

Chopin'den Itrî'ye; Türkiye'de Resmi Müziğin Dönüşümü¹

Öz

Frederic Chopin'in Opus 35, 2 numaralı Sibemol Minör Piyano Sonatı'nın üçüncü bölümü... Protokol cenazelerinde duymaya alışkın olduğumuz fakat bir cenaze marşı olarak yazılmamış o hüznü eser: Marche Funebre. Türkiye'de Chopin'in cenaze marşı; ilk kez 3 Aralık 1932'de şair Samih Rifat'ın cenazesinde icra edilmiştir. 1938'de, Mustafa Kemal'in cenazesi sırasında çalınmasıyla birlikte yaklaşık seksen senedir bütün protokol ve asker cenazelerinde duyduğumuz bir ezgi haline gelmiştir. Ta ki 9 Ağustos 2017'de Şehit Jandarma Uzman Onbaşı Muhammed Meriç'in cenazesindeki ihtiram yürüyüşüne kadar... 18. yüzyılın önemli bestekârlarından biri olan Buhurizade Mustafa Itrî'nin segâh makamındaki o müthiş bestesi (segâh tekbir) o günden sonra askeri bando tarafından işiteceğimiz melodi olacaktır.

Resmî ideoloji ile toplumun önemli karşılaşma anlarından ve mekânlarından biri olan törenler, devlet otoritesinin önemli meşruiyet araçlarından birisidir. Hâkim siyasi düşüncenin "ideal vatandaş" tahayyülüne göre bu meşruiyet araçlarının dönüşüme uğradığının en belirgin örneğini son zamanlardaki "şehit törenlerinde segâh tekbirin çalınmasına" dair yapılan tartışmalarda görmekteyiz.

Hem Osmanlı hem Cumhuriyet Türkiye'sinin yaşadığı modernizm tecrübesiyle birlikte askeri müzik kurumlarının Mehterhane'den Mızıkayı Hümayun'a, Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası'na ve Silahlı Kuvvetler Armoni Mızıkası'na olan dönüşümü, günümüzün siyasi konjonktürünü okuyabilmemiz adına oldukça önemlidir. Nitekim resmî ideolojinin sesi değişmektedir. Son zamanlardaki resmî törenlerde icra edilen eserlerin türü ve içeriklerindeki farklılaşmalar; *devletin ulusla olan diyalogundaki* dinamiklerden bağımsız değildir. Yapılan bu çalışmada da bahsedilen dinamikleri çözümleyebilmek adına Mihail Bakhtin'in *Diyaloji ve Kronotop* kavramlarından yararlanılarak; Türkiye'deki resmi müzik politikalarının kimlik inşasındaki rolü ve devletin yurttaşlarıyla kurmaya çalıştığı ilişki "resmi müzik" geleneğindeki değişim ekseninde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Kronotop, Ulus-devlet, Gelenek İcadı, Resmi Müzik, Makbul Vatandaş

1 Elif ÖZKAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü "Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı" Yüksek Lisans Öğrencisi, elfozkan1461@gmail.com ORCID: 0000-0003-0555-7804, DOI: <https://dx.doi.org/10.51448/tde.2021.6>

Başvuru: 3 Ağustos 2020
İlk Revizyon: 4 Eylül 2020
Son Revizyon: 20 Kasım 2020

Kabul: 30 Aralık 2020
OnlineFirst: 25 Ocak 2021

Copyright © 2021 İnsan ve Medeniyet Hareketi
<http://toplumsaldegisim.com/>
2021 3(1) 40-61

From Chopin to Itrî, The Transformation of Formal Music in Turkey

Abstract

The third movement of Frédéric Chopin's Piano Sonata No. 2 in B-flat minor, Op. 35. The somber piece that we were used to hear at state funerals but was not intended to be a funeral march: Marche funèbre. Chopin's funeral march was first played in Turkey at the funeral of poet Samih Rifat on December 3, 1932. It was played at Mustafa Kemal's funeral in 1938 and it has become a familiar tune often heard at state and military funerals for 80 years. Until the procession at the funeral of the Martyred Specialist Gendarmerie Corporal Muhammed Meriç on August 9, 2017... That great composition (Segah Takbir) of Buhurizade Mustafa Itrî, one of the most influential composers of the 18th century, in the maqam Segâh, was going to be the tune to be played by the military band after that day.

Ceremonies, which are one of the important moments and meeting places between the official ideology and the society, are one of the pivotal instruments of the legitimacy of state authority. According to the "ideal citizen" assumption of the prevailing political thought, the most obvious example of the transformation of these instruments of legitimacy can be seen in the recent debate on "playing of Segah Takbir at the funeral ceremonies of martyred soldiers"

In the light of the modernization experienced by both the Ottoman and Republican Turkey, the transformation of military music institutions from janissary bands to Mızıkayı Hümayun to the Presidential Symphony Orchestra and the Band of the Turkish Armed Forces is important to be able to read today's political conjuncture. The tone of official ideology is changing. The differentiation of the type and content of the works performed at recent formal ceremonies is not independent of the dynamics of the *state's dialogue with the nation*. The aim of the study is to examine the role of formal music policies in Turkey in terms of identity formation and the relationship between the state and its people from the perspective of the change in the "formal music" tradition by using Mihail Bakhtin's concepts of *dialogy* and *chronotope* to analyze the dynamics stated.

Keywords

Chronotope, Nation-State, Invention of Tradition, Formal Music, Acceptable Citizen

Resmî ideoloji ile toplumun önemli karşılaşma alanlarından ve mekânlarından biri olan törenler, devlet otoritesinin önemli meşruiyet araçlarından birisidir. Hâkim siyasi düşüncenin “ideal vatandaş” tahayyülüne göre meşruiyet araçlarının dönüşüme uğradığının en belirgin örneği resmi cenaze törenlerinde yaşanan müzikal değişimdir. Bu makalede de bu müzikal dönüşüm, müzik, siyaset ve toplum ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir.

Makale üç ana bölümden oluşmaktadır; ilk bölümde müziğin toplum ve siyasi otorite ile ilişkisi ele alınmış, müziğe atfedilen sıfatların, tanımların, anlamların toplumsal ve siyasi birer kurgu olmasından ve özellikle de “ulusal müzik” kavramının bu ilişkiler içerisindeki inşasından bahsedilmiştir. İkinci bölümde ise Türkiye'deki “resmi” ve “ulusal” müzik icadının nasıl gerçekleşmiş olduğu tarihsel boyutlarıyla aktarılmıştır. Osmanlı ve Türkiye modernleşmesi süreçlerinde iktidar mekanizmalarının kendi otoritelerini ve hayal ettikleri “ideal yurt ve yurttaş” imajlarını meşru kılmak adına müziği araçsal olarak nasıl ürettikleri incelenmiştir. Son olarak üçüncü bölümde de resmi cenaze törenlerinin hermenütüğü, gerçekleştirilen pratikler, müziğin bu törenlerdeki siyasal ve toplumsal işlevi; makalenin örneklemini teşkil eden cenaze marşındaki değişim özelinde değerlendirilmiştir. Sonuç olarak da devlet ile halkın karşılaşma alanlarından biri olan bu cenaze törenlerindeki “resmi” müziğin ve tanımının “ideal vatandaş” tarifleriyle beraber nasıl şekillendiği aktarılmıştır.

“Hayali Cemaat”in Hayali Sesi Müzik-Siyaset İlişkisi

Barthes'e göre; müzik, doğal bir eğilim sonucu sıfat alan bir şeydir. Bir sanatı -hele de müziği- konu ettiğimiz anda zayıflıktan ya da büyülenmişlikten tekrar tekrar kurulan sıfatlar olmaksızın konuşmak imkânsızdır. Ne zaman bir müzik *ethos*'u ileri sürülse; ne zaman bir anlam atfedilse müzikal sıfat, yasal hale gelir ve bir müzik dili oluşturur (sert, ağırbaşlı, gururlu, yiğitçe, görkemli, kavgacı, eğitici, gösterişli, ilkel, çağdaş, milli, resmi, ...) Kendine bir dil edinmiş olan müzik -ya da diğer sanat alanları- her zaman için 'kurulmuş'tur; işlevi onu dinleyen özneyi yatıştırmak, kurmak olan müziğin de nitekim bir hayal gücü vardır (Barthes, 2014, 240). Öyleyse, bu gücü oluşturan şey; müziğin kendi iç yapısında veya bu yapıyı anlamlandıran dinleyicinin zihninde yer alan mıdır yoksa toplumsal ilişkiler içinde inşa edilen midir?

Müzikte iki tür anlamın olduğuna dair bir ayrıma başvurabiliriz: müzik dışı (*extra-musical*) ve müzik içi (*intra-musical*) anlam (Martin, 1995,63-64). Müzik dışı anlam; nesnelere müzik dışındaki nesnelere, fikirleri veya olayları temsil etmesi, tanımlaması, gönderme yapması ile ilgili olan, yalnızca toplumsal deneyim içinde temellendirilebilecek bir anlamdır. Müzik içi anlam ise bir sesin sadece bir dizi içindeki diğer seslerle ilişkisi sayesinde kazanmasıyla oluşur. Batı müziğinde diatonik dizilerdeki sesler arasındaki tonal ilişkiler ve makam müziğinin belli bir makam dizisinde kararı, asma kararı veya güçlüyü ifade eden sesler örneğin, ancak yerleşmiş bir müzik kültürünün öğrenilmesiyle dinleyen için bir anlam taşıyabilmektedir (Ayas,

2015, 83-84). Bu iki tür anlam ilişkisinden de çıkardığımız üzere; bilinçli bir insan faaliyeti olan müziğin anlamı -sosyolojik olarak yorumlandığında- müziğe içkin olmaktan ziyade toplumsal ilişkiler ile inşa edilir.

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si müziğin nasıl anlamlandırıldığına dair bu noktada iyi bir örnek olabilir. İlk defa 1824'te aşırı muhafazakâr bir milliyetçiliğin hâkim olduğu Viyana'da büyük bir şaşaa ile seçkin dinleyicilerin beğenisine sunulan senfoni, kısa bir süre sonra Romain Rolland tarafından “bütün insanlığın kardeşliğine hümanist bir övgü” olarak tanımlanmıştır. 1938'de ise Nazi müzik festivali Reichsmusiktage'nin en önemli eseri olarak icra edilen ve sonradan Hitler'in doğum günü kutlamalarında çalınan Dokuzuncu Senfoni, Çin'deki Kültür Devrimi sırasında Maocular tarafından sınıf mücadelesinin simgesi olarak kullanılmıştır. Fakat aynı eser, 1971'de “çok kültürlü bir hoş görüş toplumu” modelinin simgesi olarak Avrupa Birliği'nin milli marşı olarak kabul edilebilmiştir. Türkiye'de 28 Şubat döneminde cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından İslamcı hükümete karşı “çağdaş ve laik Türkiye'nin simgesi” olarak alkışlanmıştır (Ayas, 2015, 80). Her ne kadar majör üçlü ya da minör beşli gibi belli duygular uyandırdığı düşünülen diziler kullanılsa da bir eserde; algılanma ve anlamlandırma biçimi siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan değişkendir.

Ses (söze ya da müziğe dönüşmüş olsun, olmasın), siyasalın ve altında yatan *logos*'un kuruluşundan hariç tutulsa da aynı zamanda paradoksal olarak içerisinde yer alır. Althusser'in tabiriyle İdeolojik Devlet Aygıtlarıyla ilişkili olarak -kilise, mahkeme, üniversite, seçimler-

son derece kodlanmış ve ayinleşmiş belli bir alanı, ayinsel vasıflarının sergilenip icra edildiği ve simgesel tesirlerinin sahnelendiği stratejik noktaları sınırlandırmaktadır. Mladen Dolar'ın da belirttiği gibi ses, grift bir biçimde yapılandırılmış toplumsal durumlardaki kutsallık ve ayin boyutuyla yakından bağlantılıdır; bu durumlarda belli bir edimin gerçekleştirilmesi de sesin kullanılmasıyla mümkün olmaktadır. Mesela dini ayinlerde dua ve kutsal formüllerin sözlü olarak gerçekleştirilmesi, taç giyme törenlerindeki tezahüratların alkışlar ve müzik eşliğinde gerçekleşmesi ya da mahkeme de bazı işlemlerin ve yeminlerin sözlü olarak ifade bulması kuralı gibi pek çok örnek verilebilir (Dolar, 2013, 109-110).

Toplumsal hayatın ortasında sesin ve müziğin yeniden belirlediği yarı-kutsal ya da ayinsel durumlar (dini, siyasi törenler, seçimler, ...) hayati bir toplumsal işlevin yerine getirilmesinde sese ve müziğe başvurulması üzerine manidar bir noktayı öne çıkarmaktadır: Lafza uygun düşen otoriteyi, ayinsel olarak sağlama alan ses; “toplumsal performatifliğin manivelası”, topluluğun mührü ve simgesel etkinliğin tanınması olarak kullanılmaktadır. Sessizliğin sese, sesin söze ve müziğe, sözün-müziğin iktidarın ve iktidar alanının diline/sloganına dönüşmesi, kendini bu minvalde üretmesi; başta vurguladığımız müzikolojik dilin toplumsal ve siyasal ilişkiler içinde kurulduğunu bize göstermektedir. Bir müziğin “çağdaş”, “milli”, “ulusal”, “ileri”, “yoz”, “ilkel” ya da “çoşkulu”, “karamsar” gibi sıfatlarla ifadelendirilmesi, anlamlandırılması bu ilişkiler içerisinde ancak okunabilmektedir. Ayrıca bir siyasalın sesi de bu dille araçsallaşır.

Ulus-Devlet ve Ulus-Kimlik İnşasının Bir Simgesi Olarak Müzik

Modern anlamıyla “simge”, belli bir şeyin ya da şeylerin yerine geçen toplumsal ortaklaşmayı sağlayan bir işaret; özneler arası ya da kolektif duyguları temsil eden araçlar veya dışsal ifadelerdir. Durkheim'e göre de toplumsal bir yaşam, ancak güçlü bir simgesellikle olanaklıdır. İnsanları hiç karşılaşmayacakları diğer insanlara ve doğrudan deneyimleyemeyecekleri kurumlara bağlayan en önemli siyaset unsurlarından biridir (Kılıç, 2011, 315). Nitekim aynı simgeyle farklı sosyal, ekonomik, kültürel ve etnik yapıları ortak bir duyguda birleştirmek mümkündür. Mekanik ilişkilerle yetinmeyen devletler de kolektif yaşamın pekiştirilmesini ve yeniden üretilmesini sağlayacak olan ortak duygulanımlarla meşruiyetini diri tutmaya çalışmaktadır.

Kültürü sosyal ilişkileri etkileyen düzenli anlam ve semboller sistemi olarak tanımlayabiliriz. Kültürden bahsedebilmek için semboller, simgeler ve anlamlar arasındaki ilişkilerde ortak bir şekil kazanmalıdır. Ve bu ortaklık, dolayısıyla da bütün sosyal ve siyasal sistemler, sembollerin ve ritüellerin karmaşık ilişkileri aracılığıyla yapılandırılabilir. Örneğin ritüeller; toplumsal olarak standartlaştırılmış, tekrarı içeren ve belki de her toplumun en resmi davranış modelleridir (Kılıç, 2011, 318).

Bütün iktidar örgütlenmeleri, ritüellerden insanları birbirine, hiyerarşiye, geçmiş ve geleceğe ait şeylere bağlamak için yararlanmaktadır. Öyle ki ritüellerin yarattıkları alanlar erk sahibi ile ona sahip olmayana bir araya getirir. Ve bu tür bağlantılar; bir ulus devlet inşasında

devletin siyasal sosyalizasyon programları vasıtasıyla farklı kültürlerden bir ulus var etme tahayyülü açısından pek çok şey uyandırmaktadır. Milli bayramlardaki (spor müsabakalarında, okullarda, kasabalarda, ...) ritüelleri düşünürsek eğer; bu törenler sırasında okunan “milli marşlar” ile o ânı ve mekânı paylaşan yurttaşlara bir eş zamanlılık deneyimi yaşatmak amaçlanmıştır. Birbirine tamamen yabancı insanlar bu gibi anlarda aynı ezgi eşliğinde aynı dizeleri okumakta, aynı tınıda buluşmakta ve “hayali cemaat”in olası fiziksel yankısını hissetmektedirler. Törene katılanların aynı anda ve şekilde başka kimseler tarafından ve nerede söylendiği hakkında hiçbir fikri olmamasına rağmen milli marşları ve şarkıları birlikte söylediklerine inanması onları hayali cemaatin hayali sesinde ortak kılar.

Ulus, Anderson'nun da belirttiği üzere, hayal edilmiş bir siyasi topluluktur. Bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilen her ulus; eşitsizlik ve sömürü ilişkileri her ne olursa olsun, daima derin ve yatay bir yoldaşlık temelinde tasarlanmıştır. Son iki yüzyıldan beridir böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeyi mümkün kılan şey de bu yoldaşlık, kardeşliktir. Bir ulusun üyeleri diğer üyeleri tanıyamakta, onlarla tanışmamakta ve çoğu hakkında hiçbir şey işitmemekte ise de bu yoldaşlık ve kardeşlik duygusu sebebiyle toplamlarının hayali her birinin zihninde yaşamaya devam etmektedir (Anderson, 2015, 20-22).

Genellikle ulus, üyeleri aynı dili konuşan, ana ya da baba toprağında yaşayan büyük bir aile olarak resmedilir. Bu noktada aile metaforunun milliyetçilik için vazgeçilmez bir unsur olduğunu söyleyebiliriz. Akraba ve yuvaya

dair çağrışım, etimolojik göndermeler (anavatan, devlet baba) insanın “doğal” olarak bağlı olduğu şeylere, seçilmemiş olan şeylere işaret etmektedir. Ten rengine, cinsiyete, ana-babaya, kuşağa, insanın seçmediği şeylere... Seçilmemiş oldukları için de bu bağların çevresinde bir çıkar gözetmezlik halesi vardır (Anderson, 2015, 161).

Ernest Geller'e göre “Milliyetçilik, ulusların kendi öz-bilinçlerine uyanma süreçleri değildir. Ulusların var olmadığı yerde onları icat eder. “Kedourie de milliyetçiliğin 19. yüzyılın başında Avrupa'da bizzat “icat olunmuş” bir doktrin olduğunu ileri sürmektedir. Bu kültürel doktrin kendisi de yeni kavramların, dillerin ve sembollerin devreye sokulmasına bağlıdır. Zira milliyetçilik; bir milletin özerklik, birlik, kimlik kazanmasına ve bunları idame ettirmesine yönelik ideolojik bir harekettir (Smith, 2016, 117-122). Milliyetçiliği aynı zamanda belirli bir topluluk üyelerinin aynı kuşatıcı topluma ait olduklarını gösteren sembollerle beslenen ortak bağlılık duygusu olarak tanımlayabiliriz. Smith'in de belirttiği üzere seremoni ve sembolizm; milliyetçiliğin ideolojisi ile millete dair kavramları eklemeyerek onları elle tutulur kılarak tarihi ve kaderi olan soyut bir topluluğun süregelmesine yardımcı olur. Tanrısı millet olan bir din gibi milliyetçilik; sadece “milli” kendi'ye ait olanı yüceltir ve dinselikten devralınan değerler yasalar yoluyla da güvence altına alınarak toplumsal bir oto kontrol sağlar. Simgeler de bu ideolojinin nesnesini bir yandan ulaşılır kılarken, öte yandan da kutsallaştırır. Bayrağa dokunan ya da hareketsiz ve “huşu” içinde, dinsel bir ayindeymişcesine ulusal marşa eşlik eden yurttaş; kendi değersiz varlığına

anlam katarken totalitenin gücüne de kendisini katmaktadır. “Ve tek bir ulus, tek bir bütün, tek bir değerler sistemi vardır artık” (Kılıç, 2011, 323-324).

Milliyetçiliğin kültürel ürünleri olan edebiyat, müzik, opera, heykel, mimari gibi sanat alanları da ulusal sevgiyi pek çok biçimle ifade etmektedir. Milleti övmek ya da anmak arzusundaki milliyetçiler, bu sanatsal araç ve ortamlar eliyle milletin hayali “görünüşünü” ve “sesini”; arkeolojik andırımlarla hatırlatmak suretiyle yeniden inşa etme olanağı bulmaktadırlar (Smith, 2016, 148). Milliyetçi dil ve sembollere senfonik şiirler, tarihsel operalar, etnik danslar, yerel peysajlar, baladlar, noktürnler, rapsodiler etnik tarihselciliğin ana amaçlarından biri olan “iç kendinin” yeniden keşfi noktasında oldukça yardımcı olmuşlardır. Bu sebeple ulus-devlet ve ulus-kimliğin müzik ile girdiği ilişki oldukça önemlidir. Milli müzik ve resmi müzik bu ilişki üzerinden incelenmeli, simgesel olarak üretimi ve işlevleri analiz edilmelidir.

Ulus-devlet ideolojisini yansıtan ulusal müziklerin ve marşların didaktik olarak kullanılması açısından ideolojilerin kuşaktan kuşağa aktarımında özel bir anlam taşıdığını söyleyebiliriz. Bu müzikler, yurttaşın hem devletle hem de diğer yurttaşlarla olan iletişimini güçlendirirken aynı zamanda toplumsal ve psikolojik etkileri sebebiyle diğer dinleyenlerle benzer duyguları hissettiren grup kimliğini oluştururlar. Genelde ulusların bayram ve kutlamalarında, spor müsabakalarında, okullarda, şehit cenazelerinde, radyo-televiyon yayınlarının başlangıçlarında yaygın olarak kullanılan ulusal marşlar ile hedeflenen de zira toplumdaki ortak duygulanma ve birliktelik arzusudur.

Etimolojik açıdan “iz bırakmak” anlamını taşıyan ve Fransızca kökenli bir sözcük olan “marş”; dini, askeri ya da gösteriş amaçlı organize edilen yürüyüşlerde insanların birbiriyle uyum sağlaması adına hazırlanmış müzikler için kullanılmaktadır. Ulusal marş (Alm.) “nationalhymne”, (Fr.) “hymne patriotique”, kavramlarında yer alan “hymne” ise Latince kökenli olup; Mısır, Yunan ve Roma kültürlerinde törenlerde söylenen, tanrıları ya da kahramanları kutsayıcı, övücü, yüceltici şarkılar ya da ilahiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak 1800'lü yıllarda müzik; bir milli duygunun tezahürü olarak milliyetçilik olgusuyla koşut bir şekilde gelişmeye başlamıştır. Her ne kadar İskoç kabilelerinin savaşçıları gaydaların eşliğinde savaşa gitmiş ya da Osmanlı Mehteri kös vurarak askerini coşturmuş olsa da müziğin burada daha çok moral kamçılıyıcı bir araç olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. 19. yüzyıla gelindiğinde ise bir “God Save The Queen” Britanya imparatorluğunun yönetici sınıfının gözlerini dolduracak kadar duygulandırmış, Amerikan iç savaşında güneyli gençler, milli duygularının bir ifadesi olan “Dixie” eşliğinde ölüme gitmişlerdir (Deringil, 1994, 31).

İktidarın hem bir meşruiyet sağlama hem de yurttaşlarıyla olan ilişkisini ve kendisini tanımlama aracı olarak kullandığı marşları Ragozat üç gruba ayırmaktadır. Monarşilerin ve “eski” devletlerin sembolü ve dindarlığın, tebaa kültürünün ön planda olduğu “krallık marşları” (königshymnen), milli bütünlüğün ve vatan sevgisinin göstergesi sayılan; ulusun ortak yaşadıklarının, geçirilen savaşların, acıların anlatıldığı “halk marşları” (volks-hymne), savaşlardan,

mücadelelerden ziyade yurt sevgisinin ve ulusal meziyetlerin anlatıldığı “yurt marşları” (landeshymne) (Tepebaşı, 2013, 32). Müzikal açıdan ise okul marşları, askeri marşlar, tören marşları, cenaze marşları gibi çeşitlemek mümkündür. Ritim ve tonal düzümler açısından farklılık taşıyan bu marşlara; tören marşı olarak Mendelson'un *Prophet* eserindeki “Taç Giyme Marşı”, Wagner'in *Tanhauser* eserindeki marşlar, askeri marş olarak Schubert'in, Mahler'in, Çaykovski'nin besteleri, matem ya da cenaze marşı olarak da Haendel'in *Saul* oratoryosundaki cenaze marşı, Beethoven'ın Op.26 La Bemol 12 numaralı piyano sonatı ve *Eroica Senfonisi*'nin ikinci bölümü ve Chopin'in Op. 35,2 Si Bemol Piyano Sonatının üçüncü bölümü örnek gösterilebilir.

Müzik form biçimi açısından marşlar, dans türüne oldukça yakındır. Yürüyüşe uygun çalınması beklenen bu müzik eserlerinde tartım ögesi yani ritim ön plana çıkmakta; 4/4, 2/4, 2/2 ölçülerinde ve bütün şarkı formlarında yazılabilmektedirler. Ayrıca coşku ve heyecan etkisini arttırması açısından marşların büyük bir çoğunluğunun majör tonlarda besteleniyor olmaları oldukça önemlidir. Öyle ki bölüm başında belirtildiği gibi müziğin dinleyenler tarafından anlamlandırılması bu biçimsel özelliklerinden ziyade biçime atfedilen ve bir sosyalizasyon ile üretilen algılardan kaynaklanmaktadır. Majör tonlar; marş geleneğinin icat edildiği Avrupa'da coşku ya da heyecanı harekete geçirirken; Avrupa-dışı toplumlarda aynı hisleri uyandıramaması muhtemeldir. Evrensel duygular imajı ise -çoğu ulusal marşlarının İngiliz ve Fransız ulusal marşlarının müzikal açıdan esinlenerek bestelenmiş olmalarını da göz önünde bulundurursak

eğer- 'kültürün trajedisi'nin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır.

Türkiye'de Ulusal Müzik

19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Resmî Müzik İcadı

Osmanlı İmparatorluğu'nun geleneksel yaşamının dışında kültürel açıdan Batıya yönelişi 18. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır. Lale Devri olarak adlandırılan III. Ahmet ve İbrahim Paşa dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı ile askeri ve diplomatik ilişkilerin dışında kültürel anlamda da ilişki kurmaya çalıştığı bir dönem olmuştur (Turan, 2004, 87). Bu dönemde imparatorluk için esas sorun, Batı'nın askeri kurumlarının ve silah gücünün imparatorluğa nasıl getirileceğidir (Mardin, 2015, 10). Batıyla askeri alanla başlayan bu ilişki Yirmisekiz Mehmet Çelebi, Nişli Mehmet Ağa gibi devlet katında görevli olan kimselerin Avrupa'nın ahvalini öğrenmek için çeşitli başkentlere elçi olarak gönderilmesi ile birlikte Batı uygarlığının bir takım kültürel özellikleri Osmanlı idareci sınıfının içerisinde kendine yer bulmaya başlamıştır. Örneğin, Mehmet Çelebi'nin Fransa'da gördüklerini yazmış olduğu sefaretnamesinde yalnızca politik ve diplomatik konularla birlikte Fransız yaşam tarzını da aktarmış olduğunu biliyoruz. Bu sefaretnamede özellikle katıldığı konser ve opera temsilleri hakkında yazdıkları ile bu konularla ilgili ciddi merak uyanmasını sağlamıştır. Bu etkinin sonucudur ki, müziğe büyük bir ilgi duyan III. Selim'in zamanında Osmanlı sarayında ilk kez bir opera gösterisi yapılmıştır (Turan, 2004, 88).

Zürhcher'in de dile getirdiği üzere; Fransız Devrimi'nin patlak vermesinden 1830'lara kadar olan dönemde Osmanlı

İmparatorluğu'nda ideolojik, yönetimsel, ekonomik, uluslararası ilişkiler ve kültürel alanlarda hızlı değişimler yaşanmıştır ve bu yaşanan değişimlerin çoğu Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki ilişkilerden kaynaklanmıştır (Zürhcher, 2015, 43). Bu değişimlere eşlik eden ilk hükümdar ise; tahta çıkmadan önce de sarayın dışındaki dünyaya özellikle de Avrupa'ya ilgi duyan ve örnek aldığı Fransa kralı XVI. Louis ile mektuplaştığını, Avrupa'ya olan ilgisini paylaşan dost ve hizmetkârlarını etrafında topladığını bildiğimiz III. Selim'dir. Onu bu Batılılaşma hususunda önemli kılan; amaçlarına ulaşmak için Avrupa'nın usullerini kabule istekli olmasıdır ve bu özelliği, 17. yüzyıl ortasında merkezi otoriteyi yeniden kuran Köprülü vezirlerinin zamanından beri süre gelen reform teşebbüsleriyle 19. yüzyıl Tanzimat reformları arasında geçiş döneminin bir şahsiyeti kılmasında etkili olmuştur (Zürhcher, 2015, 44).

19. yüzyılda Osmanlı toplumu kabuk değiştirirken mimari, edebiyat alanlarında değişim gözlenirken kültürel alanın diğer bir ögesi olan musikide de değişimler ve dönüşümler yaşanmış, bu değişimler onun sembolleri haline gelecek bir nevi “gelenek icadı” durumunu oluşturmuştur (Turan, 2004, 21). Eric Hobsbawn “icat edilmiş gelenek” kavramını kabul görmüş kurullarca yönlendirilen ve sembolik bir özellik gösteren, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabası bir pratikler kümesi anlamında kullanılmıştır (Hobsbawn, 2006, 2). Bu icat edilen gelenekler yeniden yorumlanıp yönetimin iktidar meşruiyetini sağlama da araçsal olarak kullanılmıştır. Bayrak-

lar, ulusal marşlar, armalar, festivaller, merasim alayları gibi bu meşruiyet araçları müzik açısından da önemli değişimler yaşanmasında etkili olmuştur.

19. yüzyıl monarşilerinin neredeyse ortak sorunu olan meşruiyet bunalımı, Osmanlı'da da hissedilmiş, tüm yönleriyle olmasa bile Osmanlı monarşisinde de benzer arayışların ve yeni gelenek icatlarına olan ihtiyaçların görüldüğünü söyleyebiliriz. Bunun en görülür yansıması mimaride yaşanırken; toplumsal ve kültürel yaşam pratiklerinden biri olan müziğe olan etkisi oldukça ilgi çekicidir. Batı müziğine olan ilginin yüksek sınıflar arasında artmasıyla yaşanan etkileşimin yanı sıra Osmanlı modernleşmesinin temelini oluşturan orduda ve askeri müzikte Batı müziğinin etkisi daha fazla hissedilmiştir (Turan, 2011, 22).

III. Selim döneminde Nizam-ı Cedid ordusunda trampet kullanılması ile başlayan süreci, daha radikal bir şekilde yapılan reformlar ile birlikte II. Mahmut döneminde 1826'da Yeniçeri ocağının ve akabinde de Mehterhanenin de kapatılmasının, yerine batılı anlamda bir bandonun kurulmasının takip ettiğini görüyoruz. Batıyla yakınlaşmanın hız kazandığı II. Mahmut'un saltanatı sırasında hem askeri düzende hem de bürokratik ve kültürel yaşamda değişimler yaşanmıştır. II. Mahmut'un siyaseti modern bir ordunun kurulması yoluyla merkezi devleti güçlendirmeye yöneliktir. Aslında onun tüm reformları bu amaçla giden araçsal yöntemler olduğunu söyleyebiliriz. Yeni bir ordunun kurulması para gerektirmekte; para daha etkin bir vergilendirmeye sağlanmak zorundadır ve etkin vergilendirme de ancak modern ve etkin bir merkez ve bürokrasi sayesinde başarılabilir.

Devlet denetimini yaymak için daha iyi iletişim araçlarına ve sultanın muhtaç olduğu yeni usuldeki asker ve sivil memurları yetiştirmek için yeni eğitim biçimlerine gereksimi vardır. II. Mahmut'un var olan yerleşik düzenleri ortadan kaldırılması ve bu düzenin kurumlarını lağvetmesi aslında bu reformların kapsamındadır (Zurcher, 2015, 68).

Bu merkezleşme ve Batılılaşma politikaları eski asırların sembolü haline gelmiş olan ve her yenileşmenin karşısında duran Yeniçeri Ocağını ortadan kaldırarak hem yeni bir merkezi ordu kurma yolundaki engeli hem de ekonomik anlamda güç kazanmış rakip bir grubu yok etmiştir. Kurulan "Asakiri Mansure-i Muhammediye" ile birlikte merkezi ordu düzenine geçilmiş, mehterhanenin görevi de son bulmuş, Batılı modern bir askeri müzik tahsili için ise bir bando kurumu olan "Muzika-i Hümayun" oluşturulmuştur.

Biraz önce de bahsettiğimiz gibi iktidarın, merkezi otoritenin meşruiyetini sağlamak üzere kültürel araçlarla icat etmiş olduğu gelenek bağlarını kurmaya çalıştığını bu yüzyılda rahatlıkla görmekteyiz. Nitekim müzik alanında da örnekleri mevcuttur. "Resmi müzik" anlayışının, "milli marşların" yaygınlaşmaya başlaması önemli bir adımdır bu hususta. İlk örneği de zaten II. Mahmut tarafından Guiseppa Donizetti'ye ısmarlanan "Mahmudiye Marşı"dır. Bu milli marşların yaygınlaşmasında Muzika-i Hümayun'un üstlendiği rol önemlidir. Muzika-i Hümayun Şark ve Garp olmak üzere iki tür müzik bölümünden oluşmuş bir kurumdur. Yerli müzisyenlerle bando işlevinin tam manasıyla Batılı tarzda yerine getirilemediği düşünüldüğü için çoğu zaman İtalyan müzisyenle-

rin yönetimiyle Batı müziği hem ordu bandosuna hem de Osmanlı halkına öğretilmeye çalışılmıştır. II. Mahmut'un davetiyle 1828'de İstanbul'a gelen ünlü bestekâr Gaetano Donizetti'nin ağabeyi olan Giuseppe Donizetti'nin Muzika-i Hümayun'da Batı müziği dersleri vermeye başlamış ve saray tarafından "Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakârı" unvanı verilmiştir (Turan, 2004, 91).

II. Mahmut'un imparatorluğun modern yüzünü sergilemek amacıyla hazırlattığı bando, sadece işlevini savaş meydanlarında değil, gündelik yaşam pratikleri içerisinde de yerine getirmiştir. Cuma selamları bu pratiklerin en yaygınlarından biridir. Bu selamlarda bando tarafından padişahın camiide bulunduğu yirmi dakika boyunca Mozart ve Rossini'den parçalar çalınmış olduğunu Lamartin'in 1833'teki anılarının tanıklığından öğrenmiş bulunuyoruz (Turan, 2004, 91).

1834 yılında Harbiye Mektebi ile birlikte eğitime başlayan Muzika-i Hümayun Mektebi'ni Donizetti, Batılı anlamda müzik eğitimi veren bir kurum haline getirmiştir. Kendisinden sonra Gelen Guatelli bu kurumda Erken Cumhuriyet Döneminde de çok önemli müzisyenler olacak olan Saffet Bey (Atabinen), Zati Bey (Arca), Zeki Bey (Üngör) gibi gençler yetiştirmiş ve ayrıca birçok eser bestelemekle birlikte Osmanlı müziğini de çok sesli hale getirme teşebbüslerinde bulunmuştur (Turan, 2004, 91).

Müzikteki bu dönüşümler, diğer kültürel alanlarda olduğu gibi Tanzimat'ta iyice belirginleşecek olan Doğu-Batı; "alaturka", "alafranga" ikiliğini besleyecek gelişmelere olanak sağlamıştır. Bu dönemde devletin güç merkezi artık saray değildir. Avrupa örneğine göre ba-

kanlık ve idare heyeti oluşturulmuş ve güç merkezi Babıâli'nin bürokratlarına kaymıştır. Bu dönem Zürcher'in de dediği gibi kültürel bir devrim niteliğini de taşımaktadır. Devlet, yönetimde merkezleşmeye gittikçe Avrupa modeline göre bakanlıklar kurmakta ve yetenekli bürokratlara daha çok ihtiyaç duymaktadır (Zürcher, 2015, 106). Ayrıca buradaki bürokratların yüксеlebilmeleri için Avrupa'yı ve Avrupa dillerini iyi bilmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla bu bürokratların eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi söz konusudur. Elbette ki Avrupa'yla iletişim kültürel etkileşimlere sebep olmuş, bu etkileşim kendini eğitimde, kültürel yaşamda, sanatta da göstermiştir. Özellikle İmparatorluk insanın halet-i ruhiyesini taşıyan müzik alanındaki değişikliklerde de bunu gözlemlememiz mümkündür. Batı müziği artık askeri alandan, saraydan; kente, halka halkın kültürel alanına yayılmıştır. Bu yaşanan etkileşimle ve hem hukuksal hem de kültürel gelişmelerle gündelik yaşamı kapsayan birçok alanda Batı modelini örnek alan pratikler ekseninde değişimler görünmeye başlamıştır.

Batı müziğinin bandolar aracılığıyla halka açık mekânlarda temsiller vermesiyle başlayan süreç, İstanbul'da açılan tiyatrolara, saray içinde ve dışında Batı müziği icra edenlere verilen destekle devam etmiş olduğunu söyleyebiliriz. Batı müziği ve operanın İmparatorlukta kamuya aktarılması Tanzimat sonrasında açılan tiyatroların büyük katkıları ile sağlanmıştır. İstanbul'daki ilk tiyatro binası 17. yüzyılda İtalyan bir gezgin olan Cornello Magni tarafından yapılan Farnese Tiyatrosu'dur. Bunun dışında 1840 yılında Adülmecid'in izniyle kurulan Bosco Tiyatrosu (Tütüncüoğlu Mihail

Naum'un devralmasından sonra Naum Tiyatrosu olarak anılır) da 19. yüzyılda inşa edilen birçok tiyatroların en önemlilerinden biridir. Bu tiyatrolarda çeşitli operalar sergilenmiş, İtalya'dan gelen önemli gruplar tarafından temsiller verilmiştir. Halkın bu kültürel hareketlere rağbet göstermesi sarayı eğitim politikalarında eklemeler yapmaya itmiş ve Avrupalı sanatçıların icra ettikleri bu gösteri sanatlarının İmparatorluğun gençlerine de öğretilmesini istemiş ve bunun için de Muzika-i Hümayun'un şefliğini üstlenen Donizetti Paşa görevlendirmiştir (Turan, 2004 93). Sarayın Batı müziğine bu kadar ilgi ve merak göstermesinin nedenini ise -Erken Cumhuriyet'te etkisini daha da kuvvetli hissettiğimiz- Batıyla kurulan ilişkilerle şekillenen ve oluşturulmaya çalışılan yeni imaj olduğunu söylememiz mümkündür.

Tanzimat dönemine damgasını vuran Abdülmecid'in vefatı üzerine Abdülaziz'in tahta geçmesiyle birlikte saraydaki temsillere eskisi kadar önem verilmemiş olsa da ilginin tamamıyla azaldığını söyleyemeyiz. Müzikal anlamda da bu Batılı "temsili", imajı sergilenmeye devam etmiştir. 1867'de Abdülaziz Paris, Londra ve Viyana'yı kapsayan bir geziye çıkmış ve buralardaki çeşitli balolara, balelere, konserlere katılmıştır. Bu şekilde hem Batılı bir devlet imajını koruyarak meşruiyetini sağlamak hem de oryantalist bakış açısıyla oluşturulan imgeleri kırmak amaçlanmıştır. Erken Cumhuriyet Batılılaşmasında da görülen içselleştirilmiş bir oryantalizmle karşı karşıyayız aslında ve Cumhuriyet döneminde yaşanan Batılılaşma tecrübesiyle benzeren en önemli nokta da bence budur.

Tanzimat reformlarının devam ettiği ve çeşitli düşünce akımlarının siyasi hareketlere dönüşmeye başladığı Abdül-

hamid döneminde ise Batı müziği yalnızca padişahın beğeni ve tutkusunun bir göstergesi olarak destek görmeye kalmamış, aynı zamanda meşruiyet bunalımını aşmada kullanılan sembolik öğelerden biri olarak kullanılmıştır. Yalnızca diplomatik törenlerle değil, imparatorluk protokolünün her türlü aşamasında Batı müziği dönem içinde önemini korumuş (Turan, 24) ve dini bayramlarda, törenlere halka açık alanlarda icra edilen bu müzik, değişimin sergilendiği sessel mekânlar olmuştur. Özellikle de kendi meşruiyetini din üzerinden halka kabul ettirmek isteyen Abdülhamid'in dinsel törenlerde bilhassa Batı müziğini kullanmış olması ve milli marş olarak çalınan "Hamidiye Marşı"nın Müzika-i Hümayun nezaretinde cuma selamlıklarında icra ediliyor olması oldukça dikkat çekicidir. Nitekim zaten kendisi hilafet makamıyla ön plana gelip, İslam siyaseti uygularken bir yandan da dış siyaset içerisinde "Batılı normlarla modern bir devlet" imajını oluşturmaya çalışmıştır.

Gençlik yıllarında Fransız Alexandre Efendi'den piyano dersleri almış, müzik bilgisini Guatelli ve Paul Dussoppe'den yararlanarak geliştirmiş ve çocuklarına da Batı müziği eğitimleri verdiren Abdülhamid; Batı müziğine daha sembolik bakmaktadır ve İmparatorluğun imajı sorunu açısından önem arz ettiği görüşündedir. Dolayısıyla hem sembolik olarak müziği kullanmış hem de zevk olarak Batı müziğine bağlı kalmıştır. Dolmabahçe'den Yıldız'a taşındıktan sonra burada küçük bir tiyatro (Turan, 2004, 98) inşa ettirdiği bilinmekte, hatta Abdülhamid Sarayı'nın Batı müziği açısından özellikle ses, orkestra ve balet alanlarında bir cins konservatuar niteliğine sahip olduğunu söyleyen kaynaklar

mevcuttur. Bu kaynaklardan en önemlilerinden biri ise Leyla Hanım'ın hatıratlarıdır. Leyla Hanım, hatıratlarında Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarının zemin katlarının meşkhane olduğunu, saray kızlarının buralara derse yollandıklarını, kadınlardan oluşan saz takımları ve orkestraların olduğunu, orkestra takımında keman, viyolonsel, kontrbas çalan kızların bando takımlarında da çaldığını belirtir (Cemil, 2012, 94).

Dönem içerisinde yaygınlaşmaya başlayan "Türkçülük" akımının etkisini ne kadar İslamcı ve Ümmetçi bir çizgi çizmeye çalışmış ve bu yönde politikalarda bulunmuş olsa da Abdülhamid'de özellikle de müzik alanına olan tutumunda gözlemleyebiliriz. Kendisiyle 1918 yılında yapılan bir mülakatta müzik zevki ile ilgili sorulan bir soruya verdiği şu cevapla sanıyorum ki Abdülhamid'in hem Batı müziğine hem de Osmanlı müziğine bakış açısını göstermiş hem de bir bakıma Erken Cumhuriyet'teki ötekileştirici söylemlerin temelini oluşturan ideolojinin işaretlerini sergilemiştir:

"(...) Doğrusu, alaturka musikiden hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklerle ait değildir. Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır derler ya: bundan da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı, sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınmış (...)" (Aksoy, 2008, 142)

II. Meşrutiyet ile birlikte Beyoğlu gibi levantenlerin yoğun olduğu yerler-

de kurulmuş olan tiyatro binaları ve bu binalarda gerçekleşen temsillerin iyice yaygınlaşmıştır. Asıl olarak da kurum-sallaşmanın askeri alandan eğitim alanına kaymış olduğu bu dönemde de ulusal müzik tartışmaları (Turan, 2004, 103) temelinde "Türk müziği" kimliğine dair sorunsalların türetilmesi hızlanmıştır. Aynı zamanda II. Meşrutiyetin ilanıyla ortaya çıkan özgürlük havası içinde bestelenen ve meşrutiyet idaresine yönelik övgü içerikli şarkılar yeni yeni gelişen gramofon teknolojisiyle birlikte taş plaklarda yer bulmaya başlamıştır. İcat edilen gelenekler yeniden yorumlanıp yönetimin iktidar meşruiyetini sağlamada araçsal olarak kullanılmış, ulusal marşlar, festivaller, merasim alayları gibi meşruiyet araçları müzikal açıdan da önemli değişimler yaşanmasında etkili olmuştur. (Turan, 2011, 22) "Favorite", "Gramophone Concert Record", "Odeon" firmaları 1909-1911 yılları arasında pek çok marş kayıtları yapmıştır. Saray bandosu olan "Mızika-yı Hümayun" ve diğer bando kurumlarının plaklarda seslendirdikleri "Sevastopol", "Hareket Ordusu Marşı", "Osmanlılar", "Hürriyet Şarkısı", "Hürriyet Sancağını Almış" gibi marşlar dönemin anlam dünyasını popüler kültür düzleminde yansıtmaktadır.

Osmanlı'nın son dönemlerindeki aydınlar arasındaki müzik üzerine yapılan tartışmalarda da Batıcılık anlayışına sahip kişilerce Batı müziğinin sosyete terbiyesi ve kültür göstergesi olarak değerlendirildiğini görüyoruz. Nitekim o dönemlerde yazılan edebiyat ürünleri bize, sanat yaşamında nasıl bir çizginin çizildiğini bir yandan da bu çizgi içerisinde toplumdaki neler umulduğu aksettirilir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarında özellikle, alaturka ve alafranga ay-

rılıklarını ve temsillerini rahatlıkla görebiliriz. Bu romanlarda ne kadar piyano ve ud gibi öğeler birlikte kullanılmış olsa da belli temsillerle kültürel formlar, farklı anlam dünyalarına hapsedilmiştir. Cumhuriyet döneminde Türkçülük ile temellenecek olan bu anlayışın -Türkçülükle de zaman zaman kendine meşruluk alanı bulmasıyla beraber- daha çok bir Doğu-Batı çatışması içerisinde gelişmiş olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Necip Asım ve Ziya Gökalp gibi ideologların fikir dünyaları Osmanlı'nın son dönemlerinde doğmuş, Erken Cumhuriyet'te de oluşturulmaya çalışılan ulus-devlet tahayyülünde hayat bulmuşlardır.

Cumhuriyetin Ulusal Müzik Algısı

Erken Cumhuriyet'in kültürel kırılmaların daha yoğun ve daha keskin yaşandığı ve belli zorlamalar, tepeden inmece yaklaşımlar ile Batılı ulusal bir devlet hayalinin gerçekleştirilmeye çalışıldığı bir dönem olduğunu görüyoruz. Bu dönemde Batılılaşma toplumsal ihtiyaçların veya taleplerin bir sonucu değil de yukarıdan aşağıya diktelerle ortaya çıkış uygulamalarıdır. Emperyalizmle vermiş olduğu mücadele sonunda yeni bir rejimle kurulan Türkiye Cumhuriyeti, siyasi ve kültürel alanda Batılı modeli tercih etmiş, Şerif Mardin'in deyişiyle Batılılaşma Batı sorununa bir çözüm olarak düşünülmüştür (Mardin, 2015, 237).

Erken Cumhuriyet Batılılaşması yeni rejimin ulus-devlet tahayyülü çerçevesinde gelişmiş ve oluşturulmak istenen milli kimlik "Batılılık" imgesi üzerinden kurgulanmıştır. Bu kurguda Cumhuriyet, Türk kimliğinin "dış ötekisi" konumundaki batıyı model olarak kurgunun içerisine alınmış, imparatorluk geçmişi "iç öteki" haline getirmeyi

tercih ederek de Osmanlı'ya dair ne varsa kurgunun dışına atılmıştır. Burada söz konusu olan tarihsel bir ötekileştirme aslında. Yerli kültür, dolayısıyla toplumun kimliği dolaylı olarak top yekün bir ötekileştirmeye maruz kalmıştır. Böylece kültürel alanda "düşman", "model"e dönüşürken; yerli kültür ötekileştirilerek "düşman" hale getirilmiştir (Ayas, 2014, 42).

Yeni rejimin Batılılaşma yolunda izlediği üç temel izlek vardır. Bunlardan birincisi imparatorluk mirasından vazgeçilmesi, ikincisi ise Osmanlı Batılılaşmasından farklı olarak toplum kimliğinin Batı medeniyetine göre yeniden düzenlenmesi ve bunun için toplumun zorlanmasıdır. Son olarak da Batıyla iş birliği içerisinde olunması fakat bu süreç içinde onunla ödeşilmemesidir (Ayas, 2014, 45). Bu izlekler ise oryantizm, self-oryantalizm ve Türkçülük üzerinden kendini kurmuştur.

Yeni kurulan devletin tahayyülündeki ulus-devlet düşüncesinin zemininde Ziya Gökalp, Abdullah Cevdet, Necip Asım Yazıksız gibi ideologlar bulunmakta, Mustafa Kemal'in de bu ideologların görüşlerinden etkilenmiş olduğunu ve bu görüşleri hayata geçirecek uygulamaları yerine getirdiğini görüyoruz. Batıcı-pozitivist çerçevede bir "Türk" kimliği kurulmaya çalışılmıştır. Gökalp'e göre milletler medeniyet alanında bütünsel olarak kültür düzeyinde farklılaşmakta; "kültür" ulusal varlığın özü ve kendine has bir özellik iken "medeniyet" gelişmişlik düzeyini, tekniği ve teknolojiyi ifade etmektedir. Bu çerçevede milli kimliği oluşturacak olan şey Orta Asya'ya dayanan Türk'ün harsı ile bugünün muasır medeniyeti seviyesindeki Batı medeniyetidir. Oluşturulan ulus tahayyülünde

Osmanlı tecrübesi yok sayılmış, gömlek değiştiren medeniyette Osmanlı artık 'geri'de kalmıştır. Güzel olarak nitelendirilen her durum, özellik yeni oluşturulan 'Türk' tipine; kötü, geri, ilkel kabul edilen her durum ve özellik (Ayas, 2014, 53) ise Osmanlı tipine atfedildiği bu dönemde ulusal alanın (dilin, tarihin) hiçbirinde Osmanlı'ya yer verilmemiş; Batıcı-pozitivist çerçevede bir "Türk" kimliği kurulmaya çalışılmıştır. Bu tahayyülde ulusal müzik, ancak Orta Asya'nın tınılarının gizli olduğu Anadolu ezgileri Batının çok sesli yapısına uygulanması ile oluşabilecektir.

Batılılaşma ile birlikte her kültürel alanda olduğu gibi müzik üzerinde oldukça etkili olmuştur. Osmanlı müziğine yapılan yasaklamalar, tasnifler, dışlamalar ile birlikte çok sesli müziğin yayılması ve sevilmesi için çeşitli uygulamalar devreye sokulmuştur. Örneğin; çok sesli müziğin resmi eğitimi okul müfredatlarında yerini almış, Batıdaki benzer eğitim kurumlarını model alan bir konservatuar kurulmuş, ulusal müziğin yaratımı için müzikologlar yurt dışından getirilmiş ve yetenekli öğrenciler de eğitim için yurtdışına gönderilmiştir. Ayrıca, hem çok sesli müziğin, hem de standartlaştırılmış tek sesli halk ezgilerinin icra edildiği halk evlerinde ücretsiz müzik dersleri verilmeye başlanmıştır. Hem halk hem de yeni oluşan siyasi elit için düzenlenen devlet balolarında dans müziği olarak çok sesli vals, tango ve benzeri parçalar çalınması ve orkestraların yurdun her köşesinde ücretsiz halk konserleri vermeye başlaması, resmi törenlerde-geçitlerde bandoların Batı müziğinin icra edilmesi hem yeni ulus devletin meşruiyetinin sağlanmasına hem de halka Batı müziğini sevdirmeye yönelik çabalara verilebilecek diğer örneklerdendir.

Batı müziğinin öğrenilmesi ve aktarılması amacıyla yurt dışına öğrencilerin gönderildiğini söylemiştik. 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erdinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris'e; 1926'da Cevat Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken ise Prag'a gönderilmiştir (Ayas, 2014, 139). Bu gençlerin 1930'lu yıllarda Türkiye'ye geri dönerek "milli" ve "Batılı" müziği oluşturmak için çalışmalar yaptıklarını biliyoruz. Ayrıca bu isimler ülkedeki müzik çatışmalarında alaturka-alafranga tartışmalarının başını çeken kişilerdir. Saydığımız bu isimler ileride 1936 yılında kurulan Ankara'daki Devlet Konservatuarı'nda, Batı müziği eğitimi temel alan Musiki Muallim Mektebi'nden yetişenler ile birlikte kadroda yer almışlardır.

Yukarıda da birkaçının ismini zikrettiğimiz Avrupa'ya eğitime gönderilen Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ferit Alnar, Adnan Saygun ve N. Kazım Akses; Rus ulusal okulunun kurucusu olan "Rus Beşleri" ile özdeşleştirilmiş ve bu bestekârları "Türk Beşleri" tanımlaması yapılmıştır. Fakat bu beşli için ne birlikte çalışmalarının varlığından ne de "çoksesli ulusal müzik" yaratımının başarısından bahsedebiliriz. Dolayısıyla bu beşli "Türk Beşleri" olarak sadece hayal edilen bir arzunun, bir özlemin tanımlaması olarak kalmıştır.

Türkiye'de batı kültür düzeyine özgü bir eğitim aşamasını sağlamak üzere çabalar gösteren hem öğrenci hem de besteci olarak beliren ilk isim Cemal Reşit Rey olmuştur. Rey, önce Cenevre'ye daha sonra da Paris'e konservatuara gitmiş ve oradaki sanat akımlarından özellikle de 'izlenimcilik' akımından etkilenmiştir. Yurduna döndüğündeki amacı bu etki-

lenmiş olduğu akımın ilkelerini yurdunun kaynaklarına uygulamaktı. Ve bu çoksesli ve izlenimcilikle beslenmiş uygulamaları ülkede yaygınlaştırmak adına “müzikli güldürü” gibi halka hitap edecek birçok formda eserler bestelemiştir.

Cumhuriyetten sonra Fransa'da eğitim alan bir diğer bestekâr ise Adnan Saygun'dur. Saygun'un da ilk denemelerinde Rey'de gözlemlenen 'izlenimcilik' akımı görülse de kişisel baskıların sonucu sapmalara uğramış, anlayışı Bela Bartok ulusalcılığına kaymış ve soylu-aydın folklor kaynaşmasına yöneldiği bilinmektedir (Türkiye 1923-1973 Ansiklopedisi, 1974, 1104). Yine Fransa'da yetişen bestekârlardan Ulvi Cemal Erkin etkisinde kaldığı sanat akımlarını “Türk Sanat Müziği” (dönem adlandırması) üzerinden uygulamaya çalışmış bir isimdir. Viyana'ya giden Hasan Ferit Alnar ile N. Kazım Akses (daha sonra Prag'a geçmiştir) etkilendikleri akımın ilkeleleriyle, Cumhuriyet seçkinlerinin hedefledikleri gibi çok sesli ses sistemini halk kültürüyle birleştirmeye çalışmışlardır. Tepeden inme, birkaç Batılılaşma yanlısı aydın ile bu hedef üzerinde çok da başarılı bir yol kat edilememesi oldukça doğal gözükmektedir.

Cumhuriyet seçkinlerince “ulusal opera” yaratılmasının bir takıntı halini almış, Opera Derneği kurulmuş ve ilk opera denemeleri yapılmıştır. Fakat dönemin tanıklıklarından anladığımız kadarıyla bu denemeler de oldukça başarısız sonuçlanmıştır. Örneğin Hindemith, raporunda: “Ankara'da bazı okullarda yapılan müzik derslerinde Avrupa Halk ezgileri, kırkılp uyarlanmış opera aryaları, operet parçaları ve 9. Senfoniden ilkel biçimde seslendirilmiş koro bölümleri” dinlediğini yazmıştır

(Aktaran; Ayas, 2014, 140). Osmanlı İmparatorluğu'ndan askerî bandolar dışında yalnızca saray bando ve orkestrasını yani Muzika-i Humayun'u devralıp; Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürmüş olan Türkiye Cumhuriyeti, ilk 60 yıl içerisinde buna sadece iki devlet dinleti orkestrası, üçer opera ve balet takımı eklemiştir (Oransay, 1983, 1528). Adı 1933'te “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” olarak; 1958'de de “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası” olarak değiştirilen “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” ise yabancı yönetken ve sanatçılardan yararlanmaya çalışıldıysa da zaman zaman görülen iyileşmeler dışında, Hindemith'in müzik üzerine olan gözlemlerini doğrular nitelikte icralar sergilemiştir.

Yeni oluşturulan kimliğe uygun olarak simgesel anlamı olan bir milli marş, bestelenmesi için önceleri bir yarışma açılması düşünülmüş, bu yarışmaya hazırlanan kimi eserler birkaç yıl yurdun farklı bölgelerinde milli marş olarak kullanılmıştır. Bunlardan en bilineni de Ali Rifat Çağatay'ın Acemaşiran makamındaki bestesidir. Fakat mehteri andırdığı, daha doğrusu Osmanlı müziğinin makamsal düzenine sahip olduğu ve marş özelliği taşımadığı gerekçesiyle kabul görmemiştir. Daha sonra ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin milli marşı olan İstiklal Marşı, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin o sıralarda yöneticisi olan Osman Zeki Üngör tarafından bestelenmiş, T.B.M.M. tarafından 1930'da kabul edilmiştir. Nitekim bu beste; bugüne kadar, tahayyül edilen “Batılı”, “çağdaş” Türk ulusunun sesi olarak Tüm yurttaşların aynı ezgi eşliğinde aynı dizeleri okuyarak ortak, tek tınıda buluşmasını sağlayacaktır.

Klasik Osmanlı müziği ve Klasik Batı müziği dönem dönem hem alaturka-

lafranga bölünmesinin hem de toplumsal iktidar ve denetim mekanizmasıyla kurgulanan Doğu-Batı sentezinin nesnelere olmuştur. Umut Tümay Arslan'ın da belirttiği gibi bu durum; Batı'yla aynı ama ondan farklı hem Batılı hem Batı'ya karşı bir millilik arayışının bir ifadesidir artık. 1930'larda seçkinler için alaturka müzik utanc verici, Arap ve Bizans kırmaması olduğu için gayri milli, reddedilen, inkâr edilen şeylerin tekinsiz görünümü olduğu için hastalık, marazlılık, irrasyonellik olarak nitelendirilmişti. Terk edilmesi, unutulması gereken bu müzik 1950'lerde; geçmişin, kaybın geride bıraktığı yokluğu doldurarak milli mirasa dönüşmüştür (Arslan, 2010, 37).

1950 sonrası ulusal-popüler muhayyileyle özdeşleşecek bir “biz”in üretilmesi sürecinde Osmanlı müziği (artık Türk Sanat Musikisi'dir) yabancılaşmamış bir bütünlülük alanını ima eden sanatın, ruhun, saf, manevi hazzın yüce nesnesi olarak -resmî törenlerde icrasal olarak mesafeli kalarak- ‘içeriye’ alınmıştır. Böylelikle 1950'ye kadar Osmanlı müziğine yer vermeyen resmî ideolojinin ve devletin sesi olan radyoda fasıl heyetleri, klasik Türk müziği programları faaliyet göstermeye başlamıştır.

Özetle ulus-devlet'in tahayyülündeki Batılı, “medeni”, “çağdaş”, “uygar” bir “milli” kimlik inşasında müziğin oldukça önemli olduğunu tüm bu siyasi kültürel politikadaki dönüşümü incelediğimizde tekrar görmekteyiz. Bu müzikler, yurttaşın hem devletle hem de diğer yurttaşlarla olan iletişimini güçlendirirken aynı zamanda toplumsal ve psikolojik etkileri sebebiyle diğer dinleyenlerle benzer duyguları hissettirerek grup kimliğini oluştururlar. Genelde ulusların bayram ve kutlamalarında, spor müsabakalarında, okullarda, şehit cenazelerinde yaygın olarak kullanılan ulusal marşlar ve müzikler ile hedeflenen de zira toplumdaki ortak duygulanmayı sağlamak; bu inşayı, otoriteyi ve otoritenin hegemonyasını meşru kılmaktır.

Bahsettiğimiz bu hayali inşanın sınırları ve içerisine aldığı veya dışladığı unsurlar da iktidarın ideolojisi ile birlikte değişmektedir. Her ne kadar ulusal müziğin dışarısında tutulsa da gayrimilli, hastalıklı, ilkel olarak görülse de Osmanlı müziği; değişen yönetimle birlikte zaman zaman ulus kimliğinin içerisine dâhil edilmiştir. (Demokrat Parti Dönemindeki radyo yayınları², radyo konserleri³, mehter takımlarının Askeri Müzedeki

2 1950'li yılların ilk yarısı itibariyle Türk musikisi özelinde ciddi bir çıkış trendi yakalayan radyonun, siyasal iradedden kayda değer bir destek aldığı ve bu desteğin anlamlı bir katkısının bulunduğu yadsınmaz. Mensubiyeti altındaki bireyler itibariyle Türk musikisine ilgi duyan ama daha çok da CHP'nin Osmanlı müziğini dışlamasına karşı bir “sahiplenme” politikası güden Demokrat Parti iktidarı, Osmanlı müziğine karşı olabildiğince ilgili ve teveccühkâr davranmıştır. Nevzat Atlığ'ın anlatmış olduğu anısı bu önemli noktaya temas etmektedir: “Baki Süha Ediboğlu arkadaşımınla birlikte, ‘Bestekârlarımızı Tanıyalım’ diye bir program yapıyorduk. Hiç unutmuyorum, bir programı Zaharya'ya ayırmıştım. Çok eski ve ağıdalı eserleriyle tanınan biriydi. Programı biraz hafiflettim diye arkasına da Mustafa Çavuş koymuştum. Programın ilerleyen saatlerinde bize bir pusula geldi ki Sayın Reiscumhur Celal Bayar ve maiyeti konseri dinlemek üzere radyoya geliyorlar.” (Ayhan, 2000, 64).

3 Nevzat Atlığ'ın anısı gibi Neziha Uzel'in tanıklığı da dikkat çekicidir. İstanbul Radyosu'nda düzenlenen “III. Selim Gecesi”ni Uzel şöyle anlatıyor: “İstanbul Radyosu'nun büyük stüdyosunda o gün olağanüstü bir hal vardı. Eski Harbiye mektebinin yanındaki dört katlı azametli bina, fevkalade günlerinden birini yaşıyordu. Ay ve gününü hatırlamıyorum ama yıl 1953 olmalıydı.(...)Radyoda “III.Selim Gecesi” yapılacağını

icraları, vs.) Bu dâhil edişin en görünür olanı ise şu son dönemde yaşanan “Resmi Cenaze Törenlerindeki Dönüşüm”dür.

Cenaze Töreni Hermeneutiği Bir Gelenek İcadı: Resmi Cenaze Törenleri

“İcat edilmiş gelenek”, Eric Hobsbawn’a göre alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen, bir ritüel ya da sembolik bir özellik gösteren, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırarak belli değerler ve normları aşlamaya çalışan, tekrara dayalı bir pratikler kümesidir. Her toplumda ayrıntılı bir sembolik pratikler ve iletişim dili her zaman mevcuttur. Yeni gelenekler ise zaman zaman bu dili eski geleneklere yamanarak oluşturulurken zaman zaman da resmi ritüel, sembolizm ve ahlaki nasihatın zengin ambarlarından ödünç alınarak düzenlenmiştir. Mevcut alışılmış geleneksel pratikler (halk şarkıları, fiziksel güce dayalı yarışmalar, nişancılık) yeni ulusal amaçlar doğrultusunda değiştirilmiş, ritüelleştirilmiş ve kurumsallaştırılmıştır (Hobsbawn, 2006, 1-8). Bu durum da güçlü bir ritüel kompleks oluşturmuştur; festival çadırları, bayrakların sergilenmesi için iskeleler, adak yerleri-mabetler, merasim alayları, çalınacak ziller, tablolar, top atışları, söylevler, bando, ...

Hobsbawn, Sanayi Devriminden sonraki dönemlerde icat edilmiş gelenekleri

üç ayırır: gerçek veya yapay cemaatlerde toplumsal birlik-beraberliği ya da grup aidiyetini oluşturan, sembolize eden gelenekler; kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan, meşrulaştıran gelenekler ve ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının, davranış teamüllerinin aşılma ve aktarılması olan gelenekler. Sosyal mobilité, sınıf çatışması ve yaygın ideoloji, cemaatlerdeki belirgin eşitsizliği birleştirmeye çalışan geleneklerin uygulanmasını zorlaştırırsa da bu icat edilmiş gelenekler, bir toplumsal sözleşme dünyasına, statüyü; yasal eşitlik dünyasına astı ve üstü yeniden soktundan bunu doğrudan yapamaz. Törenler, ritüeller gibi bu gelenekler; fiilen eşitsiz olan bir toplumsal örgütlenmeye sembolik bir “rıza” ile gizlice sokulur.

“Cemaatçiliğe dayalı” geleneklerde yer alan kabul, terfi, ölüm gibi geçiş ritleri bazı grupların geleneklerinde doğal olarak belirginken, bu belirginlik ulus ya da vatan gibi hayali cemaatler için söz konusu değildir. Yeni siyasi rejimler ve yenilikçi hareketler, dinle iç içe geçmiş olan resmi nikâh, cenaze töreni gibi geleneksel geçiş ritlerine karşılık bulma çabasında olmuşlar; “duygusal” ve “sembolik” olarak yüklü güçlü göstergeler (ulusal marş, ulusal bayrak, ulusal arma, ulusal seremoniler, ulusal müzik, vb.) icat etmişlerdir (Hobsbawn, 2006, 13). İşte “sivil din” kavramı da siyasal süreçlere aşkın bir amaç yüklediği ölçü-

de siyasal yaşamın dinsel boyutu olarak ortaya çıkmakta; kendini Tanrı tarafından seçilmiş ulusun ve ulus kimliğinin ifadesi olarak saygı gösterilen simgeler, kolektif kutlamalar/yaslar sırasındaki ayinleştirilmiş davranışlar olarak ifade etmektedir (Özbudun, 1997, 125). Bu sebeple sivil din, hayali cemaatlere bayrak, milli marş, milli simgeler ve milli törenler aracılığıyla ulusal kimlik kazandırmaktadır. Böylelikle de dinin meşruluk kaynaklarını sivil topluma aktararak kapitalist ilişkilerin toplum içinde neden olduğu eşitsizlikleri gizlemekte ve milletin törenler, gelenekler ve semboller yoluyla topluluğun yaşamına, duygularına ve eylemlerine katılmalarını, bu değerlere kendilerini vakfetmelerini sağlamaktadır (Kentel, 2009, 101).

Emile Durkheim’e göre “tören”in toplumsal dayanışmayı oluşturma ve sürdürmede oynadığı rol oldukça önemlidir. İnsanların tek başlarına kaldıkları takdirde kendilerini çaresiz hissetmeleri sebebinden yola çıkarak bir “ideal toplum” gereksinimi olduğunu belirten Durkheim, bir birliktelik haliyle sergileyecekleri ortak eylemlerin dayanışma gereksinimini gerçekleştirebileceğini söylemektedir. Nitekim bu sayede uluslar “Aynı haykırışı tekrarlayarak, aynı sözcüğü söyleyerek, belirli bir nesneye aynı hareketi gerçekleştirerek” birleşebilmekte ve birliklerini duyumsayabilmektedirler (Özbudun, 1997, 61-125). Ulusun resmi cenaze ritüelleri ve törenleri de kolektif duygunun kendini yenilemesinde ve bir araya gelme arzusunun aşılmasında önemli bir sembolik role sahiptir.

Cenaze törenlerinin böylelikle, ulus-devletin yurttaşlarıyla kurduğu bir diyalog ve iletişim alanı olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki kültürel değerlerin bir nevi simgesi olan “kahramanların” (askerlerin ya da devlet yönetimindekilerin) cenazeleri, tören ve ritüellerle modern ulus-devletin bekasını ve meşruiyetini korumak, kendi varlığını gözle görünür kılmak adına araçsallaşmaktadır.

Diyalog kurmada devlet tarafından bu törenler ve ritüellerde kullanılan araçlardan bir diğeri de “bando” ile icra edilen müziktir. Ulusal marşlar, saygı marşları ve cenaze marşları bu tip törenlerde tek bir amaca hizmet etmektedir: yurttaşlar arasında ortak duygulanımı, kimlik oluşumunu sağlamak ve ulusun geçmişte yaşamış olan atalarına, kahramanlarına duyması gereken sevgiyi, saygıyı, özlemi üretmektir. Bu noktada M. Bakhtin’in “kronotop”⁴ kavramında ifade bulan bir durum ortaya çıkmaktadır. Zira devletin halkıyla diyalog kurma çabalarında belki de en belirgin karşılaşma ya da çarpışma yeri olan bu cenaze törenlerindeki marşları “yol kronotopu” üzerinden değerlendirmek mümkündür. Hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yer olan “yol kronotopu”nda zaman; tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, çağların temsilcisi olan farklı insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir zamansal ve uzamsal noktada kesişmektedir (Baba, 2009, 95). Cenaze törenleri işte bu kesişim alanını oluşturmaktayken; törende icra edilen marşlar da tarihsel olayların hatırlanmasını sağlayarak o an için hem bir

öğrenmiştik.(...) Biz merkez stüdyoya aldılar. Salon henüz dolmamıştı. İnsanlar birer ikiser geliyordu. Tuhaf bir sessizlik ortallığı sarmıştı. Henüz böylesine kalabalık toplantılara alışık değildim. Durumu yadırgıyordum. Biz üç kişi ön sıralara yakındık. Bir ara oturanlar ayağa kalkmaya başladılar. Başlar kapıya dönmüştü. İçeri Cumhurbaşkanı giriyordu. Elinde o zaman gazetelere konu olan ünlü DP amblemli bastonu vardı: Celal Bayar.(...) Cumhurbaşkanı önde, kısa boylu vali arkada ön sıraya kadar yürüdüler. Sol bölümde iki koltuğa oturdular.(...) Salondaki herkes sadece müziği bekliyordu. Sanki Padişah III.Selim gelecekti. (...)O gece orada III.Selim'in eserleri çalınacaktı. (...) İcra mükemmeldi, salon put kesildi. İki sıra altımızda Vali ve Cumhurbaşkanı'na bakıyordum. Hareketsizdiler. Sakin ve huzurlu bir dinleme tutturmuşlardı. (...) Türk Müziği, Türk devlet başkanına, İstanbul Radyosu'nda sanırım son defa o gün dinletildi.”(Uzel, 2006, 10-12).

4 Kronotop, zaman ve mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümüdür. Kronotop aracılığıyla edebiyatta zaman, ete kemiğe bürünürken mekân da tarih tarafından anlamlandırılır (Bakhtin, 2001, 28).

sonuç hem de yeni bir hareket noktası yaratmakta ve böylelikle aynı anda, aynı müziğin ritminde yurttaşların, ulus-devletin kimliği içinde hissetmesi sağlanmaktadır.

Türkiye'de Resmi Cenaze Törenlerindeki Müzikal Dönüşüm: Chopin'e giden Modernist Yolda İtrî ile Karşılaşmamız

Kutsal bir yere sahip olan şehit cenazeleri ya da bürokrat cenazeleri adına düzenlenen törenler, içinde bulunduğu kültürü, ideolojik sistemi ve onun içinden oluşturduğu dili, dini ve ritüellerini gerçekleştirdiği kültürel bir cenaze olmaktadır. Bu törenler sayesinde devletin kurgulamış olduğu “makbul vatandaş” kimliğinin ifşa edildiğini söyleyebiliriz. Türkiye'deki cenaze törenleri de devletin inşa ettiği makbul “Türk ve Sünni Müslüman” vatandaş kimliğinin meşruiyetini sağlayan pratikleri içerir. Fakat bu törenlerin devletin ‘sivil din’i üzerinden kutsallaştırıldığını söylemekte de yarar vardır; nitekim kurgulanan seremoni sekülerlik amaçlamaktadır.

Gerek şehit cenazeleri gerekse protokol cenazeleri için gerçekleştirilen resmî törenlerdeki ritüeller genellikle şu şekilde gerçekleşmektedir: camiden çıktıktan sonra bir süre kortej eşliğinde yürünerek, uygun bir yerde yürüyüş bitirilmekte ve naaş cenaze arabasına konularak, mezarlığa/shahitliğe götürülmektedir. Yürüyüş sırasında en önde askeri bando bulunmaktadır ve bu bando yürüyüş esnasında, Cumhuriyet döneminde resmen cenaze marşı olarak kabul edilmiş olan ve birçok ülkede de aynı amaçlarla kullanılan Chopin'in Cenaze Marşı'nı çalmaktadır. Tören sırasında ise önce “Saygı Marşı” çalınmakta, ardından da ulusal marş olan “İstiklal Marşı” okunmaktadır.

Bando, genel olarak Türkiye'de ‘yeniliğin ve değişimin’ simgesi olarak görülürken bazen de ‘batı ikonu’ olarak algılanmaktadır. Bu yüzden devletin hegemonyasına yurttaşların ‘rıza’ ya da ‘karşı hegemonya’ ile cevap vermiş olduklarını söyleyebiliriz. Çoğu zaman devletin ulus-kimlik inşasında kullandığı bu müzikal sembole uyum sağlanırken bazı durumlarda ise karşı hegemonya pratikleri görülmektedir.

Orhan Baba'nın 2009'da yazdığı “Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik” adlı doktora tezinde askeri bandolarda yer alan askerlerle derinlemesine mülakatlar yapmıştır. Bu mülakatlardan elde edilen bulgulardan biri de 1999 yılında yaşanan bir olayın tanıklığıdır. Bu tanıklığın anlatısına göre; 1999 yılında Şanlıurfa'da, şehit bir asker için yapılan cenaze töreni sırasında yürüyüşe katılan kalabalık tarafından çalınan cenaze marşına karşı tepki gösterilmiştir. Resmi görevlilerin ikazına rağmen tepkilerini ilahi söyleyerek göstermiş olan halkın, aynı zamanda bandoya küçük küçük taşlar da attığını belirten bando müzisyenleri, bu gibi olayların başka yerlerde de zaman zaman meydana geldiğini söylemişlerdir. Bir başka anlatıya göre de benzer bir durum Turgut Özal'ın cenaze töreninde yaşanmıştır. İstanbul'da yapılan cenaze töreninde yüzlerce metre uzayan kortej, askeri bando eşliğinde Cenaze marşı ile anıt mezara doğru giderken bandonun üzerine bazı katılımcılar tarafından bozuk para ya da pet su şişesi atılmış ve ilahiler söylenmiştir. (Baba, 2009, 116-118)

Bu karşı hegemonya pratiklerinin daha sonraki yönetimlerce bir devlet politikası olarak kullanıldığını ve bir meşruiyet aracı haline getirildiğini söyleyebiliriz.

Bahsedilen karşı duruş pratikleri de ulusal kimlik tanımında dinsel, kültürel ve tarihsel sermayenin dönüşümünün yaşandığı bugün de farklı bir boyuta taşınmıştır. 9 Ağustos 2017'de Şehit Jandarma Uzman Onbaşı Muhammed Meriç'in cenazesindeki ihtiram yürüyüşü ile birlikte artık resmi cenaze törenlerinde Chopin'in Cenaze Marşı yerine İtrî'nin Segâh Tekbiri bando eşliğinde çalınmaktadır.

Nitekim bu durumun; Erken Cumhuriyet'te tahayyül edilen ‘devlete sadakat olarak laiklik’ çizgisinin ‘devlete sadakat olarak dindarlığa’, makbul vatandaşın da ‘laik’, ‘çağdaş’ ve ‘Batılı’dan; ‘dindar’ Batı'nın bilimini alan ahlaksızlıklarını almayan ideal bir vatandaşa dönüşen dinamikleri taşıdığını düşünüyorum. Aynı zamanda yol kronotopuna zaman zaman eklenen ya da çıkarılan ‘Osmanlı tecrübesi’nin de böylelikle ulusun ‘kültürel’ ve ‘sembolik’ sermayesine dâhil edildiğini de belirtmek gerekmektedir.

Osmanlı tecrübesinin yol kronotopuna müzikolojik olarak dâhil edilmesi ya da kronotoptan çıkartılması, sadece resmî törenlerdeki müziğin dönüşümünde değil çeşitli uygulamalarda da izlenebilir. Örneğin; 1971 yılında ulusal müzik tanımlamalarının içerisinde Osmanlı müziğinin klasik dönem bestekârı olan İtrî adına Cumhurbaşkanlığı Orkestrası Konser Salonu'nda düzenlenen konserin iptal edilmesiyle beraber ötekileştirici dil yeniden oluşturulmuştu. İptal edilen konser ise yine siyasi iktidarın ideolojisinin ulusal müzik tariflerindeki esnekliklerinin etkisiyle 6 yıl sonra -repertuarı tamamıyla İtrî'nin eserlerinden oluşan bir repertuara sahip olmasa da- Nevzat Atlığ yönetiminde İstanbul Devlet

Klasik Türk Musikisi Korosu tarafından Cumhurbaşkanlığı Orkestrası Konser Salonu'nda gerçekleştirilmişti. 2012 yılının UNESCO tarafından ‘İtrî Yılı’ olarak ilan edilmesiyle de yıl içinde İtrî'nin eserlerinden oluşan konserler Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteği ile düzenlenmiş, aynı yıl İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Cumhurbaşkanlığına bağlanmıştı. Tartışmaları daha önceki yıllarda başlanan ve sonunda 2017'de yürürlüğe konulan resmi cenazelerde İtrî'nin segâh bestesinin çalınması kararı da bu süreçleri hesaba katarak düşünülmelidir. Dolayısıyla, yol kronotopunun ritminde İtrî'nin makbuliyeti süreç içerisinde simgesel olarak değiştiğini rahatlıkla görebilmekteyiz. Hatta şu son dönemde yapılan İstiklal marşının bestesine yönelik tartışmaları da bu örneklemin devamı niteliğinde değerlendirilebiliriz.

Sonuç

Devlet ile halkın karşılaştığı ve diyalog halinde olduğu önemli mekânlardan biri olan “resmî törenlerin” ve bu törenlerde icra edilen müziklerin; ulus kimlik inşasında, ideal vatandaşın ve ideal ulusun yaratımında, iktidarın rızasının üretilmesinde önemli bir araç olduğu görülmektedir. Ve bu araçların iktidarın ideolojisi ile birlikte dönüşüme uğradıkları, sınırlarının, sınırların içine aldıklarının ve dışarıda bıraktıklarının paralel olarak dönüştüğünü söyleyebiliriz.

İmparatorluk tecrübesinde tebaadan vatandaşa geçişin yaşandığı meşruiyet rejiminde oluşan ideal yurttaşı, toplumsal ve kamusal alandaki davranışlarını ‘medenilik’ çerçevesinde düzenleyen, doğru ve yanlış davranışlar sistematiğini sevap-günah ikilemin sınırlarını

aşarak akla uygunlukla temellendiren bir bireydir (Üstel, 2004, 321). Erken Cumhuriyet'te bu ideal vatandaş profili, bir yandan medenilik (civilité), diğer yandan ise yurtseverlik (civisme) eksenini üzerinde inşa edilmek istenmiştir. Ve bu dönemdeki ideal vatandaş tarifi daha çok yurtseverlik -hak ve vazife sistematiği- tehdit/tehlike algısı temelinde şekillenen bir 'militan yurttaş'ı kurgulamaktadır ve amaçlanan yurtseverlik anlayışı da zaten teritoryal bağlılıktan ziyade etnik/kültürel duyarlılık içermektedir. Yurtseverlik 'Türkçülük', medenilik ise 'Batıcılık' ve 'içselleştirilmiş oryantalizm' üzerinden kendi tanımını oluşturmuştur. Bu esaslar etrafında çevrelenen erken cumhuriyetin 'makbul yurttaş'ının özellikleri; zeki, çalışkan, çağdaş, medeni, cumhuriyetçi ve laikdir. 1950'li yılların başından 80'lere kadar olan dönemde ise makbul vatandaşlık tanımı etno-kültürel yurttaşlık anlayışından 'Misak-ı Milli' sınırlarıyla yetinen bir siyasi yurttaşlık anlayışına geçişe tanık olmuştur. Bu dönem içinde yurttaş, özel alanla kamusal alan arasında belirli bir mesafede, bağımsızlaşma ve özerkleşmesini bir oranda da olsa gerçekleştirmiş bireye dayanmaktadır (Üstel, 2004, 325).

1980'lerin ikinci yarısından itibaren 'yurttaşlar topluluğu'nun 'birlik ve beraberlik' duygusunun pekişmesinde 'dindaşlık'tan yarar umulmaya başlanmış, 2000'li yıllarla birlikte de 'dindaşlık', büyük ölçüde devlet sermayesine de sahip olarak ulusal kimliğin şekillenme sürecinde çok etkin bir konuma gelmiştir. Söylem ve icraatlar ile din öğesi, büyük ölçüde modernist ulus devlet stratejilerine uygun bir biçimde, ulusal kimlik tahayyülünün içerisinde yeniden

konumlandırılmıştır. Ve sonuçta Cumhuriyetin kuruluşunda ortaya çıkan devlete sadakat üzerinden laiklik anlamını yitirirken, bu defa devlete sadakat olarak dindarlık olgusu gelişmeye başlamıştır (Koyuncu, 2014, 320). Dolayısıyla günümüzün 'makbul vatandaş'ı; dindar, kötü alışkanlıkları olmayan, çalışkan, Batı'nın bilimini alan ahlaksızlıklarını almayan, Osmanlı mirasına sahip çıkan ideal bir nesil olarak yeniden kurgulanmıştır. Meşrutiyet'in karanlık çağ olarak Abdülhamid Dönemi'ni sunması gibi Erken Cumhuriyet'in de bir iç-öteki olarak karanlıklaştırdığı İmparatorluk deneyiminin tümü, bugün bir miras olarak 'makbul' sayılanın içerisine alınmıştır.

Hayal edilen 'ideal ulus', 'ideal yurttaş' resimlerinin ardındaki ritim ve melodi de 'ideal'in tanımı farklılaştıkça değişmiştir ve değişmektedir. Dolayısıyla makbul yurttaş ile birlikte makbul vatandaşın dinlediği ya da dinlemediği melodiler için kullanılan 'Medeni', 'çağdaş', 'milli', 'ilkel', 'karamsar', 'has talıklı', 'gayrimillî' gibi sıfatlar müziğin kendi anlam dünyasından ziyade politik kurguları yansıtmaktadır.

Kaynakça

- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan.
- Akyol, Y. (2009). *Dinsel Ritüeller ve Modern Milliyetçilikte Ritüel İnşası: Şehit Cenazeleri* (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, İstanbul). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Anderson, B. (2015). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları*. İstanbul: Metis.
- Baba, O. (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik* (Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.
- Cemil, M. (2012). *Tanburi Cemil Bey'in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Bahtin, M. (2017). *Karnavalın Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Ç.Öztek). İstanbul: Ayrıntı.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (Çev. A. Koş, Ö. Albayrak). İstanbul: YKY.
- Deringil, S. (1994). 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda Resmi Müzik, *Defter*, 22, 31-37.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses* (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis.
- Gökalp, Z. (2015). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Hobsbawm, E. Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı* (Çev. M. M. Şahin). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dinç, A. (2000). *İstanbul Radyosu'nun Öyküsü*, İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar. İstanbul: YKY.

Kılıç, F. (2011). Simgeler ve Ulus Devletin Yeniden Üretimi, *Ankara Üniversitesi Zabunoğlu Armağanı*, 315-329.

Koyuncu, B. (2014). "Benim Milletim": Ak Parti İktidarı, *Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim.

Mardin, Ş. (2015). *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbudun, S. (1995). *Ayinden Törene: Siyasi İktidarın Kurulma ve Kurumsallaşması Sürecinde Törenlerin İşlevleri* (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilim Dalı, Ankara). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden edinilmiştir.

Quataert, D. (2013). *Osmanlı İmparatorluğu: 1700-1922*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Smith, D. (2017). *Milli Kimlik* (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim.

Tepebaşılı, F. (2013). *Ulusal Marşlar ve Kimlikler*. Konya: Çizgi

Turan, N. S. (2011). Osmanlı İmparatorluğunda Gelenek İcadı ve Müzik. *Evensel Kültür*, 237, 21-24.

Turan, N. S. (2004). 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma ve Müzik, *Bilgi ve Bellek*, 1, 87-103.

Uzel, N. (2006). *Radyoda Bir Gün*. İstanbul: Pan.

Üstel, F. (2004). "Makbul Vatandaş"ın Peşinde. İstanbul: İletişim.

Zürcher, E. J. (2015). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim.