁶⁶ **age**, 19.

²⁶⁷ **age**, 125.

²⁶⁸ **age**, 128.

²⁶⁹ **age**, 129-30.

Karaca olmuştur. 1953 yılında Hakkı Süha Gezgin tarafından Mesud Cemil ile tanıştırılmış ve bu tanışmanın ardından Mesud Cemil, Karaca'nın İstanbul Radyosu'nda "klasik üslûpta ve icrası zor makamlarda bestelenmiş din dışı formdaki eserlerin en nadide örneklerini seslendirmesini,"²⁷⁰ sağlamıştır. Karaca'nın klasik repertuvara katkısını Kütükçü de şu sözlerle ifade etmiştir: "Şevkutarab, Vech-i Arazbar, Dilkeşide, Rahat'ul Ervah gibi klasik takımların varlığından dinleyici bugün için haberdarsa, bunda en büyük pay Kâni Karaca'nındır."²⁷¹ Ayrıca Sabite Tur Gülerman, Safiye Ayla ve Münir Nurettin Selçuk gibi isimler de Radyo yayınlarında klasik eser icrasını tercih eden sanatçılardandır.

Nevzat Atlığ'ın İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Sorumluluğu görevine getirildiği tarih olan 1953 yılında, İstanbul Radyosu'nda repertuvar konusunda, klasikleştirme çalışmalarına paralel olarak başkaca çalışmalar da gerçekleştirilmiştir. İlk olarak bu tarihlerde Radyo'da okunacak eserlerin denetimi ile ilgili bir çalışma başlatılmıştır. Radyo'da Türk müziği yayınlarının kalitesini artırmak amacıyla başlatılan bu çalışma, repertuvar açısından piyasalaşmayı önlemek ve var olan çizgiyi korumak gibi sebeplerle sürdürülmüştür²⁷². O günlere ait olan çeşitli eserlerin repertuvarı tasfiyesine yol açan bu uygulamayı takiben Radyo programlarından gazel formundaki eserler de kaldırılmıştır. Bu tasfiyeye gerekçe olarak, "gazel formunun çok kötü icra edildiği, arabeskleştiği ileri sürülerek, Radyo'dan bertaraf edilmesinin yerindeliği savunulmaktadır."²⁷³ Atlığ'ın Hamiyet Yüceses üzerinden söylemi de Kütükçü'nün aktarımını destekler niteliktedir: "Hamiyet Yüceses'e şöhrettir diye arada bir canlı yayında yer veriyorduk. Gazinoda 'Bakmıyor çeşm-i siyah' şarkısını arasına gazel koyarak söylüyor. Radyoda gazel okumak, özellikle şarkı arasında, hem de bir kadın tarafından olacak şey değil."²⁷⁴ 1953 yılında gerçekleşen bu olayın ardından gazetelerde de bazı yazılar yazılmaya başlanır. Fahri Nevruzoğlu tarafından Milliyet gazetesinde kaleme alınan bir yazıda, Yüceses'in bu uygulamayı şöhretini pekiştirmek ve plâklarının satışını artırmak için yaptığını belirtir ve Radyo'da buna müsaade edilmemesi gerektiğini ekleyerek yazısını sonlandırır:

"Radyo ne meyhane, ne çırpıcı çayırı, ne de kâğıthane deresidir. Mikrofonun önünde herkes istediği perdeden cıyak cıyak bağırılmaz, sanatle, zevkle, müzikle istihza eder gibi menhus üç

²⁷⁰ Gönül Paçacı Tunçay, "Karaca, Kâni", <https://islamansiklopedisi.org.tr/karaca-kani> [20.04.2020].

²⁷¹ Kütükçü, **age**, 124.

²⁷² **age**, 162.

²⁷³ **age**, 164.

²⁷⁴ Bengi, **age**, 104-5.

beş plâğına reklâm yapamaz. Kedi yavrusu gibi bağırabiliyor diye ses hâkimiyeti sevdasına çıkamaz. Bilhassa radyo idaresi böyle şeylere göz yumamaz, bunlara bir de ücret veremez.”²⁷⁵

Ancak bu uygulama zaman zaman yok sayılmış ve kimi yayınlarda gazel formunda eserler icra edilmiştir. Tüm bu denetleme ve tasfiye uygulamalarını da İstanbul Radyosu’ndaki repertuvarın klasikleştirilmesi çalışmaları içerisinde görmek mümkündür²⁷⁶.

Aynı yıl içerisinde radyolar genelinde çeşitli düzenlemeler yapılması için bir ıslahat komisyonu kurulmuştur. Bu komisyonun çalışmalarını tamamlamasının ardından İstanbul ve Ankara Radyolarının Türk müziği yayınlarının süreleri kısaltılırken sıklıkları artırılmıştır. Radyo’nun Batı müziği sanatçılarından tasfiyelerin de gerçekleştirildiği bu ıslahat çalışmalarının devamında Türk müziği alanında yapılacaklarla ilgili İstanbul Radyosu Müdür Vekili Cevdet Çağla şu şekilde bir açıklama yapmıştır:

“Yeni programlarda Türk musikisinde esaslı bir tasfiye hareketine başlanmıştır. Radyoda ancak Türk musikisinin geleneğine uygun kaliteli eserlere yer verilecek ve bu müzikte halkımıza Türk musikisine bilhakkın vâkıf sanatkârlar dinletilecektir.”²⁷⁷

Nitekim çok geçmeden Türk müziği alanındaki tasfiyelere başlanmış ve dönemin sevilen popüler ses sanatçısı Hamiyet Yüceses’in, daha önce radyo emisyonlarında gazel icra etmesi sebebiyle alınan tepkiler üzerine, İstanbul Radyosu’ndan uzaklaştırılması söz konusu olmuştur. Komisyonun aldığı bu karar gerek halk tarafından gerekse dönemin gazeteleri tarafından oldukça eleştirilmiştir. Radyo’dan uzaklaştırılan Hamiyet Yüceses ise bu konu hakkında, “takdir umumî efkârındır,”²⁷⁸ yorumunda bulunmuştur. Osman Nihat Akın, Necati Tokyay, Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren ve Ercüment Batanay gibi sanatçılar da İstanbul Radyosu’nun bu kararına tepki göstermişlerdir²⁷⁹. Ayrıca, Radyo ıslah komisyonunun bu tasfiyelere başlamasının altında yatan sebep tamamen disiplini sağlama amaçlı olarak

²⁷⁵ Fahri Nevruzoğlu, “Radyoda Feryad”, **Milliyet**, 27 Ocak 1953, 3.

²⁷⁶ 1958 yılında, bu sefer Ankara Radyosu’nda Diertrich Fishcer-Dieskau’nun sesinden Schubert liedleri yayınlanırken dönemin Basın Yayın ve Turizm Bakanlığı Müsteşarı Fuat Adalı’dan Radyo’ya bir telefon gelir ve Adalı, “Niçin anırtıyorsunuz bu adamı? 24 milyon insan bunu dinler mi sanıyorsunuz?” şeklinde bir sitemde bulunur. Bu yaşananların ardından Radyo idaresi, müzik yayınları içerisinde operanın ve dolayısıyla Batı müziğinin oranını azaltır. Bengi’ye göre bu yaşananlar 1953 yılında gazel formu üzerinden yaşanan olaylarla benzerlik taşır ve hatta, “... bu zihniyet, radyolarda gazelin yasaklanmasını savunan zihniyetin kardeşidir, ne var ki bu sefer kurban Batı müziğidir.” Detaylı bilgi için bkz.: Bengi, **age**, 214-15.

²⁷⁷ “Radyolarımızın Yeni Kış Programları”, **Milliyet**, 14 Ekim 1953, 6.

²⁷⁸ “Radyoda Yapılan İslâhat Karşısında Hamiyet Yüceses Ne Diyor”, **Milliyet**, 28 Ekim 1953, 6.

²⁷⁹ “Radyodaki İslâhat Karşısında Osman Nihat’ın Fikirleri”, **Milliyet**, 04 Kasım 1953, 6.

belirtilmişse de bu tasfiyelerde kişisel menfaatlerin-anlaşmazlıkların da işin içine karıştığı yönünde bazı iddialar ortaya atılmıştır²⁸⁰.

Türkiye radyoları içinde öncü konumda olan İstanbul Radyosu'nda gerçekleşen bir başka uygulama da, radyoculuk tarih içerisinde ilk kez oluşturulan repertuvar tasnif heyetidir. 1958 yılında Münir Nurettin Selçuk, Refik Fersan, Halil Can, Emin Ongan ve Cüneyd Orhon'un katılımıyla oluşturulan bu kurulun amacını Orhon, şu şekilde özetlemiştir.:

“Radyonun kuruluşundan sonra otuz sene geçmiş olmasına rağmen Türk musikisinde nota sıkıntısı hâlâ devam ediyordu. Bir kısım eserlerin notası hiç yoktu, bir kısım eserlerin notasının birkaç şekli vardı. ... İşte bu repertuvar kurulunun işi, Ankara ile İstanbul başta olmak üzere Türkiye radyolarının kütüphanelerindeki notaların hepsini doğru dürüst bir tasnife tâbi tutmaktır; bunların başında fasıl repertuvarları ile koro repertuvarları geliyordu. Bunlar üzerinde bir beraberlik sağlamaktır amaç.”²⁸¹

Ancak daha evvel böyle bir uygulamanın olmayışından kaynaklı olarak bu heyette işlerin pek de düşünüldüğü gibi gitmediğini belirten Orhon, sonuç olarak tüm notaların Refik Fersan tarafından yazıldığını ve heyette bulunan diğer üyelerin de sorgusuz sualsiz bu notaların altına imza attıklarını belirtmiştir²⁸².

İstanbul Radyosu'nda da tıpkı Ankara Radyosu'nda olduğu gibi klasik icrada bulunan koroların²⁸³ dışında bir de geleneksel fasıl icrasında bulunan korolar varlığını sürdürmüşlerdir. Hakkı Derman, Necati Tokyay, Şerif İçli gibi önemli isimlerin yönettiği bu koroların her biri kendine has dinleyici kitlesi oluşturmuştur²⁸⁴. Bu fasıl oluşumlarına ek olarak bir de Nuri Halil Poyraz tarafından yönetilen bir *Kadınlar Fasıl Heyeti*, İstanbul Radyosu'nda fasıl alanında icralarda bulunmuştur²⁸⁵.

Radyo'nun genel yayın akışına bakıldığında, zaman zaman yayın saatlerinde değişiklik görülse de genel olarak Türk müziği ve Batı müziği yayın saatleri arasında bir denge politikası izlenmiştir. 1950 yılında İstanbul Radyosu'nun müzik yayınlarının %46'sını oluşturan Türk müziği yayınlarının %60 oranlarına çıkarılması hedeflenmiştir²⁸⁶. 1952 yılında ilk olarak Türk müziği yayınlarının toplamda iki saat

²⁸⁰ Kütükçü, **age**, 169.

²⁸¹ Aksoy, **age**, 87-88.

²⁸² **age**, 91.

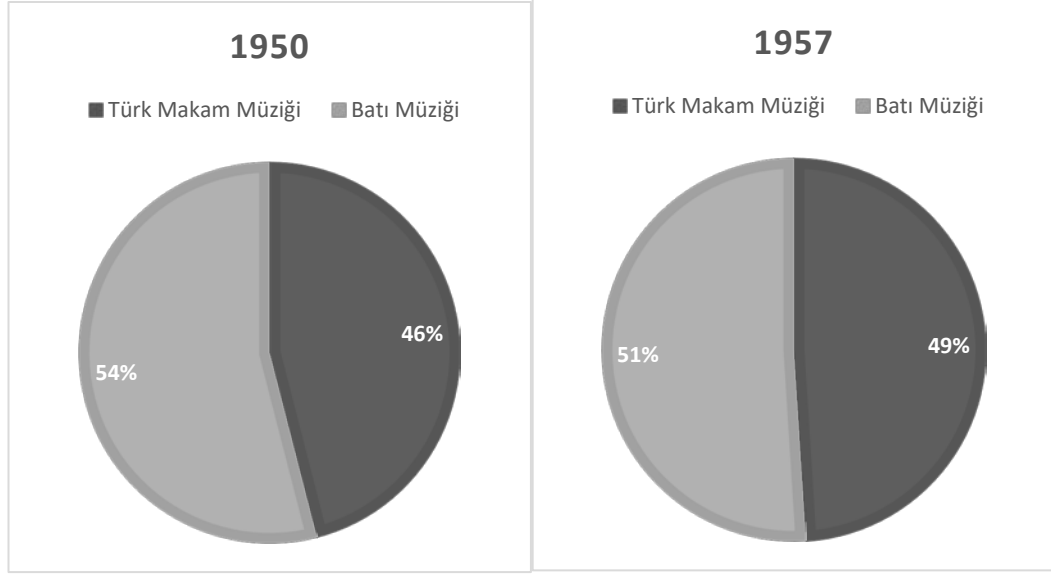
²⁸³ 1953 yılında Mesud Cemil'in yönettiği klasik koroya ek olarak *küçük koro* adında bir koro daha kurulmuş ve bu koronun yönetimi de Nevzat Atlığ'a verilmiştir. Detaylı bilgi için bkz.: “Radyodan Haberler”, **Milliyet**, 26 Ağustos 1953, 6.

²⁸⁴ Kütükçü, **age**, 131.

²⁸⁵ “İstanbul Radyosunun Kadınlar Fasıl Heyetinden Muzaffer Ertan”, **Resimli Radyo Dünyası**, 17 Ocak 1952, 17.

²⁸⁶ Kütükçü, **age**, 114.

artırılması amacıyla bir çalışma yapılmış²⁸⁷ ve ardından 16 Mart 1952 tarihinden itibaren uygulanmak üzere gece yarısına kadar uzatılması kararlaştırılan Radyo yayın saati içerisinde %51,5 olan Türk müziği yayınlarının %55'e çıkarılması kararlaştırılmıştır²⁸⁸. 1957 yılının Ekim ayında İstanbul Radyosu'nun hafta içi yayınlarının %74'ünü müzik yayınları oluşturmuştur. Bu müzik yayınları içerisinde %49'luk bir oranla Batı müziğine yer verilirken %51'lik bir oranla da Türk müziği yayınlarına yer verilmiştir (Şekil 3.2)²⁸⁹.



Şekil 3.2: 1950 ve 1957 Yıllarında İstanbul Radyosu'ndaki Müzik Yayınlarının Yüzdelik Orandaki Dağılımı

Ayrıca İstanbul Radyosu'nda bu dönem içerisinde yayınlanacak programlar açısından sürekli bir arayış gözlemlenmektedir. 1952 yılında Âşık Veysel ile yapılan ve plağa kaydedilen program,²⁹⁰ yeni ve magazinsel bir içerik olarak “Ses Yıldızlarımızla Röportajlar” ve “Dedikodu” isimli programlar,²⁹¹ Batı müziği alanında “Şundan Bundan” isimli programın yayınlanmış olması²⁹² bu duruma birer örnek teşkil etmesi açısından önemlidir. Tüm bu programların bulunduğu ortak nokta ise halka hitap etmeleri ve halkın istekleri gözetilerek hazırlanmış olmalarıdır.

²⁸⁷ “Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 07 Şubat 1952, 30.

²⁸⁸ “Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 12 Mart 1952, 14.

²⁸⁹ Dönemin Milliyet gazetesindeki Radyo programlarından derlenmiştir.

²⁹⁰ Baki Süha Ediboğlu, “Âşık Veysel Şatıroğlu İstanbul Radyosunda”, **Resimli Radyo Dünyası**, 27 Mart 1952, 5-8.

²⁹¹ “Kulağımıza Gelenler”, **Radyo Haftası**, 08 Kasım 1952, 12-13.

²⁹² “Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 06 Kasım 1952, 11.

Son olarak İstanbul Radyosu'nda Demokrat Parti döneminde, Ekim 1950'de Perihan Altındağ Sözeri'nin Radyo'da *Estergon Kalesi* isimli eseri okuması (Şekil 3.3) yukarıda bahsi geçen kültürel serbestiye bir örnektir²⁹³. Keza 1952 yılında Hıdrellez sebebiyle İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış olan “Sâdâbad'dan Kağıthane'ye” isimli program da, “... eski lâle devrine ait şiirler, şarkılar okunacak, müteakiben bundan çeyrek asır evvel hüküm sürmekte olan kağıthane sefaları yine müzikle canlandırılacaktır.”²⁹⁴ Bu durum da kültürel serbestinin bir etkisi olarak anlaşılabilir.



Şekil 3.3: Perihan Altındağ Sözeri'nin İstanbul Radyosu'nda Udî Kadri Şençalar ve Kemanî Saim Özsoy İle Birlikte Verdiği Bir Konser.

Salahaddin Küçük, “İstanbul Radyosunun içinde neleri, kimleri görüyorsunuz?”, **Radyo Haftası**, 14 Ekim

Demokrat Parti'nin İstanbul Radyosu'na dinî musiki alanında etkisi ise *mevlidin* Radyo'da icrası olmuştur. Dini müzik bölümünde detaylı olarak incelenecek olan bu konuya bir örnek olarak 1952 yılında İstanbul'un Fethi'nin 499. yıldönümü sebebiyle Anıtlar Koruma Derneği'nin Fatih Cami'nde düzenlediği mevlidin, İstanbul Radyosu'ndan da naklen yayınlanması verilebilir²⁹⁵. Demokrat Parti'nin politik görüşü dolayısıyla bu alana getirdiği serbesti, Dini Müzik bölümünde ayrıca ele alınacaktır.

Görüldüğü gibi Demokrat Parti Osmanlı dönemi kültürünün yeniden icrası olarak okunabilecek bir etkiyi İstanbul Radyosu üzerinde uygulamıştır.

²⁹³ Salahaddin Küçük, “İstanbul Radyosunun İçinde Neler, Kimleri Görüyorsunuz?”, **Radyo Haftası**, 14 Ekim 1950, 33.

²⁹⁴ “Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 24 Nisan 1952, 13.

²⁹⁵ Sadık Yörük, “Feth'in 499'uncu Yıldönümü Münasebetiyle: Fatih Camiinde Okunan Mevlid”, **Resimli Radyo Dünyası**, 25 Haziran 1952, 14-15.

3.1.4. İzmir Radyosu'nun Kuruluşu ve İşleyişi

İzmir Radyosu'nun kuruluş tarihini 1940'lı yıllara kadar götürmek mümkündür. 18 Ağustos 1942 ve 26 Ekim 1944 tarihli Bakanlar Kurulu toplantılarında sırasıyla; Samsun, İzmir ve Antalya'da çeşitli sabit verici istasyonlarının tesisi ve İstanbul, İzmir ve Malatya'da birer radyo istasyonu kurulması yönünde kararlar alınmıştır²⁹⁶. Tüm bu kararlarla zemini hazırlanan İzmir Radyosu'nun kurulacağını ilk olarak 1950 yılında, İzmir Belediye Başkanı Hulûsi Selek duyurmuştur:

“İzmir’de Fuar münasebetiyle bir kısa dalga verici radyo istasyonu kurulması için yaptığımız teşebbüs hükûmet tarafından alâka ve anlayışla karşılandı. Fuara bir müddet daha var. Bu müddet içinde istasyonu kurmuş olursak bütün Türkiye’ye ve dünyaya İzmir’in sesini duyurmuş olacağız,”²⁹⁷

İzmir Belediyesi'nin teşvikleriyle Mühendis Hilkat Bolulu tarafından kurulan İzmir Radyosu, ilk yayınlarına 19. İzmir Enternasyonal Fuarı dahilinde 20 Ağustos 1950 tarihinde başlamış ve fuar süresince de yayınlarını sürdürmüştür²⁹⁸.

Fuarın sona ermesinin ardından görevini tamamlayan radyo, yayınlarını durdurmuştur. Ancak aktif olduğu süreç içerisinde halkın yoğun ilgisine mazhar olan İzmir Radyosu'nun kapanmasının ardından oluşan taleplere karşın, tekrar aktif edilmesi için İzmir Belediyesi tarafından çalışmalar başlamış ve “Belediye Başkanı Rauf Onursal, radyo ekipmanlarını Mühendis Hilkat Bolulu’dan satın almış ve belediye bünyesinde bir radyo kurulması için hükümetten izin almaya çalışmıştır.”²⁹⁹

Buradan itibaren İzmir Radyosu'nun, İzmir Belediyesi'ne bağlı olarak tekrardan yayınlara başlaması konusunda farklı kaynaklarda farklı bilgiler söz konusudur. Uygur Kocabaşoğlu'na göre İzmir Belediyesi'nin başvurusu 16 Mart 1951 tarihli Bakanlar Kurulu kararı ile neticelenmiş ve İzmir Radyosu, 24 Mart 1951 tarihinden itibaren düzenli yayınlara başlamıştır³⁰⁰. 3 Ocak 1951 tarihli Milliyet Gazetesi'nde ise İzmir Radyosu'nun yayın yapmasına yönelik iznin 2 Ocak 1951 tarihinde çıktığı verilmiştir³⁰¹. Radyo'nun yayına başlama tarihi ise 14 Mart 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinde 15 Mart 1951 olarak belirtilmiştir³⁰².

²⁹⁶ Detaylı bilgi için bkz.: Mehmet Karayaman, “İzmir Radyosunun Kuruluşu ve İlk Yıllarındaki Faaliyetleri”, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, c. 18, s. 37 (2018): 568-69.

²⁹⁷ “İzmir Radyosu ve Türkiyede Televizyon”, *Radyo Haftası*, 15 Temmuz 1950, 16.

²⁹⁸ “İzmir’de Kurulan Radyo İstasyonu”, *Milliyet*, 14 Ağustos 1950, 2.

²⁹⁹ Karayaman, *age*, 570.

³⁰⁰ Kocabaşoğlu, *age*, 339.

³⁰¹ “İzmir Radyosu Faaliyete Geçiyor”, *Milliyet*, 03 Ocak 1951, 3.

³⁰² “İzmir Radyosu Yarın Açılıyor”, *Cumhuriyet*, 14 Mart 1951, 3.

Radyo'nun faaliyete başlamasının ardından yayın politikasını ve programını belirlemek amacıyla bir toplantı tertip edilmiş; müzik alanı için Musiki Heyeti, ilmi ve iktisadi programlar için İlim Heyeti ve genel programların tertibi için de bir Program Heyeti kurulması kararlaştırılmıştır³⁰³.

Türk müziği ve Batı müziği alanlarında kendi kadrosunu oluşturan İzmir Radyosu'nun müzik yayınları da bir tartışma konusu olmuştur. Yıllardır süregelmekte olan bu iki müzik türünün karşılaştırılmasından İzmir Radyosu da nasibini almıştır. Kimileri Radyo'dan Türk müziği ve İzmir yöresine ait türkülerini gibi yayınları beklerken kimileri de Batı müziğine ayrılan süreyi yetersiz bularak artırılması yönünde çeşitli eleştirilerde bulunmuşlardır³⁰⁴.

İzmir Radyosu'nda hem ud sanatçısı hem de imtihan heyetinde görevli olarak bulunan Mehmed Kasabalı ile 1951 yılında yapılan bir röportaj, bu yıllarda İzmir Radyosu'nun Türk makam müziği yayınları, bu programların nasıl ve kimlerle istişare edilerek hazırlandığı ile ilgili bilgiler içermesi açısından önemlidir. Kasabalı, programların yayın tarihinden çok önce hazırlandığını ve bu programların içerisinde fasıl ve saz eserlerinin bulunduğunu belirtmiştir.:

“İzmir Radyosu için kıymetli arkadaşım üstad Neyzen Ahmet Yardımla birlikte, bir aylık fasıl ve saz eserleri programı yapmış bulunuyoruz... Şimdilik ilk plânda 30 günlük fasıllar ve saz eserleri hazırlanmıştır... Rüştü Şardağ'ın yüksek ve yerinde irşatları ile, bizi teşvik edici alakalarına cidden minnettarız.”³⁰⁵

Bir süre İzmir Belediyesi tarafından İzmir Radyosu'nun çalışmaları, Nisan 1952 tarihinde Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'ne bağlanmış³⁰⁶, ardından 1953 yılında yapılan yasal düzenlemeler ile de devlet radyosu haline getirilmiştir.

İzmir Radyosu'nun bir devlet radyosu haline getirilmesinin ardından Radyo Müdürlüğü'ne Ümit Halit Demiriz atanmıştır. Müzik Yayınları Şefliği'ne ise, 1 Mayıs 1953 tarihinde, Radyo Dairesi Müdürü Refik Ahmet Sevengil ve Ankara Radyosu Müdürü Cevdet Kozanoğlu'nun istek ve tavsiyeleri üzerine, o zamanlar Ankara Radyosu'nda kemençe sanatçısı olan Cüneyd Orhon getirilmiştir³⁰⁷. Ayrıca

³⁰³ Karayaman, **age**, 572-73.

³⁰⁴ **age**, 573.

³⁰⁵ Cihat Tuncay, “Udi Mehmed Kasabalı İle Enteresan Bir Konuşma!..”, **Radyo Haftası**, 22 Eylül 1951, 40.

³⁰⁶ “Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 17 Nisan 1952, 13.

³⁰⁷ Nergis Orhon Soydaner, **Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon** (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013), 44.

Orhon'un bu göreve getirilmesi *Radyo Haftası* isimli dergide de haber olmuş ve Radyo adına bazı önemli yenilikler getireceği belirtilmiştir³⁰⁸.

İzmir Radyosu'nun ilk Müzik Yayınları Şefi olan Orhon, göreve getirildiği zamanki İzmir Radyosu'nun durumunu, imkânsızlıklarını ve ne şartlar altında çalıştıklarını şu şekilde anlatmıştır.:

“İzmir fuarının içinde ahşap baraka pavyonlar vardı o zaman. Bizimki de onlardan biri, iki katlı ahşap bir pavyon binası. Sonra ihtiyaç duyulmuş, onun yerine, müstemilat binası gibi küçük bir şey, öyle bir baraka yapılmış. Daha sonra onun yanına bir oda ilave edilmiş, kontrplaktan bir mekân. Dışarıdan otomobil geçer, klakson sesi içeridedir. Çocuklar uçurtma uçururlar, çığlıkları içeridedir. Basmane tren istasyonuna da yakındık, kapının civarında, bahçede. Tren geçer, tren düdükları duyulur, tren homurtuları içinde bir yer.”³⁰⁹

Ege Bölgesi'ne yayın yapan İzmir Radyosu'nun 1953 yılındaki teknik imkânları da tıpkı çalıştığı bina gibi sorunludur. Yalnızca canlı yayın yapılan Radyo'nun eksik programlarını tamamlamak için kullandıkları plaklar, Ankara Radyosu'ndan gönderilmiş sınırlı sayıdaki plaklardan oluşmaktadır. Müzik Yayınları Şefi Cüneyd Orhon, o yıllardaki İzmir Radyosu'nun teknik ekipman ve olanaklarını şu şekilde anlatmaktadır. “Elimizdeki cihazlar Ankara Radyosu'nun ıskartalarıydı. Yani Ankara Radyosu çıkarıp atmış artık, bunlarla çalışılmaz demişler, kendilerini yenilemişler. O sırada İstanbul Radyosu da yeniydi. Ama o kullanılmış malzemeyi bizde değerlendirdiler.”³¹⁰ Bu yetersizlik 4 Temmuz 1953 tarihli *Radyo Haftası* dergisinde de belirtilmiş, şu anda hizmet vermekte olan İzmir Radyosu'nun dinleyicileri tatmin etmekten uzak olması sebebiyle daha modern bir radyo istasyonunun kurulmasının kararlaştırıldığı belirtilmiştir³¹¹.

Yine aynı yıl içerisinde, daha önce özellikle Ankara Radyosu'nda örneğini gördüğümüz musiki dersleri, İzmir Radyosu'nda da başlatılmıştır. Bu eğitim çalışmalarını başlatan Orhon, o zamanki Radyo kadrosunda bulunan sanatçıların birçoğunun nota bilgilerinin eksik olduğunu ve bu sebeple, bu eksiklerin giderilmesi amacıyla İzmir Radyosu'nda derslerin başlatıldığını belirtmiştir. “Evvvela solfej çalışmaları yapıyor, sonra repertuvar ve bu repertuvarla karşılaştığımız makam ve usullerin öğrenimi şeklinde hem pratik hem de teorik bilgilerin öğrenimine geçiyorduk.”³¹²

³⁰⁸ “Kulağıımıza Gelenler”, *Radyo Haftası*, 23 Mayıs 1953, 12.

³⁰⁹ Aksoy, *age*, 47.

³¹⁰ *age*, 51.

³¹¹ “Kulağıımıza Gelenler”, *Radyo Haftası*, 04 Temmuz 1953, 14.

³¹² Soydaner, *age*, 46.

Bu esnada, Radyo’da tüm bu çalışmalar sürerken bir olay cereyan etmiş ve İzmir Radyosu’nda görev yapmakta olan 13 sanatçı Radyo’daki görevlerinden ayrılmışlardır. *Radyo Haftası* dergisinde çıkan bir haberde bu istifalara sebep olarak düşük ücretler ve Orhon’un başlattığı musiki dersleri gösterilmiştir.:

“Aylardan beri, bu onüç sanatkâr, ücret olarak, ancak ayda; 7,5 liradan 3,5 liraya kadar bir para almakta idiler. Birçok mürcaatlar, şikayetler, protestolar, hiçbir şekilde bir netice vermemiştir. Üstelik bu sanatkârlar, ayrıca ağır bir baskı altında tutulmuşlar, aksine ücretler arttırılacağına kesintiler başlamıştır.

Bu kadar az ücrete mukabil, her gün derslere mecburi olarak devam etmeleri, beş dakikalık bir gecikmeden dolayı ağır cezalara uğramaları, sanatkârları dokunulsa ağlanacak hâle getirmiştir.”³¹³

Yukarıda bahsi geçen olayları takiben 1953 yılı içerisinde, Radyo’nun idari işleyişiyle ilgili çalışmalar da yapılmaktadır. Bu amaçla, Radyo’nun Müzik Yayınları Şefi Cüneyd Orhon, hazırladığı bir raporu sunmak için Ankara’ya gitmiş ve İzmir Radyosu’nun müzik yayınlarının düzenlenmesi için; Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ümit Halit Demiriz ve kendisinden oluşan bir heyetin kurulmasına önayak olmuştur. Bu heyetin çalışmalarının ardından alınan en önemli karar, İzmir Radyosu için bir sınav açılması olmuştur³¹⁴.

Ankara’da toplanan heyetin sınav açma kararının ardından 1953 yılının Temmuz ayında, İzmir Radyosu’nun maaşlı ve esaslı bir kadroyla çalışması için bu karar uygulamaya konmuştur. Temmuz 1953’te açılan bu sınavın jürisinde Cevdet Kozanoğlu, Cevdet Çağla, Refik Ahmet Sevensil, Cüneyd Orhon ve Ümit Halit Demiriz isimleri yer almaktadır³¹⁵. Bu sınavdan yaklaşık bir sene sonra, 22 Mart 1954 tarihinde bir sınav daha açılmış³¹⁶ ve jürisini de Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ümit Halit Demiriz ve Cüneyd Orhon isimlerinden oluşmaktadır³¹⁷.

Cüneyd Orhon’un Ankara’da sunduğu raporun değerlendirilmesi için ve bu amaçlar doğrultusunda toplanan heyet, İzmir Radyosu’nun müzik yayınlarının düzenlenmesi için de çalışmalar gerçekleştirmiştir. İlk olarak fasıl ve Türk halk müziği programları düzenlenirken açılan sınavın ardından Radyo kadrosuna dahil edilen sanatçılar değerlendirilerek bu düzenleme çalışmalarına devam edilmiştir.:

“İlk ağızda udi Mehmet Kasabalı idaresinde fasıl topluluğu ile Mustafa Hoşsu şefliğinde Türk halk müziği programları bir düzene kondu.

³¹³ “İzmir Radyosunda Neler Oluyor?”, *Radyo Haftası*, 20 Haziran 1953, 11.

³¹⁴ Soydaner, *age*, 45.

³¹⁵ “İzmir Radyosu İmtihanları”, *Radyo Haftası*, 04 Temmuz 1953, 11.

³¹⁶ “Kulağımıza Gelenler”, *Radyo Haftası*, 03 Nisan 1954, 13.

³¹⁷ “Kulağımıza Gelenler”, *Radyo Haftası*, 27 Mart 1954, 10.

Solo ve enstrümantal müzik programlarında pek o kadar rahat değildik. Yapılan sınav sonucu solist ve koristler ile topluluk kadroları tespit edildi. Türk sanat müziği için zaten var olan Fasil Heyeti muhafaza edildi, ayrıca bir klasik koro kurulmadı. Kadro henüz böyle üst derecede bir koroya müsait değildi.”³¹⁸

Müzik Yayınları Şefi olduğu İzmir Radyosu’nu, Ankara ve İstanbul Radyolarının seviyesine yükseltmek isteyen Cüneyd Orhon, bu amaçla çalışmalarına devam etmiştir. İzmir Radyosu’nu bir adım daha ileri taşımak, İzmir halkına olan hizmeti pekiştirmek ve Radyo sanatçılarına katkıda bulunmak için yeni bir proje başlatan Orhon, önemli sanatçıları İzmir’e davet ederek İzmir Radyosu’nda konser vermelerini sağlamıştır³¹⁹. Münir Nurettin Selçuk ile başlayan bu uygulama Ahmet Çağan ve Bayram Aracı gibi isimlerle devam etmiştir.:

“... o gün büyük bir cesaretle ve zirveden başladım ve Münir Nurettin Selçuk’u davet ettim. Pek ümidim yoktu ama geldi. Eminim ki o büyük sanatkar, bizim küçük dünyamızdan kendisine uzanan saygı, sevgi ve hattâ aşkı hissetmişti.

Daha sonra İstanbul Radyosu’nun değerli solisti Ahmet Çağan’ı davet ettik. Büyük sanatkar kanunî Vecihe Daryal ve viyolonsel sanatçısı Vecdi Seyhun ile birlikte geldiler.

Değerli arkadaşım Mustafa Hoşsu ile mutabık kalarak kıymetli sanatçı Bayram Aracı’yı davet ettik.”³²⁰

İzmir Radyosu’nun, Belediye’nin idaresinde olduğu 1951 senesindeki müzik yayınlarına baktığımızda Batı müziği ve Türk müziğinin birlikte yürütüldüğü görülmektedir. Sabah ve akşam olmak üzere iki farklı zaman diliminde aktif olan Radyo’nun sabah kuşağında ağırlıklı olarak Batı müziği ve halk müziği yayınları yapılmaktadır. Akşam kuşağında ise açılış *Dinle Neyden* isimli yayınlı yapıp caz müzik, oyun havaları gibi yayınların ardından Ahmet Aksoy idaresindeki Klasik Türk Musiki Korosu’nun yayını başlamaktadır. Ayrıca Radyo’nu bu dönemde göze çarpan bir başka yayını ise 20-30 dakika aralığında gerçekleştirilen Kur’an’ı Kerim yayınlarıdır³²¹. Bu yayın o dönemdeki radyolarda görülmeyen bir uygulamadır.

Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü’ne bağlanıp devlet radyosu hâline geldikten sonra İzmir Radyosu’nun yayınları da değiştirilmiş, hafta sonları uygulanan sabah-akşam şeklindeki yayıncılık anlayışına son verilmiş ve genel bir standarda bağlanmıştır. Hafta içi 16:00’da başlatılan yayınlar Cumartesi günleri 15:00’da, Pazar günleri ise 09:00’da başlatılmıştır. Saatler 22:00 olduğunda ise Radyo’nun yayınları bitmektedir. Bu yayınlar incelendiğinde Türk makam müziği ve

³¹⁸ Soydaner, **age**, 45-46.

³¹⁹ Aksoy, **age**, 58.

³²⁰ Soydaner, **age**, 47.

³²¹ “İstanbul ve Ankara Radyolarının Haftalık Programı”, **Resimli Radyo Dünyası**, 12 Temmuz 1951, 39.

halk müziğinin yayın saatlerinde bir artış olduğu gözlemlenmektedir. Radyo'nun Batı müziğine yönelik yayınları ise sadece klasik yayınlar ile sınırlı kalmamış, modern Batı müziğini de kapsayacak şekilde yapılmıştır. 1951 yılında gerçekleştirilen Kur'an'ı Kerim yayınlarının ise sona erdiği görülmektedir³²².

3.2. Dinî Müzik

Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve müzik alanlarında Batı'ya dönük çeşitli politikalar izlediği, daha önceki bölümlerde detaylıca işlenmiştir. En temel gâyesi din ve devlet işlerini birbirinden ayırmak olan Cumhuriyet, kurulduğu tarihten itibaren bu konuda da çeşitli uygulamalara gitmiştir. 30 Kasım 1925'te kabul edilen, 13 Aralık 1925 tarihinde Resmî Gazete'de yayımlanan ve yürürlüğe konan 677 sayılı *Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarıyla Bir Takım Ünvânların Men' ve İlgâsına Dâir Kânûn*³²³ bu inkılapların, müziği de etkilemesi açısından en önemlisidir. Laik ve modern bir toplum yaratmayı hedefleyen Cumhuriyet'in bu inkılabı, Osmanlı Devleti müzik geleneğinde müziğin icra ve aktarımı konusunda ve halkın günlük sosyal hayatı içerisinde oldukça büyük bir öneme sahip tekkelerin kapatılmasını içeriyordu.

Osmanlı Devleti'nde 17. yüzyılın başlarından itibaren meşke dayalı müzik eğitimi Saray dışında, dinî mekânlarda da sürdürülmüştür:

“Saray'ın dışında ise her şeyden önce *tekkeler* vardı. Öncelikle dinî müzik icra edilen, fakat her türlü müziğin de rahatça meşkedildiği, çalgı öğreniminin yapıldığı, çeşitli müzik meraklılarının devam ettiği, müzisyenlerin yetiştirildiği tekkeler, özellikle Mevlevî dergâhları... Bu sonuncuların yüzyıllar boyunca neredeyse birer konservatuar görevi yapmış oldukları sık sık söylenir.”³²⁴

Cem Behar'ın da aktardığı üzere, Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında dinî mekânlar müzik alanında birer eğitim kurumu rolü üstlenmişler, ancak 1925 yılında çıkarılan kanunla bu süreç sekteye uğratılmıştır. Ayrıca Osmanlı döneminde bir ayrım olmayan ve her türlü mekânda birlikte icra edilen dini ve din dışı müzik, 1925 yılındaki yasakla “musikinin iki kolu arasındaki yakın bağ koptu. Dinî musiki ile din dışı musiki ilk kez birbirinden ayrıldı.”³²⁵

³²² “Bir Haftalık Radyo Programları”, **Radyo Haftası**, 10 Nisan 1954, 38-39-40.

³²³ “Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarıyla Bir Takım Ünvânların Men' ve İlgâsına Dâir Kânûn (677 S.K.)”, **Resmî Gazete**, 243, (Aralık 1925): 735.

³²⁴ Cem Behar, **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**, 6. bs (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016), 52.

³²⁵ Bülent Aksoy, “Osmanlı Geleneğinde Dinî Musiki Üstüne Birkaç Not”, **Nağmeden Gönüle Musiki**, Mayıs 2009, 11.

Türk makam müziği repertuvarında güfte açısından Allah ve peygamber aşkı gibi konuları işleyen, ancak Cumhuriyet ileri gelenlerinin laik ve modern bir devlet-toplum yaratma gayesiyle çeşitli müdahalelerde bulunmaları sebebiyle dinî müzik³²⁶ sekteye uğramıştır³²⁷. Bu konuda Gönül Paçacı, Cumhuriyet’in erken dönem politikalarından olan musiki inkılabının da etkili olduğunu belirtir:

“XX. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı Devleti’nin yıkılmasıyla birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür politikaları arasında yer alan mûsiki inkılâbı tamamen Batı müziği hâkimiyeti esaslı üzerine şekillenmiş, bu değişimden dinî mûsiki de nasibini almış ve önemli bir bölümünü kaybetmiştir. 30 Kasım 1925’te tekke ve zâviyelerin kapatılmasıyla yüzyıllar boyu dinî mûsikiye kaynaklık eden ve bu musikinin öğretilmesinde büyük payı olan bir kurum ortadan kalkmıştır.”³²⁸

3.2.1. Sosyal Hayatta Dinî Müzik

1946 yılında Türkiye Cumhuriyeti tarihinde kesin ve net olarak çok partili hayata geçilmesinin ardından CHP hükümeti bazı katı kurallarından taviz vererek toplumu kucaklayıcı hamlelerde bulunmaya başlamıştır. Mevlânâ’yı anma töreni olarak da açıklanabilecek olan ihtifallerin başlangıcı da bu tarihe denk gelmektedir. İlk olarak 1946 yılında Konya’da yapılan ihtifalde yalnızca, daha sonraları da devam edeceği gibi, Mevlânâ hakkında konferans verilmiş ve ney icrası olmuştur³²⁹. 1947 ve 1948 yıllarında ise ihtifaller Konya yerine Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nde, aynı şekilde anmalar gerçekleştirilmiştir³³⁰.

1949 yılında ise daha geniş bir program uygulanmış ve Konya’da gerçekleştirilen bir tören ile anma gerçekleşmiştir. Bu tören içerisinde önceki senelerle benzer bir şekilde Mevlânâ’nın hayatı, tasavvufu, tasavvuf ahlâkı gibi konularda konuşmalar yapılmış; Mesnevî’den seçme hikâyeler ve şiirler okunmuş; ney ile dinleti gerçekleştirilmiş ve ilk kez naat okunarak program sonlandırılmıştır³³¹.

³²⁶ Kompozisyon formu açısından bakıldığında Süleyman Uludağ’ın da aktarımından yola çıkılarak dinî müzik formları olan *ilahi*, *münacât*, *naat*, *tekbir*, *mevlit*, *temcid*, *tevşih*, *salât*, *Allahümmesalli ve ezan* gibi Türk makam müziğinin içerisinde kendisine yer edinmiş eser formlarından bahsetmek mümkündür. Detaylı bilgi için bkz.: Süleyman Uludağ, **İslâm ve Musiki**, 2. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017), 268.

³²⁷ Bekir Şahin Baloğlu, “Saz Musikisinin Pîri Tanburî Cemil Bey Dinî Musikinin Neresinde?”, içinde **Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Musiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, (Amasya: Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2017), 498.

³²⁸ Gönül Paçacı, “Türkiye”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/turkiye#7-musiki> [27 Nisan 2020].

³²⁹ Mustafa Özcan, ed., **Refi Cevad Ulunay’ın Mevlâna, İhtifaller ve Konya Yazıları** (Konya: Konya Valiliği İl, Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2003), 59.

³³⁰ Mustafa Özcan, “Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)”, <https://www.konya.bel.tr/sayfadetay.php?sayfaID=131> [17 Nisan 2020].

³³¹ age.

14 Mayıs 1950 tarihinde Demokrat Parti'nin iktidara gelmesine kadar Türk makam müziği açısından çeşitli yasak/aksaklıklarla geçen süreç, dinî müzik yönünden de aynı şekilde devam etmiş, ancak bu tarihten itibaren değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bülent Aksoy müzik alanında yaşanan değişimi şu şekilde aktarır:

“Tekkeler 1925'te kapatılınca dinî musiki bir unutulma sürecine girmiş, ülkedeki musiki ortamı kendiliğinden 'laik'leşmişti. İstanbul Sirkeci'deki ilk radyo istasyonundan başlayarak bütün radyolar bu laik ortamın içine doğdu. Bir okul niteliğindeki Ankara radyosu ile İstanbul radyosu yetiştirdiği genç musikicileri dindışı musiki bilgileriyle eğitti; arşivlerinde de yakın bir geçmişe kadar sadece dindışı eserlerin notaları yer aldı.

1952'de hükümet Konya'da Mevlana'yı anma haftası çerçevesinde sema törenleri düzenlenmesine izin verdi. Radyolarda mevlid okunması, ayin-i şerif, naat, ilahi gibi dini eserlere yer verilmesi bu tarihten sonradır.”³³²

Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 senesinde ise ihtifaller çeşitlilik kazanmaya ve hükümet tarafından da katılımlar içermeye başlar. 17 Aralık 1950 tarihinde Konya'da gerçekleşmiş olan anma törenine dönemin İçişleri Bakanı Ruknettin Nasuhioğlu, Millî Eğitim Bakanı Tevfik İleri ve DP Konya Milletvekili Ömer Rıza Doğrul katılmışlardır. Halkın da yoğun katılımı ile gerçekleşen bu tarihteki anma töreninde yine önceki yıllara benzer bir program uygulanmıştır³³³. Aynı tarihte Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde de “... Pakistan Büyükelçisi Miam Beşir Ahmet, Milletvekilleri, Millî Eğitim Bakanlığı ileri gelenleri, basın mensupları ve büyük bir dinleyici kitlesi”³³⁴ ile konferans niteliğinde bir anma töreni gerçekleşmiştir. 1951 yılında yapılan ihtifaller de benzer şekilde, konferanslarla gerçekleşmiştir³³⁵.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin ölümünün 679. yılına tekabül eden 1952 senesinde ise anma töreni daha geniş tutulmuştur. Konya'da düzenlenen törende önceki senelerde olduğu gibi Mevlâna'nın hayatı ve eserleri üzerine konuşmalar yapıldıktan sonra,

“Ankaradan gelen tanınmış neyzenlerden Halil Can, Selâmi Bertug, Hulki Ergüner, Kemal Bayık ve âyinhanlardan Sadri Özdil ve Kudret Dilagattan müteşekkil grup tarafından Naatı Mevlâna okunmuş, ... Zekâî Dedenin âyini çalınmış ve okunmuştur. ... ve son olarak Nayî Ali Efendinin saz semaisi çalınarak törene geç vakit son verilmiştir.”³³⁶

Bu tarihte gerçekleşen anma töreni tüm ülke genelinde ses getirmiş ve dinî müziğin tekrardan dinlenmesi ve dinletilmesi açısından da önemli bir yeri olmuştur.

³³² Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar** (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008), 200.

³³³ **age.**

³³⁴ “Mevlânâyı Anma Töreni”, **Milliyet**, 18 Aralık 1950, 1.

³³⁵ Özcan, 2003, 98.

³³⁶ “Mevlânânın 679 Uncu Ölüm Yıldönümü”, **Cumhuriyet**, 18 Aralık 1952, 1-7.

Her sene genişletilerek ilerleyen ihtifaller 1953 senesinde de oldukça büyük ses getirecek şekilde hazırlanmıştır. Aralık 1953 tarihinde Konya’da düzenlenecek anma töreni için Kasım 1953’ten itibaren çalışmalar başlatılmıştır. Bu tarihteki ihtifal 16 Aralık 1953 tarihinde başlatılarak iki gün olmak üzere plânlanmıştır³³⁷. Neyzen Halil Can ve Ankara Radyosu sanatçısı Sadi Hoşses’in idaresinde 2 icra heyetinin de katıldığı bu ihtifalde Ferahfeza, Bayati, Saba ve Rast makamındaki âyinlerden bölümler icra edilmiş, yine Mevlânâ’nın hayatı ve felsefesi hakkında konuşmalar gerçekleştirilmiştir³³⁸. Aynı tarihte Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi’nde de Mevlânâ’yı anmak için bir konferans düzenlenmiş, tüm bunlara ek olarak Ankara ve İstanbul Radyolarından Mevlânâ ile ilgili konuşmalar yapılmıştır³³⁹.

1954 yılında Konya’da yapılan anma töreni için oldukça büyük plânlamalar yapılmıştır. 13 Aralık 1954 tarihli Milliyet gazetesinde bu sene gerçekleşecek olan anma töreninin programında müzik icrası ön plâna çıkarılmış ve sema yapılacağı da belirtilmiştir³⁴⁰. 14 Aralık 1954 tarihli haber gerçekleşecek olan icra ve sema hakkında detaylar ve Millî Türk Talebe Birliği Folklor Bürosu’nun 1,5 aydan beri yaptığı hazırlıklar verilmiştir³⁴¹. Ankara Radyosu’ndan da naklen yayınlanan Konya Şahin Sineması’ndaki ihtifalde,

“Ziraat Vekili Nedim Ökmen, Büyük Millet Meclisi Vekillerinden Fikri Apaydın, Cumhurbaşkanı Celâl Bayar’ın eşi Reşide Bayar, Başvekil Adnan Menderes’in refikası Berrin Menderes de hazır bulunmuşlardır. Yine Mısır Büyükelçisi Ekselans İbrahim Akif Elalüsiye, Libya Büyükelçisi Ekselans Ali Esad Ecarbi ve bazı devlet temsilcileri, tanınmış ilim ve fikir adamlarımız da konuklar arasındadır.”³⁴²

Aynı tarihte İstanbul ve Ankara’da da törenler düzenlenmiştir. Ankara’da gerçekleşen tören yine Ankara Üniversitesi bünyesinde konferans şeklinde düzenlenirken bu sene bir yenilik olarak programa ney icrası ve dinletisi de eklenmiştir. İstanbul’da ise Spor ve Sergi Sarayı’nda devasa bir tören düzenlenmiştir. Büyük bir spor salonunda tertip edilen bu törende yapılan konuşmalarla birlikte

³³⁷ Mustafa Özcan, “Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)”.

³³⁸ Özcan, 2003, 98.

³³⁹ “Mevlâna Anıldı”, **Milliyet**, 18 Aralık 1953, 1-7.

³⁴⁰ “Mevlâna’nın 681’inci Ölüm Yılı Törenle Anılacak”, **Milliyet**, 13 Aralık 1954, 7.

³⁴¹ “Mevlânâ İçin Konyada Büyük Bir Tören Yapılacak”, **Milliyet**, 14 Aralık 1954, 2.

³⁴² Mustafa Özcan, “Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)”.

semazenlerin de katılımıyla bir âyin gerçekleştirilmiş (Şekil 3.4) ve sanata yapılan vurgu ile tören sona ermiştir³⁴³.

Giderek daha büyük çapta ve özenle hazırlanan törenlerin ardından 1954'teki tören çeşitli eleştirilere maruz kalır. İhtifalin zayıf olduğunu ve gerek müzik gerekse yapılan konuşmalarda aksaklıklar olduğunu belirten Ulunay, “ihtifal programı belki iyi tertip edilmişti, fakat, aynen tatbik olunamadı. Konuşmalar insana ayak üstü hazırlanmış hissini veriyordu,”³⁴⁴ diyerek ilk eleştiride bulunanlar arasında olmuştur. Bir başka yazısında ise Ulunay, Konya'daki ihtifalde okunan âyinlerin “Mevlevî musikisi” şeklinde anonsunun yanlış olduğunu belirterek günümüzde dahi devam eden Türk müziğinin türlere ayrılması konusuna değinmiş ve “... programda musikimize (Mevlevî musikisi) diye bir tahsis konulması Konya tertip heyetinin hazırladığı programın hatâlı taraflarından birini daha teşkil eder,”³⁴⁵ şeklinde kullanılan terminolojiye bir eleştiri getirmiştir.



Şekil 3.4: 1954 Yılında İstanbul Spor ve Sergi Sarayı'nda Gerçekleşmiş İhtifalden Bir Görsel

“Mevlâna Dün Anıldı”, **Milliyet**, 18 Aralık 1954, 1.

Gerek İstanbul'da gerekse Konya'da düzenlenen ihtifallere en sert tepki ise dönemin siyaset dergisi AKİS'ten gelmiştir. Törenleri eleştirerek yapılması gerekenin

³⁴³ “Mevlâna Dün Anıldı”, **Milliyet**, 18 Aralık 1954, 1-7.

³⁴⁴ Refi' Cevad Ulunay, “Mevlânâ İhtifali Niçin İstenildiği Gibi Olmadı”, **Milliyet**, 19 Aralık 1954, 3.

³⁴⁵ Refi' Cevad Ulunay, “Mevleviliğin Türk Musikisine Tesiri”, **Milliyet**, 21 Aralık 1954, 3.

Mevlânâ hakkında halkı bilgilendirmek olduğunu, ancak yapılanın tam tersi olduğunu belirtmiştir: “Mevlâna deyince hatıra en evvel mevlevilik gelmiş, ortaya mevlevi kıyafetleri çıkmış, âyinler yapılmış, dönülmüş dönülmüş, eller öpülmüş, niyaza durulmuştur.”³⁴⁶ Özellikle ihtifal dâhilinde gerçekleşen semâ törenlerine tepki gösteren dergi, “bu kılıkları da nereden bulduk yarabbi,” diyerek semâzen ve mutrib heyetinin kıyafetlerini eleştirilmiş ve ihtifallerde Atatürk’ün inkılaplarına tehdit oluşturan hâller bulunduğunu dile getirmiştir:

“Hele Konya’da cereyan eden hadiseler, hiç kimsenin yüreğine sevinç vermeyecektir. Mevlânânın ölüm yıldönümünde bu büyük şehrimiz adeta üstü açık bir dergâh haline getirilmiştir. Bir tekke veya bir türbe, veya bir dergâh... Yollarda kıyafet kanunu ayaklar altına alınmış, Mevlânânın türbesi bir bayram yerine dönmüştür. Yer yer umumî âyinler tertiplenmiş, mevlevilik tek kelime ile canlandırılmıştır. Aynı şeylerin, bilhassa Devlet Radyosunda üflenen neylerin ahengine uyularak bütün Anadolu’da tekrarlandığı gelen haberlerden açık surette anlaşılmaktadır. Bunların, inkılaplarımızı tehdit eden haller olduğunu unutmamamız ve Atatürk’ün kapadığı bir takım kapıları henüz açmamamız gerekmektedir.”³⁴⁷

AKİS dergisinin eleştirileri de göz önünde bulundurulduğunda, 1954 yılında gerçekleştirilen geniş çaplı ihtifallerin yurt genelinde olumlu veya olumsuz etkiler bıraktığını, medyanın gündemine oturduğunu görmekteyiz. Bu tarihten itibaren gerçekleştirilen ihtifaller, her sene daha da genişletilerek günümüzdeki şeklini almıştır.

Ayrıca Basın-Yayın ve Turizm Umum Müdürlüğü tarafından Ankara ve İstanbul Radyolarından sanatçıların ve Yenikapı Mevlevîhanesi’nden 23 Mevlevî’nin katılımıyla bu tarihte gerçekleştirilen ayin töreni, video kayıt yöntemi ile gelecek nesillere bırakılmak üzere filme alınmıştır³⁴⁸.

1955 yılında Konya’da düzenlenecek ihtifalin hazırlıklarına da yine bir ay öncesinden başlanmış, konuşmacıların belirlenmesinin dışında bir mutrib heyeti de kararlaştırılmıştır. Buna göre Halil Can, Sadettin Heper, Kâni Karaca, Niyazi Sayın, Ulvi Erguner, Alaeddin Yavaşca, Hayri Tümer ve Selâhattin Bertuğ’un da içinde bulundukları beş ney, bir kemençe, üç kudüm ve beş âyinhandan müteşekkil bir heyet kurulmuştur³⁴⁹. Maliye Vekili, yüzden fazla milletvekili ve sekiz farklı devletin elçilerinin de bulunduğu ihtifal üç ayrı tören olacak şekilde

³⁴⁶ “Yurtta Olup Bitenler”, AKİS, 25 Aralık 1954, 10.

³⁴⁷ age, 10.

³⁴⁸ Mustafa Özcan, “Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)”.

³⁴⁹ age.

gerçekleşmiştir³⁵⁰. Bu sene İstanbul Radyosu da bu vesile ile 45 dakikalık bir program hazırlamış, programda Münir Nurettin Selçuk Mevlânâ naatını okumuş ve ardından Nevzat Atlığ yönetimindeki Klasik Koro Dede Efendi'nin Hüzzam Âyini'ni ve Niyaz Âyini'ni icra etmişlerdir³⁵¹.

Ertesi sene Konya'daki ihtifaller 14 Aralık 1956 tarihinden itibaren dört gün sürecek şekilde Konya Devlet Tiyatrosu'nda düzenlenmiştir. Bu ihtifallerde de yine şehir dışından bir icra heyeti temin edilmiştir³⁵². İstanbul'da ise 17 Aralık 1956'da Türk Ocağı Merkezi'nde yapılmış olan törende Mevlânâ'nın edebî ve felsefî yönü konuşulduktan sonra Mehter Takımı güne uygun bir repertuvarla icrada bulunmuştur. Yine bu sene İstanbul Radyosu Mevlânâ ile ilgili bir program hazırlamıştır³⁵³. Bu seneden itibaren ihtifallerin süresinin sürekli uzadığı ve ihtifallerin bir festivale dönüşmeye başladığı gözlemlenmektedir.

1957 yılında Konya'da tam dört gün sürecek bir organizasyon düzenlenmiştir. Devlet yetkililerinden çok fazla ismin katıldığı bu ihtifallerde Mevlânâ'nın hayatı ve felsefesi hakkında konuşmalar yapılmasının ardından bir âyin icra edilmiştir:

“Programın ikinci kısmında Mithat Buhari'nin başkanlığında Mevlevî âyini gösterileri yapılmıştır. Evvelâ Hulûsi Gökmenli tarafından okunan Nât-ı Mevlâna huşû içinde dinlenmiş, Halil Can'ın yaptığı bir ney taksimini müteakip düğah peşrevi çalınmış ve müteakiben düğah âyini icra edilerek bir sema gösterisi ile ihtifâle son verilmiştir.”³⁵⁴

1954 anması itibariyle Konya'da düzenlenen ihtifallerde semâ töreni ve âyin icraları birlikte ve her sene düzenli bir şekilde uygulanır hâle gelmiştir.

Aynı sene İstanbul'da da Yüksek Tahsil Gençliği tarafından Cağaloğlu Öğrenci Lokali'nde bir ihtifal düzenlenmiştir. Aynı gün içerisinde iki kez tekrarlanan ihtifalde de yapılan konuşmaların ardından ney icrası ile birlikte naat okunmuştur³⁵⁵.

14 Aralık 1958 tarihindeki Konya'da 5 gün sürecek ihtifaller için de çalışmalar erkenden başlamış ve 14-18 Aralık tarihleri arasında gerçekleşen ihtifallerin hazırlığı için Ziraat Vekâleti'nden Konya Belediyesi'ne 20 bin lira bağışta bulunulmuştur³⁵⁶. Bu seneki ihtifallerde mutrib heyeti öncekilere nazaran daha geniş tutulmuş ve 4 naathan, 7 âyinhan, 1 kudüm, 5 neye ek olarak tanbur, rebab, halile ve udun dışında

³⁵⁰ Rıdvan Bülbül, “Mevlânâ Üç Ayrı Törenle Anıldı”, **Milliyet**, 18 Aralık 1955, 3.

³⁵¹ Özcan, **age**.

³⁵² “Mevlânâ İhtifali Dün Başladı”, **Milliyet**, 15 Aralık 1956, 3.

³⁵³ “Mevlânâ Anıldı”, **Milliyet**, 18 Aralık 1956, 1.

³⁵⁴ “Mevlânâ İhtifali”, **Milliyet**, 18 Aralık 1957, 3.

³⁵⁵ **age**.

³⁵⁶ “Mevlânâ İhtifali 14 Aralık'ta Yapılıyor”, **Milliyet**, 04 Aralık 1958, 3.

14 semâzenden müteşekkil bir heyet kurulmuş ve Köçek Mustafa Dede'nin Beyatî Âyin'i ile birlikte semâ icra edilmiştir³⁵⁷.

İstanbul'da da Milliyetçiler Derneği tarafından Eminönü Öğrenci Lokali'nde küçük çaplı bir tören düzenlenmiş, bu törende konuşmalarla birlikte musiki icrasına da yer verilmiştir³⁵⁸. İstanbul ve Ankara Radyolarında da 17 Aralık tarihinde Mevlânâ'nın ölüm yıldönümü münasebetiyle hazırlanan özel birer program yayınlanmıştır³⁵⁹.

Demokrat Parti iktidarının son ihtifali yine Konya'da büyük bir tören ile kutlanmıştır. 1959 yılındaki bu tören 5 gün 7 gece devam edecek şekilde düzenlenmeye başlamış ve adına da "Mevlânâ Haftası" denmiştir³⁶⁰. 11 Aralık 1959 tarihinde başlayan ihtifallerde semâ törenleri de gerçekleşmiş ve III. Selim'in Suzidılara âyini icra edilmiştir³⁶¹. Yine birçok milletvekilinin katılım sağladığı Konya'daki ihtifalleri Ziraat Vekili Nedim Ökmen, Tevfik İleri ve Maarif Vekili Atıf Benderlioğlu en ön sıradan izlemişlerdir³⁶².

Dokuz sene boyunca müzikal icra, semâ töreni ve ayin icrası şeklinde kademeli olarak genişletilen ihtifallere bakıldığında hükümeti temsilen birçok ismin katıldığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak Demokrat Parti hükümetinin, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin ölüm gününü anmak amacıyla gerçekleştirilen ihtifallere önem verdiği ve bunu bir kültür politikası hâline getirerek desteklediği sonucuna varmak mümkündür: "Demokrat Parti iktidarı İslamî ve Sufî öğelere daha açtı; bu yüzden, Sufiler ve organizatörler geleneksel kıyafet ve başlıklarla halka açık bir şekilde semâ performansı düzenlemede yeterli cesareti bulmuşlardır."³⁶³ DP'nin iktidara geldiği 1950 yılından itibaren dinî müziğin mevcudiyetine de katkıda bulunan bu hareket sayesinde, dinî müzik formları üzerindeki yasak kalkmış ve dinî müzik görünür hâle gelmiştir.

³⁵⁷ Refi' Cevad Ulunay, "Mevlânâ İhtifâli", **Milliyet**, 06 Aralık 1958, 3.

³⁵⁸ Rüçhan Ünver, "Mevlânâ Anıldı", **Milliyet**, 16 Aralık 1958, 1.

³⁵⁹ "Radyo", **Milliyet**, 17 Aralık 1958, 2.

³⁶⁰ Mustafa Özcan, "Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)".

³⁶¹ "Mevlânâ İhtifalinde Ziraat Vekilinin Şiiri Okundu", **Milliyet**, 12 Aralık 1959, 1.

³⁶² "Mevlânâ Töreninde", **Milliyet**, 19 Aralık 1959, 1.

³⁶³ Burcu Sağlam, "How Does Prohibition Stop Working? The Visibility and Legitimacy of Mevlevi Ceremonies in Modern Turkey" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017), 14.

3.2.2. Radyolarda Dinî Müzik

Demokrat Parti hükümeti iktidara geldiği tarihten itibaren dinî müzik alanında iki önemli adım gerçekleştirmiştir. Bunlardan ilki daha önce de bahsedildiği gibi Arapça ezan yasağının 16 Haziran 1950’de kaldırılması olmuştur. İkinci çalışma ise beraberinde dinî müzik icrası alanında bir serbestiyi de getirmiştir. Radyo yayınlarını ilgilendiren bu ikinci çalışma ile 5 Temmuz 1950 tarihinde Radyolarda dinî program yasağı kaldırılmış³⁶⁴ ve aşağıda da görüleceği üzere bu durum Radyolardaki gerek söz gerek müzik programlarının yayınlanmasının önünü açmıştır.

Başlatılan bu yeni uygulama hiç vakit kaybedilmeden uygulanmaya başlanmış, Radyolarda haftada üç gün Kur’an okunması kararlaştırılmış³⁶⁵ ve Diyanet İşleri Başkanlığı’nın da iş birliği ile plâklara Kur’an okumak üzere Hafız Ali Osman ve Hafız Ali Güran, Ankara Radyosu’na gitmişlerdir. Böylece İstanbul ve Ankara Radyolarında Ramazan ayına denk gelen³⁶⁶ 8 Temmuz 1950’den itibaren her hafta Pazartesi, Cuma ve Çarşamba günleri Kur’an okunmaya başlanmıştır³⁶⁷.

Demokrat Parti’nin iktidar olduğu 1950 yılı, dünyadaki siyasî konjonktür açısından da kritik bir döneme tekabül etmektedir. II. Dünya Savaşı’nın ardından başlayan Soğuk Savaş Kore’ye de sirayet etmiş, uzun süre devam eden bu gerginlik 25 Haziran 1950 tarihinde Kuzey Kore ve Güney Kore arasında sıcak savaşın başlamasıyla devam etmiştir³⁶⁸. Savaşa müdahil olan tüm dünya ülkelerinin yanı sıra Türkiye de savaşın başlangıcından tam bir ay sonra, 25 Temmuz 1950’de, özellikle ABD ile yakınlaşmak amacıyla Kore’ye asker göndermiştir³⁶⁹.

Aralık ayında, Kore’de gerçekleşen sıcak savaşta şehit olan Türk askerlerini anmak için hükümet Süleymaniye Cami’nde bir mevlit okutmuştur. Türkiye radyoculuk tarihinde Süleymaniye Cami’nde devlet eliyle okutulan bu mevlit ilk olması bakımından oldukça önemlidir. İstanbul ve Ankara Radyolarından naklen yayınlanan bu merasimin³⁷⁰ ardından Türkiye’de, aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, bir mevlit furyası başlamış ve DP iktidarı boyunca bu furya devam etmiştir. DP’nin

³⁶⁴ Faroz Ahmad ve Bedia Turgay Ahmad, **Türkiye’de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi 1945-1971** (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1976), 72.

³⁶⁵ **Milliyet**, 06 Temmuz 1950, 1.

³⁶⁶ “1950 Dini Günler”, <https://takvim.ihya.org/1950-yili-dini-gunler-takvimi.html> [30 Nisan 2020].

³⁶⁷ “Radyoda Bu Akşam Kur’an Okunacak”, **Milliyet**, 07 Temmuz 1950, 1.

³⁶⁸ “Korede Dün Fiilen Harp Başladı”, **Milliyet**, 26 Haziran 1950, 1.

³⁶⁹ Ahmad ve Ahmad, **age**, 73.

³⁷⁰ “Şehitler, Muazzam Merasimle Anıldı”, **Milliyet**, 11 Aralık 1950, 5.

Radyolardan dinî yayın yasağını kaldırması, Kore'ye asker göndermesi ve ardından şehitler adına dinî bir merasim tertip edip Radyolardan bunu naklen yayınlaması, Parti'nin dinî müziği ve bu yolda da Radyo kurumunu etkili bir propaganda aracı olarak kullandığı şeklinde yorumlanabilir. Böylelikle 10 Aralık 1950 tarihinden itibaren dinî müziğin bir türü olan mevlit formu icrası Radyolara girmiş ve canlı olarak yayınlanarak halka ulaştırılmaya başlanmıştır.

Mevlit formunun Radyolarda hükümet eliyle canlı olarak yayınlanmasının ardından birçok vatandaş, kurum ve kuruluş tarafından okutulan mevlitler canlı yayınlanmıştır. Örneğin 1952 yılında Kore şehitleri için İstanbul Sultanahmet Cami'nde ve İzmir Hisar Cami'nde birer mevlit okutulmuştur. Sivil örgütler tarafından okutulan bu mevlitlerden İstanbul'da gerçekleşeni İstanbul ve Ankara Radyolarından,³⁷¹ İzmir'deki ise İzmir Radyosu'ndan³⁷² naklen yayınlanmıştır.

1952 yılında Kore şehitleri için okutulan bir başka mevlit töreni ise tıpkı 1950'deki gibi yine hükümet tarafından düzenlenmiştir. Demokrat Parti Fatih İlçe Teşkilatı ve Anıtlar Derneği'nin ortak olarak Süleymaniye Cami'nde okutulan bu mevlit de canlı olarak Ankara, İstanbul ve İzmir Radyolarından canlı yayınlanmıştır³⁷³. Aynı yıl içerisinde İstanbul'un 499. Fetih Yıldönümü vesilesiyle, şehit olan askerler için hükümetin girişimleri ile bir mevlit okutulmuş ve yine bu mevlit Ankara ve İstanbul Radyolarında naklen yayınlanmıştır³⁷⁴. (Şekil 3.5)

1953 yılında da mevlit yayınları devam etmiş ve bu yayınlar içerisinde iki tanesi büyüklüğü ve önemi ile ön plâna çıkmıştır. İlki Haziran ayında İstanbul'un Fethi'nin 500. Yıldönümü münasebetiyle hükümet tarafından organize edilen bir dizi programın içerisinde, Fatih Cami'ndeki mevlit yayınının İstanbul Radyosu tarafından yayınlanmasıdır. Ayrıca bu program içerisinde dikkat çeken bir başka uygulama da II. Mahmud'un lağvettiği Yeniçeriler ve Mehter Takımı'nın Mithatpaşa Stadı'nda gerçekleşen bir gösteri ile halka takdim edilmeleridir³⁷⁵.

³⁷¹ "Dünkü Mevlit", **Milliyet**, 18 Şubat 1952, 1-7.

³⁷² "İzmirde Kore Şehitleri İçin Mevlit", **Milliyet**, 01 Mart 1952, 7.

³⁷³ "Kore Şehitlerimiz Ruhuna Dün Bir Mevlüt Okutuldu", **Milliyet**, 21 Nisan 1952, 1-7.

³⁷⁴ "İstanbulun 499'uncu Fetih Yıldönümü", **Milliyet**, 30 Mayıs 1952, 1.

³⁷⁵ "Fethin 500'üncü Yıldönümü Şenlikleri", **Milliyet**, 07 Haziran 1953, 1-7.



Şekil 3.5: İstanbul'un Fethi'nin 499. Yılı Sebebiyle Fatih Cami'nde Okutulan ve Radyolardan Canlı Yayınlanan Mevlit.

“Fatih Camiinde Okunan Mevlid”, **Resimli Radyo Dünyası**, 25 Haziran 1952, 14.

Aynı yıl içerisindeki ikinci önemli canlı mevlit yayınları ise Mustafa Kemal Atatürk’ün naaşının 10 Kasım 1953 tarihinde Anıtkabir’e defnedilmesinin³⁷⁶ ardından başlamıştır. İlk olarak Atatürk’ün kardeşi Makbule Atadan, 29 Kasım 1953 tarihinde Süleymaniye Cami’nde bir mevlit okutmuş ve bu mevlit İstanbul ve Ankara Radyolarından yayınlanmıştır³⁷⁷. Atadan’ın düzenlediği mevlitinin ardından İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği de Atatürk’ün Anıtkabir’de toprağa verilişinin kırkıncı günü sebebiyle 20 Aralık 1952 tarihinde, Sultanahmet Cami’nde bir mevlit okutmuş³⁷⁸ ve bu mevlit de Ankara ve İstanbul Radyolarından naklen yayınlanmıştır³⁷⁹.

Atadan, ertesi sene Kasım ayında da bu geleneği sürdürmüş, yine Süleymaniye Cami’nde Atatürk için bir mevlit okutmuş ve bu mevlit İstanbul ve Ankara Radyolarından naklen yayınlanmıştır. Bu mevlit yayınına ek olarak İstanbul Radyosu programında Münir Nurettin Selçuk’un bestelediği Atatürk Ağıtı plâktan yayınlanmıştır³⁸⁰.

1950 yılında bizzat Demokrat Parti tarafından başlatılan canlı mevlit yayını furyası, 1950’li yılların ortalarında zirveye ulaşmış, imkânı olan herkes bir şeylere mevlit

³⁷⁶ Ahmad ve Ahmad, **age**, 116.

³⁷⁷ “Atatürk’ün Ruhuna Mevlit”, **Milliyet**, 30 Kasım 1953, 1.

³⁷⁸ “Atatürk’ün Ruhuna Okutulan Mevlit”, **Milliyet**, 21 Aralık 1953, 1.

³⁷⁹ “Üniversiteliler Atatürk için mevlut okutuyorlar”, **Milliyet**, 17 Aralık 1953, 2.

³⁸⁰ “Ata’ya Mevlid”, **Milliyet**, 15 Kasım 1954, 1.

okutur ve bunu Radyolarda yayınlatır hâle gelmiştir. 1956 yılında İstanbul Radyosu aracılığıyla da naklen yayınlanan bir mevliti düzenleyenler arasında *İstanbul Şoförler ve Otomobilciler Cemiyeti*; *İstanbul Şoförler ve Otomobilciler İstihlâk, İstihâl ve Yardımlaşma Kooperatifi*; *İstanbul Şoförler ve Esnaf Derneği*; *Tarabya Gençlik Kulübü*; *İlim Yayma Cemiyeti*; *Umum Mavnacılar Derneği*; *Elektrik, Gaz ve Motorlu Taşıt İşçileri Sendikası* gibi kurumlar bulunmaktadır³⁸¹. Bu gibi kurumların tek başına ya da birlikte mevlit düzenlemeleri ayrı bir araştırma konusu olmayı hak etmektedir. Ayrıca zaman zaman DP teşkilatları da Radyolarda canlı yayınlanan mevlitleri tertip etmiştir:

“24 Mart 1960 tarihinde Ankara Radyosu’nda okunan mevlid saat 20.30’da başlamış, saat 23.00’de bitmiştir. Bu mevlid yayını için başvuran kuruluşlar şunlardır: DP Öztürk Ocağı, Ankara Umum Balık Sebze Manav ve Çiçekçiler Derneği, Ankara Umum Otomobilciler, Şoförler ve İşçileri Cemiyeti, Gölbaşını Kalkındırma Derneği, DP Arslanhane Ocağı, DP Kırız Ocağı, DP İl İdare Heyeti.”³⁸²

Radyoların canlı mevlit yayınları çeşitli açılardan da eleştirilerin hedefi hâline gelmiştir. 1954 yılında yazdığı bir yazıda Ulunay, bu yayınları düzenleyenlere, dinleyicilerin evlerinde gayrı ciddi bir biçimde bu yayınları dinlediklerini, Kur’an’ı Kerim’in bu şekilde dinlenemeyeceğinin ayet ile belirtilmiş olduğunu hatırlatarak günaha girdiklerinin altını çizmiştir. Ayrıca ölen kişinin arkasından mevlit değil Kur’an okunması gerektiğini de söyleyen Ulunay, Radyolardaki bozulmaya da değinmiş, Radyoları “tavsiyeliler imareti”, yani liyakatın olmadığı bir kurum olarak nitelemiş ve Radyoya “bir pazar günü de kendi ruhuna bir Mevlid okutsun ondan sonra da kapıyı çeksın,” diyerek eleştirilerini sonlandırmıştır³⁸³.

Bir diğer eleştiri ise AKİS dergisinden gelmiştir. Radyolardaki mevlit yayınlarının varlığını eleştiren dergi, buna ek olarak Ulunay’ın benzer konulu yazısında belirttiği gibi, “Haydi Mevlûd’u ‘Millî irade’ adına radyoya soktuğunuzu kabul edelim -kaldı ki, çalışma saatlerinde mevlûdu yayınlamak ve dinlemek de kanaatimize göre günahı kebairdendir,”³⁸⁴ diyerek bu yapılanın uygunsuz olduğundan dem vurmıştır.

Dönemin en ünlü hafızları olan Sadettin Kaynak, Kâni Karaca gibi isimlerin icracı olarak dâhil oldukları bu mevlit furyasının Radyolardan yayını 27 Mayıs 1960’daki askerî darbe sonucu Demokrat Parti hükümetinin düşürülmesi ile son bulmuştur. 20

³⁸¹ “MEVLİD”, **Milliyet**, 06 Mayıs 1956, 2.

³⁸² Kocabaşoğlu, **age**, 377.

³⁸³ Refi’ Cevad Ulunay, “Radyonun Pazar Mevlidleri”, **Milliyet**, 19 Nisan 1954, 2.

³⁸⁴ “Haşmetli Alaturka Hazretleri”, **AKİS**, 29 Mayıs 1954, 28.

Temmuz 1960 tarihinde Radyo Danışma Kurulu'nun aldığı karar ile kişisel mevlitlere son verilmiş, bunun yerine yalnızca “Peygamber’in doğum günü ile kadir ve miraç geceleri”nde Radyolardan bu yayınların yapılmasına karar verilmiştir³⁸⁵.

Mevlit formunun dışında Radyo’da başka dinî müzik yayınları da gerçekleştirilmiştir. Bu yayınlar önceleri peşrev ve saz semaisi gibi saz eserlerinin arasına sözsüz olarak Mevlevî ayinlerinden bölümler, teşvihler, ilahilerin dâhil edilmesi şeklinde icra edilmiştir³⁸⁶. Radyolardan dinî yayın yasağının kaldırılmasının ardından, 1953 yılında vefat eden neyzen Süleyman Erguner, vefatına yakın yıllarda ney, tanbur, ud ve kudüm sazlarından müteşekkil, Erguner Topluluğu adında bir grup kurmuş ve bu topluluk ile İstanbul Radyosu’nda dinî müzik icralarında bulunmuştur³⁸⁷.

Demokrat Parti’nin iktidara gelir gelmez Radyolardan dinî yayın yasağını kaldırması, Radyo’da dinî müzik yayınlarının önünü açan bir girişim olmuştur. Yine 1950 yılında hükümet tarafından Kore şehitlerinin ruhlarına mevlit okutulması ve bunun Radyolardan naklen yayınlanması ile Türkiye’de bir canlı mevlit yayını furyası başlamış ve böylelikle Radyo yayınlarında ilk kez bir dinî müzik formu olan mevlit icra edilmiştir. İlerleyen tarihlerde, özellikle neyzen Süleyman Erguner’in önderliğinde diğer dinî müzik formları da Radyo yayınları içerisinde icra edilmeye başlanmıştır. Tüm bu gelişmelere bakıldığında, DP hükümetinin iktidarının ilk günlerinde dinî müzik alanında getirdiği serbestiler Radyo yayınlarını da etkilemiş ve tek parti dönemi boyunca geri plâna atılan, görmezden gelinen ve yasaklanan dinî müzik formlarının icra edilir hâle gelmesini sağlamıştır.

3.3. Eğlence Mekânlarında Türk Makam Müziği: Gazino Kültürü

16. yüzyıldan günümüze dek devlet kurumlarında var olan makamsal müzik, 1950’li yıllardan itibaren kamusal olmayan alanlarda da varlığını devam ettirir. Bu sürecin daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle 16. yüzyılda Osmanlı gündelik hayatına dâhil olan bir mekân olarak kahvehaneler ve müzikle olan ilişkilerine odaklanmak yerinde olur. 20. yüzyıla yaklaştıkça canlanmaya başlayan Osmanlı eğlence hayatı içerisindeki meyhaneler ve bu mekânların ardılı gazinoların da müzikle olan

³⁸⁵ “Danışma Kurulu, Radyoda Türkçe Kur’an Okunmasını Bakanlığa Teklif Edecek”, **Milliyet**, 20 Temmuz 1960, 5.

³⁸⁶ Aksoy, “Osmanlı Geleneğinde Dinî Musiki Üstüne Birkaç Not”, 11.

³⁸⁷ Süleyman Erguner, “Erguner, Süleyman”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/erguner-suleyman>, [03 Mayıs 2020].

ilişkilerinin, Cumhuriyet'in ilânının ardından oluşan *gazino kültürünün* öncülleri olarak bakmakta fayda vardır. Tez çalışmasının bu bölümünde, tüm bu olgular göz önünde bulundurularak, eğlence mekânlarındaki makamsal müziğin Demokrat Parti kültür politikalarından ne şekilde etkilendiği üzerinde durulmuştur.

3.3.1. Gazino Kültürünün Öncülleri: Kahvehaneler ve Meyhaneler

Ortaya çıktığı tarihten itibaren sürekli değişimlere uğrayan ve kendini yenileyen, çağına uyum sağlayan dinamik bir müzik olan makam müziğinin mekânsal ve amaçsal açıdan yaşadığı değişimlere bakıldığında, bu sürecin başlangıcını 16. yüzyıla kadar götürmek mümkündür. Çünkü bu tarihten itibaren İstanbul, şehir dışından aldığı göçler sebebiyle, kültürel bir çeşitlenmenin de başkenti olmaya başlamıştır. Ayrıca, yine bu tarihlerde makam müziği saray dışına çıkarak yeni mekân arayışlarına girmiştir. İstanbul'da beliren bu çok kültürlü ortamın bir sonucu olarak makam müziği, 16. yüzyılda sayıları hızla artan kahvehanelerde yer almaya başlamıştır. Behar, başkent İstanbul'da yaşanan müziğin mekânsal hareketlenmesini ve yaşanan değişimleri şu şekilde açıklar: “Bir yandan yoğun kırsal göçle birlikte İstanbul'a gelen yöresel müzikler ve çalgılar, bir yandan da şehirde yeni bir varlıklı tabakanın oluşması başkentte musiki üretim ve icrasının farklı mecralara yönelmesine de sebep olmuştur.”³⁸⁸

Farklı kültür ve sınıflardan insanların buluşma noktası olan kahvehanelerin etkinlik skalası da oldukça geniştir. Halil İncik'ın aktarımıyla Evliyâ Çelebi, kahvehaneleri överken bu mekânların çeşit çeşit meddah, hanende, sazende ve gazelhan ile dolu olduğunu söyler³⁸⁹. Behar da kahvehaneleri anlatırken,

“sadece kahve içmekle kalınmayan, satranç oynamaktan edebî sohbetlere katılmaya, şiir ya da kitap okumaktan tavla ve mankala oynamaya, musiki eşliğinde raks eden köçekleri seyretmekten meddah hikâyesi dinlemeye kadar her türlü ‘eğlence’nin mümkün olduğu mekânlardı bunlar,”³⁹⁰

der ve aynı zamanda bu mekânlarda farklı yapılarıdaki müziklerin de bir araya geldiğini ekler. Behar'ın aktarımından da görüldüğü üzere 16. yüzyıldan itibaren makam müziği, kamusal alanlarda eğlence kültürüne dâhil olmaya başlamıştır. (Şekil 3.6).

³⁸⁸ Cem Behar, *Orda bir musiki var uzakta...* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 59.

³⁸⁹ İncik, *age*, 269.

³⁹⁰ Behar, *Orda bir musiki var uzakta...*, 230.

Kahvehanelerde müzik icrası durumu ilerleyen tarihlerde daha da gelişmiş ve bir dinleti performansına evrilmiştir. Entelektüellerin önemli bir mekânı olan *Fevziye Kıraathanesi*'nde, 19. yüzyılın sonlarında,

“... fasıl, Karagöz, meddah, kukla ve tiyatro gösterileri sergileniyordu. Kemençeci Vasilâki, Kemanî Tatyos, Kemanî Memduh ve Kemanî Zafiraki yönetiminde yapılan fasıllarda Astikzade Boğos, Nisfiyezen Kirkor, Udî Selim, Lavtacı Ovrık, Hânende Karakaş ve Ahmed Bey gibi müzisyenler görev yapardı. Dinleyiciler arasında ise Tanburî Cemil, Rauf Yekta, Lemi Atlı, Udî Şekerci Cemil, Udî Nevres, Hânende Kiramî ve Zekâî Dede bulunurdu.”³⁹¹

Ayrıca *Fevziye Kıraathanesi*'nde gerçekleşen fasıl icraları sırasındaki disiplin, Cumhuriyet döneminde gözlemlenen gazino kültürüyle de benzerlikler taşımaktadır: “... bu mekânda fasıl gecelerinde dinleyicilerin hiç ses çıkarmamaları ve garsonların altı keçeli pabuçlar giymesi kıraathanede müzik dinlemenin bir konser salonu deneyimine eşdeğer şekilde ciddi tutulduğunu gösterir.”³⁹²



Şekil 3.6: 17. Yüzyılda İstanbul'da Bir Kahvehane Minyatürü

Coffee House Scene, 1620, Chester Beatty Library, Turkish Collection, 439, 9.

³⁹¹ Selçuk Alimdar, *age*, 379.

³⁹² *age*, 379.

19. yüzyılın ikinci yarısında tulumbacılık³⁹³ mesleğinin gelişimine paralel olarak kahvehane geleneğine bir yenisi daha eklenmiştir: *Semai Kahvehaneleri*. En parlak çağını II. Abdülhamit döneminde yaşayan bu kahvehaneler,³⁹⁴ özellikle Ramazan aylarında ve kış mevsimlerinin Cuma gecelerinde³⁹⁵ halkın eğlencelerinin vazgeçilmezi hâline gelmiştir. Varlığını sürdürdüğü dönemde bu kahvehanelerde bir program şu şekildedir:

“Semai kahvelerinde geceye mani ile başlanır. Ondan sonra sırayla koşmalar, semailer, divanlar, yıldızlar, kalenderiler, destanlar birbirini kovalar. ... Maniden önce çalgı takımı bir marş çalar. Bu marş çokluk alafranga marşlardan biridir. ... Marştan sonra da ya polka, ya da polka ayarında bir iki şey daha çalınır nihavent makamından kıvrak ve alafrangaya yakın şarkılara, kantolara geçilir. Daha sonra da çiftetelli gibi oyun havaları, türküler çalınır söylenir.”³⁹⁶

Daha çok karma bir kültürün hâkim olduğu semai kahvelerinde yine Cumhuriyet dönemi gazinolarına benzer, Batı ve makam müziğinin birlikte icra edildiği bir yapı göze çarpar. Ayrıca çığırtma, darbuka, zilli maşa, klarnet ve çifte nara gibi kendine has çalgıları da olan semai kahvelerinde³⁹⁷ her daim köçekler de hazır bulunmuştur:

“Çalgılı kahvelerden oyuncular, köçekler de hiç eksik olmaz. Oyunlar ya mani, semai, koşma, kalenderi, divan fasılları arasına serpiştirilir, ya da okuyup çalmalardan sonraya bırakılır. En çok oynanan oyunlar arasında çiftetelli, köçek oyunu, ağırlama, kasap oyunu, düğün havası, helva oyunu, ayak havası, bıçak oyunu vardır.”³⁹⁸

Makam müziğinin saray dışına çıkarak kendine yer bulduğu bir diğer mekân ise meyhanelerdir. 1453 yılında İstanbul’un fethi ile Osmanlı kültürüne dâhil olan meyhaneleri, özellikle Galata semti civarında yaygınlık kazanmış³⁹⁹, müzik icrası ve içki tüketiminin bir arada sürdürüldüğü ve bu özelliği ile eğlence kültürünün önemli bir mekânı olan gazinoların öncü mekânları olarak tanımlamak mümkündür. Bu mekânlarda da, tıpkı kahvehanelerde olduğu gibi müzik icrası, o dönemde İstanbul’da bulunmuş yabancıların hatıratlarında ve bazı minyatürlerde (Şekil 3.7) görülmektedir:

“Galata’da bir meyhâneye gittim. Şarap ve her türlü yemek vardır. Bir Türk oturmuş yemek yiyordu. Sofra alçak bir sehpa üzerine kurulmuştu... Ama kendine çektiği bu ziyafeti musiki

³⁹³ Osmanlı Devleti’nde 1720 yılında yangınlara müdahale edilmesi için Tulumbacı Ocağı kurulmuştur. Basit bir düzenek olan tulumba ile yangınlara müdahale eden ve bu ocağa mensup, bu mesleği icra eden kişilere de *tulumbacı* adı verilmiştir. Detaylı bilgi için bkz.: “Tulumbacı”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tulumbaci> [24.05.2020].

³⁹⁴ Salâh Bırsel, **Kahveler Kitabı**, 2. bs (Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983), 150.

³⁹⁵ **age**, 145.

³⁹⁶ **age**, 161.

³⁹⁷ **age**, 150.

³⁹⁸ **age**, 159.

³⁹⁹ Işıl Çokuğraş, **Bekar Odaları ve Meyhaneler Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekan** (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2016), 142.

dinlemeden bitirmek istemiyordu. Tam o sırada bir çalgıcı ortaya çıktı. Üç telli zihther ile bağıra bağıra şarkı söylemeye başladı.”⁴⁰⁰

Yukarıda verilen her iki örneğe bakıldığında, henüz 17. ve 18. yüzyılda kahvehanelerle benzer bir ortama sahip meyhanelerde müzisyenler tarafından icralar gerçekleştirildiğini görmek mümkündür.



Şekil 3.7: 18. Yüzyılda İstanbul'unda Bir Meyhanede, İçki Sofrası Önünde Lavta ve Kemençe Eşliğinde Şarkı Söyleyen Bir Tavşan⁴⁰¹

Işıl Çokuğraş, **Bekar Odaları ve Meyhaneler Osmanlı İstanbulu'nda Marjinalite ve Mekan** (İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2016), 147.

19. yüzyılda Tanzimat Fermanı ile başlayan Batılılaşma ve modernleşme hareketleri İstanbul'un kültür ve eğlence hayatına da yansımıştır. Osmanlı Devleti'nde demokratikleşme hareketi olarak okunabilecek Tanzimat Dönemi sonrasında,

⁴⁰⁰ Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), 262-263'den aktaran Ahmet Selim Koytak, "19. Yüzyılda İstanbul'da Osmanlı Makam Müziğinin Yapıldığı Mekanlar ve Batılılaşma'nın Bu Müzik Mekanları Üzerine Etkileri" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010), 36.

⁴⁰¹ Osmanlı döneminde raks eden erkeklere "Köçek" denirdi. İçerisinde iki sınıfa ayrılan köçeklerden bir süre köçeklik yapanlara ise "Rakseden Rum delikanlısı" anlamına gelen "Tavşan" denirdi. Detaylı bilgi için bkz.: "Köçek/Çengi Danseder...", <http://www.musikidergisi.net/?p=762> [09 Mayıs 2020].

meyhanelerde yapısal değişiklikler olmuş ve Işıl Çokuğraş'a göre bu değişim hareketleri, meyhanelerin Osmanlı kültürel hayatı içerisinde olağan birer eğlence mekânı olarak görünürlüğünü arttırmıştır:

“Meyhaneler sini ve taburelerden oluşan oturma düzenlerinden masa ve sandalyeye geçmiş, müzikle ilişkilerini kuvvetlendirmişlerdir. ... Bu eğlence kültürü, üst sınıflar tarafından da benimsenmeye başlamıştır. Bu aralık, meyhanenin marjinal bir mekândan olağan bir eğlence mekânına evrimine işaret etmektedir.”⁴⁰²

Çokuğraş'ın aktarımı da göz önünde bulundurulduğunda makam müziği bu süreç içerisinde, geleceğin gazinosu olarak anılabilecek kamusal mekânların vazgeçilmezi hâline gelmeye başlamıştır.

3.3.2. Gazino Kültürü

Reşat Ekrem Koçu'nun *meyhanenin alaturkası* olarak tanımladığı gazinolar, ilk olarak Tanzimat Dönemi'nde açılmaya başlanır⁴⁰³. Gayrimüslim nüfusun yoğunlukla yaşadığı yerlerde faaliyet gösteren gazinoların programlarında hem makam müziğine hem de Batı müziğine yer verildiği görülür. Bu gazinolar içerisinde yaz aylarında açılan Emperial Bahçesi, haftanın üç günü Kemanî Tatyos Efendi ve saz arkadaşlarına sahne vermesi açısından önemlidir⁴⁰⁴. Pirinççi Gazinosu ve Bahçeli Gazinosu'nun sahipleri ise 1870'li yıllarda Mısır'dan ünlü isimleri mekânlarında konser vermeleri için İstanbul'a getirtmiştir⁴⁰⁵. Aynı tarihlerde Manzar-ı Latif isimli gazinonun sahibi güncel müzik piyasasını takip ederek mekânında her iki müzik türüne de yer vermiştir: “Müzik piyasasında hem Batı müziği hem alaturka müziğe olan ilginin farkında olan Corco, Basiret gazetesine verdiği ilanda iki katlı gazinosunu bu talebi karşılayacak şekilde düzenlediğini belirtir.”⁴⁰⁶ 1917 yılında Rusya'da gerçekleşen devrimin ardından İstanbul'a sığınan Beyaz Ruslar da gazino kültürünün canlanmasına ön ayak olmuşlardır. 20. yüzyılın başlarında Beyaz Rusların da katkılarıyla gazinolarda tango, fokstrot ve çarliston gibi danslar icra edilir hâle gelmiştir⁴⁰⁷.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde Cumhuriyet'in ilânı ile seküler bir özellik kazanan mevcut hükümetin bu alanda gerçekleştirdiği girişimler sonucunda, Osmanlı

⁴⁰² Çokuğraş, **age**, 148.

⁴⁰³ “Gazino”, içinde **Reşad Ekrem Koçu İstanbul Ansiklopedisi** (İstanbul: Koçu Yayınları, 1972), 6042.

⁴⁰⁴ “Gazino”, içinde **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi** (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993), 379.

⁴⁰⁵ Alimdar, **age**, 384.

⁴⁰⁶ Alimdar, **age**, 385.

⁴⁰⁷ “Gazino”, içinde **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, 379.

döneminde yalnızca gayrimüslimler tarafından işletilmesine izin verilen alkollü mekânları, Müslümanların da işletmesine izin çıkmıştır⁴⁰⁸. Bu sayede bir eğlence mekânı olarak gazinolar yaygınlaşmaya ve tüm halkın bulunabildiği bir kamusal alan olmaya başlar.

Cumhuriyet'in ilânını takip eden süreçte makam müziğinin gazino ve meyhane gibi içkili mekânlara transferi Ayas'a göre bir zaruriyetti. Cumhuriyet aydınlarının uyguladığı ve savunduğu müzik politikalarının gölgesinde varlığı tehdit altına giren makam müziğini yaşatmak için, bu müzik ile ilgilenenlere bazı misyonlar yüklendi. Bunlardan en önemlisi, tartışmasız bu müziğin devamlılığını sağlamaktı. Bu misyonlar neticesinde makam müziği, erken Cumhuriyet döneminde kesin bir mekânsal değişime uğramıştır:

“Ciddi eğitim kurumlarından yoksun bırakılan, resmî kurumlarda marjinal bir şekilde temsil edilen ve üstelik kültürel elitler tarafından durmadan aşağılanan bu müziği yaşatmanın yolu, meyhaneler ve gazinolar da dahil olmak üzere, onu hayatın her alanına taşımak, onun sosyal tabanını genişletmektir. Bu ise kaçınılmaz bir seviye düşmesine ve klasik geleneğin “bozulmasına” kapı aralıyordu.”⁴⁰⁹

Ayas'ın da belirttiği gibi bu mekânsal değişim, makam müziğinde bir seviye düşüşünü ve klasik geleneğin bozulmasını da beraberinde getirdi.

Küçükkaplan'a göre de 1930'lardan itibaren Türkiye'nin müzik ortamında kritik bir yere sahip olan ve dönemin müzik politikalarının dışında kalan gazinolar, o yıllardan itibaren, “Türkiye’de yeni yeni oluşmaya başlayan popüler müzik algısından beslenen müzik ihtiyacını da önemli ölçüde karşılamıştır.”⁴¹⁰

Erken Cumhuriyet döneminde gazinoların müşteri kitlesi de değişmiş ve dolayısıyla gazinolar bu kitlelerin zevkine hitap etmek için bir dizi yenilikler içerisine girmiştir. Her daim müşterilerinin zevkinin bir yansıması olan gazinolar, erken Cumhuriyet döneminde oluşan müzik piyasasını da yakından takip etmiş ve İstanbul’da oluşan Batı ve makam müziğine yönelik ilgiyi aynı çatı altında harmanlamıştır⁴¹¹. Gazino programlarına da yansıyan bu birlikteliğinin ardından zaman içerisinde “toplumun değişen demografik yapısı ve estetiğinin etkisi her zaman gazino şovuna ve fiziksel

⁴⁰⁸ Deren Turan, “Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de ‘Taverna’” (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011), 38.

⁴⁰⁹ Güneş Ayas, **Müziği Boğan Gürültü İdeolojisinin Kıskaçındaki “Musiki”** (İstanbul: İthaki Yayınları, 2018), 308.

⁴¹⁰ Uğur Küçükkaplan, **Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz** (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), 121.

⁴¹¹ Bu uygulamadan yola çıkarak 20. yüzyılda ortaya çıkan *gazino kültürünün* temellerinin, yukarıda bahsedilen Manzar-ı Latif Gazinosu ile atıldığını söylemek mümkündür.

alanına yansımıştır.”⁴¹² Böylelikle 20. yüzyılın fenomeni hâline gelmiş *gazino kültürü* de bir anlamda oluşmuştur.

Gazino müşterilerinin Cumhuriyet aydınlarından oluştuğu 20. yüzyılın ilk yarısında İstanbul’da eğlence hayatı gazinoların dışında tiyatrolar, bahçeler ve sinemalar gibi kamusal alanlara da yayılmıştı. Bu mekânlarda makam müziğinin yanı sıra caz, tango, fokstrot, rumba gibi birçok Batı müziği formlarına da yer veriliyordu. Dönemin eğlence hayatındaki karma uygulamanın daha iyi anlaşılması için Murat Bardakçı’nın aktardığı, 1930 yılına ait genel programa bakmak yararlı olacaktır:

“Safiye’nin sahne hayatında ilk mekân olan Beyoğlu’ndaki Mullen Ruj Gazinosu’nda 3 Ocak 1930 akşamı varyete, akrobatlar, Şark Balesi ve dans yıldızı Arizona vardı. Aynı gazinoda 29 Ocak akşamı sahneye Dobo Girls Yıldızlar Revüsü, 31 Ocak’ta Arjantinli Los Saranis ikilisi çıkmakta ve bir hafta sonra gelecek olan Ramazan münasebeti ile başka artistlerin yer alacağı programın hazırlıkları yapılmaktaydı. Şarkı ve operet bestekârı Kapdanîzade Ali Rıza Bey 23 Ocak akşamı Dârüttâlim Salonu’nda hanımlar orkestrası ile armonik konser veriyordu. Milano’daki Scala Tiyatrosu’nun muganniyesi Madam Ada Sari’nin, 9 Şubat 1930’da, Fransız Tiyatrosu’nda resitali vardı. Memleket asrî, yani çağdaş yola girdiği için alaturka gruplar da çağdaş isimler almakta, bunlardan biri olan on iki kişilik Asrî Türk Aile Musikisi Heyeti, Sarayburnu Parkı’ndaki konserlerine 2 Ekim’den itibaren Mullen Ruj’da devam etmekteydi.”⁴¹³

Gazino kültürünün tüketicileri de dönem şartlarına paralel bir şekilde değişiklik göstermiştir. Her türden tüketiciye hitap eden en az bir öge barındıran gazinoların II. Dünya Savaşı’na kadar müşteri kitlesi fasıl musikisini seven kitlelerden oluşmuştur. Özellikle dönemin önemli Türk makam müziği sanatçılarına ev sahipliği yapan Tepebaşı Gazinosu müşterileri, programın başında yer alan fasıl icrasını seyrettikten sonra diğer programlara kalmadan mekândan ayrılmışlardır⁴¹⁴. Bu durum Cumhuriyet aydınları içerisinde bir Osmanlı geleneği olan fasıl müziğinin benimsendiği ve hatta o dönem içerisinde bu türün *fanları* olduğunun bir göstergesidir.

20. yüzyılın *gazino kültüründen* bahsederken, Türk makam müziğini *ayağa kaldıran* Münir Nurettin Selçuk, önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. 22 Şubat 1930 tarihinde Beyoğlu Fransız Tiyatrosu’nda verdiği konser ile Selçuk, adını tarih sahnesine yazdırmış; gerek gazino kültürüne gerek Türk makam müziğine her açıdan yeni bir dönemi açmıştır. Mesud Cemil, Ruşen Ferid Kam, Nubar Tekyay, Artaki Candan ve Mösyö Vasilief’in sazlarıyla Selçuk’a refakat ettiği bu konserde Münir

⁴¹² Münir Nurettin Beken, “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino”, *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, s. 8 (2003): 8-19.

⁴¹³ Bardakçı, *age*, 57.

⁴¹⁴ Beken, *age*, 8-19.

Nurettin Selçuk ilk kez tek başına, ayakta ve frakla icrasını gerçekleştirmiştir. Selçuk'un getirdiği bu görsel yenilik dışında bir de üslûpsal bir yeniliği vardı:

“İcra biçimi ile sanatçının sahne giysisi bile o zamana kadar alışılmamış bir yenilikti ama asıl farklılık okuyuş üslûbundaydı: Alaturka musikide güzel ve parlak sesli bir hayli erkek ve hanım okuyucu çıkmış ama tavırda genellikle yoğun gırtlak nağmeleri, telâffuzda da anlaşılmaçlık hüküm sürmüştü. ... Münir Nureddin, o geceki icrası ile bütün bunların dışına çıkmıştı: Eserleri alışılmış alaturka tavrın ve goygoylu üslûbun dışında o zamana kadar pek görülmemiş bir tarzda idi, şan çalışmanın verdiği düzgün bir nefes tekniği ile okuyordu, kelimelerin telâffuzu anlaşılacakları biçimde ve netti.”⁴¹⁵

Böylelikle Türk makam müziğine alışılmış hafız üslûbunun dışında yeni bir üslûp kazandıran Selçuk, o tarihten itibaren Türk makam müziğini ayağa kaldıran kişi olarak Türk makam müziği tarihine adını yazdırmıştır. Münir Nurettin Selçuk'un Fransız Tiyatrosu'nda verdiği konser, gazinolarda fasıla ek olarak solistlerin de belirmeye başladığı döneme tekabül etmesi açısından da önemlidir⁴¹⁶.

Oldukça renklenmiş olan İstanbul eğlence hayatında 1930-1950 yılları arasında hizmet vermiş eğlence mekânlarını ve buralarda icra edilen müzik türlerini Bardakçı, şu şekilde derlemiştir:

“Maksim (alafranga ve nâdir de olsa alaturka), ... Sarayburnu Parkı (alaturka ve alafranga), Molen Ruj (alaturka), ... Belvü (alaturka ve alafranga), ... Küçük Çiftlik Park (alaturka ve alafranga), ... Kristal Gazinosu (alaturka ve alafranga), ... Taksim Belediye Gazinosu (alaturka ve alafranga), Yenikapı Mim Çakır Gazinosu (alaturka), ... Tepebaşı Cumhuriyet Gazinosu (alaturka ve alafranga), Cağaloğlu Çiftesaraylar Bahçesi (alaturka), ... Bebek Yalı Gazinosu (alaturka) ...”⁴¹⁷

Görüldüğü üzere 20. yüzyılın ilk yarısında gazino ve muhtelif eğlence mekânlarında Türk müziği ve Batı müziği veya o dönemin tabiriyle *alaturka* ve *alafranga*, süreç içerisinde birlikteliğini sürdürmüş; böylelikle bu mekânlar her kesimin ihtiyacını gideren birer eğlence merkezine dönüşmüşlerdir.

Konunun bu bahsinde 1950 yılından evvel *gazino kültürünün* altını çizdikten sonra, 1950-1960 yılları arasında bu kültürün daha iyi anlaşılabilmesi için ilk olarak dönemin sosyo-kültürel özellikleri aktararak daha sonra gazinolarda sahne almış dönemin ünlü sanatçılar incelenerek konu daha geniş anlatılmaya ihtiyaç duyulmuştur.

Demokrat Parti'nin iktidara geldiği 1950 senesi ve beraberinde iktidarda kaldığı 10 sene, Türkiye'nin büyük şehirlerindeki sosyo-kültürel değişim açısından oldukça

⁴¹⁵ Bardakçı, *age*, 64.

⁴¹⁶ Münir Nurettin Beken, “Musicians, Audience And Power: The Changing Aesthetics In The Music At The Maksim Gazino Of Istanbul” (Doktora Tezi, University of Maryland, 1998), 48-49.

⁴¹⁷ *age*, 63-64.

önemlidir. Parti'nin bir numaralı ismi ve aynı zamanda Aydın'da bir toprak zengini olan Adnan Menderes'in başbakanlığı süresince uygulanan Anadolu'daki çiftçiyi destekleyici politikalar, bu sosyo-kültürel değişimin başlangıcını temsil etmektedir. Bu doğrultuda, Menderes'in de teşvikleriyle, bu dönem boyunca çiftçilerin çıkarlarına öncelik verildi; çiftçiye ucuz kredi sağlanması ve tarım ürünlerine devlet desteği gibi adımlar atıldı⁴¹⁸. Gerçekleştirilen girişimler sonucu traktör ve altyapı ihtiyacı gibi gereksinimler de doğdu ve hükümet eliyle bu ihtiyaçların giderilmesiyle birlikte,

“Türk köylüsü yöneticinin lütfundan ziyade kendi kazanılmış hakkı olarak gördüğü daha iyi hayat şartlarını istedi ve kazandığı özgüven ile yaşama alışkanlıkları ile düşüncelerini hızla değiştirmeye başladı. Çoğu daha iyi bir servet aramak için şehirlere göç etti ve böylelikle şehirlerde geniş birer sosyal ve politik sorunlara sebep oldular.”⁴¹⁹

Karpat'ın da bahsettiği gibi Demokrat Parti'nin ilk yıllarından itibaren büyük şehirlere göç başladı ve buralarda bazı sorunlar belirdi. Bunlardan en önemlisi *gecekondulaşma* olgusudur. Hiçbir şeyi olmadan kente göçen köylülerin ardından birikimleriyle gelenlerle birlikte gecekondu mahallelerinde gözle görülür bir yükselme oldu⁴²⁰.

Hükümetin ekonomik politikaları ile başlayan bu süreç, sonucunda Anadolu'da yaşayan ve kente göç eden kişiler arasından yeni zenginler çıkartmıştır. Kentli olma çabasına giren, ancak köyden geleneksel yaşamlarını da beraberinde getirmiş olan bu yeni zenginler, aynı zamanda bir kentli gibi yaşamak ve öyle davranmak gayesi içine girmişlerdir. Ayrıca II. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan ekonomik problemler bu alanda dengeleri değiştirmiş ve İstanbul'un yerlileri tarafından *hacı ağa* olarak adlandırılan bu yeni zenginler, şehrin yeni hâkimi hâline gelmiş, aynı zamanda gazino kültürüne de yıllar boyunca etkisi devam edecek, hatta kültürü değiştirecek önemli etkileri olmuştur⁴²¹: “Böylelikle, daha çok İstanbul'un yerlileri olan elit gazino müşterilerinin yerini kırsal kesimden beliren yeni zenginler almıştır. Bu toplumsal değişim gazino repertuvarına, halk müziğinin üretilmiş bir kentsel tür

⁴¹⁸ Zürcher, *age*, 326.

⁴¹⁹ Kemal H. Karpat, “Political Developments in Turkey, 1950-70”, *Middle Eastern Studies* c. 8, s. 3 (Ekim 1972): 354.

⁴²⁰ Nazife Güngör, *Arabesk*, 2. bs. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 83.

⁴²¹ Demokrat Parti döneminde değişen ekonomik dengelerin yarattığı yeni sosyo-ekonomik ortamın gazino kültürüne en önemli etkilerinden biri, 1950'lerin sonlarına doğru gazino sahiplerinin Osmanlı aristokratlarından değil, özellikle yer altı dünyasından olan kişilerden oluşması yönünde olmuştur. Bunun en net örneği, 1958 yılında el değiştiren Tepebaşı Gazinosu'nun ikisinin mafya olduğu ortaya çıkan üç ortak tarafından alınmasıdır. Detaylı bilgi için bkz.: Beken, 1998, 55.

olarak eklenmesi şeklinde yansımıştır.”⁴²² Bu değişimin sonucu olarak da 1950 yılından itibaren gazinolarda müzikal açıdan karma bir repertuvar oluşmaya başlamıştır⁴²³.

Gazinolarda ortaya çıkan bu karma yapı icra alanında da “bozulmaları” beraberinde getirir. 1954 yılında Melih Cevdet Anday, kaleme aldığı bir yazıda yeni gazinoların programı, dinleyici kitlesi ve sanatçıları hakkında bilgi verir:

“Önden erkekler okuyor. Hanım okuyucuları, hele yıldızları sona bırakıyorlar. Kafalar yavaş yavaş kızışıyor, çatal bıçak gürültüsünden, uğultudan artık karşınızdakinin söylediğini bile duyamayacak hale geliyorsunuz. İçinizde dizginleri sıkı sıkı tutulmuş amma boşalmağa hazır bir coşkunluk. İşte artık beğenilen okuyucunun tam sırası! Büyük bir alkışla şanoda arzı endam eden bayanın, bu karşılamaya alışık olduğu yüzünden belli. ‘Ne yapayım, seviliyorum işte!’ der gibilerinden mâsumane gülümsüyor.”⁴²⁴

Anday’ın bu anlatımından yola çıkarak gazinolardaki dinleyici kitlesinin değiştiği, bu kitlenin yaklaşık 10 yıl evvel fasıl dinlemeye gelen kitleden assolisti bekleyen kitleye evrildiği sonucuna varmak mümkündür.

Yusuf Ziya Ortaç da 1957 yılında yazdığı bir yazısında, tıpkı Anday gibi yeni *gazino kültürü* hakkında bilgiler verir. Demokrat Parti iktidarı süresince çok kazanan, kolay harcayan yeni bir ekonomik sınıfın da ortaya çıktığını söyleyen Ortaç, yeni bir konser adabı edinen dinleyiciye karşıt olarak sahnede bir bozulma olduğuna dikkat çeker:

“Artık, bu içkili saz bahçesinde eski meyhane sululukları yoktu: En hicranlı gönül şarkılarını, en oynak halk türkülerini, karanlıkta tek bir sarhoş nârâsı yalpalamadan dinledik. Ama, durgunlaşan, kibarlaşan müşteri çoğunluğunun tam tersine, sahne cıvımsı, sahne şımarmış, sahne terbiyesini kaybetmişti! ... bir ses sanatkârı, baharda çayıra salıverilmiş bir kısrak neşesiyle âşinalara gözler süzüldü, gülücükler dağıttı ve haksız kazancının cesaretile, çok şatafatlı, çok pahalı ve çok zevksiz tuvaletinin içinde gururlanarak teklifsiz şakalar yaptı!”⁴²⁵

Dönemin gazino programlarını daha iyi anlamak için Ümit Deniz’in 1952 yılında Milliyet gazetesindeki Kristal Gazinosu’nun programını anlattığı yazısına göz atmakta yarar vardır. Şerif İçli, Udî Hrant, Hamdi Tokay gibi sazendelerin ve hanende olarak Kemâl Gürses ile Artaki [Candan]’nin katılımıyla ilk olarak fasıl programının başladığını belirten Deniz, daha sonra Hamiyet Yüceses’in sahne aldığını ve ardından Batılı dansların icrasının da program içerisinde yer aldığını aktarır:

⁴²² Beken, *age*, 8-19.

⁴²³ Küçükkaplan, *age*, 124.

⁴²⁴ Bengi, *age*, 68.

⁴²⁵ Gökhan Akçura, *İstanbul Şarkıları Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları* (İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2019), 40.

“Sahnede İtri’nin Dede efendinin klâsik eserleri de okunuyor. Folies Berger’e nazire olarak yarı üryan havva kızları bacak da sallıyor. ... Bütün çalgılı gazinolarda olduğu gibi burada da akşam 19.30’da müzik, bir fasıl programı ile çalmaya başlıyor ve 22’ye kadar solistlerin de iştiraki ile alaturka devam ediyor. Saat 22’den 23’e kadar on bir dansözden mürekkep bir revü müşteriye gösteriliyor. ... Bir saat süren revüden sonra tekrar alaturka müzik başlıyor. Solistler okuyor böylelikle saat 24’de de bu alaturka müzikli gazino faaliyetine son veriyor.”⁴²⁶

Her iki aktarımda da belirtilen ve Türk makam müziğinin bir vazgeçilmezi olan fasıl müziği icrası, özellikle 1940’lı yıllardan sonra çeşitli yapısal değişimlere maruz kalmıştır. Peşrev, birinci beste, ikinci beste, ağır semai, yürük semai ve saz semai formlarındaki eserlerden oluşan klasik fasıl; 1940’lı yıllardan sonra bünyesine ağırlıklı olarak dâhil edilen şarkı formundaki eserler ile günümüzde icra edilen hâlini alır⁴²⁷. Beken’e göre gazino ve benzeri eğlence yerlerinde icra edilen faslın bu şekli, bir süre sonra *piyasa faslı* olarak adlandırılmaya başlanmıştır⁴²⁸. Ayrıca fasıl icra geleneğinde yaşanan bu değişimler piyasa alanında basitleşmeyi ve dönemin şartlarında klasik icracılar ile piyasa icracılar arasında bir uçurumu da beraberinde getirmiştir. Beken’in aktarımına göre, bu tarihlerde piyasa alanında icracılık yapan müzisyenler Şedd-i Arabân, Ferahfezâ gibi klasik makamlara hâkim değillerdi. Ancak buna karşıt olarak klasik icracılar repertuvarlarına ağırlıklı olarak piyasada icra edilmeyen makamları dâhil etmişlerdi⁴²⁹.

Cumhuriyet tarihinde müzikal açıdan önemli olmasının dışında tek parti döneminden itibaren gerçekleşen siyasi partiler ya da bağış gecelerine de ev sahipliği yapması açısından gazinolar mekânsal bir öneme de sahipti. Demokrat Parti döneminde de yaygın şekilde devam eden bu özel gecelerde, Münir Nurettin Selçuk gibi gazinolarda sahne almayı reddeden klasik sanatçılar davet üzerine sahne almışlardır⁴³⁰. Ayrıca 1953 yılından 1957 yılına uzanan bir olay, iktidarın mekânsal olarak gazinolar üzerinde etkinlik kurmasının bir örneği olarak verilebilir: 1953 yılında CHP tarafından Kristal Gazinosu’nda düzenlenen bir gecede İsmet İnönü’nün konuşmasının halka dinletilmesi sonucu bu gazino iktidar partisinin hedef tahtasına konulmuş ve sonunda 1957 yılında gerçekleştirilen bir imar hamlesiyle yıkılmıştır⁴³¹.

Tüm bu gelişmelerin neticesinde Demokrat Parti dönemi *gazino kültürüne* şekil veren ve bu mekânlarda konser vermeleri için gazino sahiplerinin birbirleriyle yarış

⁴²⁶ Ümit Deniz, “Bu Gece Nereye Gidelim Ve Kimleri Seyredelim?”, **Milliyet**, 09 Kasım 1952, 6.

⁴²⁷ Beken, 1998, 83.

⁴²⁸ **age**, 75.

⁴²⁹ **age**, 86-87.

⁴³⁰ Beken, 1998, 61.

⁴³¹ Bengi, **age**, 165.

hâlinde oldukları bazı isimler vardır. Bu isimlerden en önemlileri şüphesiz ki, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses ve 1950’lerin sonlarında doğru *gazino kültürünü* şekillendirecek olan Zeki Müren’dir.

Yukarıda bahsedilen isimlerden Safiye Ayla, icracılığının yanında işletmeci kimliğiyle diğerlerinden ayrılır. Ayla, 1950 yılında Şerif Muhiddin Targan ile evliliğinin ardından bir süre Radyo dışında herhangi bir mekânda sahne almamıştır. Ancak 1952 yılından itibaren piyasa sahnelerine geri dönen Ayla, assolistliği dışında, “bazı mekânların işletmeciliğini aldı, ortaklıklar teşkil etti, çıktığı turnelerin programını daha geniş hâle getirerek assolist altı olarak başka okuyucuları da beraberinde götürdü ve saz ekipleri kurdu.”⁴³² Ayrıca Ayla, 1950’li yılların müzik tavrına da eleştiri getirir ve özellikle kadın okuyucularının kimisinin sesinin meyhane koktuğunu, kimisinin yapmacık olduğunu söyler ve özgünlük olmadığından yakınır⁴³³.

İcracılık alanında Safiye Ayla’yı kendisi yapan bazı özellikleri olmuştur. Alanında kendisini rakipsiz yapan bu tavrı Bilen Işıktaş şu şekilde açıklamaktadır:

“Safiye Ayla’nın çok küçük yaşlarda aldığı *tevcid* ve *mahreç* dersleri ona okuyuşunda çok farklı ve teknik olarak üstün bir nitelik kazandırmıştı. Tiz perdeleri yakalamak için bir başka sesin desteğine ihtiyaç duymadan, gereksiz *glissando* ve *portamentolara* sığınmadan ulaştığı tizlerdeki doğrudan parlak ve berrak renk hayranlık vericiydi. Vibratoyu ise yalnızca esere dramatik bir derinlik katmak için kullanıyordu.”⁴³⁴

Ayla, kendine has bu tavrı hayatı boyunca gerek Radyo yayınlarında gerekse muhtelif mekânlarda verdiği konserlerde korumuştur. Öyle ki, Safiye Ayla ve Münir Nurettin Selçuk’un 1950’li yıllarda Saray Sineması’nda verdiği konserler İstanbul Radyosu tarafından, daha çok dinleyiciye ulaştırılması ve korunan tavrı sebebiyle canlı olarak yayınlanmıştır.

Cumhuriyet dönemi eğlence müziği alanında Türk makam müziği tarihine damgasını vurmuş bir başka isim olan Müzeyyen Senar’ın, tavrı ve repertuvar seçimi gibi olgularla Demokrat Parti dönemi *gazino kültürüne* büyük etkileri olmuştur. Bu tarihlerde sosyo-kültürel açıdan gazinolardaki karma yapıya icra üslûbu ve hazırladığı repertuvarlarla hizmet etmiş olan Senar, yine bu dönemde Türk makam müziği sahnesine çıkarak *gazino kültürünü* görsel açıdan baştan yaratmış ve bir

⁴³² Bardakçı, **age**, 249.

⁴³³ **age**, 181.

⁴³⁴ Bilen Işıktaş, “Türk Müziğinin Büyülü Sesi Safiye Ayla”, içinde **Türk Mûsikîsi Atlası**, c. 4 (Ankara: Y.T. Yayıncılık, 2019), 441.

eğlence sektörü hâline çevirmiş olan Zeki Müren'i etkileyen bir figür olarak da karşımıza çıkar.

Klasik icra tavrına sahip olmasına rağmen Senar, mekâna göre piyasa üslûbuna da ayak uydurmuş ve hatta halk müziği tavrıyla bu üslûbunu renklendirmeyi başarmıştır. Dönemin gazino izleyicilerinin isteklerine karşılık vermesi açısından Senar, hazırladığı programlarda klasik denebilecek bir repertuvar ile başlayıp son bölümde türkû ve maya formunda eserlerle kapanış yapmayı âdet hâline getirmiştir⁴³⁵. Sosyo-ekonomik sebeplerden dolayı yavaş yavaş değişmeye başlayan yeni gazino dinleyicisinin isteklerine hitap eden anlayışıyla Müzeyyen Senar, Demokrat Parti döneminin en önemli isimleri arasında yer almıştır.

İzmir Çakır Gazinosu,⁴³⁶ Ankara Bomonti Bahçesi,⁴³⁷ Ankara Sineması,⁴³⁸ İstanbul Tepebaşı Gazinosu,⁴³⁹ Bebek Belediye Gazinosu⁴⁴⁰ gibi ülkenin muhtelif yerlerinde konser vermiş olan Senar, bu yıllarda halkın büyük sevgisini de kazanmıştır. Halk tarafında belirmiş bu büyük sevgiyle ilgili yaşanmış bir olayı Radi Dikici aktarır:

“Müzeyyen Senar'ın programı duyulduğunda bütün İzmir, Çamlık Senar Gazinosu'na akın eder. Bir akşam programdan çıktığında dinleyiciler onu bırakmaz. Büyük güçlkle onu her akşam İzmir Palas'a götüren otomobile ulaştığında, halk o derece coşkuludur ki, dört bir tarafından tuttukları arabayı havaya kaldırır.”⁴⁴¹

Nitekim Müzeyyen Senar'ın halk tarafından bu derece sevilmesi ve benimsenmesini, Demokrat Parti döneminde değişen sosyo-kültürel ortamın isteklerine karşılık vermesine ve yeni oluşan *gazino kültürüne* hizmet etmesine bağlamak mümkündür. İlk kez 1954 yılında sahne almış ve bu tarihten itibaren Türk makam müziğinde boy göstermeye başlayan, halkın büyük sevgisini kazanan, *gazino kültüründe* köklü değişikliklere sebep olan ve aynı zamanda çocukluğundan beri bir Müzeyyen Senar aşığı olan Zeki Müren de Senar'ın bu özelliklerini örnek almış ve sahnelerde kendisine benzer bir tavır geliştirmiştir.

1952 yılında Türkiye'nin NATO'ya dâhil edilmesi⁴⁴² ile Demokrat Parti'nin küçük Amerika yaratma plânları da hız kazanmış ve Türkiye'de hızlıca bir Amerikanlaşma

⁴³⁵ Dikici, 2005, 162.

⁴³⁶ **age**, 179.

⁴³⁷ **age**, 180.

⁴³⁸ **age**, 185.

⁴³⁹ **age**, 184.

⁴⁴⁰ **age**, 221.

⁴⁴¹ **age**, 231.

⁴⁴² Ahmad ve Ahmad, **age**, 94.

dönemi başlamıştır. Toplumun her alanına yansıdığı gibi, kültür alanına da yansımış olan bu olgu, popüler kültürün üretimine hız kazandırmıştır. Bu dönemlerde ithal edilen Amerikan popüler müzikleri veya bu müziklere Türkçe güfte yazılarak aranje edilerek sunulması müzik alanında gerçekleştirilen yeniliklere örnek teşkil etmektedir.

Amerikan kültür ithalatının bir başka örneği de *yıldız (star)* olgusunun Türkiye’de belirmesi şeklinde kendini göstermiştir. 1950’li yılların Türk makam müziği, piyasa müziği, popüler müzik gibi birçok alanına damgasını vurmuş Zeki Müren, bu ithalatın Türkiye topraklarına yansımalarının bir ürünü olarak okunabilir:

1950 ve sonrası müzik piyasasına damgasını vuran Zeki Müren, çocuk yaşta başlayan Türk makam müziği merakını Müzeyyen Senar’ı dinleyerek pekiştirmiştir. Senar, Müren ile 1948 yılındaki tanışmaları esnasında bu durumu şu şekilde aktarır:

“‘Çocuğum sen bunları nereden öğrendin?’ diye sorunca, ‘Efendim ben sizin şarkılarınızla yoğruldu. Babam bana borulu bir gramofon aldı. Annem, önceleri daha çok Safiye Hanımın plaklarını alıyordu. Ancak şimdi annem ve ben bütün harçlığımızı sizin plaklarınıza yatırıyoruz. Babam da beni kırmıyor ve her çıkan yeni plağınızı İstanbul’a sipariş vererek getiriyor. Ben hep bu plakları dinliyorum ve şarkıları sizinle beraber tekrar ediyorum,’ dedi.”⁴⁴³

Müzeyyen Senar’ın aktardığı bu anekdottan yola çıkarak, Zeki Müren’in ilk yıllarındaki icra tavrında, Işıktaş’ın da belirttiği gibi, bir Müzeyyen Senar üslûbu gözlendiğini söyleyebiliriz⁴⁴⁴.

1949 yılında yayın hayatına yeniden başlayan İstanbul Radyosu’nun 1950 yılında açtığı sınavı kazanarak kadrosuna dâhil olan Müren’in Türk halkının gönlünü kazanması 1 Ocak 1951 akşamı Perihan Altındağ Sözeri’nin rahatsızlanması sebebiyle, Refik Fersan tarafından 20:30’daki canlı yayına çağrılmasıyla gerçekleşir. Zeki Müren’in sanat hayatında bir dönüm noktası olan o gece Müren, dönemin dinleyici profilini de çok iyi bildiğinden, klasik repertuvar icrasını tamamladıktan sonra kalan kısa sürede türkü formunda da bir eser icra etmiştir⁴⁴⁵. Böylelikle genç yaşta geniş bir repertuvara sahip olmasıyla tanınan Zeki Müren, kent kültürü dışındaki kültürlere de kucaklayıcı bir tavrı olduğunu açıkça ifade etmiştir.

⁴⁴³ Dikici, 2005, 163.

⁴⁴⁴ Bilen Işıktaş, “Türk Müziğinin Ses Evreninde Bir Yıldız Zeki Müren”, içinde **Türk Mûsikîsi Atlası**, c. 4 (Ankara: Y.T. Yayıncılık, 2019), 504.

⁴⁴⁵ Mehtap Tanar, “Bir Değişim Döneminin Sembölü Zeki Müren”, **Evrensel Kültür**, Kasım 2012, 22.

Demokrat Parti iktidarı ile Müren'in 1951 yılında İstanbul Radyosu'nda gerçekleşen programı sonucu makam müziği arenasına çıkması ve bu alanda önemli bir figür hâline gelmesinin ardında yatan bazı önemli etmenlere değinmek yerinde olacaktır: Bunlardan en önemlisi Müren'in hamiliğini üstlenen DP Bursa İl Başkanı Hayri Terzioğlu'dur. Müren'in küçük yaşta tüm sorumluluğunu üstlenen Hayri Bey, 1950 yılında, yani Demokrat Parti'nin iktidara gelerek Hayri Bey'in siyasi gücünü pekiştirdiği ve Müren'in hazır olduğunu düşündüğü andan itibaren sahip olduğu siyasi ağırlığı kullanarak Müren için daha önce benzeri görülmemiş stratejik çalışmalar başlatır. Bu çalışmanın başarılı olmasında Müren'in sesinin güzelliğini ve bu çalışmaya uygun oluşunu da belirten Dikici, durumu şu şekilde özetler:

“Zeki Müren için müzik tarihimizin en büyük PR çalışması yapılır. Planlama fevkalade ve çok zekicedir. Hayri Terzioğlu gerçekten çok yetenekli bir insandır. Uygulattırdığı program dahicedir. Acele edilmez. Basamaklar teker teker çıkılarak Zeki Müren, Zeki Müren yapılacaktır. Bugün olayı incelediğimizde, imkânsız sayılabilecek bazı şeyler peş peşine yaratılır ve uygulanır. Ancak burada en önemli nokta, tabiri caizse eldeki kumaşın çok kaliteli oluşudur.”⁴⁴⁶

İşte 1951 yılında Müren'in İstanbul Radyosu'nda Perihan Altındağ Sözeri'nin yerine gerçekleştirdiği program da bu çalışmaların ilk meyvesidir. Dikici, o dönemde Radyo'da bu gibi olası rahatsızlık durumları için hazırlanmış sanatçılar listesi olduğunu ve Müren gibi o dönemde henüz stajyer sanatçı statüsüne sahip kişilere, torpili yoksa böyle bir fırsat verilmeyeceğini belirtir. 1951 yılında gerçekleşen bu hadisenin Müren için yürütülen çalışmalar kapsamında daha önceden planlandığını, hazırlıklarının çok önceden tamamlandığını ve halka duyurulduğunu da ekler: “Bu programın, tatil olan yılbaşı akşamına özellikle getirilmesi de tesadüf olamaz. Çok önceden, belki aylarca süren hazırlık yapıldığı bellidir. Ünlü sanatçılar dahil tüm İstanbul halkı o gece 21.15'te Zeki Müren'i dinlemek için radyolarının başındadır.”⁴⁴⁷ Buradan Müren'in 50'lere damgasını vuran bir *star* olmasının ardında siyasi bir el olduğu sonucuna varmak mümkündür.

İlk olarak yardım konserleriyle sahne hayatına başlayan Zeki Müren, 1953 yılında Ankara'da Çocuk Esirgeme Kurumu'nun yardım konserinde yer almıştır⁴⁴⁸. Bu tarihten itibaren sahne hayatına ısınmaya başlayan Müren, kendisine büyük gazinolardan gelen teklifleri reddetmiş, ancak son olarak 1955 yılında Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nun sahibi Mahmut Anlar'ın yaptığı teklifi reddedemeyerek ilk kez

⁴⁴⁶ Radi Dikici, **Aşkın Kavurduğu Güneş: Zeki Müren**, 2. bs. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019), 33.

⁴⁴⁷ **age**, 40-41.

⁴⁴⁸ Işıktaş, “Türk Müziğinin Ses Evreninde Bir Yıldız Zeki Müren”, 506.

bir gazinoda sahne almaya başlamış (Şekil 3.8) ve böylece piyasa alanına girmiştir⁴⁴⁹.



Şekil 3.8: Zeki Müren'in Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nda Sahne Alacağına Dair Bir Gazete İlânı

Milliyet, 23 Mayıs 1955, 2.

Zeki Müren'in yaratıcı ve yenilikçi kimliği, Küçük Çiftlik Park'ta sahne almasıyla birlikte kendini göstermeye başlamıştır. 1950 sonrası *gazino kültüründe* köklü değişiklikler yapan Müren, dönemin değişen sosyo-kültürel ortamını oldukça iyi gözlemlemiş ve bu gözlemleri sonucunda harekete geçmiştir. Gazinoların birer *show business* olduğunun farkında olan Müren,

“...değişen toplumsal dengenin akış yönünü çok iyi sezmiş ve oyunu kurallarına göre, ama en iyi şekilde, oynamayı başarmış bir sanatçıydı. Değişmekte olan duyarlılıklara göre kendi müziğini ve imgesini sürekli olarak değiştirmiş, ancak bunu yaparken gelip geçici olmamak, hızlı değişimin fırtınasında kısa sürede savrulmamak için en hesaplı adımları atmaya bilebilmişti.”⁴⁵⁰

İlk gazino sahnesinde aklındaki yenilikleri de uygulamak isteyen Müren, Mahmut Anlar ile daha önce benzeri görülmemiş bir sözleşme hazırlamıştır. Bu sözleşme detaylıca incelendiğinde Müren'in *gazino kültürüne* getirdiği yenilikler de görülmektedir: Bunlardan ilki, Zeki Müren'e eşlik edecek en az 12 kişilik bir orkestra kurulmasıdır. Bu madde aynı zamanda Küçük Çiftlik Park Gazinosu'nda sahne alan diğer solistlere en fazla 7 kişilik bir orkestranın eşlik etmesi şartını da taşımaktadır⁴⁵¹. Bir diğer madde ise, Zeki Müren'e eşlik edecek sazandelerin tek tip

⁴⁴⁹ Şeyma Ersoy Çak ve Şefika Şehvar Beşiroğlu, **Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017), 86.

⁴⁵⁰ Ali Ergur, **Müzikli Aklın Defteri** (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009), 157.

⁴⁵¹ Dikici, 2019, 63.

giydirilmesine yöneliktir: “Zeki Müren’e refakat edecek olan saz sanatkârları onun muvafakat ve tensibi dairesinde bir örnek ceket giyeceklerdir.”⁴⁵²

23 Mayıs 1955 tarihinde Zeki Müren ilk gazino programını gerçekleştirir. Muzaffer Akgün ve Perihan Altındağ Sözeri gibi isimlerle aynı sahneyi paylaşan Müren, ilk gazino programından itibaren assolist olarak en son sırada sahne almıştır. Dikici, 1955 yılında gerçekleşen bu programın detaylarını şu şekilde aktarır. Bu aktarım, 1950’li yılların gazino programları hakkında bilgi vermesi açısından da önemlidir:

“Program fasılla başlayacaktır. Sonra sırayla Muzaffer Akgün, Perihan Sözeri ve Zeki Müren sahne alacaklardır. Ancak kadronun diğer elemanlarını bilemiyoruz. Zamanın usulüne göre Perihan Sözeri’den hemen sonra Zeki Müren’in çıkması söz konusu değildir. Mutlaka araya Orhan Boran, Balarıları, Ateş Böcekleri gibi fıkralar anlatan veya komiklik yapan birilerinin girmesi şarttır. Çünkü, sahneden ayrılırken izleyiciye assolistin geleceğinin müjdesini veren onlardır.”⁴⁵³

1950’li yıllarda gazino programlarına değindikten sonra Zeki Müren’in *gazino kültürüne* getirdiği yeniliklere dönmek yerinde olacaktır. 1955 yılında Küçük Çiftlik Park Gazinosu’nda başladığı sahne hayatında Müren, *gazino kültüründe* bir ilki gerçekleştirmiş ve Münir Nurettin Selçuk’un başlattığı frakla konser icrasını bir adım ileriye taşıyarak üç bölümden oluşan konserin her bölümünde renk ve aksesuar açısından zengin farklı fraklarla sahneye çıkmıştır. Repertuvar açısından da Müzeyyen Senar’ın tavrına benzer hareket etmiş, Nikoğos Ağa’nın *Var mı hâcet söyleyim ey gül-tenim* isimli Muhayyerkürdi şarkısıyla başladığı konseri, Kayseri yöresine ait bir türkü ile sonlandırmıştır⁴⁵⁴.

Zeki Müren’in icra anlayışına bakıldığında 1950-1960 yılları arasında Radyo’da, Radyo tavrına uygun bir icra ortaya koyduğu görülmektedir. Ancak sahnedeki repertuvarlarına bakıldığında Türk makam müziğinin şarkı, türkü ve popüler eserleri olmak üzere geniş skalada bir repertuvar anlayışını benimsediği söylenebilir. Uzun yıllar Müzeyyen Senar’ın etkisi altında kalan olan Müren bu tavrını sürdürür, ilerleyen yıllarda ise kendi üslubunu oluşturur ve “sesinde hızlı bir ajilite ve vibratoyu kendi özgün tavrının belirgin özelliği olarak kabul ettirir.”⁴⁵⁵

1956 yılında ise Zeki Müren, Küçük Çiftlik Park Gazinosu sahibi Mahmut Alnar’ın mekânsal açıdan yapmak istediği hiçbir değişikliğe müsaade etmediğini söyleyerek Müzeyyen Senar’dan yardım ister. Senar ile konuşmasında müzisyenler açısından da

⁴⁵² Bengi, **age**, 167-68.

⁴⁵³ Dikici, 2019, 67.

⁴⁵⁴ Çak ve Beşiroğlu, **age**, 87.

⁴⁵⁵ Işıktaş, “Türk Müziğinin Ses Evreninde Bir Yıldız Zeki Müren”, 503-4.

istediği enerjiyi yakalayamadığını belirten Müren, onunla çalışmak istediğini de eklemiştir. Bu durumun üzerine Bebek Gazinosu'nun sahibi Hasan Beşer ile konuşan Senar, Zeki Müren ile birlikte program yapmaya başlamıştır. (Şekil 3.9) Birlikte ilk sahnelerinde Zeki Müren yine yenilikçi kişiliğini konuşturmuş ve kıyafet konusunda farklı bir seçim yapmıştır: “O zamanlar erkekler için allı pullu elbiseler henüz moda değildi. Zeki ise lacivert kruvaze blazer ceket ve gri pantolon giymişti. İçinde beyaz bir gömlek vardı. Düz parlak renkli bir kravat takmıştı.”⁴⁵⁶



Şekil 3.9: Müzeyyen Senar ve Zeki Müren'in 1956 yılının Haziran ayında Bebek Gazinosu'nda sahne aldıkları dönemde bir gazete ilânı.

Milliyet, 24 Haziran 1956, 5.

Türkiye'nin ilk *starı* olarak kabul edilen Müren, Müzeyyen Senar dışında Nigar Uluerer, Perihan Altındağ Sözeri, Mediha Demirkıran, Muzaffer Akgün gibi dönemin önemli solistleri ile Bebek Gazinosu, Küçük Çiftlik Park Gazinosu, Tepebaşı Bahçesi, Kazablanka Gazinosu gibi mekânlarda sahne almıştır⁴⁵⁷.

1960 yılından sonra gazino sahnelerini tam bir gösteri alanına dönüştüren Müren, kendi geliştirdiği T şeklindeki sahne stili ile dinleyici/izleyici ve sanatçı arasındaki sınırları da kaldırarak gazinoda bulunan her izleyicinin kendisiyle yakın hissetmesine olanak sağlamıştır. Bunun dışında *gazino kültürünü* adeta baştan yaratan Müren,

⁴⁵⁶ Dikici, 2005, 226-27.

⁴⁵⁷ *age*, 92-4.

“sahne ışıklandırması ve dekor gibi yeniliklerin yanı sıra kostümlerinde, smokinden yakaları işlenmiş ceketlere, Türk motifleriyle bezeli (kendi tasarladığı) ceketlerden renkli modern desenli giysilere kadar radikal değişikliklere imza atar.”⁴⁵⁸

Demokrat Parti iktidarı süresince Türkiye’de görülen sosyo-kültürel değişimleri oldukça iyi bir şekilde okumuş ve yönetmiş olan Zeki Müren, Amerikan popüler kültüründe ortaya çıkan *star* kavramının Türkiye’deki ilk örneğidir. Değişen dinleyici kitlesini etkilemek için uyguladığı gerek icra alanında gerek görsel alandaki devrim niteliğindeki değişiklikler, O’nu *gazino kültürünü* 1950’lerde baştan yaratan kişi hâline getirmiştir. İlerleyen tarihlerde daha da cüretkâr tavırlar takınan Müren, *gazino kültüründe* ve performans alanında gerçekleştirdikleri ile kendisinden sonra gelen ve gösteri kültürüne hizmet eden sanatçılar için de milat olmuştur.

Zeki Müren gerek icra üslubu gerek müzik piyasasında gerçekleştirdikleri ve bunların sonuçları, dönemin isimleri tarafından eleştirilmiştir.⁴⁵⁹

Uzun yıllar Ankara, İzmir ve İstanbul Radyolarında icracı ve yönetici olarak görev yapmış Cüneyd Orhon da 1957 yılına dair bir notunda, “o günlerden hemen sonra Zeki Müren’in sahneye çıkışı ve yıldızının önlenemez parlamışı ile birlikte her şey bir daha geri dönmemesine değişti, bugünlere geldik,”⁴⁶⁰ diyerek 1950’nin ikinci yarısından sonra değişen müzik piyasasının sebebi olarak Zeki Müren’i işaret etmiştir. Ayrıca Bülent Aksoy ile yaptığı söyleşide de bu konuya değinen Orhon, 1950’li yıllardaki Türk makam müziğini Zeki Müren’den önce ve sonra şeklinde ikiye böler ve piyasaya etkisini şu şekilde aktarır:

“Yıl 1954, 1955, 1956... Şöyle diyelim: Zeki Müren’den önce, Zeki Müren’den sonra... Musiki işlerini anlamak bakımından önemlidir bu. Zeki Müren’e kadar, o günkü ölçüler içinde Münir bey seçkindi tabîî. Ama Zeki Müren’den sonra bu gibi sanatçılar çok mağdur oldular, değerleri bilinmez oldu.”⁴⁶¹

Türk makam müziğini dünya genelinde temsil etmiş önemli bir isim olan Udî Cinuçen Tanrıkorur da Müren’in ölümünün ardından kaleme aldığı bir yazısında,

⁴⁵⁸ **age**, 88.

⁴⁵⁹ Safiye Ayla ile Zeki Müren arasında 1956 yılında gerçekleşen bir hadise sonucu Müren’e ilk sert eleştiri Ayla’dan gelmiştir. *Anne* dediği ve Cumhuriyet dönemi Türk makam müziği tarihi açısından oldukça önemli bir sanatçı olan Ayla bir mektubunda, “ben, şahsen, sizin sesinizi kendi zevkim için tatminkâr bulmam. Radyoda dinlemem. Artık bu münakaşa edilemez. Bir insanın samimî kanaatini söylemesi ayıp mı,” diyerek Müren’in icrasını beğenmediğini açıkça dile getirmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Bardakçı, **age**, 185.

⁴⁶⁰ Orhon Soydaner, **age**, 58.

⁴⁶¹ Aksoy, **age**, 74.

Zeki Müren'i Türkiye'nin Frank Sinatra'sı, Michael Jackson'ı olarak bir *star* şeklinde nitelerken,

“... bu söylediklerim, önce o yıllarda ve o yaşlarda, sonra o sazların (Hakkı Derman, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Yorgo Bacanos, Ahmet Yatman vd.) eşliğindeki, sesi bülbül yumuşaklığında ve sıcaklığında -ama haykırmazsınız-, diksiyonu gayet net ve tane tane -ama abartmazsınız-, duygusu romantik ve heyecanlı -ama dengeli-, sanat ciddiyet ve disiplini her şeyin üstünde tutan bir Zeki Müren için söz konusudur. 60 ortalarından sonraki Müren, artık sinema, sahne showu, allı-pullu kıyafetler, radyo reklam programları ve dedikodular gibi, müzik kadar müzikdışı (paramüzikal) faktörlerin de gündemde tuttuğu bir “star”dır,”⁴⁶²

diyerek Müren'i 1960 öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönem içerisinde değerlendirir.

Dikici de DP Bursa İl Başkanı Hayri Terzioğlu'nun hamiliğinde yetişen Zeki Müren'in Radyo programlarında Radyo'nun icra üslubuna sadık kaldığını belirtirken, yine Müren'i sahnelerdeki gerek şov anlayışı gerekse üslubu açısından Türk makam müziğinin sahnelerdeki ölümünün baş mimarı olarak anar⁴⁶³.

Sosyolog Güneş Ayas da Zeki Müren'den bahsederken iki farklı dönemden bahseder ve 1960 sonrasında bir *star* olma yolunda ilerleyen Müren'i eleştirenler için şunları söyler:

“Peki bir Türk müziği icracısı için popüler müziğe yönelmek, pop-star olmak suç mudur? Pekâlâ, meşru bir estetik tercih olarak görülebilecek böyle bir kararı ahlâkî ölçütlerle mahkûm etmek ne kadar doğrudur? Örneğin bir opera tutkunu olan Freddie Mercury'nin opera aryaları değil de rock şarkıları söylemesine öfkelenen var mıdır? Öyleyse Zeki Müren'den niye bu beklenmektedir?”⁴⁶⁴

1950-1960 yılları arasındaki *gazino kültürü* hakkında Tamburî Ercüment Batanay, gazinoda icra edilen repertuvar hakkında bilgi verirken aynı zamanda dinleyicilerin gösteriş için değil salt müzik dinlemek için bu mekânları tercih ettiğini belirtir: “1950'li yıllarda gazinoların atmosferinde Dede Efendi'lerin, Hacı Arif Beyler'in, Sadettin Kaynak'ların, Selahattin Pınar'ların, Yesari Asım Ersoy'ların musikisi vardı. O günlerin insanları, gazinoya gösteriş yapmaya değil, musiki dinlemeye giderlerdi.”⁴⁶⁵

1948 yılında çalıştığı gazinoya sahne esnasında içki yasağı getiren Perihan Altındağ Sözeri de 1950'li yıllarda sahne aldığı gazinolar ve *gazino kültürü* hakkında bir röportajında önemli bilgiler verir. Her gece kendisini dinlemeye gelen düzenli

⁴⁶² Cinuçen Tanırkorur, **Türk Müzik Kimliği**, 2. bs. (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 302-4.

⁴⁶³ Dikici, 2019, 69-94.

⁴⁶⁴ Ayas, 2018, 306.

⁴⁶⁵ Ergün Arpaçay, “Ercüment Batanay'ın Çalmadığı Assolist Yok”, **Milliyet**, 16 Ocak 1993, 17.

müşterileri olan Sözeri, her sahnesinde farklı makamda farklı eserler tercih ettiğini ve bunu dinleyiciye karşı duyduğu saygıdan dolayı yaptığını söyler⁴⁶⁶.

İncelenen bu dönem içerisinde gazinolarda sahne alan solistlerin gazinolar sahipleri üzerinde söz sahibi olduğu görülmektedir. Tıpkı Sözeri örneğinde görüldüğü gibi, Hamiyet Yüceses de Ergün Arpaçay ile gerçekleştirdiği bir söyleşide bu durumu belirtir. Ayrıca gazinolarda sahne alacak sanatçılar kadar onlara enstrümanlarıyla refakat edecek müzisyenlerin de önemini bahsi geçen dönem içerisinde Cumhuriyet Gazinosu, Kristal Gazinosu (Şekil 3.10) gibi meşhur gazinolarda sahne almış Hamiyet Yüceses röportajında dile getirir ve dönemin *gazino kültürü* hakkında önemli bilgiler verir: “Biz, bir gazino ile anlaşıırken, alt kadro değil, saz isterdik. Saz çok önemliydi. Gazinoya gelenler assolistle birlikte sazı da dinlerlerdi. ... Dahası var. Sahneye çıkınca, garsonlar servisi keserdi. Çatal kaşık sesi arasında şarkı söylenir mi?”⁴⁶⁷



Şekil 3.10: Hamiyet Yüceses 1953 Yılında Kristal Gazinosu Sahnesinde.

“Kristal Gazinosunda Bir Gece”, **Resimli Radyo Dünyası**, 02 Nisan 1953, 27.

Cumhuriyet’in ilânı ile yaygınlık kazanan gazinoların müşteri kitlesi, 1950’li yıllarda Demokrat Parti hükümeti döneminde ortaya çıkan sosyo-kültürel ortama paralel olarak dönüşmeye başlar. İcra edilen repertuvara halk müziği formlarının eklenmesiyle başlayan bu dönüşüm, Zeki Müren’in starlaşmasıyla yapısal bir nitelik kazanır ve gösteri kimliğine bürünür. Buna paralel olarak eğlence kültürünün merkezi hâline gelen gazinolarda *radyo tavrının* karşıtı olan piyasa tavrının da yaygınlaşmaya başladığı görülür. Repertuvar açısından bakıldığında klasik

⁴⁶⁶ Ergün Arpaçay, “Gazinoya İçki Yasağı Koydum”, **Milliyet**, 13 Ocak 1993, 15.

⁴⁶⁷ Ergün Arpaçay, “Bir Ömür Sahnede Geçti”, **Milliyet**, 11 Ocak 1993, 15.

repertuvar açısından bozulmaların henüz daha başlarına tekabül eden bu süreci neo-klasik olarak değerlendirilebilecek eserlerin yanında türkü formu ve piyasa şarkılarının icrası takip etmiştir.

3.3.3. İstanbul Belediye Konservatuvarı İçerisinde Gelişen Bir Tartışma: Meyhane-Akademi

1953 yılına bakıldığında gazetelerde Türk makam müziğini yakından ilgilendiren bir tartışmanın başladığı ve yaklaşık bir yıl süren bu tartışmanın Türk makam müziği camiasını ikiye böldüğü görülür. Özelde İstanbul müzik camiasını ilgilendiriyor gibi görünen bu olay, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda alınan bir karar ile başlar ve gün geçtikçe alevlenerek devam eder. Öyle ki bu münakaşaya müzisyenlerin dışında İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay ve Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı ve aynı zamanda İstanbul Belediye Meclisi Başkanı olan Necmi Ateş gibi üst düzey devlet yöneticileri de dâhil olur. Türk makam müziğinin icra edildiği mekânsal durumu üzerinden başlayan ve bir sene süren bu tartışma, bir nevi devlet müdahalesi ile sonlandırılır.

Bilindiği üzere Osmanlı Devleti'nin ilk konservatuvarı Dârülelhan'ın Cumhuriyet dönemindeki devamı kabul edilebilecek Belediye Konservatuvarı'nda 9 Aralık 1926 tarihinde, Cumhuriyet'in hâkim politikaları sebebiyle Türk makam müziği eğitimi yasaklanmıştır. Ancak ertesi sene bu kurum dâhilinde Rauf Yekta Bey'in başkanlığında "Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti" kurulmuştur. 1943 yılında Hüseyin Sadettin Arel'in bu kurumun müdürlüğünde görevlendirilmesi ile eğitim alanında bazı değişiklikler yapılmış ve Türk makam müziği müfredata eklenmiştir. Ayrıca kurum içerisinde bulunan icra heyetinin şeflik görevini ise sırasıyla Ercüment Berker, Mesud Cemil, Refik Fersan, Nevzat Atlığ, Nuri Halil Poyraz ve Münir Nurettin Selçuk gibi isimler gerçekleştirmiştir⁴⁶⁸.

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda 1953 yılının ilk çeyreğinde Türk müziği icra heyeti ve ilim kurulu arasında kıvılcımlanmaya başlayan hadisenin temelinde, Türk müziği icra heyeti mensuplarının Konservatuar dışında çalışmalarını engelleyen bir uygulamaya tâbi tutulmaları meselesi yatmaktadır. Kanunun savunucusu Ulunay bir yazısında,

⁴⁶⁸ Miraç Bircan Yaman, "XX. Yüzyılda Türk Müziği'nin Durumu" (Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007), 46-48.

“Konservatuar (D) cedvelini tatbik etmeli. Konservatuarla iktifa edenler orada kalmalı (D) cedvelini muvafık görmeyenler Konservatuardan ayrılmalı... Ondan sonra Konservatuar küme faslı hazırlayan bir müessese olmaktan kurtulur ve Zekai Dedeade merhum Ahmet Efendinin, Rauf Yekta beyin, Ziya Paşanın, Ali Rifat beyin zamanında olduğu gibi bir ilim müessesesi olur.”⁴⁶⁹

diyerek icra heyetinin işleyişini de eleştirir ve bir an evvel bu uygulamanın başlaması temennileri ile yazısını sonlandırır.

Bu tarihten itibaren başlayan tartışmanın neticesinde İstanbul Belediye Konservatuarı tam anlamıyla iki kutuplu bir yapıya dönüşür: Uygulamayı savunanlar ve karşı çıkanlar. Bütçesi Belediye tarafından sağlanan Konservatuar’da bunca tartışmanın detaylarını Ulunay, Belediye Meclisi’ne verilen bütçe teklifinde Meclis’in, Konservatuar icra heyetinde çalışan sanatçıları içkili mekânlardan kurtarmak amacıyla, bu sanatçıların bahsi geçen yerlerde çalışmasını men eden fıkrayı tercih etmesi olarak belirtir⁴⁷⁰. Ayrıca bu tartışmalar ilmî kurula da sirayet etmiş ve süreç içerisinde çeşitli istifalar gelmiştir. Bu istifaların ilki, Tanburî Refik Fersan’ın istifası olmuş, ancak bu istifa ilmî kurulun ısrarlarıyla Fersan tarafından geri çekilmiştir⁴⁷¹.

Geri çekilen bu istifa sürecinin ardından İstanbul Belediye Konservatuarı İcra Heyeti’nde yönetmelik gereği olarak 1953 yılında bir seçim yapılmış ve yapılan seçimin sonucunda Mesud Cemil, Refik Fersan, Veli Kanık, Şefik Gürmeriç, Dr. Neşat Halil Öztan, İzzettin Ökte ve Nevzat Atlığ’dan müteşekkil bir ilim kurulu oluşmuştur. Bu süreci takiben Konservatuar Türk Musikisi İlmî Kurulu’nun Özel Yönetmeliğinin 17. maddesine dayanarak daha önce aldığı bir karar uygulamaya konulmuş ve icra heyetinde bulunan sanatçıların gazino benzeri içkili mekânlarda çalışmaları men edilmiştir. Ayas’a göre uygulamaya konan bu karar ile Türk makam müziği sanatçılarının ticari müzik ve ticari olmayan müzik dünyaları arasında tercih yapmaları istenmiştir⁴⁷². Alınan kararın uygulanışını ilim kurulu üyelerinden olan Nevzat Atlığ şu şekilde aktarır:

“Bir süre sonra İstanbul Belediye Konservatuarı Sanat Kurulu olarak, İcra Heyeti kadrosunda bulunup da aynı zamanda içkili yerlerde çalışanların ilişkisinin kesilmesi yolunda oy birliği ile karar aldık. Kurul şu isimlerden oluşuyordu: Mesut Cemil, Refik Fersan, Veli Kanık, Neşat Halil Öztan, Şefik Gürmeriç, İzzettin Ökte ve ben. Bu teklif benden gelmemişti, fakat memnuniyetle kabul etmiştim”⁴⁷³

⁴⁶⁹ Ulunay, Refi’ Cevad, “(D) Cedveli”, **Milliyet**, 28 Mart 1953, 2.

⁴⁷⁰ Ulunay, Refi’ Cevad, “Konservatuarda Huzursuzluk”, **Milliyet**, 26 Mayıs 1953, 2.

⁴⁷¹ “Refik Fersan İstifasını Geri Aldı”, **Milliyet**, 17 Haziran 1953, 2.

⁴⁷² Ayas, 2018, 312.

⁴⁷³ Mehmet Güntekin, **Nevzat Atlığ’ın Tanıklığında** (İstanbul: 21. Asır Yayınevi, 2012), 53.

Dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay tarafından da desteklenen ve uygulanan karar sonucunda Necati Tokyay, Ercümen Batanay, Yorgo Bacanos, Mefharet Yıldırım, Radife Erten, Kemal Gürses gibi isimlerin icra heyetindeki (Şekil 3.11) görevlerine son verilmiştir⁴⁷⁴.



Şekil 3.11: 1952 Yılında Tanburî Refik Fersan İdaresindeki Konservatuvar İcra Heyeti.

“Haftanın Haberleri”, **Resimli Radyo Dünyası**, 25 Haziran 1952, 13.

Böylelikle 1953 yılından itibaren gazete sütunları üzerinden de takip edilen meyhane-akademi tartışması alevlenerek devam etmiştir. Alınan bu kararı savunanlar olduğu gibi yanlışlığını dile getirenler de olmuştur. Bu kararın en ateşli savunucularından olan Bedî Faik, alınan kararlar ilim heyetinin “ya meyhane, ya konservatuvar” dediğini belirtmiş ve makam müziğinin gazinolarda rakı mezesi ola ola varlığını tehlikeye soktuğunu söylemiştir. Bedî Faik’e göre, bu kararın gecikmesindeki en temel etmen, müzik alanındaki söz sahibi kimselerin, piyasa müziğine verdiği kıymettir. Müzik aleminin, halk tarafından beğenilen sanatçı en iyi sanatçıdır gibi bir gaflet içerisinde bulunduğunu da ekleyen Bedî Faik, bu konuyu açıklarken şu cümleleri kurmuştur: “Biz halk tarafından tutulan ve beğenilen şarkıcıyı da, çalgıcıyı da, sanattan başka hiçbir ölçü tanımaması icabeden bir Konservatuvarın, ille de beğenmesini ve kollarına almasını beklemek gibi bir acayıpliğin içindeydik!”⁴⁷⁵

Sanat Kurulu üyesi Tanburî Refik Fersan da alınan bu kararı savunanlar arasındadır. Gazinolarda çalışan sanatçıların yoğun tempoya ayak uyduramadıklarını, dolayısıyla Konservatuvar’daki işlerini aksattıklarını belirten Fersan, ayrıca bu sanatçıların piyasa

⁴⁷⁴ Ulunay, Refi’ Cevad, “Münir Nureddin Diyor Ki...”, **Milliyet**, 26 Eylül 1953, 2.

⁴⁷⁵ Lâika Karabey, “Yenilik İddiaları Karşısında”, **Musiki Mecmuası**, 01 Ekim 1953, 219.

tavır ile klasik tavrı karıştırdıklarını söyleyerek kararın doğruluğuna işaret etmiştir: “... asil Türk musikisi üslûbunu da, farkında olmayarak, piyasada okunup çalınan melez nağmelerin ve o üslûbun tesiri altında kaldıkları için ihmal ediyorlar. Halbuki, klâsik musiki ile piyasa musikisi kabili telif değildir ve olamaz da.”⁴⁷⁶

Kararın doğruluğunu savunan Kemanî Sadi Işılay ise olaya başka bir açıdan yaklaşmış ve piyasa ile Konservatuar icralarını, eğlence kavramı üzerinden mukayese ederek üslûpsal bir ayrıma sokmuştur:

“Kanaatimizce bu hareket çok yerindedir. Hiç şüphe yok ki, musikimizin asaleti ile, dışarda meyhane veya gazinolarda çalışmak kabil telif değildir. Biri eğlence mevzuudur, diğeri ise Türk musikisinin klâsiklerini üslûbu veçhile halka tanıtmak gayesiyle yapılmış olan ciddi konserlerdir. Yine şüphesizdir ki, Konservatuar konserleri sahnesinde gözükken san’atkâr arkadaşlarımızın, ertesi akşam içkili bir gazinoda görülmeleri iyi karşılanmamaktadır.”⁴⁷⁷

Dönemin gazinolarında aktif olarak çalışmış ses sanatçısı Perihan Altındağ Sözeri ise kararı, “içkili yerlerde çalışmakta olmama rağmen bu kararı çok yerinde buluyorum. Konservatuar elbetteki akademik bir müessesedir ve Türk musikisinin istediği vasıfları tâyinde kendi hüviyetini düşünmek zorundadır,”⁴⁷⁸ sözleriyle savunurken akademi ile meyhane arasındaki farkı da pekiştirmiştir.

İcra heyetinde görevli ancak gazinolarda da çalışan sanatçıların Konservatuvar’daki görevlerine son verilmesi üzerine icra heyeti ve ilmî kurul arasındaki tartışmalar daha da alevlenmiş, Refik Fersan, Mesud Cemil ve Veli Kanık gibi ilmî kurulun en önemli üç ismi istifalarını vermiş ve aynı tarihte bir Şehir Meclisi üyesi⁴⁷⁹, bu kararın icracılar üzerinde yarattığı mağduriyetin giderilmesi için Şehir Meclisi’ne bir önerge sunmuştur⁴⁸⁰.

Bir yıl boyunca devam eden tartışma ortamı, 17 Aralık 1953 tarihinde İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay tarafından alınan bir karar ile sonlandırılır. Gökay, “esasen bugün için konservatuarda ilmî kurul diye bir teşekküle ihtiyaç yoktur ve buna lüzum da görmüyorum. Konservatuar icra heyeti bundan sonra da, çalışmalarına büyük bir titizlikle devam edecektir,” şeklinde yaptığı bir

⁴⁷⁶ **age**, 220.

⁴⁷⁷ **age**, 221.

⁴⁷⁸ Özkahraman, **age**, 34.

⁴⁷⁹ Bu kişi ileriki satırlarda Nevzat Atlığ’ın aktarımından anlaşılacağı üzere Demokrat Parti İstanbul İl Başkanı ve Şehir Meclisi Başkanı Necmi Ateş olabilir.

⁴⁸⁰ “Konservatuardan İstifalar”, **Milliyet**, 13 Ekim 1953, 2.

açıklama ile süregelen tartışmaların son bulmasını isteyerek İstanbul Belediye Konservatuvarı İlim Kurulu'nu lağvetmiştir⁴⁸¹.

Şubat 1954 yılında toplanan Şehir Meclisi'nde Konservatuvar'ın bütçesinin konuşulduğu sırada bir üyenin teklifi sonucu gazinolarda çalıştıkları için Konservatuvar ile ilişkileri kesilen sanatçılar hakkında da bir karara varılmış ve bu sanatçıların 1 Mart tarihinden itibaren icra heyetindeki görevlerine dönmeleri kabul edilmiştir⁴⁸². Dünya Gazetesi'nin 23 Şubat 1954 tarihli haberinde, ilmî kurulun aldığı kararı bozdurmak için bazı sanatçıların Şehir Meclisi üyeleri ile iletişime geçtikleri şu şekilde verilmiştir: “Öğrendiğimize göre, Konservatuvar İcra Heyetinin büyük rağbet gören konserlerine bile ağızları alkol kokarak gelenler, Meclis üyelerinden bazılarını kandırma imkânını bulmuşlardır.”⁴⁸³ Şehir Meclisi'nde alınan bu karar Konservatuvar cephesinde infial yaratmış ve Nevzat Atlığ, İzzettin Ökte, Sadi Işılay, Şefik Gürmeriç, Rıza Rit, İrfan Doğrusöz, Mürşide Şener, Gülseven Güvemli, Burhanettin Ökte, Fikret Kutluğ, Can Akşit, Tülin Korman ve Şükran Özer gibi hem Türk makam müziğinin hem de Konservatuvar'ın önemli isimleri istifalarını vermişlerdir⁴⁸⁴.

1954 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti Şefi olarak görev yapan ve yaşananların ardından istifa eden 13 kişilik kadronun içinde yer alan Nevzat Atlığ, İstanbul Belediye Meclisi'nde alınan bu kararda siyasî bir el olduğunu belirterek yaşananları şöyle aktarır:

“... ilişkileri kesilen sanatçılar sanatın tamamen dışında ve uzağında olarak, bazı siyasi temaslarla 1954 yılında İcra Heyeti'ne gülüş çağırış geri döndüler ve sandalyelerine oturdular. Çünkü dönemin Demokrat Parti İl Başkanı ve aynı zamanda Şehir Meclisi'nin başkanı olan Necmi Ateş, mecliste çoğunluğun bulunmadığı bir toplantıda aksine bir karar aldırdı ve bu karar Fahrettin Kerim tarafından uygulamaya konuldu.”⁴⁸⁵

Atlıg'ın anlatısından yola çıkarak alınan bu kararda dönemin hükümeti Demokrat Parti'nin yaşanan bu olay üzerinden bizzat müziğe müdahalesini açıkça görmek mümkündür.

Tüm bu yaşananların üzerinden fazla vakit geçmeden, İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay'ın aldığı bir karar ile İstanbul Belediye Konservatuvarı'nı ıslah çalışmaları başlatılmıştır. Konservatuvar içerisinde Türk

⁴⁸¹ “Konservatuvar İlmî Kurulu Lağvedildi”, **Milliyet**, 18 Aralık 1953, 7.

⁴⁸² “Bir Şehir Meclisi Âzası Darülaceze Müdürünü Düelloya Davet Etti”, **Milliyet**, 24 Şubat 1954, 7.

⁴⁸³ Özkahraman, **age**, 35.

⁴⁸⁴ “Konservatuvarın İstifa Edenler”, **Milliyet**, 02 Mart 1954, 1.

⁴⁸⁵ Güntekin, **age**, 54.

makam müziğinin eğitimi için de çalışmalar yapılacağını belirten Gökay, bu ıslahat çalışmasıyla ilgili Milliyet Gazetesi'ne verdiği bir demeçte şunları söylemiştir: “Konservatuarda ihtilâf vardır diyorlar, ihtilâf-ı ümmeti rahmeti vasiya (Nerede ihtilâf varsa, orada bereket vardır.) Konservatuarda Türk musikisi mektebini kuruyoruz. Şikayetler önlenmiş ve istenilen çalışma teessüs etmiş olacaktır.”⁴⁸⁶ Yine bu süreçten dolayı icra heyeti sanatçılarından Radife Erten, Yorgo Bacanos, Ercümen Batanay, Kemal Gürses ve Necdet Gezen gibi isimler gazetelerde yazdıkları yazılarda kendilerine hakaret ettikleri gerekçesiyle Falih Rıfkı Atay ve Bedî Faik'e hakaret davası açmışlardır⁴⁸⁷.

Sonuç olarak Osmanlı Devleti'nin son döneminde kurulmuş konservatuarı olan Dârüelhan'ın devamı olarak Cumhuriyet döneminde de işlevini devam ettirmiş İstanbul Belediye Konservatuarı, 1953-1954 dönemi içerisinde yaşadığı bazı sorunlarla tüm dikkatleri üzerinde toplamıştır. İcra heyetinde görevli sanatçıların gazinolar gibi içkili mekânlarda çalışmalarını men eden bir kararın alınmasıyla başlayan tartışmalar, olaya çeşitli gazeteler ve yazarların da dâhil olmasıyla gittikçe büyümüş; ilk etapta içlerinde Yorgo Bacanos, Ercümen Batanay, Necati Tokyay, Radife Erten, Mefharet Yıldırım ve Kemal Gürses gibi Türk makam müziğinin önemli ses ve saz sanatçılarının bu kurumdan uzaklaştırılmalarıyla daha da şiddetlenerek devam etmiştir. Sürecin kontrolden çıkması üzerine ilk başta kararı destekleyen ve uygulamaya koyan İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Fahrettin Kerim Gökay, Konservatuar İlim Kurulu'nu feshetmiş; ardından Şehir Meclisi'nin devreye girmesiyle Konservatuardan uzaklaştırılan sanatçıların görevlerine iadesi kabul edilmiştir. Ancak yine de dinmemiş olan olaylar sonucunda Nevzat Atlığ, İzzettin Ökte, Sadi Işıl, Şefik Gürmeriç, Rıza Rit, İrfan Doğrusöz, Mürşide Şener, Gülseven Güvemli, Burhanettin Ökte, Fikret Kutluğ, Can Akşit, Tülin Korman ve Şükran Özer gibi isimler, Şehir Meclisi'nin aldığı bu karara tepki olarak istifa etmişlerdir. Topluma mâl olan bu olayın yatıştırılması için son çare olarak yine Gökay devreye girmiş ve Konservatuar içerisinde bir ıslahat çalışmasının başlatıldığını dile getirmiştir.

İstanbul Belediye Konservatuarı'nda gerçekleşen olayları yakından takip eden gazetelere bakıldığında, yapılan haberler veya yazılan yazılar ile bu tartışmanın bir

⁴⁸⁶ “Konservatuarın İslâhına Karar Verildi”, **Milliyet**, 23 Mart 1954, 2.

⁴⁸⁷ “Saz Sanatkarlarının Açtığı Dava Talik Edildi”, **Milliyet**, 01 Temmuz 1954, 2.

“meyhane-akademi” tartışmasına dönüştürüldüğü görülmektedir. Bir tarafa sanat icra eden ve öğretimini sağlayan bir kurum olarak Konservatuar koyulurken diğer tarafa rakı, meze, piyaz kokuları içinde yapılan; avam olarak görülen piyasa müziği ve bu müziğin buralardan kurtarılması gerektiği söylemi koyulmuştur. Bu söylemler erken Cumhuriyet döneminde Türk makam müziğine karşı başlatılmış olan karalama kampanyalarına benzer söylemler taşıması açısından önemlidir.

Son olarak bu olay, devlet kurumlarının veya bu kurumlar içerisindeki kişilerin Türk makam müziğine müdahil olması açısından da bir önem arz etmektedir. Demokrat Parti döneminde kendi içerisinde bir serbestiye müsaade edilen Türk makam müziği, bu gibi münferit olaylarda araya Partili kişilerin girmesiyle karara bağlanmış ve dönemin bazı gazetelerine göre burada devreye adam kayırma benzeri bir yaklaşım girmiştir.

4. SONUÇ

Ait olduğu toplum kùltürünün vazgeçilmez bir unsuru olan ve toplumların yaşam tarzı, gelenekleri, düşünce biçimi ve modern toplumların siyasal yapıları gibi birçok farklı olgunun etkileşimi sonucu oluşan ve gelişen müzik; aynı zamanda ait olduğu toplumun bir ifade aracıdır.

Makamsal müzik geleneği tez çalışmasının konusu olan Demokrat Parti dönemine gelene kadar, Osmanlı Devleti'nin çok kùltürlü yapısı içerisinde zenginleşerek ve uzunca bir süre devletin resmî müziği olarak kabul görür. Dünya devletleri arasında artan iletişim ve etkileşimin etkisi ile III. Selim döneminden itibaren Osmanlı topraklarında başlayan Batılılaşma hareketleri Cumhuriyet tarihinde de kendisini gösterir.

Cumhuriyet'in ilânı ile başlayan inkılapların müzik alanına da sirayet ettiği ve Ziya Gökalp'in fikirleri ışığında, yeni Cumhuriyet'in müziğinin Anadolu ezgilerinin Batılı anlamda armonize edilerek yeniden üretilmesi şeklinde açıklanabilecek bir *millî musiki* kavramının ortaya atıldığı ve tüm bunların gerçekleştirilmesi amacıyla bir *musiki inkılabı* başlatıldığı göze çarpar. Bu süreci takiben, 1928 yılında Cumhuriyet Halk Fırkası'nın Sarayburnu Parkı'nda tertip ettiği etkinlik ile başlayan makamsal müziğe yönelik tartışmalar, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihli Türkiye Büyük Millet Meclisi konuşmasına müteakiben yaklaşık 2 yıl süreyle Türkiye radyolarından yasaklanmasıyla son bulur.

20. yüzyılın ilk yarısında başlayan ve tüm dünyayı etkisi altında alan II. Dünya Savaşı'nın tek parti yönetimindeki Türkiye Cumhuriyeti'nde de sda belisdfsadfosyal, siyasal ve ekonomik alanlarda görülen etkileri Cumhuriyet Halk Partisi hükümeti çeşitli kanunlar ile çözmeyi amaçlasa da bu kanunlarla yapılmak istenenler tepkilere yol açar. Bu tepkiler sonucu Türkiye Cumhuriyeti siyasî tarihine *Dörtlü Takrir* olarak geçen, Adnan Menderes, Refik Koraltan, Celâl Bayar ve Fuat Köprölü'nün

verdiği bir önerge ile CHP içerisinde de fikir ayrılıkları belirginleşir ve 7 Ocak 1946 tarihinde Demokrat Parti isminde yeni bir parti kurulmasıyla resmî olarak çok partili hayata geçiş sağlanır.

14 Mayıs 1950’de gerçekleştirilen seçimler sonucu iktidara gelen ve liberal bir dünya görüşüne sahip olan Demokrat Parti’nin makam müziğine bakışı CHP’den farklılıklar gösterir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu partisi CHP, sanat ve kültür alanlarına devletin müdahalesini meşru bir davranış olarak görürken 1950 yılında iktidara gelen DP kanadının Türkiye Büyük Millet Meclisi konuşmaları göz önünde bulundurulduğunda aktif bir kültür-sanat politikalarının olmamasının yanı sıra gerekli olmadığı takdirde CHP kadar devlet müdahalesine sıcak bakmadığı ve bu alanlarda bir serbestiye müsaade ettiği görülür.

Demokrat Parti döneminde Parti’nin Türk makam müziği alanındaki ilk önemli etkisi dinî müzik alanında Türkçe ezan, radyoda dinî müzik icrası ve Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî’yi anmak için ihtifallerin düzenlenmesi şeklinde gözlemlenir.

1931 yılında Mustafa Kemal Atatürk tarafından bizzat yürütülen dini Türkçeleştirme çalışmaları sonucu camilerde Türkçe ezan uygulaması ve bunu takip eden Arapça ezan okuma yasağının kaldırılması ve DP yönetimi tarafından ezanın yeniden Arapça okunmasının önünün açılması, Parti’nin iktidarı süresince gerçekleşen önemli olaylardan biridir. Bu uygulamadan görüldüğü üzere devletin kültür alanına müdahalesine sıcak bakmayan DP hükümeti, bu görüşe karşıt olarak kültür alanında kendi ideolojileri olan liberal sağ görüşe yakın bir tutum sergilemiş, bu minvalde devletin bu alanlardaki müdahalesini de meşru kılmıştır.

16 Haziran 1950’de Arapça ezan yasağının kaldırılmasının ardından 5 Temmuz 1950 tarihinde radyolarda dinî müzik yayını yapılmasına yönelik yasağı da kaldıran DP hükümeti, İstanbul ve Ankara Radyolarından haftanın üç günü Kur’an’ı Kerim yayını yapılmasını kararlaştırarak 10 yıllık iktidarı süresince dinî müzik açısından görülmemiş bir uygulamayı ortaya koymuştur. Bu yayınların ardından 1950 yılında DP hükümeti, Kore Savaşı’nda şehit olan askerler için Süleymaniye Cami’nde okuttuğu mevlidin İstanbul ve Ankara Radyolarından naklen yayınlanması diğer bir yenilik olarak görülebilir. Bu süreçte devlet yöneticileri, DP il teşkilatları, sivil toplum kuruluşları ve bireysel girişimler ile 27 Mayıs 1960 askerî darbesine kadar sürdürülen bir mevlit furyası görülmüştür. DP hükümeti aracılığıyla başlatılan mevlit

furyası radyolarda ilk kez bir dinî müzik formu olan mevlidin icrası ve yayınlanması açısından önemlidir.

Radyolardan dinî müzik yayın yasağının kaldırılması, Süleyman Erguner (dede) gibi isimlerin önderliğinde dinî formlarda eserlerin icra edilmesini de sağlamıştır. DP hükümetinin radyolardan dinî müzik yasağını kaldırması, radyolar aracılığıyla dinî müziğin varlığına ve ilerleyişine ışık tutan bir uygulama olmuştur. DP'nin dinî müzik alanına getirdiği serbesti, uzunca bir süre yasaklara maruz kalmış olan dinî müziğin çeşitli formlarının halkla buluşmasını sağlamıştır.

Sosyal alanda dini müzik icrasında ise 1946 yılında DP'nin kurulması ile siyasi alanda başlayan kırılmalar sonucu CHP yönetimi de olumlu etkilenmiş, halka yakın bir tutum sergilemeye başlayan CHP tarafından halkın isteklerini karşılamak amacıyla Konya'da Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'yi anma töreni tertip edilmiştir. Konferans niteliğinde başlayan törenler 1950 yılına dek benzer şekillerde sürdürülmüştür. DP iktidarından itibaren devlet kadrosunun da katılımıyla bu törenlere ayrı bir özen gösterilir. 1954 yılındaki törenler ise günümüzde düzenlenen ihtifallerin başlangıcı olarak kabul edilebilecek niteliktedir. Âyin ve semâ performanslarının eklenmesi ile günlerce devam eden görsel bir şölene dönüşen törenler 1954 yılından günümüze dek ulaşan formunu Demokrat Parti'nin etkisiyle kazanmıştır.

DP döneminin makam müziğine ikinci önemli etkisi aynı zamanda bir propaganda aracı da olan radyonun kullanımı olarak karşımıza çıkar: Çok partili hayatın başlaması ile 1950'de iktidara gelen Demokrat Parti'nin, devletin en önemli ideolojik aygıtı olan Radyo ile ilişkisi, bu kurumun kullanımına bakış açısı farklı olmuştur: 10 yıllık iktidarı süresince DP, aktif olarak yayın yapan Ankara, İstanbul ve İzmir olmak üzere üç Devlet Radyosu'nu kendi lehine, kitleleri kontrol ve gücünü pekiştirmek gibi amaçlarla birer propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Gerek DP'nin düzenlediği etkinliklerde Türk makam müziği icracılarına sahne verilmesi gerekse bu sanatçıların sahne aldıkları mekânlara gerçekleştirilen ziyaretler Parti'nin önde gelen isimleri ile dönemin ünlü sanatçıları arasında resmîyetten öte dostane bir ilişki olduğu sonucunu da destekler niteliktedir. Bu durum kendini devlet radyolarında da göstermiştir.

Üçüncü etki olarak DP döneminde Radyolarda kadrolaşma, repertuvarın klasikten uzaklaşması ve basitleşme gibi durumlara karşılık olarak makam müziği yayın sürelerinde bir artış gözlemlenir.

DP öncesi yayın hayatına başlayan Ankara Radyosu, Parti yöneticileri tarafından da önemli bir kurum olarak görülmüş ve bu kuruma gerçekleştirilen maddi manevi çeşitli yatırımlar Ankara Radyosu'nda Türk makam müziği açısından olumlu-olumsuz etkileri beraberinde getirmiştir: Özellikle Ankara Radyosu müzik yayınları içerisinde kademeli olarak arttırılan ve yayınları Batı müziği ile eşitlenmeye çalışılan Türk makam müziği yayın süreleri, DP'nin Türk makam müziği lehine olumlu etkiler şeklinde okunabilir. Yine DP döneminde Türkiye topraklarında yaygınlaşan Batılı popüler kültür olgusu, Ankara Radyosu'nda repertuarı hafifletme çabaları ile Türk makam müziği alanında basit parçaların repertuvara sokulması ve klasik eserlerin icrasının sekteye uğraması ve DP yönetiminin liyakat ilkesinden uzak davranışları sonucu Radyo kadrolarının ve seçilen repertuvarının içinin boşaltılması olumsuz etkiler olarak gözlemlenir.

Demokrat Parti'nin iktidar olduğu tarihte henüz birinci yılını doldurmuş yeni İstanbul Radyosu'nda da Batı ve Türk makam müziği yayın süreleri arasındaki gözle görülür farklılığın giderilmesi yönünde girişimlerde bulunulmuştur. Hem Türk makam müziği hem de radyoculuk tarihi açısından Mesud Cemil, Cevdet Çağla, Nevzat Atlığ ve Cüneyd Orhon gibi isimlerin yönetici kadrosunda bulunduğu İstanbul Radyosu'nda, repertuvardan yana hiçbir taviz verilmemiştir. Özellikle Nevzat Atlığ'ın çabaları sonucu Ankara Radyosu'nda gerçekleşen repertuvardaki basitleşmenin aksine, Alaeddin Yavaşca gibi önemli icracıların da sayesinde klasik repertuar ve üslûp korunmuş ve icra edilmesi sağlanmıştır.

1951 yılında düzenli yayınlara başlayan İzmir Radyosu ise Ankara ve İstanbul Radyolarının gölgesi altında kalmış ve yine bu radyolardan aldığı destekler ile oldukça zor şartlar altında yayın yapan İzmir Radyosu, 1953 yılından itibaren Basın-Yayın ve Turizm Müdürlüğü'ne bağlanması ve Cüneyd Orhon'un Müzik Yayınları Şefliği'ne getirilmesi ile kendini toparlama evresine girmiş, yayınlarında Türk makam müziği açısından iyileşmeler olduğu gözlemlenmiştir.

Bir kitle iletişim aracı olarak radyonun öneminin farkında olan Demokrat Parti iktidarı süresince, tek parti iktidarında görmezden gelinmiş olan makamsal müzik;

DP'nin siyasi görüşü ve liderlerinin Osmanlı kültürüne olan bağları göz önünde bulundurulduğunda; gerçekleştirilen çalışmalar ve ıslahatlar ile radyolarda tekrardan kendisine yer bulabilen makamsal müziğin icrasının da önünü açtığı sonucuna varılabilir.

Çalışmanın önemli sonuçlarından biri de başlangıcı Osmanlı Devleti'ndeki kahvehane ve meyhane kültürüne kadar geri götürülebilecek ve Cumhuriyet'in ilânı ile yaygınlık kazanan ve Türk makam müziği icrası açısından önemli bir mekân olan *gazino kültürüne* yöneliktir. Demokrat Parti'nin iktidarı ile değişim gösteren ekonomik dengeler sonucu kırsal kesimden aldığı göçler ile sosyo-kültürel değişimin merkezi hâline gelen İstanbul'da yeni kentlilerin taleplerinin karşılandığı bir mekân olan gazinolarda icra edilen Türk makam müziğinin repertuvarında değişimler yaşanır. Bu değişimler yeni bir gazino izleyicisinin de oluşumuna zemin hazırlar. Artık fasıl izleyicisinden assolist bekleyen kitleye gerçekleşen evrimin yanı sıra, günümüzdeki konser izleme kültürüne benzer bir kültüre sahip kitle gazinolarda yerlerini almaya başlar.

Bu değişimde klasik repertuvar yerini önce neo-klasik ve türkülerden oluşan repertuvara, ardından piyasa şarkılarının eklendiği görülür. Bu süreçte, Demokrat Parti'nin sanat alanında yarattığı serbestinin sonucu olarak, *gazino kültürünün* önemli temsilcisi Müzeyyen Senar ve *gazino kültürünü* baştan yaratan ve aynı zamanda Demokrat Parti Bursa İl Başkanı Hayri Terzioğlu'nun himâyesi altında yetişen Zeki Müren'in, repertuvar ve üslûp alanlarında ortaya çıkarttıkları dönüşümler gözlemlenir. Burada, tüm siyasi gücünü Türkiye tarihinde *star* kavramının ilk örneği olan Zeki Müren'in yetişmesi ve müzik sahnesine dâhil olması için kullanmaktan çekinmeyen Hayri Terzioğlu'nun özelinde gerçekleşenleri Türk makam müziğine siyaset ve siyasetçilerin etkisi açısından okumak mümkündür.

Benzer olarak, konservatuvar icra heyeti ve ilim kurulu arasında, icra heyeti mensuplarının gazino vb. içkili mekânlarda çalışmalarını engelleyen kanun ile başlayan meyhane-akademi tartışması, birçok istifayı da beraberinde getirmiş ve Demokrat Parti İl Başkanı ve aynı zamanda Şehir Meclisi Başkanı Necmi Ateş'in icra heyetindeki sanatçılardan yana tavır almasıyla son bulmuştur. Bu münferit olay sanat alanında bir serbesti oluşturan Demokrat Parti'nin bazı durumlarda sanata devletin müdahalesini göstermesi açısından önemlidir.

Sonuç olarak 1950-1960 yılları arasında Türkiye Cumhuriyeti hükümeti olarak görev yapmış olan Demokrat Parti döneminde, Parti'nin liberal bir ideoloji izlemesinden ve politika olarak ekonomiye ağırlık verilmesinden dolayı; açıkça belirlenmiş bir kültür politikası olmadığı ve bu durumun Türk makam müziği özelinde bir serbestiye sebep olduğu açıktır. Osmanlı Devleti'nden beri süregelen Batılılaşma olgusunun, DP hükümetinin Amerika Birleşik Devletleri ile yakın ilişkiler kurmak istemesi sebebiyle Amerikancı bir Batılılaşma şeklini aldığı ve böylelikle Türkiye'ye Amerikan popüler kültür ithalatını başlattığı -ki bunun en belirgin örneği bir *star* olarak Zeki Müren'dir- söylenebilir. Kültür-sanat alanının bütününe etkileyen bu kültür ithalatı, radyolar ve gazinolar gibi Türk makam müziğinin popüler mekânlarında icra edilen ve üretilen repertuvarın basitleştirilmesi yönünde etkilerken bu mekânlardaki değişimin tamamlayıcı bir başka unsuru da DP hükümetinin liyakat ilkesinden uzak ve kültürel dönüşümü olumsuz etkileyen olumsuz politikalarıdır. Dönemin bakanı Mükerrer Sarol'un da itiraf ettiği gibi aktif bir kültür-sanat politikasına sahip olmayan ve bu alanı bir nevi boşlayan DP hükümeti, dolaylı yoldan uyguladığı politikalar ile kültür-sanat alanı özelinde dinî müzik alanının görünür olması açısından olumlu, tüm çabalara rağmen klasik repertuvarın icrasının popüler olana evrilmesi açısından ise Türk makam müziğinin olumsuz şekillenmesine yol açmıştır.

KAYNAKÇA

- “1950 Dini Günler”. <https://takvim.ihya.org/1950-yili-dini-gunler-takvimi.html> [30 Nisan 2020].
- Adlı, Ayşe. “Alaeddin Yavaşca: Devletin Sırtı Hala Türk Müziğine Dönük” <http://www.musikidergisi.net/?p=632> [05.08.2019]
- Ahıska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Ahmad, Faroz. **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**. Çeviren Ahmet Fethi. 4. bs. İstanbul: Hil Yayın, 2010.
- Ahmad, Faroz, Bedia Turgay Ahmad. **Türkiye’de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi 1945-1971**. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1976.
- Akçura, Gökhan. **İstanbul Şarkıları Şehrin Müzikli Tarihinde Kazı Çalışmaları**. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2019.
- Akçura, Yusuf. **Türkçülük - Türkçülüğün Tarihî Gelişimi**. İstanbul: Türk Kültür Yayını, 1978.
- Akgün, Seçil. “Türkçe Ezan”. **Tarih Araştırmaları Dergisi** c. 13, s. 24 (01 Mayıs 1980): 105-13.
- Aksoy, Bülent, ed. **Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.
- . **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2008.
- . “Osmanlı Geleneğinde Dinî Musiki Üstüne Birkaç Not”. **Nağmeden Gönüle Musiki**, Mayıs 2009.
- “Alaturka Musiki Kaldırıldı”. **Milliyet**, 02 Teşrin-i Sani 1934.
- Alimdar, Selçuk. **Osmanlı’da Batı Müziği**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

- Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. Çeviren Yusuf Alp ve Mahmut Özışık. 5. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- “Ankara Radyo Müdürü İstifa Etti”. **Milliyet**, 23 Mart 1953.
- “Ankara Radyosunda Kur’anı Kerim Okundu”. **Radyo Haftası**, 15 Temmuz 1950.
- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 7. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2017.
- “Arapça Ezana Müsaade Ediliyor”. **Milliyet**, 05 Haziran 1950.
- Arpaçay, Ergün. “Bir Ömür Sahnede Geçti”. **Milliyet**, 11 Ocak 1993.
- . “Ercüment Batanay’ın Çalmadığı Assolist Yok”. **Milliyet**, 16 Ocak 1993.
- . “Gazinoya İçki Yasağı Koydum”. **Milliyet**, 13 Ocak 1993.
- Asker, Ayşe. “DP’nin Radyoyu İktidar Aracı Yapması: 1957 Seçim Sonuçlarının Radyo Aracılığıyla Erken Yayınlanması”. **İletişim Araştırmaları Dergisi** c.1, s. 12 (2014).
- “Atatürk’ün Ruhuna Okutulan Mevlit”. **Milliyet**, 21 Aralık 1953.
- “Atatürk’ün Ruhuna Mevlit”. **Milliyet**, 30 Kasım 1953.
- “Ata’ya Mevlid”. **Milliyet**, 15 Kasım 1954.
- Attali, Jacques. **Gürültüden Müziğe**. Çeviren Gülüş Gülcügil. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Avşar, Zakir, ve Ayşe Elif Emre Kaya. “Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması”. **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi** c. 33, s. 95 (2017).
- Ayas, Güneş. **Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki “Musiki”**. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
- . **Mûsiki İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**. İstanbul: Doğu Kitabevi, 2014.
- . **Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş**. İstanbul: İthaki Yayınları, 2019.
- Bahar Güdek, Adem Kılıç, “Muzika-i Hümayun’dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye’deki Tarihsel Gelişimi”, **International Journal of Social Science**, s. 47 (2016): 92.
- Baloğlu, Bekir Şahin. “Saz Musikisinin Pîri Tanburî Cemil Bey Dinî Musikinin Neresinde?” İçinde **Geçmişten Günümüze Uluslararası Dini Musiki Sempozyumu Bildiriler Kitabı**. Amasya: Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Basın Yayın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü, 2017: 497-511.
- Bardakçı, Murat. **Safiye**. 2. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

- Behar, Cem. **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal**. 6. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- . **Orda bir musiki var uzakta...** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Beken, Münir Nurettin. “Aesthetics and Artistic Criticism at the Turkish Gazino”. **Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean**, s. 8 (2003): 8-19.
- . “Musicians, Audience And Power: The Changing Aesthetics In The Music At The Maksim Gazino Of Istanbul”. Doktora Tezi. University of Maryland, 1998.
- Bengi, Derya. **50’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük - “Şimdiki Zaman Beledir”**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Beşiroğlu, Şefika Şehvar. “III. Selim Devrinin Müzik ve Müzisyenler Açısından İncelenmesi”. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.
- Bilgin, Ayhan. “Sevim Tan’ın Hayâl Dediği İstikbâl”. **Radio Haftası**, 12 Aralık 1953.
- “Bir Haftalık Radyo Programları”. **Radio Haftası**, 10 Nisan 1954.
- “Bir Şehir Meclisi Âzası Darülaceze Müdürünü Düelloya Davet Etti”. **Milliyet**, 24 Şubat 1954.
- Birsel, Salâh. **Kahveler Kitabı**. 2. bs. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983.
- Boran, İlke, ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez. **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**. 4. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Bülbül, İrfan. “İkinci Dünya Savaşının Türkiye’de Sosyal Hayata Olumsuz Yansımaları”. **Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları** s. 2 (2012).
- Bülbül, Rıdvan. “Mevlânâ Üç Ayrı Törenle Anıldı”. **Milliyet**, 18 Aralık 1955.
- Can, Doğan. “Müzeyyen Senar ile Konuştuk”. **Resimli Radyo Dünyası**, 27 Mart 1952.
- . “Müzeyyen Senar Radyo Konserlerinden Niçin Vazgeçti?” **Resimli Radyo Dünyası**, 19 Haziran 1952.
- Cantek, Levent. **Cumhuriyetin Büluğ Çağı Gündelik Yaşam Dair Tartışmalar (1945-1950)**. 3. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- “Cevdet Kozanoğlu Radyodan Ayrıldı”. **Milliyet**, 12 Temmuz 1954.

- Çak, Şeyma Ersoy, ve Şefika Şehvar Beşiroğlu. **Bir Muhabbet Kuşu Postmodern Göstergeler Işığında Zeki Müren.** İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2017.
- Çakır, Hamza. “Türkiye’de Özel Radyocuğun Dünü, Bugünü”. **Radyovizyon**, Şubat 2010.
- Çokuğraş, Işıl. **Bekar Odaları ve Meyhaneler Osmanlı İstanbulu’nda Marjinalite ve Mekan.** İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2016.
- “Danışma Kurulu, Radyoda Türkçe Kur’an Okunmasını Bakanlığa Teklif Edecek”. **Milliyet**, 20 Temmuz 1960.
- Demokrat Parti Tüzük ve Programı.** Ankara: Güneş Matbaacılık, 1952.
- Deniz, Ümit. “Bu Gece Nereye Gidelim Ve Kimleri Seyrederim?” **Milliyet**, 09 Kasım 1952.
- Dikici, Radi. **Aşkın Kavurduğu Güneş: Zeki Müren.** 2. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2019.
- . **Cumhuriyet’in Divası Müzeyyen Senar.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005.
- . **Müzeyyen Senar Efsanesi.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 2017.
- “Dün İlk Türkçe Ezan Da Okundu”. **Milliyet**, 31 Kanunusani 1932.
- “Dünkü Mevlit”. **Milliyet**, 18 Şubat 1952.
- Eagleton, Terry. **Kültür Yorumları.** Çeviren Özge Çelik. 2. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Ediboğlu, Baki Süha. “Âşık Veysel Şatıroğlu İstanbul Radyosunda”. **Resimli Radyo Dünyası**, 27 Mart 1952.
- Ergin, Osman. **Türk Maarif Tarihi.** c. 5. İstanbul: Eser Matbaası, 1977.
- Erguner, Süleyman. “Erguner, Süleyman”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/erguner-suleyman> [03 Mayıs 2020].
- Ergur, Ali. **Müzikli Aklın Defteri.** İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.
- Fersan, Refik. “Bir hatıra mı istiyorsunuz?” İçinde **Yüz Yıllık Metinlerle Tanburi Cemil Bey**, kitap editörü Hüseyin Kıyak. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı Yayıncılık, 2017.
- “Fethin 500’üncü Yıldönümü Şenlikleri”. **Milliyet**, 07 Haziran 1953.
- Gazimihal, Mahmud Ragıp. “İlimde Sathiliğin Mahzurları”, **Millî Mecmua**, c. 2, s. 15, (1924): 234.
- “Gazino”. İçinde **Reşad Ekrem Koçu İstanbul Ansiklopedisi.** c. 11. İstanbul: Koçu Yayınları, 1972.

- “Gazino”. İçinde **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**. c. 3. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1993.
- Gençkaya, Ömer Faruk, ve Erdem Ünal Demirci. “Türkiye’de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bir Bakış”. **Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi** s. 2 (Ekim 2018).
- Georgeon, François. **Osmanlı-Türk Modernleşmesi 1900-1930**. Çeviren Ali Berktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Gökalp, Ziya. **Türkçülüğün Esasları**. 7. bs. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968.
- . **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**. 2. bs. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- Granda, Cemal. **Atatürk’ün Uşağı İdim**. İstanbul: Hürriyet Yayınları, 1973.
- Gül, Murat. **Modern İstanbul’un Doğuşu: Bir Kentin Dönüşümü ve Modernizasyonu**. Çeviren Büşra Helvacıoğlu. 3. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Güngör, Nazife. **Arabesk**. 2. bs. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.
- Güntekin, Mehmet. **Nevzat Atlığ’ın Tanıklığında**. İstanbul: 21. Asır Yayınevi, 2012.
- Güray, Cenk. “Cumhuriyet’in İlk Yıllarından Günümüze Hükümet Programlarında Müzik: Eleştirel Bir Bakış”. İçinde **İllüzyon**, editör Fırat Kutluk. İstanbul: h2o kitap, 2016.
- “Haftanın Haberleri”. **Resimli Radyo Dünyası**, 07 Şubat 1952.
- “Haftanın Haberleri”. **Resimli Radyo Dünyası**, 12 Mart 1952.
- “Haftanın Haberleri”. **Resimli Radyo Dünyası**, 17 Nisan 1952.
- “Haftanın Haberleri”. **Resimli Radyo Dünyası**, 24 Nisan 1952.
- “Haftanın Haberleri”. **Resimli Radyo Dünyası**, 06 Kasım 1952.
- “Haşmetli Alaturka Hazretleri”. **AKİS**, 29 Mayıs 1954.
- Hobsbawm, Eric. **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**. Çeviren Yavuz Alogan. 6. bs. İstanbul: Everest Yayınları, 2012.
- Işık, Caner, ve Nuran Erol Işık. **Müslüm Gürses ve Arabesk**. İstanbul: Ferfir Yayınları, 2013.
- Işıktaş, Bilen. “Türk Müziğinin Büyülü Sesi Safiye Ayla”. İçinde **Türk Mûsikîsi Atlası**, c. 4. Ankara: Y.T. Yayıncılık, 2019.
- . “Türk Müziğinin Ses Evreninde Bir Yıldız Zeki Müren”. İçinde **Türk Mûsikîsi Atlası**, c. 4. Ankara: Y.T. Yayıncılık, 2019.

- İnalcık, Halil. **Has-Bağçede 'Ays u Tarab**. 3. bs. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.
- “İnce Saz Kalkmalı Mı?” **Cumhuriyet**, 07 Mayıs 1933.
- “İstanbul Radyosu Müdürü Değişti”. **Milliyet**, 03 Temmuz 1952.
- “İstanbul Radyosunda Dananın Kuyruğu Koptu”. **Milliyet**, 15 Ekim 1954.
- “İstanbul Radyosunun Kadınlar Fasil Heyetinden Muzaffer Ertan”. **Resimli Radyo Dünyası**, 17 Ocak 1952.
- “İstanbul ve Ankara Radyolarının Haftalık Programı”. **Resimli Radyo Dünyası**, 12 Temmuz 1951.
- “İstanbulun 499'uncu Fetih Yıldönümü”. **Milliyet**, 30 Mayıs 1952.
- “İzmir Radyosu Faaliyete Geçiyor”. **Milliyet**, 03 Ocak 1951.
- “İzmir Radyosu İmtihanları”. **Radyo Haftası**, 04 Temmuz 1953.
- “İzmir Radyosu Ve Türkiyede Televizyon”. **Radyo Haftası**, 15 Temmuz 1950.
- “İzmir Radyosu Yarın Açılıyor”. **Cumhuriyet**, 14 Mart 1951.
- “İzmir Radyosunda Neler Oluyor?” **Radyo Haftası**, 20 Haziran 1953.
- “İzmirde Kore Şehitleri İçin Mevlit”. **Milliyet**, 01 Mart 1952.
- “İzmir’de Kurulan Radyo İstasyonu”. **Milliyet**, 14 Ağustos 1950.
- Karabey, Lâika. “Yenilik İddiaları Karşısında”. **Musiki Mecmuası**, 01 Ekim 1953.
- Karayaman, Mehmet. “İzmir Radyosunun Kuruluşu ve İlk Yıllarındaki Faaliyetleri”. **Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi** c. 18, s. 37 (2018).
- Karpat, Kemal H. “Political Developments in Turkey, 1950-70”. **Middle Eastern Studies** s. 3 (Ekim 1972).
- Kocabaşoğlu, Uygur. **Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Koç, Nurgün. “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Radyo”, **Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi**, s. 15 (2012): 70.
- Koçak, Cemil. “Siyasal Tarih (1923-1950)”. İçinde **Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980**, 6. bs. İstanbul: Cem Yayınevi, 2018.
- Koçak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. İçinde **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Kemalizm**, editör Ahmet İnsel. c. 2. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- “Konservatuar İlmî Kurulu Lağvedildi”. **Milliyet**, 18 Aralık 1953.
- “Konservatuardan İstifa Edenler”. **Milliyet**, 02 Mart 1954.
- “Konservatuardan İstifalar”. **Milliyet**, 13 Ekim 1953.

- “Konservatuvarın İslâhına Karar Verildi”. **Milliyet**, 23 Mart 1954.
- “Kore Şehitlerimizin Ruhuna Dün Bir Mevlût Okutuldu”. **Milliyet**, 21 Nisan 1952.
- “Korede Dün Fiilen Harp Başladı”. **Milliyet**, 26 Haziran 1950.
- Koytak, Ahmet Selim. “19. Yüzyılda İstanbul’da Osmanlı Makam Müziğinin Yapıldığı Mekanlar ve Batılılaşma’nın Bu Müzik Mekanları Üzerine Etkileri” (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010).
- “Köçek/Çengi Danseder...” <http://www.musikidergisi.net/?p=762> [09 Mayıs 2020].
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 14 Ekim 1950.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 23 Aralık 1950.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 22 Eylül 1951.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 08 Kasım 1952.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 23 Mayıs 1953.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 04 Temmuz 1953.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 03 Nisan 1954.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 10 Nisan 1954.
- “Kulağımıza Gelenler”. **Radyo Haftası**, 14 Ağustos 1954.
- Küçük, Salahaddin. “İstanbul Radyosunun İçinde Neler, Kimleri Görüyorsunuz?” **Radyo Haftası**, 14 Ekim 1950.
- Küçükkaplan, Uğur. **Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- “Kültür”. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=kultur> [21 Ocak 2020].
- Kütükçü, Tamer. **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- “Meclis Ezanı Kabul Etti”. **Milliyet**, 17 Haziran 1950.
- “Menderes’in Konuşması”. **Milliyet**, 13 Ekim 1958.
- “Mevlâna Anıldı”. **Milliyet**, 18 Aralık 1953.
- “Mevlânâ Anıldı”. **Milliyet**, 18 Aralık 1956.
- “Mevlâna Dün Anıldı”. **Milliyet**, 18 Aralık 1954.
- “Mevlânâ İçin Konyada Büyük Bir Tören Yapılacak”. **Milliyet**, 14 Aralık 1954.
- “Mevlânâ İhtifali”. **Milliyet**, 18 Aralık 1957.
- “Mevlânâ İhtifali 14 Aralık’ta Yapılıyor”. **Milliyet**, 04 Aralık 1958.
- “Mevlânâ İhtifali Dün Başladı”. **Milliyet**, 15 Aralık 1956.
- “Mevlânâ İhtifalinde Ziraat Vekilinin Şiiri Okundu”. **Milliyet**, 12 Aralık 1959.

- “Mevlânâ Töreninde”. **Milliyet**, 19 Aralık 1959.
- “Mevlânânın 679'ncü Ölüm Yıldönümü”. **Cumhuriyet**, 18 Aralık 1952.
- “Mevlâna'nın 681'nci Ölüm Yılı Törenle Anılacak”. **Milliyet**, 13 Aralık 1954.
- “Mevlânayı Anma Töreni”. **Milliyet**, 18 Aralık 1950.
- “MEVLİD”. **Milliyet**, 06 Mayıs 1956.
- “Milletvekilleri Seçimi Kanunu (5545 S.K.)”, **Resmî Gazete**, 7438, Şubat 1950.
- “Milletvekilleri Seçimi Kanununun bazı maddelerinin değiştirilmesine ve bazı maddelerinin kaldırılmasına dair Kanun (6428)”, **Resmî Gazete**, 8748, Temmuz 1954.
- Münir, Hikmet. “Tanıdıklarım”. **Radyo Haftası**, 04 Temmuz 1953.
- . “Zeki Müren Ankara Radyosunda”. **Radyo Haftası**, 12 Aralık 1953.
- Nevruzoğlu, Fahri. “Radyoda Feryad”. **Milliyet**, 27 Ocak 1953.
- Nihad, Osman. “Karşı Karşıya Bir Konuşma Bestekâr Osman Nihad'la Münir Nureddin Selçuk”. **Radyo Haftası**, 15 Temmuz 1950.
- Nişanyan, Sevan. “Kültür”. <https://www.nisanyansozluk.com/?k=kültür&lnk=1> [21 Ocak 2020].
- O'Connel, John Morgan. **Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)**. London: Routledge, 2013.
- Orhon Soydaner, Nergis. **Kemençenin Senyörü Cüneyd Orhon**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2013.
- Özalp, Mehmet Nazmi. **Ruşen Ferit Kam**. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Özcan, Mustafa. “Mevlânâ Anma Törenleri (1946-1960)”, <https://www.konya.bel.tr/sayfadetay.php?sayfaID=131> [17 Nisan 2020].
- , ed. **Refî Cevad Ulunay'ın Mevlâna, İhtifaller ve Konya Yazıları**. Konya: Konya Valiliği İl, Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2003.
- Özdemir, Sinem. “Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- . “Türk Müziği Radyo Yasağı ve 1934 Medyası”. İçinde **Cumhuriyetin Müzik Politikaları**, editör Fırat Kutluk. İstanbul: h2o kitap, 2018.
- Özer, Tuğrul. “III. Selim Dönemi İstanbul Kültür Ortamlarında Müziğin Yeri”. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

- Özkahraman, Hikmet. **Basında Nevzat Atlığ 1949'dan Günümüze**. İstanbul: Üstün Eserler, 2010.
- Özyıldırım, Murat. **Arap ve Türk Musikisinin XX. Yüzyıl Birlikteliği**. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.
- Paçacı, Gönül. "Türkiye". <https://islamansiklopedisi.org.tr/turkiye#7-musiki> [27 Nisan 2020].
- "Radyo". **Milliyet**, 17 Aralık 1958.
- "Radyo Programlarında Yapılacak Islahat". **Milliyet**, 17 Temmuz 1954.
- "Radyoda Bu Akşam Kur'an Okunacak". **Milliyet**, 07 Temmuz 1950.
- "Radyoda Kur'an". **Milliyet**, 03 Ağustos 1950.
- "Radyoda Yapılan Islâhat Karşısında Hamiyet Yüceses Ne Diyor". **Milliyet**, 28 Ekim 1953.
- "Radyodaki Islâhat Karşısında Osman Nihat'ın Fikirleri". **Milliyet**, 04 Kasım 1953.
- "Radyodan Haberler". **Milliyet**, 26 Ağustos 1953.
- "Radyolarda Islahat". **Milliyet**, 27 Haziran 1954.
- "Radyolarda Yeni Program Başlıyor". **Milliyet**, 31 Ekim 1959.
- "Radyolarımızı Islah İçin Girişilen Teşebbüsler". **Milliyet**, 11 Temmuz 1950.
- "Radyolarımızın Yeni Kış Programları". **Milliyet**, 14 Ekim 1953.
- "Radyoların Yeni Programı". **Milliyet**, 26 Temmuz 1954.
- "Refik Fersan İstifasını Geri Aldı". **Milliyet**, 17 Haziran 1953.
- Sağlam, Burcu. "How Does Prohibition Stop Working? The Visibility and Legitimacy of Mevlevi Ceremonies in Modern Turkey". Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Saner, Nejat. "Ankara Radyosunun Yeni Programı". **Radyo Dergisi**, 01 Kasım 1946.
- Sanlıkol, Mehmet Ali. **Çalıcı Mehterler**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Sarı, Ayhan. "Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın 'Divan Küğü Tarihi' Ders Notlarından (1982)" <http://www.musikidergisi.net/?p=481> [06.08.2019]
- Sarı, Gözde Çolakoğlu. "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları". **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi** c. 181, s. 181 (01 Şubat 2014): 31-50.
- Sarol, Mükerrerem. "Basın ve Turizm Davamız". **AKİS**, 19 Haziran 1954.
- "Saz Sanatkarlarının Açtığı Dava Talik Edildi". **Milliyet**, 01 Temmuz 1954.
- Seçkin, Nalân. **Musalladan Şöhrete Safiye Ayla**. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998.

- Selçuk, Timur. “Müzik Dünyamız”. İçinde **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**. c. 6. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Sun, Muammer. **Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları**. Ankara: Ajans Türk Kültür Yayınları, 1969.
- Süsoy, Yener. “Arabesk saçmalığını dinlemem”. **Hürriyet**, 25 Nisan 2005.
- “Şarkı, Gazel Devrinin Sonu”. **Vakit**, 04 Teşrinisâni 1934.
- “Şehitler, Muazzam Merasimle Anıldı”. **Milliyet**, 11 Aralık 1950.
- Tanar, Mehtap. “Bir Değişim Döneminin Sembolü Zeki Müren”. **Evrensel Kültür**, Kasım 2012.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Yaşadığım Gibi**. 9. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019.
- Tanrıkorur, Cinuçen. **Müzik Kültür Dil**. 3. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- . **Türk Müzik Kimliği**. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IV, Toplantı 1, c. 25 (Kasım 1934): 4.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem VII, Toplantı 3, c. 20 (Aralık 1945): 178.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1950): 29.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1950): 30.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 4, c. 1 (Mayıs 1950): 51.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem IX, Toplantı 9, c. 1 (Haziran 1950): 181.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem X, Toplantı 3, c. 1 (Mayıs 1954): 26.
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem X, Toplantı 15, c. 1 (Haziran 1954): 319
- TBMM Tutanak Dergisi**, Dönem XI, Toplantı 10, c. 1 (Aralık 1957): 57.
- “Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklarıyla Bir Takım Ünvanların Men’ ve İlgâsına Dâir Kânûn (677 S.K.)”, **Resmî Gazete**, 243, Aralık 1925.
- Tokmak, Mustafa. “Basın-İktidar İlişkileri Çerçevesinde Demokrat Parti ve Ankara Radyosu”. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, 2007.
- “Tulumbacı”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tulumbaci> [24 Mayıs 2020].
- Tunaya, Tarık Zafer. **Türkiye’de Siyasal Partiler**. 2. bs. c. 1. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları, 1988.
- Tuncay, Cihat. “Udî Mehmed Kasabalı ile enteresan bir konuşma!..” **Radyo Haftası**, 22 Eylül 1951.
- Tunçay, Gönül Paçacı. “Karaca, Kâni”. <https://islamansiklopedisi.org.tr/karaca-kani> [19 Nisan 2020].

- Turan, Deren. “Mekan-Müzik İlişkisi Açısından Türkiye’de ‘Taverna’”. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2011.
- Turan, Namık Sinan. “İmparatorluğun Son Yüzyılından Erken Cumhuriyet’e Toplum ve Müzik Kültürü Üzerine Notlar”. **Porte Akademik**, s. 18-19 (2019).
- “Türkçe Kur’an, Dün, İlk Defa Okundu”. **Cumhuriyet**, 23 Kanunusani 1932.
- Uludağ, Süleyman. **İslâm ve Musiki**. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- Ulunay, Refi’ Cevad. “(D) Cedveli”. **Milliyet**, 28 Mart 1953.
- . “Konservatuarda Huzursuzluk”. **Milliyet**, 26 Mayıs 1953.
- . “Mevlânâ İhtifâli”. **Milliyet**, 06 Aralık 1958.
- . “Mevlânâ İhtifali Niçin İstenildiği Gibi Olmadı”. **Milliyet**, 19 Aralık 1954.
- . “Mevleviliğin Türk Musikisine Tesiri”. **Milliyet**, 21 Aralık 1954.
- . “Münir Nureddin Diyor Ki...” **Milliyet**, 26 Eylül 1953.
- . “Radyonun Pazar Mevlidleri”. **Milliyet**, 19 Nisan 1954.
- Uzel, Nezih. **Radyoda Bir Gün**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2006.
- “Üniversiteliler Atatürk için mevlut okutuyorlar”. **Milliyet**, 17 Aralık 1953.
- Ünlü, Cemal. **Git Zaman Gel Zaman**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.
- Ünver, Rüçhan. “Mevlânâ Anıldı”. **Milliyet**, 16 Aralık 1958.
- Varlı, Özlem Doğuş. “Bir Politik Simülasyon Örneği Olarak Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Politikaları”. İçinde **İllüzyon**, editör Fırat Kutluk. 2016: h2o kitap, 2016.
- Vural, Timur. **Türklerde Askerî Müzik Geleneği: Tuğ, Nevbet, Mehter**, Konya: Çizgi Kitabevi, 2013.
- Yaman, Miraç Bircan. “XX. Yüzyılda Türk Müziği’nin Durumu”. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Yazgan, Teoman. **Önce Radyo Vardı**. İstanbul: Tekin Yayınevi, 2006.
- Yörük, Sadık. “Feth’in 499 uncu yıldönümü münasebetiyle: Fatih Camiinde okunan Mevlid”. **Resimli Radyo Dünyası**, 25 Haziran 1952.
- “Yurtta Olup Bitenler”. **AKİS**, 25 Aralık 1954.
- “Zahir Törömküney radyo müdürü oldu”. **Milliyet**, 17 Temmuz 1950.
- Zengin, Mustafa. “İbadet Dilini Türkçeleştirme Çabası Olarak Türkçe Ezan Örneği”. Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Zürcher, Erik Jan. **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**. 7. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Milliyet**, 06 Temmuz 1950.

ÖZ GEÇMİŞ

Bedirhan Büyükduman, 1993 yılında İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini 2016 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde tamamladı. 2017 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı.

Küçük yaşta TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçıları Kanunî Şener Altınbaş ve Udî Caner Altınbaş ile müzik eğitimi ve çalışmalarına başladı. 2009 yılında yine TRT İstanbul Radyosu Saz Sanatçısı Seyhun Çelik ile perküsyon çalışmalarına başladı. Mustafa Doğan Dikmen yönetimindeki TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosu'nda (2016-...), N. Özgül Turgay yönetiminde YTÜ Cumhuriyet Korosu'nda (2018-2020), Elif Ahıs yönetimindeki Üniversite Korosu'nda (2018-...) perküsyonist olarak çalışmaya başladı ve konserlere eşlik etti. Birçok üniversite kuruluşunun projelerinde perküsyonist olarak yer aldı.

M. Doğan Dikmen, Ahmet Özhan, Münip Utandı, Özer Özel, Necmettin Yıldırım, Nusret Yılmaz, Gül Yazıcı, Nesibe Özgül Turgay, Bekir Şahin Baloğlu, Elif Ahıs, Hasan Esen, Ahmet Meter, Yeşim Altınel Çoban, Ahmet Çoban, Aziz Şükrü Özoğuz, Lütfiye Özer ve daha birçok önemli sanatçının projelerinde çalıştı ve konserler verdi.

Türk musikisindeki çalışmalarına ek olarak, perküsyon enstrümanlarının tümüne hakimiyeti sebebi ile TRT Çoksesli Korosu konserlerine ve çeşitli evrensel müzik projelerine klasik enstrümanların yanı sıra etnik birçok enstrüman ile eşlik etti. Türk makam müziği alanında icracılık ve akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

YAYINLANAN MAKALE VE RÖPORTAJLAR:

1. Büyükduman, Bedirhan, Nesibe Özgül Turgay. “Türk Makam Müziğinin Batılılaşma Sürecine Genel Bir Bakış: Ankara Radyosu Örneği”. **İdil Sanat ve Dil Dergisi**. c. 9 s. 68 (2020).
2. Büyükduman, Bedirhan. “Geçmişi, Bugünü ve Geleceği ile Üniversite Korosu”. **Makam Müzik Dergisi**. s. 10 (2020).