

1923- 1940 ARASI TÜRK ROMANINDA MÜZİK

Pamukkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Metin AKBAŞ

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Nisan 2023

DENİZLİ

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Metin AKBAŞ

ÖN SÖZ

Müzik beğenisi, dönemden döneme, toplumdaki topluma, bireyden bireye değişiklik gösterdiği gibi bireyin günlük duygu değişimlerinde dahi farklılık göstermektedir. Çerçevlendirilmesi bu denli zor bir sanatın, toplum ve birey üzerindeki etkisi Cumhuriyet'in ilk yıllarında da fark edilmiş ve hâkim ideoloji kendi iktidarını meşrulaştırmak için müzik üzerinden çeşitli söylemler geliştirmiştir.

Yenileşme hareketleri Osmanlı Dönemi'nde başlamış, müzik de bu değişimden payına düşeni almıştır. İstanbul ve çevresinde sarayın da desteklediği modal sisteme sahip tek sesli bir müzik anlayışı hâkimdir. Bu müzik, içinde Türk, Acem, Arap, Bizans, Mısır gibi farklı müzik etkilerinin bulunduğu kozmopolit bir musikidir. Bununla birlikte halk müziği, askerler ve diğer bazı kesimlerce de saray ve çevresinde tercih edilir. Devletin Batı'ya yönelmesiyle bu müziğin yanında Batı'ya özgü bir müzik sistemi de Osmanlı Devleti'nce tanınmaya çalışılmıştır. Avrupa'dan getirilen orkestralar ve sanatçılarla Batı müziği yakından tanınmaya çalışılmıştır. Bu anlayış yer yer klasik Türk müziğinin “gözden düşmesine”, klasik Batı müziğinin ise ön plana çıkmasına neden olmuştur. Toplumda klasik musikin “eski”, Batı müziğinin “yeni” olarak algılanması ve kişilerin kendi kimliklerini bu müzik anlayışları üzerinden belirlemeleri oldukça önemlidir.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte hız kazanan yenileşme hareketleri, müzik üzerinde de önemli etkiler yaratmıştır. Darülelhan'ın Türk müziği şubesinin kapatılması ve ardından yaklaşık iki yıl radyolarda klasik Türk musikin yasaklanması, iki önemli müzik anlayışı arasındaki mesafenin oldukça açılmasına sebep olmuştur. Ziya Gökalp gibi düşünürlerin klasik musikiyi Türk müziği olarak görmemesine karşılık Saadetin Arel gibi müzik araştırmacısı ve bestekârların klasik musikiye “Türk” ifadesini eklemesi ve bunu müzik çevrelerine kabul ettirmesi incelemeye değerdir.

Tüm bu değişen şartlar içinde toplum ve birey; müzik konusunda kendi pozisyonunu almış, kendi “benlik” alanını oluşturmada müzikten faydalanmıştır. Dönemin romancıları da toplumdaki bu değişim ve dönüşümleri gözlemleyerek romanlarına aktarmışlardır. Bu çalışmada amaçlanan, bu romanlardan hareketle dönemin değişen müzik anlayışını tespit etmektir.

Bu çalışmada 16 yazarın, toplamda 63 romanını incelenmiştir. Taranan romanlar arasında müziğin kullanılmadığı eserler ve popüler romanlar çalışmaya dâhil edilmemiştir. Edebi romanlar incelenmiştir. Daha önce bu dönem özelinde ‘‘roman ve müzik’’ temalı bir çalışmanın yapılmamış olması bizi bu çalışmaya itmiştir. Çalışmada, klasik Türk müziği için ‘‘musiki’’ tabiri de tercih edilmiştir. Çalışma; n söz, giriş, üç ana bölüm ve kaynakçadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde klasik Türk müziği, klasik Batı müziği ve Türk halk müziği hakkında kısaca genel bilgilere yer verilmiştir. Birinci bölümde klasik Türk müziğinin 1923- 1940 arası dönemde yazılan romanlardaki kullanımını ele alınmış ve sosyolojik yapının romana yansımaları incelenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde Türk halk müziğinin ilgili dönem romanlarındaki kullanımını ele alındıktan sonra müzik tercihleri sosyolojik yapının romana yansımaları açısından incelenmiştir. nc bölümde ise klasik Batı müziği ele alınmış ve romanlardaki Batı müziği unsurları değerlendirilmiştir. Üç ana bölümde de ilgili müzik anlayışıyla ilgili sanatçı, eser ve enstrüman isimleri tespit edilmiştir.

Yüksek lisans eğitimine başlamamda teşvik ve yönlendirmeleriyle beni cesaretlendiren, eğitimim sırasında her zaman yanımda olan sevgili eşim Malike’ye, beni yetiştiren anne ve babama, bana yeni düşünce ufukları açan hocam Prof. Dr. Yunus Balcı’ya teşekkür ederim.

ÖZET

1923- 1940 ARASI TÜRK ROMANINDA MÜZİK

AKBAŞ, Metin
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Yeni Türk Edebiyatı Programı
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Yunus BALCI
Nisan, 2023 vi+ 103 sayfa

Müzik, hayatın her alanına etki eden önemli bir unsurdur. Türkiye’de Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte müzik beğenisi de hızlı bir değişime uğramıştır. Bu çalışmada, 1923- 1940 arası Türk romanında müziğin ele alınışı incelenmiştir.

Giriş bölümünde geçmişten günümüze müziğin değişimi ve müziğin diğer bazı sanat ve bilim dallarıyla ilişkisi ele alınmıştır. Birinci bölümde klasik Türk müziğinin, ikinci bölümde Türk halk müziğinin ve üçüncü bölümde klasik Batı müziğinin bu dönem romanlarında kullanımı incelenmiştir. Yine bu bölümlerde romanlarda ismi zikredilen sanatçı, eser ve enstrüman isimleri sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: (Müzik, roman, klasik Türk müziği, klasik Batı müziği, Türk Halk Müziği.)

ABSTRACT

MUSIC IN TURKISH NOVEL BETWEEN 1923-1940

AKBAŞ, Metin

Master Thesis

Department of Turkish Language and Literature

Programme of Modern Turkish Literature

Adviser of Thesis: Prof. Dr. Yunus BALCI

April 2023, vi+ 103 Pages

Music is an important element that affects every aspect of life. With the proclamation of the Republic in Turkey, the liking of music has undergone a rapid change. In this study, the handling of music in the Turkish novel between 1923 and 1940 was examined.

In the introduction, the change of music from the past to the present and the relationship of music with some other branches of art and science are discussed. The use of classical Turkish music in the first part, Turkish folk music in the second part and Western classical music in the third part in the novels of this period are examined. Again in these sections, the names of artists, works and instruments mentioned in the novels are presented.

Keywords: (Music, novel, classical Turkish music, Western classical music, Turkish Folk Music.)

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
GİRİŞ	1
Müziğin Doğuşu.....	1
Müzik ve Toplum.....	2
Müzik ve Edebiyat	4
Türklerde Müzik.....	6
Klasik Türk Müziği	8
Türk Halk Müziği.....	9
Klasik Batı Müziği	11

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ

1.1. 1923-1940 Arası Türk Romanlarında Klasik Türk Müziği Kullanımı	15
1.2. Klasik Türk Müziği ve Sosyolojik Yapı	33
1.3. Klasik Türk Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme	39
1.4. Klasik Türk Müziği Unsurları	43
1.4.1. Müzisyenler	43
1.4.2. Eserler.....	43
1.4.3. Çalgılar	45

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK HALK MÜZİĞİ

2.1. 1923- 1940 Arası Türk Romanlarında Türk Halk Müziği Kullanımı.....	46
---	----

2.2.	Türk Halk Müziği ve Sosyolojik Yapı.....	54
2.3.	Türk Halk Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme	60
2.4.	Türk Halk Müziği Unsurları.....	63
2.4.1.	Müzisyenler	63
2.4.2.	Eserler.....	63
2.4.3.	Çalgılar	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK BATI MÜZİĞİ

3.1.	1923- 1940 Arası Türk Romanlarında Klasik Batı Müziği Kullanımı	67
3.2.	Klasik Batı Müziği ve Sosyolojik Yapı	79
3.3.	Klasik Batı Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme	86
3.4.	Klasik Batı Müziği Unsurları	90
3.4.1.	Müzisyenler	90
3.4.2.	Eserler.....	91
3.4.3.	Çalgılar	91
	SONUÇ	93
	KAYNAKÇA	96
	ÖZ GEÇMİŞ.....	102

GİRİŞ

Müziğin Doğuşu

Müzik, seslerle ifade edilen bir sanattır. Paleolitik Çağ'da insanlar, toplayıcı olarak yaşadıkları için hayatları sürekli bir hareket üzerine kuruludur. İnsanlar küçük gruplar halinde yaşarlar. Küçük el aletlerinin bu dönemde kullanılması bilişsel gelişim açısından önemlidir. Bir arada yaşayan bu küçük grupların benzer duygular içinde yaşadıklarını düşündüğümüzde müziğin de uyanış gösterdiğini söyleyebiliriz. (Nacakçı, 2013: 15). Bilinçli bir müzik uyanışından ziyade bu dönemde av hayvanlarının taklit edilmesi, hayvanları korkutmak için çıkarılan sesler, cenazelerin ardından nağmeli yakarılar bu dönemde müzik alt yapısının oluşmaya başladığını gösterebilir. Müziğin faydacı bir anlayışla kullanılması ise bu dönemin önemli bir özelliğidir.

Neolitik Çağ ise insanlık için toplayıcılık yerine üretimin başladığı dönemdir. Hayvancılık ve tarımın gelişmesiyle insanlığın yaşam şekli ve dünya görüşü de değişmeye başlamıştır. İnsanlar, küçük topluluklar halinden toplu yaşama geçmişler ve bu da köy, şehir gibi yaşam alanlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu yaşam alanlarında ticaret, zanaat, iş kolları, ibadethaneler oluşmuştur. Özellikle din, bu dönemi oldukça etkilemiştir. Dinin yaygınlaşmasıyla birlikte müzik anlayışı da değişmeye başlamıştır. Dini törenlerde dini metinlerin ezgilerle söylenmesi, din adına yapılan savaşlarda askerlere moral vermek veya düşmanı korkutmak için müzik kullanımı bu dönemin müzik anlayışını kavramada oldukça önemlidir. Yine dinin de etkisiyle büyü- sihir amaçlı müzikler kullanılmıştır. (Say, 2019: 22).

İlk Çağ uygarlıklarında müzik, çok daha kapsamlı ve işlevsel olarak kullanılmıştır. Mezopotamya'da Sümer mabetlerinde Tanrı'ya yakarış amacıyla ezgiyle söylenen ilahiler ve bunlara eşlik eden def, davul, flüt gibi enstrümanların olduğu bilinmektedir. Çin de müzik konusunda detaylı incelemelerin yapıldığı bir medeniyettir. Konfüçyüs'ün toplumun gelişmesinde müziğin önemine vurgu yaptığı sözlerde bunu görmek mümkündür. Çin müziğinde ses dizisi, bugünkü kromatik on ikili nota sırasına dayanır.(Mimaroğlu, 2019: 17). Hükümdarların müziğe olan desteğiyle bir müzik sistemi kurulabilmiştir. Çin müziği Mısır müziğini etkiler. Mısır, Nil Nehri boyunca tarımla çok erken tanışan uygarlıklardandır. Bitkiler için zararlı olabilecek hayvanları arazilerden kovmak için davul benzeri çeşitli araçlar üretmişlerdir. Bunlar zamanla

dinsel bir hüviyet kazanmıştır. (Say, 2019: 38). Hükümdarların din adamı özelliğinin olması da saray ve din müziğinin gelişmesinde etkili olmuştur. Hint müziği de yaklaşık 4000 yıllık bir geçmişe sahiptir. “Veda” denilen kutsal metinlerde müzik bilgisi içeren bölümler vardır. Hindular, müziği dinle aynı önemde görmüşler ve müzik üzerine sistemler geliştirmeye çalışmışlardır. (Selanik, 2010: 17).

Antik Yunan’da müzik, bahsedilen diğer uygarlıklardan etkilenerek oluşturulmuştur. Burada önemli olan nokta Yunanlıların müziği daha sistemli ve somut hale getirmeleridir. İlerleyen dönemlerde ise bu müzik, Batı müziğine kaynaklık etmiştir. Matematiğin gelişmesiyle çalgı notaları netlik kazanınca çalgılar arasında ses birliği oluşmuştur. Böylece insan kulağı sesleri daha net ayırt etmeye başlar. İlyada ve Odyssea’da ozanların varlığından ve öneminden bahsedilir. Yunanlılar müziği erdemlerin kaynağı olarak görmüşlerdir. Pisagor, müzik ve matematik arasındaki bağlantıya odaklanarak ses perdesi ile tel uzunluğu arasındaki ilişkiyi fark eder. Platon ve Aristoteles de müziğin insanları eğitmede önemli bir araç olduğunu belirtirler. (Kınacı, 2012: 19).

Romalılar ise Yunan müzik sistemini almışlar ve aynı şekilde kullanmışlardır. Romalıların müziğini farklı kılan ise müzik anlayışlarında yatar. Müziği daha dünyevi amaçlar için kullanmışlar ve Yunan filozofların “müziği eğitim aracı olarak görme” anlayışlarını terk etmişlerdir. (Kaygısız, 2017: 62).

Tüm bu uygarlıklar; müziği, ilkel sayılabilecek bir durumdan sistemli ve somut bir hale getirmişlerdir. Bunu yaparken birbirlerini etkilemişler, insanlığın ortak müzik mirasına katkıda bulunmuşlardır. Bunlar dışında da birçok kavim, kuşkusuz müzik mirasına katkı sağlamıştır fakat onlar müziği bir yapı içine oturtmayı başaramamışlardır.

Müzik ve Toplum

Müzik, insanlığın var olduğu en eski çağlardan beri varlığını devam ettirmektedir. İnsanların etkileşimleri sonucu kültür oluşur. Müzik, kültürü de şekillendirici ve taşıyıcı özellikler gösterir. Toplumdaki çeşitli olaylar müziği doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir. Toplum, insan davranışlarını hem özgürlüğe kavuşturan hem de sınırlandıran; bir yandan karşılıklı yardımlaşmalara imkân veren, diğer yandan

gruplaşmalara ve bölünmelere yol açan, değişken bir örgütler ve ilişkiler ağıdır. (Kurtkan, 1974: 44).

Müziği besteleyenlerin ve dinleyenlerinin, toplumun bireyleri oluşu bu durumun en açık göstergesidir. Bununla birlikte müzik; siyaset, din, ekonomi gibi toplumu en çok etkileyen öğelerle tarih boyunca yakın ilişkiler içinde olmuştur.

Siyasetçiler, müziği her zaman kendi çıkarları için kullanmaktan geri durmamışlardır. Geniş halk kitlelerini etkilemek için müzik, her zaman en kullanışlı ve etkili araç olmuştur. Saray çevresinde birçok müzisyen rağbet görmüş, desteklenmiştir fakat sarayın istediği müziği yaparak ve sarayın beğenilerini göz önüne alarak bunu gerçekleştirebilmişlerdir. Atatürk de yeni kurulan Cumhuriyet’le birlikte müziğin halkın üzerindeki etkisini bildiğinden müziğe çok önem vermiştir. Devletler “tehlikeli” gördükleri müzikleri sansürleme yoluna gitmişler, bu da protest, caz, rock, hip-hop gibi farklı müzik türlerinin doğmasını sağlamıştır. Türkiye’de arabesk müziğin yaygınlık kazanmasının da radyolarda Türk müziğinin yasaklanmış olması neticesinde halkın kendine daha yakın hissettiği Arap ezgilerinden etkilenmesiyle açıklayan görüşler vardır. (Özbek, 2013: 143). Günümüzde de siyasi partilerin seçmenlerini etkilemek için müziği ön planda tuttıkları görülmektedir.

Din; Allah’a, tabiatüstü güçlere, çeşitli kutsiyet atfedilen varlıklara iman etmeyi ve tapmayı sistemleştiren toplumsal bir kurumdur. (TDK, 2019). Din, tarih boyunca müzikle hep iç içe olmuştur. Tanrı’ya yakarış için insanlar müziği kullanmışlardır. Sümerler Tanrı’ya yakarırken müzikten faydalanmışlar, Hindular Sama Veda adı verilen kutsal kitaplarında müzik parçalarını toplamışlardır. Şamanizm de müzik ve ruh arasında bağ kurmuştur. Semavi dinlerde de müzik oldukça etkilidir. İbadethanelerde ilahilerin birlikte okunması ve ruhsal birliğin sağlanması için müzik çok etkili olmuştur. Bu birliktelik her zaman barış içinde gitmemiş, özellikle Hristiyan din adamları tarafından din dışı müzik yasaklanmıştır. Yine Hristiyanlığın ilk dönemlerinde din adamları, çalgıların kiliseye girmesini yasaklasa da daha sonra piyanoya izin verilmiştir. Müzikte din etkisinin kırılmasının ardından Batı müziği büyük gelişme göstermiştir. İslam dininde de müzik bazı zorluklarla karşılaşmıştır. Bazı din adamlarının çalgıları ve kadın sesini haram kabul etmeleri bunda etkilidir. Türklerin bu gibi “aşırı” düşünceleri yumuşattığı görülmektedir. Özellikle tasavvufla ilgilenen düşünürler müziği din ile ayrı görmemişler ve müziği bizzat dinin merkezine yerleştirmişlerdir. Mevlevi ve Bektaşî

düşünceleri buna en güzel örnek olacaktır. (Batuk, 2013: 47).

Ekonomi de müziği etkileyen diğer bir disiplindir. Marx, üretim biçimlerinin sanatsal faaliyetleri etkilediğini savunur. (Eren, 2019: 107). İnsanların yaşam şartları onların müziğini de etkilemiştir. Müzik, zaman içinde kişilerin sosyal statülerini belirledikleri ve kendilerini ait hissettikleri grubun ortak dili haline getirdikleri bir araca da dönüşmekten kurtulamamıştır. Bugün klasik Batı müziği dinleyicisiyle arabesk müzik dinleyicisi arasında kendilerini konumlandıkları yer açısından oldukça fark vardır. Bu belirlemede ekonomik nedenler oldukça önemlidir.

Müzik, yapılışı itibarıyla bazı gereçlere ihtiyaç duymaktadır. En eski dönemlerden günümüze kadar çalgı yapımı maliyet gerektiren bir iştir. Bu çalgıların bakımı, tamiri, korunması da yine farklı iş kollarının doğmasını sağlamıştır. (Tanrıkorur, 2014: 75). Sanayi Devrimi sonrası gramofon, teyp, kaset, CD, MP3 gibi farklı araçların çoğaltılması, dağıtımı, satışı da müziğin ekonomi ile ilişkisini gösteren önemli bir faktördür. Milyar dolarları bulan bu sektör, birçok kişinin dikkatini bu yöne çekmiştir. *“Müziği ekonomi aracı olarak görmek kapitalizm öncesinde de vardı fakat kapitalizmle birlikte müzik, kültürel ve ekonomik egemenliğin perçinlenmesine ve müziğin pazar payının artmasına neden oldu.”* (Erdoğan, 2000: 11).

Müziği toplumdan ayrı düşünmek mümkün değildir. Milletler kendi duygu ve düşünüşlerini kendilerine has ses sistemleriyle dile getirmişlerdir. Afrika kabilelerinden Batı toplumlarına kadar her ulus kendi yaratı gücünü ortaya koymuştur. Uluslar kendi halk müziklerini yaratırlar. Zengin kültür birikiminin etkisiyle daha sistemli olan Klasik Batı Müziği ve Klasik Türk Müziği gibi “yüksek” müzik anlayışları da meydana gelmiştir.

Müzik ve Edebiyat

Müzik ve edebiyat birbiriyle en fazla etkileşim içinde olan sanatlardandır. Bir temanın ve bir konunun işlenmesinden giriş, gelişme ve sonuç gibi bölümlere kadar ortak anlayışlarla ele alınan bu sanatlar, birçok açıdan karşılıklı etkileşim içindedir.

İlk Çağ uygarlıklarında tanrılara yakarış amacıyla yazılan şiirlerin özel ezgilerle söylenmesi günümüze kadar varlığını devam ettirmiştir. Yine bu dönemde evliliklerde, cenazelerde, savaşlarda, müzik her zaman önemli bir yer tutmuştur. Şiirlerin ezgiyle

söylenmesi hem sözün etkisini arttırmış hem de akılda kalmasını kolaylaştırmıştır. Aruz ve hece vezinleri de sözün müzikalitesini ortaya çıkarmaya yöneliktir. Özellikle aruz, uzun ve kısa hecelere dayanmasıyla müzikaliteye çok yatkındır. Klasik Türk edebiyatı şiirinin içerdiği yüksek müzikal anlayış, bu şiirlerin bestelenme açısından daha çeşitlenebilir olması, bu görüşe örnek olarak gösterilebilir. Hece ölçüsü de hecelerin sayısına dayanır ve duraklarla bir ahenk yaratılmaya çalışılır. Seslerin söze ve sözlerin şiire dönüştüğü anda müzik, şiirin içinde kendiliğinden belirir.

Klasik Türk edebiyatında da müzik önemli bir yer tutmaktadır. Çinuçen Tanrıkörur, Türk müziğinin söze verdiği önemden dolayı onu, ses musikisi olarak tanımlar (Tanrıkörur, 2014: 22). İslami anlayışta camilerde çalgıya yer verilmez, insan sesinin en güzel ses olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu da insan sesinin ortaya çıkması için güfteyi gerekli kılmıştır. Mevlana'nın, ayinlerde ney üflemeyi uygun görmesiyle Mevlevilik içerisinde zamanla büyük bir müzik birikimi oluşmuştur. Usta- çırak ilişkisi içinde ilerleyen bir müzik eğitimi anlayışı hâkimdir. Türk müziği incelediğinde önemli müzisyenlerin birçoğunun bu merkezlerde yetiştiği görülmektedir.

Halk edebiyatı da müzikten ayrı düşünülemez. Sözlü dönemde şiirlerin ezgiyle söylenmesi bu ürünlerin sonraki kuşaklara aktarılmasında oldukça önemlidir. Ozanların, ellerinde kopuzlarıyla şölenlerde veya merasimlerde şiirler okuması Türkler arasında oldukça yaygındır.

İslamiyet sonrası halk âşıkları, bu geleneği devam ettirmişlerdir. Destan, Kayabaşı, Kerem Havası, Divan, Türkü gibi çeşitli besteleme formları geliştirilmiştir. Dini- tasavvufi halk edebiyatında da ilahi, nutuk, deme, şathiye gibi farklı şiir yapılarını bestelemişler, söz ve müziğin birleşiminden doğan güçlü etkiyi kullanmışlardır. Tekkelerde bağlama başta olmak üzere tambura, def, kudüm gibi çalgılar kullanılmıştır. (Kuloğlu, 2009: 35).

Göstermeye bağlı metinler de müzikle iç içedir. Bunlardan ilk akla gelen tiyatro, bir gösteri sanatı olmakla birlikte müziği merkezine alır. Tiyatronun doğuşu da Antik Yunan'da Dionysos adına düzenlenen törenlerde koronun tanrılara şükranlarını sunmak için şiirleri ezgiyle söylemesiyle başlamıştır. Aiskylos, Sophokles ve Euripides'in sahnede koronun karşısına kişileri çıkartmasıyla koro, zamanla önemini yitirmiştir. (Memet Fuat, 1961: 96).

Tiyatronun içinden doğmuş olan opera ise müzik ve edebiyatın birlikteliğinin en parlak göstergesidir. Sahnenin hemen altında bir orkestranın varlığıyla opera, müzikle ayrılmaz bir bütünlük arz eder. Oyuncularının aynı zamanda birer ses sanatçısı olması gerekir. Operetler de yarı sözlü yarı müzikli tiyatrolardır. Bunların yanında müziği sadece verilmek istenen mesajı vermek için araç olarak kullanan tiyatro türleri de vardır. Epik tiyatro ve postkolonyal tiyatro buna örnek gösterilebilir. (Sincer, 2009: 7).

Müziğin edebiyatla birlikteliği insanların her zaman ilgisini çekmiştir. Dinsel törenlerden eğlencelere, danstan anma törenlerine kadar müzik, güftenin en önemli taşıyıcısı olmuştur. Topluluklar arasında ortak duyguların oluşması için de en önemli kaynak müziktir. Türkler de savaşlar, şöenler, cenazeler gibi birçok farklı durumda ortak eserler etrafında duygularını dile getirmişlerdir. Mehter marşlarının varlığı karşı tarafta korku ve endişeye sebep olurken Osmanlı ordusunda cesaret ve birlikteliği sağlamada önemli görevler üstlenmiştir. İstiklal Marşı da günümüzde milli birlik ve beraberliği sağlamada önemli bir rol oynamaktadır.

Türklerde Müzik

Türk topluluklarında müzik, yaşamın odağında yer almış ve gelişmesini kesintisiz bir şekilde sürdürmüştür. Eğlencelerde ve cenazelerde ezgili şiirlerin okunması Türkler arasında müziğin çok eski dönemlerden beri etkin olarak kullanıldığını göstermektedir. Tarih boyunca çeşitli coğrafyalarda yaşayan Türkler, kendi müzik anlayışlarının yanında birçok farklı ulusla bir arada bulunmaları neticesinde farklı müzik anlayışlarını da yakından tanımışlardır. Farklı kültürlerle etkileşim Türklerin kendilerine ait köklü bir müzik anlayışlarının oluşmasında büyük öneme sahiptir.

Altaylar en eski Türk kavimlerinden ve Türk müziğinin kökenini araştırmak ve Türk müziğini anlamak için bakılması gereken önemli bir dönemdir. Bu dönemde perde sayısı azdır ve diğer milletlerle etkileşimin görece daha az olmasından dolayı yabancı etkilerden uzak bir müzik anlayışı hâkimdir. Tarihte bilinen en eski Türk devleti, Asya Hun Devleti'dir. Hunlar, sınırları genişledikçe diğer kültürlerle etkileşim içine girmişler ve bu da müziğe olumlu olarak yansımıştır. "Devlet kurma" veya "devlet haline gelme" ile müziksel gelişme arasında doğrudan ve sıkı bir ilişki gözlenmiştir. (Uçan, 2000: 595). Göktürklerde İpek Yolu'na hâkim olunmasıyla kültür etkileşimi

artmış ve Türk müziği daha geniş alanlara yayılma imkânı bulmuştur. Kopuzun yanı sıra “ıklığ” denen yaylı kopuz da yayılmaya başlamıştır. Uygurların yerleşik yaşama geçmeleriyle müzik gelişimi arasında bir paralellik hâkimdir. Müziği yazıya geçirme ve saklama imkânı bu dönemde yaygınlaşmıştır. Göktürklerden aldıkları müzik sistemini geliştirmişlerdir. (Göher Vural, 2019: 17).

İslam’ın Türkler arasında yayılmasıyla birlikte Türk müziği de kendi içinde bir başkalaşım/ dönüşüm geçirmiştir: Karahanlılar resmi olarak İslamiyet’i benimseyen ilk Türk devletidir. Dinin etkisiyle müzikte İslami etkiler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde ünlü bilginler yetiştiren Türkler, müzikte de önemli adımlar atmışlardır. Farabi, sekizli dizeyi on yediye bölerek toplamda on sekiz perdeli müzik sistemini tanıtmıştır. İbn-i Sina tıp kitabının on ikinci bölümünü müziğe ayırmıştır. Kaşgarlı Mahmut, müzik konusunda önemli derlemeler yapmıştır. Aynı dönemde Gazneliler, coğrafyanın da etkisiyle müzikte Hint ve Fars kültürlerinden etkilenmişler ve çok kültürlü bir müzik yapısı meydana getirmişlerdir. (Uçan, 2000: 611).

Büyük Selçuklu Dönemi de Arap, Fars etkisiyle İslami müzikte önemli bir dönemdir. Doğudan gelen göçlerle batıya ilerleyen göçebe Türk toplulukları, bu dönem gelişen müziğin batıya doğru yayılmasında etkilidirler. Türkiye Selçuklularında ise Türk müzik kültürü Anadolu’ya büyük ölçüde yayılmıştır. Kopuz geleneği, yerini yavaş yavaş bağlamaya bırakmaya başlamıştır. Urmiyeli Safiyüddin, “Kitab’ül Edvar” eseriyle bu dönemin önemli müzik kuramcısı olarak tanınmıştır. Yine bu dönemde “tekke müziği” gelişme göstermiştir. (Uçan, 2000: 614).

Osmanlı Dönemi, Türk müziği açısından oldukça önemlidir. Erken dönemde yeni makam ve usuller kullanılmaya başlanır. Yine bu dönemde ilk kuram kitapları yazılmaya başlanır. Kanuni Dönemi’nde ise Avrupa’nın çok sesli müziği ile ilk etkileşimler başlar. İstanbul’a gelen Avrupalı müzisyenler konser verirler. Bununla birlikte Avrupa’da Türk etkisi görülmeye başlanır. Özellikle müzik alanında mehterin ve makamsal ezgilerin Batı müziğini etkilediği görülür. İtri gibi büyük besteciler bu dönemde eserler vermiştir. III. Selim ise üstün müzik bilgisi ve besteciliği ile tanınır. Türk müziğine büyük katkıları olmuştur. III. Selim sonrası ise şarkı formunun yaygınlık kazandığı ve Hacı Arif Bey, Dede Efendi gibi önemli icracıların yetiştiği bir dönemdir. (Çoşkun Elçi, 2008: 18).

Klasik Türk Müziği

Türkler, İslamiyet’i kabul etmeden önce geniş bir coğrafi alanda etki göstermesi neticesinde köklü bir müzik kültürüne sahipti. İslamiyet’in kabulüyle birlikte Arap ve Fars etkisinin kültürel hayatta oldukça etkin olması Türk müziğini de etkiledi. Türk müziği, beslendiği bu yeni “damar” ile birlikte çok daha güçlü bir müzik sistemi oluşturmayı başardı.

El Kındî; Pisagor, Sokrates, Platon gibi Antik Yunan düşünürlerinin müzik üzerine yaptığı çalışmaları incelemiş ve Arap müziği hakkında önemli çalışmalarda bulunmuştur. Türk müziği üzerine çalışma yapan en önemli isim Farabi olmuştur. Nazariyat alanında meydana getirdiği eserleriyle klasik Türk musikisinin oluşmasında önemli bir paya sahiptir. İbn-i Sina da Kitabü’ş Şifa adlı eserinde müzik üzerine bir bölüm ayırmıştır. (Arslan, 2014: 5).

Mevlevilik anlayışının müziğe oldukça önem vermesi, ilk başlarda müziğin geniş halk tabakaları arasında yayılmasını sağlamış; sonraları ise Mevlevilik, klasik Türk müziğinin şekillendiği ve gelenek yoluyla nesiller arası aktarıldığı bir nevi müzik okulu hüviyetine bürünmüştür.

Safiyüddin Urmevi, makamlar üzerinde yaptığı çalışmalarla müziğe önemli katkılarda bulunmuştur. Kitabü’l Edvar adlı eserinde makamlar ve özellikleri hakkında bilgiler verir. (Arslan, 2009: 171).

Abdülkadir Merâğî, Farabi ve Safiyüddin’in eserlerinden etkilenmiş ve onun müzik hakkındaki görüşlerinin üzerine kendi görüşlerini bina etmiştir. Görüşlerini Makasıdu’l Elhan adlı eserinde toplamıştır. Bu eserinde daha çok sesin yapısı ve fiziki özelliklerinden bahseder. Etkilendiği isimlerden farklı olarak döneminde yaşayan önemli müzik bilginleri ve icracıları hakkında bilgi vererek musiki meclislerinde dikkat edilmesi gereken kuralları yazmıştır. (Özalp, 1992: 13).

15. yy. da Hızır bin Abdullah, Amasyalı Şükrullah, Abdülaziz Çelebi gibi isimler musiki konusunda çalışma yapmış önemli isimlerdir. Türk müziğinin yenileşen çehresinin temelleri atılmıştır.

16. yy. da doğu seferleriyle Şii- Sünni çatışması yaşanmış ve halk müziği ve saray müziği ayrımı derinleşmiştir. Tekkelerin, Mevlevihanelerin ülke genelinde

yaygınlaşmasıyla müzik, halk arasında yayılma imkânı bulmuştur.

17. yy. da tanınmış bestekarlar ortaya çıkmaya başlar. Batı notasını kullanarak eserler yazan Ali Ufkî Efendi oldukça önemli bir isimdir. Hafız Post, Buhurîzâde İtrî kendinden sonra da adından söz ettiren, sanatçıların bugün bile esinlendikleri isimlerdir.

Moldova prensi olan Dimitri Kantemir, 18. yy. da kendi notalama sistemini geliştirmiş bir isimdir. (Ekinci, 2015: 111). Nâyî Osman Dede, Tanburi Mustafa Çavuş, Hacı Sadullah Ağa bu dönemin diğer önemli bestekarlarıdır. Yine bu dönemde III. Selim de hem icracı hem müzisyenleri himaye ve teşvik etmesiyle Türk müziğinin gelişmesine önemli katkılar sunmuştur.

19. yy. da İsmail Dede Efendi önemli bir isim olarak karşımıza çıkar. Yetkin örnekler verilse de artık bu dönemde Batı müziğine olan ilgi gittikçe artar ve Batı müziği, Türk müziğinin önüne geçer. (Çıpan ve Karaman, 2010: 485). Guiseppe Donizetti'nin Mızıkâ-i Humayun'un başına getirilmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Yine bu dönemde Haşim Bey, Zekai Dede, Lavtacı Andon, Hacı Arif Bey, Kemani Tatyos Efendi ve Tanburi Cemil Bey gibi isimler beste ve icra konusunda yetkin örnekler vermişlerdir.

Batı müziğinin ardında kalmış gibi görünse de Cumhuriyet Dönemi'nde de önemli besteciler ve kuramcılar yetiştirmiş olan klasik Türk müziği, gelişimini sürdürmüştür. Mesut Cemil Bey, Rauf Yekta Bey, Saadettin Arel, Refik Fersan, Saadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk bu dönemin tanınmış sanatçılarıdır.

Türk Halk Müziği

Bir toplumun yarattığı, benimsediği, çalıp söylediği müziğe halk müziği denir. (Özarslan, 2016: 118). Türk toplumu tarih sahnesinde yerini aldığı zamandan günümüze kadar eğlencesinden yasına her durumda müziği öncelemiş ve hayatının önemli bir parçası haline getirmiştir. Halk müziğinin yaratıcısı bilinmez ve bu müzik, geniş halk kitleleri tarafından benimsenir.

İslam öncesi Türklerde kopuz çalarak söyleme geleneğinin varlığı bilinmektedir. Eğlencelerde ve cenazelerde müzik farklı işlevler üstlenmiştir. İslamiyet sonrasında da müzikle bağımlı koparmayan Türkler, Dede Korkut hikayelerinde görüldüğü üzere beylerin ve kahramanların da bizzat çaldığı çalgılarla esere yansımışlardır. Salur Kazan

ve Uruz arasında geçen konuşmanın kopuz eşliğinde yapılması buna örnek olarak gösterilebilir. (Ergin, 1994: 61).

15. yy. da Mercimek Ahmet'in Türkçeye çevirdiği Kabusname isimli eserde "ırlamak, türkü eyitmek/ ayıtmak" gibi kullanımlar görülmektedir. Yine bu yüzyılda Mizanü'l Evzan adlı eseriyle Ali Şir Nevai türkü hakkında bilgi verir. "Türkî" adıyla meclislerde okunduğunu ve dinleyene hoş vakit geçirttiğini, ruha iyi geldiğini söyler. (Eraslan, 1993: 24).

16.yy. da Köroğlu, Pir Sultan Abdal gibi halk ozanlarıyla aşıklık geleneği önemli bir yol katetmiştir. Âşıklık geleneği ile tekke- tasavvuf geleneği birbirinden belirgin ölçüde ayrılmış ve gelişimini sürdürmüştür.

17.yy. da Seyahatname'de Türk Halk Müziği ile ilgili kavramlara rastlanır. Doğrudan "türkü" tabirinin yer aldığı bu eserde Evliya Çelebi, Osmanlı'daki diğer milletlerin halk şarkıları için de türkü sözcüğünü tercih etmiştir. (Evliya Çelebi, 1951: 438). Ali Ufkî Bey de Mecmua-i Saz-ü Söz adlı eserinde farklı makamlardaki türkülerden bahseder. Bunların notalarını vererek Avrupaî nota sistemiyle kaydetmiştir. (Cevher, 1995: 220). Türküler pek azı dışında dini özellik göstermez.

Bu dönemde Karacaoğlan saz eşliğinde "yaktığı türkülerle" kendinden sonraki nesilleri etkilemiştir. Sözü canlı ve kıvrak kullanması, dilde daha önce görülmemiş ifadeleriyle halkın gönlünde büyük bir yer edinmiştir. (Sakaoğlu, 2020: 42). Ercişli Emrah ve Âşık Ömer, Kayıkçı Kul Mustafa ve Gevheri bu dönemde önemli eserler vermiş sanatçılardır. Askeri alanda mehter müziği, dini alanda mevlit, miraciye, ayin gibi türler varlığını devam ettirmiştir.

18.yy. da Lale Devri'nin bir özelliği olarak Batı etkisi kendini göstermeye başlamıştır. Klasik Türk müziği, yerini yavaş yavaş Batı müziğine bırakacak olsa da Türk halk müziği, bu durumdan klasik Türk müziği kadar etkilenmemiştir. Halk müziğinin taşradaki kökleri bu etkiyi kırmıştır.

Bir önceki dönem kadar parlak eserler ortaya konulmasa da Dertli ve Kul Himmet bu dönemde halk şiirinin ve müziğinin önemli isimleridir. Dönemin şairleri asker kökenlidir ve eserleri bu sebeple kahramanlık- yiğitlik temaları ile örülüdür.

19. yy. da şairler hem şehirlerde hem kırsalda eserlerini saz eşliğinde

söylemişlerdir. Ziya Paşa ile birlikte Tanzimat Dönemi'nde halk şiirine ilgi artmışsa da bu ilginin devamı gelmemiştir. Bu dönemde Dadaloğlu, Erzurumlu Emrah, Ruhsati, Aşık Şenlik, Seyrani ve Sümmani gibi önemli aşıklar yetişmiştir.

20. asır halk müziğinin bilimsel olarak incelenmesiyle oldukça önemlidir. Batı'da Liszt gibi müzisyenlerin halk ezgilerinden esinlenerek çağdaş müziğe yön vermeleri Türk müziğinde de etkisini göstermiştir. Yenileşme çabaları, “eski”nin reddi anlayışına paralel olarak en etkili yöntem, müziğimizin asıl köklerinin halk müziğinde olduğu düşüncesinin geliştirilmesi olmuştur. (Gökalp, 1989: 38). Ziya Gökalp gibi düşünürlerin de asıl müziğimizin köylerde yaşayan halk aşıkları tarafından dile getirildiğini belirtmesi halk müziği derlemelerinin ivedilikle yapılmasını gerekli kılmıştır.

Derleme alanında ilk çalışmalar, Türkçülüğü ön planda tutan düşünürler tarafından başlatılmıştır. 1908 yılında kurulan Türk Derneği, kendi adıyla bir dergi çıkarmış ve okuyucularından buldukları yörelerdeki halk müziği ürünlerini kaydedip dergiye göndermelerini istemişlerdir. Bilimsel olmayan yöntemlerle kırsalda toplanan ürünler, derleme çalışmalarına öncülük etmesi bakımından önemlidir. (Çoşkun Elçi, 2008: 43).

Cumhuriyetle birlikte daha sistemli çalışmalara başlanmış Rauf Yekta Bey, Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen, Yücel Paşmakçı, Nida Tüfekçi gibi önemli isimler katılmışlardır.

Hindemith ve Bela Bartok gibi Batılı müzikologlar, Türkiye'de derleme usulü ve saha araştırması ile ilgili çalışmalar yapmışlar, modern Türkiye'nin “kendi” müziğini bulmasında yol gösterici rolüyle raporlar hazırlamışlardır.

1940'lı yıllarda radyonun kurulmasıyla birlikte derlenen on bine yakın halk ezgisi oluşturulan “Yurttan Sesler” korusuyla seslendirilmiş ve halka ulaştırılmıştır. Avrupa'ya gönderilen Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey gibi isimler, toplanan bu halk ezgilerini Batılı tekniklerle çok sesli hale getirmişlerdir.

Klasik Batı Müziği

Yunan medeniyetinin bazı değişikliklerle Romalılar tarafından benimsenmesi ve devam ettirilmesi neticesinde Antik Yunan müziği önce Roma'yı, ardından da

Avrupa'yı etkilemiştir. Hristiyanlığın Roma tarafından resmi din olarak kabul edilmesinden sonra Hristiyan ilahileri Yunan müzik sistemindeki modal yapıyla uyumlu hale geldi. Kilise, ilahilere karışan halk müziği unsurlarını temizlemiş ve tekrar karışmasını önlemek için “neuma” denilen müzik yazım biçiminden faydalanmıştır. Kiliseler, müziğin öğretildiği merkezler haline gelmiştir. 10.yy.'a kadar bu gelişmelerin yanında nota yazımında da farklı teknikler denenmiştir. Boethius, notaları harflerle gösteren bir sistem geliştirir. Gregorien ilahileri bu notalama sistemine göre kaydedilir. Günümüzdeki notalama sistemini ise Guido D'arezzo geliştirmiştir. Bir ilahinin ilk harflerinden yararlanarak “do, re, mi, fa, sol, la, si” solfeji oluşturmuştur. (Say, 2019: 38).

10.yy. sonrası Avrupa'da müzik anlayışı değişmeye başlar. Doğudan ve güneyden gelen “yabancılar”, doğuya yapılan seferler farklı kültürlerle etkileşim kurulmasını sağlamıştır. Genellikle arp çalan gezginler farklı halk müziklerinden etkilenecek ilahi ve halk müziği karışımı şarkılar söylemeye başlar. Bu karma yapı kilise tarafından reddedilse de halk ve soylular tarafından benimsenir. “Troubadour” adı verilen bu gezgin müzisyenler, yerel hikayeleri de içinde alacak şekilde yaptıkları bestelerle 11 ve 12.yy. da önemli gelişmeler kaydetmişlerdir. Çok sesli müziğin oluşmaya başlamasıyla müzik anlayışı değişir. Gotik Çağ denilen bu dönemde müzik hızla gelişmiştir.

1450- 1600 yılları arası dönem Avrupa'da Rönesans adıyla anılır. Rönesans, “yeniden doğuş” anlamına gelmektedir. Coğrafi keşifler, bilimde ve sanatta yaşanan gelişmeler; Orta Çağ'ın baskıcı atmosferinden ve kilisenin etkisinden kurtularak aklı öncelemeyi tercih eden Avrupalı için, müzikte de bazı değişimlerin yaşanması oldukça anlaşılırdır. Dans müziklerinin yaygınlaşması, her ulusun şarkı formlarının belirginleşmesi ve armonik yapıların çeşitlenmesi Rönesans müziğini farklı kılan özelliklerdir. Kilisede dini içerikli müziklerde önemli olan söz iken dansların yaygınlık kazanmasıyla birlikte çalgıların da önemi artmıştır. Rönesans müziği, çalgıların çeşitlenmesi ve sözsüz müziğin önem kazanması bakımından da dikkate değerdir. Matbaanın icadıyla birlikte notaların çoğaltılması, müziğin yayılması kolaylaşmıştır.

1600- 1750 arası Barok Dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemde müzik, önce İtalya ve Fransa'da gelişme gösterir. Alman besteciler ise dönemin sonuna doğru yetişmeye başlar. Kilisenin etkisinden çıkan sanatçılar, kendilerini himaye etmeleri için

halkın içinde kişiler aramak zorunda kalır. Saray ve soylular sanatçıları korumaya başlar. Böylece saraylarda veya şatolarda küçük orkestralar oluşmaya başlar. Barok müzik, süslü ve gösterişli özellikleriyle tanınır. Orkestrada kontrast kullanımı, gürlüğün artıp azalmasıyla duyguların belirgin bir şekilde işlenmesine olanak sağlaması barok müziğin ayırt edici özellikleridir. Bu dönemde majör ve minör ses dizileri doğar. (İlyasoğlu, 2009: 45).

Opera, bu dönemde doğmuştur. İtalya’da bazı sanatçılar, Rönesans’ın etkisiyle Eski Yunan eserlerine yönelmişler ve bu eserleri tekrar ele almışlardır. Bunu yaparken trajediden yararlanmışlardır. Monteverdi, bu dönemdeki önemli opera yazarlarından. Opera, zamanla tüm Avrupa’yı etkilemiştir. (Say, 2019: 272).

J.S. Bach, Vivaldi, Telemann, Scarlatti, Handel bu dönemin en tanınmış bestecileridir. Özellikle J. S. Bach, kendinden önceki tüm sanat anlayışını toparlamış ve eldeki bilgilerle oluşturulabilecek en yetkin eserleri vermiş ve böylece kendinden sonraki bestecileri yenilikler aramaya mecbur bırakmıştır. Bach’ın etkileri çağdaş müzisyenlerde hâlâ devam etmektedir.

Fransız İhtilali ile birlikte krallıkların ve soyluların sarsılmasıyla müzikteki gösterişli öğeler, yerini yavaş yavaş daha sade bir yapıya bürümüştür. Daha hafif, daha anlaşılır eserler verilirken Rokoko üslubu oluşmuş ve bu üslup, Klasik Dönem’ in hazırlayıcısı olmuştur.

18.yy. sonu ile 19.yy. başlarını kapsayan devreye Klasik Dönem adı verilir. Bu dönemde amaç, değerini hiçbir zaman yitirmeyecek yapıtlar ortaya koymaktır. Bu amaca ulaşmak için Antik Yunan’da işlenen konulara ve değerlere yönelinir. Bireyselleşmenin bir neticesi olarak müzikte de dünyevilik, eşitlik, özgürlük gibi temalar işlenmiştir. Barok müziğe göre yoğunluğu az ama daha akıcı olan Klasik anlayış, orta sınıfın beğenilerini göz önünde bulundurur. Haydn, Mozart ve Beethoven bu dönemin en ünlü bestecileridir. Birbirlerini de etkileyen bu sanatçılar arasında Türk etkisinin en çok görüldüğü isim Mozart’tır. Mozart, Türk tınlarını ve mehterde kullanılan vurmali çalgıları kullanmaktan çekinmemiştir. (İlyasoğlu, 2009: 67).

19.yy. Romantik anlayışın hüküm sürdüğü çağdır. Fransız İhtilali ile iyice belirginleşen ben’lik fikri müzikte kendini gösterir. Ortaklaşa kalıplar ve teknikler yerine her besteci kendi üslubunu oluşturur. Bu dönem bestecileri, eserlerde kendilerini

abuk fark ettirir. Romantik eserlerde eserin içeriği eserin Şeklini belirler. Milliyetçiliğin etkisiyle sanatçılar, ulusal müziklerden yararlanmaya başlarlar. Halk müziğinin bestelerde kullanılmasıyla bir sentez oluşturulur. Liszt, Macar türkülerinden beslenmiŐ ve oldukça ilgi görmüŐtür. Schubert, Mendelssohn, Shumann, Chopin, Wagner, Brahms, Paganini, Berlioz, Verdi bu dönemin en tanınmış bestecileridir. (Say, 2019: 282).

20.yy. da radyo ve televizyonun yaygınlaşmasıyla daha geniş kitlelere hitap edebilir hale gelen müzik, oldukça hızlı deđiŐimler geçirmiştir. Bu dönemin önemli özelliği, bestecilerin herhangi bir üsluba bağlı kalmayıŐıdır. Sanatçı, eserleri arasında bile farklı teknikler ve stiller denemekten çekinmemiştir. Resim sanatındaki izlenimci anlayışın Debussy gibi bazı sanatçılar üzerinde etkisi olmuştur. Bu dönemi herhangi bir isimle sınırlamak doğru değildir. Genel olarak romantik anlayışı reddeden bir görüŐ hakimdir. Rahmaninov, Sbelius, Strauss, Ravel, Carl Orff, Őostakoviç gibi birbirinden ayrı sanat anlayıŐlarına sahip sanatçılar bu dönemde adından söz ettirmiştir. Genel olarak bunların özelliği, var olan kalıpları yıkmaktır. Caz müziğinin de bu yüzyılda artan etkisi, bestecileri etkilemiŐ ve eserlerinde caz etkilerinin yer almasını sağlamıştır. (Mimaroglu, 2019: 97).

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ

1.1.1923-1940 Arası Türk Romanlarında Klasik Türk Müziği Kullanımı

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte hızlı bir değişim sürecine giren Türk toplumu, yaşanan bu değişimleri sanatçıları vasıtasıyla edebi eserlere aksettirmiştir. Yazarlar, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde başlayıp Cumhuriyet'le birlikte daha da hızlanan değişimlerin etkilerini gözlemleyip eserlerinde bunları doğrudan işlemişlerdir. Bu dönem romancıları, Milli Edebiyat Dönemi'nin ardından Anadolu'ya yönelme hareketini devam ettirmişler ve genel olarak Cumhuriyet'in kazanımlarını, inkılap hareketlerini destekleyici eserler vermişlerdir. (Enginün, 2020: 268).

Müzik, hayatın her alanında yer tutan önemli bir unsurdur. Dönem şartları gereği genç Cumhuriyet'in, yönünü hızla Batı'ya çevirmesi ve “geç kalınmış çağdaşlaşma” hamlelerini hızla uygulamaya koyması Türk toplumunda “medeniyet krizinin” derinleşmesine neden olmuştur. Asırlardır işlenen ve birçok müzik kültürünün izlerini kendinde toplayan klasik Türk müziği, Batılılaşmanın getirdiği değerlerle gözden düşmüş ve “eski” olarak algılanmaya başlamıştır.

II. Mahmut Dönemi'yle birlikte Batı müziği Osmanlı sarayında ilgi görmüş ve bu ilgi Cumhuriyet'le birlikte oldukça artmıştır. Osmanlı kurumları yerine, Batılı değerlerle yeniden inşa edilen kurumlar arasında müzik de kendi yerini almıştır. Toplumun estetik değerleri de bu değişimden en fazla etkilenen unsurlardan biri olmuştur. Radyoda 1934- 1936 yılları arası Türk müziği yasağı ve 1976 yılına kadar bu müziği öğretecek ve geliştirecek resmi bir kurumun olmaması klasik Türk müziğinin, kendini dönemin şartlarına göre biçimlendiren yapısını bozmuş ve toplum nezdinde unutulmasına/ “eskimesine” neden olmuştur. (Ayas, 2018: 16).

Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri ve Peyami Safa gibi Cumhuriyet'in ilk yıllarında eser veren sanatçılar, toplumun değişiminde müziğin etkisinin farkına varmışlar ve romanlarında toplumun müzikle olan ilişkilerinin değişimini gözler önüne sermişlerdir.

Değişen müzik beğenisiyle klasik Türk müziği, Cumhuriyet devrimlerine karşı olanların veya yeniye reddedenlerin temsil edildiği bir alan halini almıştır. Bunda yeni

Cumhuriyet'in Batı'yı örnek alırken karşısına “düşman/ rakip” olarak Osmanlı'yı temsil ettiğine inanılan klasik Türk müziğini koymasının etkisi büyüktür. (Ayas, 2018: 85).

Halide Edip, müziğin toplumdaki etkisini fark eden bunu romanlarında doğrudan kullanan bir muharrirdir. Sinekli Bakkal eserinde müzik önemli bir unsur olarak kullanılır. Bu romanda Doğu- Batı karşılaştırmasını işleyen Halide Edip, müzik öğelerini yoğun bir şekilde kullanmıştır. Vehbi Dede özelinde dini tasavvufi müziği, Sinekli Bakkal Mahallesi'nde halk türkülerini, Peregrini ile de klasik Batı müziğini romanında ele alan Halide Edip, roman boyunca müzik ve insan arasındaki bağı, düşünce yapısıyla dinlenen müzikler arasındaki ilişkiyi, sosyolojik durumla beğeni arasındaki yakın ilişkiyi gözler önüne sermiştir. Selim Paşa Konağı'nda alaturka müzik yerine zamanla Batı müziği yerleşmiştir. Peregrini Müslüman olduktan sonra da Batı müziğini devam ettirmiş ve Sinekli Bakkal'a piyanoyu taşıyarak klasik Batı müziğinin yerli halk arasında yayılmaya başladığını veya Batılı beğenilerin halktan uzak değil halkın içinde yaşamaya devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır. Klasik Türk müziği sanatçıları bir gelenek olarak müzikten para kazanmayı uygun görmemişler, müziği geçim kapısı olarak gören anlayışı “ucuz” olarak nitelendirmişlerdir. Yaşamları genellikle para sıkıntısı içinde geçmiştir.(İnal, 1958: 100). Peregrini gibi Batılı sanatçıların varlığıyla bu anlayış da zamanla değişmeye başlamıştır. Romanda Arif, iyi bir Türk piyanist olarak görülse de bu işten para kazanmayı ayıp saydığı için işsiz kalır. “*Nejat Efendi'den sonra İstanbul'da en iyi Türk piyanist oydu. Fakat mensup olduğu içtimai sınıf musiki ile hayatını kazanmayı ayıp saygı için işsizliğe mahkûm olmuştu.*”(Adıvar, 2015: 283).

Selim Paşa'nın oğlu Hilmi ve arkadaşlarının klasik Türk müziğini yetersiz ve tekdüze fakat Batı müziğini daha üstün bir sanat olarak görmeleri dönemin gençleri arasında müziğe bakışı görmemiz açısından önemlidir. “*Garp'ı Garp yapan musikileri, onlarda hayat var fen var... halkın tembelliği, uyuşturucu kanaati, yüksek sınıfların boş ve düşük bir sefahate dalmaları hep bu bizim inleyen ağlayan musikimizin tesirinden.*”(Adıvar, 2015: 54). Dönemin yenilik isteyen ve padişahattan rahatsız olan yeni neslinin, birçok meselenin kaynağı olarak Doğu'da ve Batı'da müziği görmeleri, müziğe yüklenen anlam bakımından önemli; sorunların kaynağı olarak müziği hedef almaları kolaycı bir anlayış olarak değerlendirilebilir.

Sarayın yanında konaklarda da müzik eğitiminin verildiğini, klasik musikinin II.

Abdülhamit Dönemi'nde de yüksek zümrede kendine yer bulduğu söylenebilir. “*Selim Paşa sakalını karıştırarak o sesin Dede'nin semailerini ne güzel okuyacağını tahlil ederken kendi kendine mırıldandı.*”(Adıvar, 2015: 49) Selim Paşa, romanda klasik zevki beğenen bir saray görevlisidir. Rabia gibi güçlü bir sestten klasik eserleri dinleyecek olmak ona büyük bir heyecan verir. “*Selim Paşa Rabia'ya seslenerek “Musiki muallimine söyle sana Ey Zevk-i Zerrin şarkısını talim etsin.*”(Adıvar, 2015: 49) der. Selim Paşa ve oğlu arasında roman boyunca yaşanan çatışmaların merkezinde müzik vardır. Rabia'nın, köşk ve konaklarda yardımcı olarak çalışacak Çerkes ve Habeşistanlı genç kadınlara müzik dersi verdiği görülmektedir. “*Onlara kemençe ve ud öğretecekti. İşte onun Kanarya'nın Köşkü'nde yetiştireceği üçlük alaturka takım bunlardı.*”(Adıvar, 2015: 299).

Sinekli Bakkal, müzik temasının baştan sona işlendiği, yaşanan değişimlerde ve Batılı olma yolunda gösterilen çabaların veya direnişlerin kapsayıcı unsuru olarak müziğin görüldüğü bir romandır. Halide Edip, soyut bir sanat olan müziğin toplumsal hayatta nasıl duyumsandığı ve devrin siyasi konjonktüründe nasıl yer edindiğini somut olarak göstermeyi başarır.

Tatarcık romanı, Lale ve koruda kamp yapan arkadaşları üzerinden 1930'lu yılların gençlerini ve onların değişen beğenilerini müzik unsurları üzerinden ele alır. Bu gençler, genç Cumhuriyet'in yeni neslidir ve müzik beğenileri olarak da Batı'yı benimseyeceklerdir. Yazar, klasik musikiyi ise Abdülgaffar Efendi gibi geçmişi temsil ettiği düşünülen kahramanların beğeni ölçüsüne indirgeyerek musikin o dönemdeki itibarının azalmaya başladığını gözler önüne serer. “*Alaturka mızıkta çaldığı zaman susuyorlar, çünkü en eski peşrev klasik saz semailerini çalınıyor ve bundan en çok Abdülgaffar Efendi haz duyuyor, ancak o, bu ağır ahengi ağır tempoya içini uydurabiliyordu. Sungur Balta alaturka saz takımına: cenaze marşı lazım değil neşeli tarafından zeybek havası filan çalın, diye emir verince yalnız Poyraz köyü çocukları değil hatta büyükleri bile memnun oldu.*”(Adıvar, 2009: 260). Sadece gençlerin değil çocuklardan büyüklere kadar herkesin klasik musikin “ağır ahenginden ve temposundan” rahatsız olduğu, onu “cenaze marşı” olarak algıladığı görülmektedir. Sungur Balta gibi yalı sahibi zengin bir kişinin, musiki yerine zeybek havası gibi halk müziği ürünlerini istemesi de önemlidir. Buradan halk müziği ile klasik müziğimizin birbirinden ayrı olarak sınıflandırıldığı görülmektedir. Güneş Ayas, bu ayrımın Batı'dan

alınmış yapay bir sınıflama olduğunu ve esasında Osmanlı Dönemi'nde bu iki müzik türünün birbirinden ayrı düşünülmeyip sarayda dahi her ikisinin bir arada yaşadığını, birçok eserde hangisinin diğerinden etkilendiğinin tam olarak kestirilemeyeceğini açıklamaktadır. (Ayas, 2018: 30). Romanda gençler hep beraber türkü söylerler fakat klasik musikiyi tercih etmezler.

19. yy. sonralarında Amerika'da gelişmeye başlayan caz müziği, zamanla tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında bu müziğin zengin muhitlerinde çalındığı dönemin romanlarında görülmektedir. "*Hele caz herkesten ziyade küçükleri neşelendiriyor, hemen cıvıdamaya başlıyorlardı. Esasen onların da rıhtımdan teneke çalarak yalandan düdük çalarak düzlükleri havalardan bu caz pek başka bir şey değildi. Temposu onların içindeki tempo...*" (Adıvar, 2009: 260). Küçük çocukların cazı sevmelerinin nedeni onların tenekeyle bir nevi "rastgele" tempoyla oluşturdukları müziğe benzemesidir. Sungur Balta'nın yalısında çalan cazın çocukların kendilerince yaptığı eğlenceye benzetilmesi, caz müziğinin sistemini ve felsefesini anlamadan "moda" olduğu için çalındığını düşündürmektedir.

Radyolarda klasik musikinin yasaklanması halkın yabancı radyolara olan ilgisini arttırmıştır. Romanda köylünün Kur'an tilaveti için bu radyoyu dinlediğini görürüz. "*Mısır radyosundan Kur'an'ı dinledikleri vakit ihtiyar bayanlar başlarını örter ve ekserisi Allah Allah, suphanallah gibi sesler çıkarırdı.*" (Adıvar, 2009: 85) Mısır radyosu gibi dini içerikli yayın yapan bu kanallar, aynı zamanda yerel milli müziklerine de yer veriyorlardı ve bu müzikler klasik musikimizi hatırlatır melodilere sahipti. Bu hem tanıdık hem yabancı gelen müziğin etkisi Türk toplumunda sonradan arabesk denilen bir müzik türünün gelişmesine neden olmuş ve bu tür, Türkiye'de geniş bir taban bulmuştur. (Soykan, 2012: 36).

Reşat Nuri Güntekin, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi'nde romana yön veren isimlerden biridir. Eserlerinde müzik unsurlarından doğrudan faydalanmış ve müziğin değişimi ile zihniyetin değiştiğini fark eden sanatçılardan biridir. Çalığışu yazarın en tanınan romanıdır. 1922 yılında yayımlanmış olmasına rağmen gerek Cumhuriyet ideolojisini doğrudan yansıması gerek de kendinden sonraki romanları müzik açısından etkilemesi bakımından bu çalışmaya dahil edilmiştir.

Biol Emil, İstanbullu Feride'nin zorluklar karşısında yılmadan çalışması ve

güçlükleri bir bir aşmayı bilmesi 1922 senesi için psikolojik açıdan da önemlidir, der. (Emil, 1989: 13). Kolejli bir İstanbul kızının çetin Anadolu şartlarında ayakta kalması ve eğitimle çevresini yeniden düzenlemesi önemlidir. Anadolu'nun zengin bir çerçevesini çizen ve başarılı tablolar meydan getiren Reşat Nuri, Feride'nin tayini dolayısıyla gittiği kasabaları müzikleriyle birlikte ifade eder. Çamaşır yıkayan kadınlar, genç kızlar, öğretmenler ve hatta sarhoşlar bile şarkı-türkü söyleyerek iş yaparlar. *“Karşıdan türkü söyleyerek birkaç sarhoş geliyordu.”* (Güntekin, 1999: 102). *“Yanık sesli bir yolcu suların karanlığına karşı ‘Sendedir avare gönlüm, sendedir.’ diye bir şarkı söylemişti.”*(Güntekin, 1999: 254).

Romanda klasik Türk müziği konusunda en öne çıkan kişi Şeyh Yusuf Efendi'dir. B. kasabasında musiki muallimi olan Yusuf Efendi, tam anlamıyla musiki aşığıdır ve klasik Türk müziği icra eder. Odası adeta bir musiki müzesi gibi birçok çalgıyla doludur. Uzun, ince bir kahraman olarak tasvir edilen Yusuf Efendi, oldukça zariftir. Kasabanın en değerli kişisidir. *“Şeyh Yusuf Efendi. Yalnız mektebin değil, bütün B. 'nin en ehemmiyetli bir şahsı, Yusuf Efendi, bir Mevlevi şeyhiymiş, birkaç sene evvel B. 'ye gelmiş...”* (Güntekin, 1999: 213). Yusuf Efendi'nin Mevlevi şeyhi oluşu ve müzik konusundaki ustalığının ve zarafetinin nereden geldiğini anlamamız konusunda okuyucuya yardımcı olur. Mevlevi dergahları klasik Türk müziğinin en önemli öğretim kurumlarından biri olagelmıştır. Birçok bestekâr yetiştiren Mevlevihaneler, Türk müziğinin gelişiminde önemli bir yer tutar. Şeyh Yusuf Efendi, Feride'ye âşık olur ve aşkını dille ifade edemez. Bunu ancak musiki ile ifade eder. Söylediği şarkılar ve çaldığı enstrümanlar öylesine içten ve etkileyicidir ki Feride gibi İstanbul'da zengin muhitte büyümüş, kolejde okumuş ve Batı beğenilerine sahip birini etkilemeyi başarır. Şeyh Yusuf Efendi özelinde klasik Türk müziğini temsil edilir. *“Yusuf Efendi'nin musikisi beni sardıkça sarmıştı. Zavallı bestekâr uzun zamandan beri hastaydı.”*(Güntekin, 1999: 222) diyen Feride, Yusuf Efendi'yle mutlu bir şekilde kavuşamaz. Yusuf Efendi ölüm döşeginde Feride'nin adını sayıklar, Feride başucuna gelir ve son kez birbirlerine bakarlar. Yusuf Efendi'nin ölümü Feride'yi üzmüştür şüphesiz ama daha fazlası olmaz. Feride, müziğinden etkilense de Yusuf Efendi'ye âşık olmamıştır.

Damga romanı, İffet ve Vedia arasında geçen aşk hikayesi üzerinden toplum-birey çatışması işlenir. Öğrenmen olarak çalıştığı evin hanımıyla gizlice buluşmaya başlayan İffet, yakalanacaklarını anlayınca Vedia'yı korumak için romantik bir anlayışla

hırsız damgası yemeye razı olur. Bu damgayla yaşamının zorlukları realist çerçevede okura sunulur. Klasik Türk müziği unsurları derinlemesine işlenmez. Eğlence ortamında tercih edilen çalgılar genellikle Batı menşeli çalgılar olmasına rağmen çalınan parçalar Türk müziğine aittir. “*Güzel ut vardı, keman vardı, bir de klarnet midir nedir işte o zırlı... bir Aksaraylı uzun İhsan vardı ama ne göbek kıvırdı sabaha kadar.*” (Güntekin, 2016: 136)

Gizli El romanında meyhane eğlenceleri betimlenirken arkada çalan müziğin klasik musikisi olduğu görülür. “Ut, tef ve rakı kokusu” birlikte verilerek sefiş bir ortam oluşturulur. (Güntekin, 2016b: 17).

Dudaktan Kalbe romanı başkahramanı Hüseyin Kenan, kendini Batı’da kabul ettirmiş bir keman virtüözüdür. Çocukluğunun geçtiği İzmir’de bir bağ evinde yaz mevsimini geçirmek için gider. Asıl geliş amacı ise Suriyeli bir şairin yazdığı opera metnini bestelemek istemesidir. Burada Lamia ile yakınlaşır. Kenan, çocukluğunda Şem’i Dede’den klasik Türk müziği dinlemiş biridir. Daha sonra bu müziği bırakarak tamamen Batı müziğine yönelmiştir. Şem’i Dede adından da anlaşılacağı üzere Mevlevi şeyhidir. Ney üfler, eski tekkede pazartesi geceleri musiki faslı yapılır. Kenan, bu musikiden çok etkilenir. Kendini yetiştirenin asıl bu müzik olduğunu fark edemez. Şem’i Dede’nin Kenan’a yaptığı şu eleştirisi dikkate değerdir: “*Kenan Bey alaturka musikiyi bırakıp alafrangaya çevirdi. Kanaati fakiranemize göre bir tohum doğduğundan gayri toprakta bir neşvünemayı tam idrak edemez.*”(Güntekin, 2008: 15). Cumhuriyet’in Batılı müzik politikasının bir eleştirisi olan bu ifadeler oldukça önemlidir. Şem’i Dede’ye göre Batılı eserleri çalmak veya yerli müzik unsurlarını Batılı formlara çevirmek mümkünse de “lezzetli” değildir. Müzik, en soyut sanattır ve müzik beğenisinin oluşması uzun yılları kapsar.

Yeşil Gece, yazarın medresede yetişen bir gencin aklındaki sorulara cevap bulamayarak öğretmen okuluna gitmesi ve Ege’de Sarıova adlı bir kasabaya öğretmen olarak atanmasıyla oradaki gerici çevrelerle olan çatışmasını işlediği romanıdır. Romanda klasik Türk müziği unsurları etkili bir şekilde kullanılmaz ancak önemli bir klasik Türk müziği bestekarı olan Tatyos Efendi hakkında bilgi vardır. “*Boğaza giren balık sürülerinden, o yaz Kanlıca gazinesunda çalgı çalan Tatyos’tan uzun uzun bahsedildi.*”(Güntekin, 2015: 15). Önemli bir müzik icracısının toplum nazarında takip edildiğini görmek açısından önemlidir. Eserde Kâni Bey Sarıova’ ya yerleşmiş bir

doktordur. Herkes tarafından çok sevilen doktor, sesinin güzelliğiyle de ünlüdür. Hem tekkelerde hem de rakı meclislerinde gazel ve kaside okur. Bu da toplumdaki müzik anlayışında ikiliğin devam ettiğini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi, Cumhuriyet öncesinde başladığı roman hayatında toplumun aksayan taraflarını anlatmayı ve bunu mizahi unsurlarla bezemeyi başarıyla gerçekleştirmiş bir romancıdır. Hurafelerle yaşayan halkı akıl ve mantık dairesine çekmek ister. Gözlemlediği olayları romanlarında işleyen Hüseyin Rahmi, roman kişilerini uç noktalara götürerek karikatürize eder.

Müzik kullanımı, genel olarak Hüseyin Rahmi'nin romanlarında belirleyici bir yer tutmamıştır. Eğlence meclislerini betimlerken kullanılan müzik ile dönemin “arka mahalleleri” görülebilir ve bu ilk bakışta görünmeyen çevrenin müziği ve müziğinden hareketle dünyaya bakışı değerlendirilebilir.

Cehennemlik romanında önemli devlet görevlerinde bulunmuş emekli Ferruh Bey'in gençliği anlatılırken Babıali'de önemli görevlere getirildiğinde eğlence meclislerine daldığını ve böyle önemli görülebilecek makamlarda bulunan insanların etrafının dalkavuklarca nasıl çevrelendiğini gösteren bölümlerden “*İçki ve safahat alemlerine daldı. Şarkı söyleyen, ney üfleyen hanende ve sazanelerden, dört kaşlı içki sunanlardan, taklitçilerden meydana gelmiş bir dalkavuk heyeti etrafını sardı.*” (Gürpınar, 1984: 12) önemlidir. Yine başka bir bölümde Sabri Bey'in karısı Ferhunde'nin banyoda söyledi muhayyer makamında bir eser vardır. Yazarın, makamın adını özellikle vermesinin nedeni muhayyer makamının Türk musikisinde kullanılan en eski makamlardan olması ve genellikle dini anlayış dışındaki eserlerde tercih edilmesi olarak düşünülebilir. (Özkan, 2020: 23).

Efsuncu Baba romanında Ebulfazl Enveri, simya maharetiyle altın elde etmek ister. Bunun için Agop ve Kirkor adlı iki işçiyi yanına alır. Bu işçiler eğitim görmemiş, halktan kişilerdir. Sohbet ettikleri bir bölümde: “*Ne bestede usul var ne güftede anlam... Agop, Kirkor'a karşı üstünlük taslamaktadır. Kirkor durmadan meyhane bayatı, bayağı şeyler okur. Agop; Dede Efendi, Nikağos Ağa gibi ustaların ağır şarkılarını ırlamak merakındadır. Usulünden, düm tekinden ara sıra da mezesinden birkaç tekinden yararlanır.*” (Gürpınar, 1982: 12). Dönemin ve musikinin önemli isimlerini saymaları, onlar hakkında yorum yapmaları, musiki usullerinden haberdar olmaları, sanılanın

aksine klasik Türk müziğinin hiç de halktan kopuk olmadığını bir göstergesidir. Klasik Türk müziği içinde de kaliteli- kalitesiz ayrımı yapılmaktadır. “Meyhane bayatı” olarak nitelenen şarkılar vardır.

Yine Kirkor’un Agop’a sorduğu Artin Ağa’nın bir bestesinin makamının uşşak olduğunu öğrenmesi ve bu makamı aşağı bir makam olarak görmesi dikkate değerdir. *“Makamatın etbai takımındandır. Bayağı şeydir fakat eşekli şarkıya da uşşak makamı uyar. Öyle değil mi?”*(Gürpınar, 1982: 14). Hüseyin Rahmi’nin ince alaycılığından klasik Türk müziği de nasibini almıştır.

Ben Deli Miyim? romanında Şadan, deli olup olmadığını sorgular ve o, annesiyle -yani gelenekle- toplumdaki haksızlıklar nedeniyle tartışmalara girer. Doktorlar, Şadan’ın yarı deli olduğunu karar verirler. Romanda Kalender Nuri birkaç çalgıyı çalmayı bilen biridir. Önceleri ut, tambur çalarken yeni olarak kemana başlaması önemlidir. *“Ut çalar, biraz tambur zımbırdadır, yeni kemana da başladı. Birini başarmadan öteki işe girer.”*(Gürpınar, 1981: 38). “Piyasa” denen ortalama eğlence mekanlarında çalışan müzisyenler, değişen beğenilere göre kendilerini yenilemek, şartlara ayak uydurmak zorunda kalmışlardır. Yarı deli teşhisi konulan Şadan’ın tuvalet deliğine doğru gazel okuması ve okuduğu gazelin etkisiyle hislenmesi ilginçtir. (Gürpınar, 1981: 207).

Tebessüm-i Elem romanında Kenan Bey, Batı müziği hayranı olan ve bu müziği icra edebilen Ragıbe Hanım’la evliken bu durumdan çok sıkılır. Çünkü Kenan ne Türk müziğini ne de Batı müziğini bilmektedir. O, Türk müziği unsurlarını “eski” olarak görür ve yüzünü buruşturur. Batı müziğini ise “yeni” gördüğü için beğenir. Evlenip “yüksek” müzik eserleriyle yoğun şekilde karşı karşıya kalınca müzik bilgisi ve görgüsü olmadığı için bunalır. *“Aslında onun bir musiki terbiyesi yoktu. Alafranga "otör"leri alkışlamak, yeni fikirlilik modası icabından olduğu için her zaman bunlara tapar görünür; gazel, şarkı, ud filan duyduğu yerlerden yüzünü ekşiterek kaçırdı. Hakikatte her iki musikin de ilk bilgilerinden bile habersizdi.”* (Gürpınar, 1967: 153). Kenan, meyhanede klasik Türk müziği okuyan Vuslat’a âşık olur. Ona bir ev tutar ve Ragıbe Hanım’ın parasıyla ona bakmaya başlar. Gerçekler öğrenilince iki kadın da Kenan’ı terk eder ve Kenan ortada kalır. Kahramanın sırf yeni olduğu için Batı müziğine hayranlık beslemesi ve bu konuda hiçbir bilgisinin olmaması “yanlış Batılılaşma” olarak algılanabilir. Evde yapılan işret meclislerine şarkı söyleyen hafif meşrep kadınlar gelir

ve makamlara uyarak gazel söylerler. *“Pesten, fakat pek neşeliydi. Nağmeli, nazik, titrek, ruha işleyen, tatlı, şehvet uyandıran bir kadın sesi gazele girişti. Oldukça ustalıklarla bütün makamlara girip çıkıyordu. Gazel, kürdilihicazkarda karar kıldı.”* (Gürpınar, 1967: 50).

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında klasik Türk müziği unsurları geniş ölçüde yer tutmamıştır. O, bu müziği, hızlı yenileşmeyi kavrayamayan bireyleri karikatürize ederken arka plan olarak kullanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında klasik Türk müziği aleyhinde oldukça olumsuz haberler yapılarak içki ve melankoli ile özdeşleştirilmiştir. 1930'larda meyhane müziği denince akla bu müzik anlayışı gelmektedir. (Özdemir, 2018: 171). Hüseyin Rahmi de bu savı destekleyen örnekler vermiştir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Cumhuriyet Devri romanlarına yön veren yazarlardandır. Romanlarında genellikle belli bir dönemin manzarasını verir. Türk toplumunun yaşadığı önemli sosyal ve siyasi olayları işlerken o dönem insanının yaşayış özelliklerini de başarılı bir şekilde yansıtır. Bu özelliklerin içinde müzik kullanımı da önemli bir yer tutar.

1927'de yayımlanan Hüküm Gecesi romanında gazeteci Ahmet Kerim, İttihat ve Terakki karşıtı bir muhaliftir. Samiye ile de birbirlerini severler. Samiye, romanda piyanosuyla Ahmet Kerim'i etkiler ancak ona ağabeyi piyano almadan önce ut çalmayı öğrenmiştir. *“Selim Necati Bey'in kız kardeşi Samiye bu konağa gelmeden önce musikiden büsbütün kısmetsiz değildi. Doğuştan bir istidat bu genç kıza o cehennemden bucağında bile kendi kendine ut çalıp şarkı söylemek imkanını vermişti.”* (Karaosmanoğlu, 2016: 99). Samiye roman boyunca hiç ut çalmaz; o, sadece piyanosunu çalar. Ut çalmayı bildiğini söylediği halde yazarın, eline hiç ut vermeyişinin bazı sebepleri olmalıdır. Yenileşme yolunda müzik anlamında halkta bir değişimin olduğu muhakkaktır. Klasik musikimizi temsil ettiği düşünülen ut, tambur gibi çalgılar beğeni basamaklarında alt sıralarda yerini almışlardır. Üstelik bu çalgılar, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında görüldüğü üzere *“meyhane, rakı, duman...”* gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. *“Tokathyan'ın mutfak deliklerini örten demir ızgaralar üzerinde köpeklerle koyun koyuna yatmış çocuklar var. Daha yukarıda, bir meyhaneden, bir ince saz takımının kulak tırmalayıcı gürültüsü işitiliyor.”* (Karaosmanoğlu, 2016: 111). İnce saz takımı ile kastedilen klasik Türk müziğidir. Bir zamanın *“ince”* müziği artık *“kulak tırmalayıcı”* olmuştur. Yine olumsuz bir meyhane tasviri yapılırken: *“ud çalan adamın ağzındaki kasılmalar gittikçe çoğalıyor ve gazel söyleyenin başı, etrafında dayanacak*

bir yer ayrılıyordu. Buna rağmen, ahenk devam ediyordu. Fakat öyle bir ahenk ki cıvımsız, düzenini kaybetmiş ve bir acayip gürültü halini almıştır. Her ağızdan bir ses çıkmaktadır. Mesela sofranın başındaki delikanlı "Felek bana neler etti bu gençliğim elden gitti" şarkısını çağırırken; kızlar "Rakı içtim al bardaktan/ Buse aldığım gül yanaktan" türküsünü söylüyorlar ve ut nihaventten bir hava çalarken öteki hicazkar kürdiden bir gazeli mırıldanmaya başlıyordu." (Karaosmanoğlu, 2016: 271). Manzara tam bir karışıklık halidir. Ahenk cıvımsız, müzik gürültü haline gelmiştir. Artık klasik musiki ömrünü tamamlamış gibidir.

Romanda müziğin bir insanı nasıl etkileyebildiğini gösteren bir bölüm vardır. Ahmet Kerim, Samiye'yi görmeden adeta onun sesine âşık olmuştur. "Gerçekten Ahmet Kerim'in bu kızın sesini her işitişte çileden çıkmamasının imkânı yoktu. Eğer bir alev, bir ses haline girse mutlaka Samiye'nin sesi olurdu. Bu, kulaktan geçmeden doğrudan doğruya yüreğe akan bir sestir. Ahmet Kerim, işte bu alev yüreğine düştü düşeli neredeyse hayatının estetiği değişmiş gibidir." (Karaosmanoğlu, 2016: 99). Müzik, soyut bir sanat olduğu için kişinin içinde bulunduğu ruh durumuna göre farklı kapılar açması olasıdır. Ancak burada kastedilen müzik en azından klasik Türk müziği değildir.

Mithat Cemal Kuntay, Üç İstanbul romanıyla önemli sosyal ve siyasal dönüşüm devirlerinden II. Abdülhamit, Meşrutiyet ve Mütareke Dönemlerini ele almıştır. Romandaki kullanımına bakıldığında müzik konusunda oldukça malumatı olduğu görülmektedir. Özellikle klasik Türk müziği bestekarları ve eserlerini romanında sıkça kullanmıştır. Roman kahramanı Adnan, Abdülhamit Dönemi muhaliflerindedir. Konaklarda dersler verir aynı zamanda hukukçudur. Maliye nazırının kızına edebiyat dersi verir. Nazırla aynı odadayken dışarıdan gelen bir ut sesiyle müzik üzerine konuşurlar: "Komşu evde ud çalmaya başladı. Maliye nazırı gözlerini yumdu. Sonra mahmur bakışlarla Adnan'a: "Musikimiz ne kadar ruhanidir" dedi. Adnan bir şey söyleyemedi. Maliye nazırı sordu: "Bizim musikiyi sevmez misiniz yoksa? Adnan, odada başkası olmadığı için "bizim musikiyi" sevdi. Fakat beğenişine bir başkalık vermek istedi, "ama bendeniz ancak eski bestekarlarımızı beğenirim efendim" dedi. Maliye nazırı gaşyoldu. Müstakbel damadı demek ki Itrileri, Tellalzedeleri, Zaharyaları, Dede Efendileri, Hafız Postları beğeniyordu." (Kuntay, 2012: 181). Adnan'ın sözleri onun gibi dönemin muhalif bir gencinin nazırın yanındayken ve odada başkası yokken cevaplarının nasıl değişiklik gösterebileceğini ve "bizim musikiyi" severken ölçütün ne

olduğunun görülmesi bakımından önemlidir. Klasik musiki denilince nazırın saydığı isimler Türk müziğinde çığır açmış isimlerdir. Adnan ise Hafız Post ismini ilk kez duymaktadır. “*Hafız Post! O kemalli adamdır! Bine yakın beste yapmış. Mecmuasını tabii görmüşsünüzdür.*” dedi. Adnan bozuldu. Bu Hafız Post'un şimdiye kadar adını bile işitmemişti.” (Kuntay, 2012: 181). Kuntay’ın maliye nazırının ağızından klasik Türk müziği ile ilgili verdiği bilgiler bununla sınırlı değildir. “*Şimdi maliye nazırı büsbütün keyifli, limonatası elinde, Ulah Bey'i Kantemir'in notalı musiki kitabını, Necip Paşa kütüphanesinin Hamparsum notalı beste mecmualarını anlatıyordu: Bütün bestelerimiz iki mühim koleksiyondadır. Biri Ethem Paşa koleksiyonudur ve dört bin parçadır. Güfteler bütün talik kırmasıyla yazılı... Besteler de bütün alafranga notayla! Ötekisi Mısırlı Halim Paşa koleksiyonudur.*” (Kuntay, 2012: 182). Otobiyografi özelliği de gösteren bu eser, dönemin müzik koleksiyonları hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlaması bakımından da önemlidir. Saray çevresinin müziğe bakışı ile muhalif kesimin klasik musikiye bakışı gerçekçi bir şekilde karşılaştırılmıştır. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken konu şudur: Saray, klasik Türk müziğinin koruyucusu değildir; Avrupa’dan Donizetti gibi çok sesli Batı müziği bestecilerini getirmiş ve Batı müziğine ilk somut adımları atmıştır. Dede Efendi’nin saraydan ayrılıp Hicaz Bölgesi’ne gitmesi bundan sonradır. (Özcan, 2001: 94)

Senih Efendi, saraya bağlı bir memurdur, tapu müdürüdür. Sanatkâr ruhludur. Klasik musikiye rağbet eder. “*İnce, sanatkâr Senih Efendi, bu cumbanın önünde kızı Melahat'a utta şarkılar çaldırılmış.*” Senih Efendi de memur olması ve klasik musikiyi beğenmesi bakımından maliye nazırına benzemektedir.

Adnan ve arkadaşları antika sayılabilecek eşyalara hayrandırlar ve onları elde edebilmek için uğraşırlar. Bu çelişkili bir durumdur. Sürekli yeniyi arayan ve bunun için uğraşan gençlerin eşya söz konusu olunca geçmiş döneme ait olanını makbul görmesi ilginçtir. “*Eşya hep aynı eşya idi: üstünde Üçüncü Selim'in Suzidil peşrevini bestelediği Zillüssultan seccadeleri... Hattat Mahmut Celalettin'in en kuvvetli yaşında yazdığı çifte hilyeler...*” Yaşanmışlığı olan eşyalara beslenen ilgi, kişinin anılarda yaşama isteğini veya geçmişe olan özlemini açığa vurabilir. Böyle düşünmekle birlikte Türk gençlerinin tarihe oryantalist bir anlayışla bakmaya başladığı da düşünülebilir. Batılıların Doğu’ya bakışının genel bir özeti olan oryantalizm, Batı hayranı olan Türkler arasında da benimsenmiş ve öz-oryantalist bir bakış ortaya çıkmıştır. Bu, “kendi”nin olana Batılı

gözüyle bakmaktır.(Ayas, 2018: 184) Kendi kendini yabancılayan ve tarihini fantastik ilgi nesnelere indirgeyen bu anlayış, yanlış Batılılaşmanın toplumuza verdiği kültürel zararı görmek bakımından önemlidir.

Romanda Tepebaşı'na gelen Budapeşte klasik Batı müziği orkestrası görülmektedir. Osmanlı sultanı da bu orkestrayı dinlemiştir. "*Adnan, Balkanzuk'la o hafta İstanbul'a gelen Budapeşte orkestrası Tepebaşı'nda klasik eserler çalarken çalgıcılardan Çardaş isteyen Sultan'la eğlendi. "Bir de bu Osmanlı hanedanı için müzisyen derler; tuhaf şey!" dedi. Sonra Kağıthane'de zurna çaldıran şehzade ile eğlendi.*" Sultanın çalınmasını istediği Çardaş, Macar halk dansıdır. Osmanlı sultanıyla "eğlenmesi" yine öz-oryantalist bir bakışın tezahürüdür. Çünkü 19.yy. da klasik Batı müziğinde görülen romantizm etkisiyle besteciler ulusal folklorik öğelerden yararlanmaya ve bunları eserlerinde işlenmeye başlamışlardır. Bunlardan en önemlisi olan Liszt, Macar ulusal şarkılarını klasik Batı müziği formlarında işlemiştir. (Say, 2019: 427). Adnan ve arkadaşlarının bilgi sahibi olmadan eleştirmeleri, amaçlarının "birlik ve ilerleme" değil "eski" gördüklerinin ilgası olduğu anlaşılmaktadır. Bu dönem romanlarında Jön Türklerin en çok eleştirilen taraflarından biri, aşırı Batı hayranı oluşlarıdır. (Balcı, 2002: 103)

Peyami Safa, Cumhuriyet Dönemi romanımıza yön veren isimlerden biridir. O, geniş bir gözlem gücüne sahip başarılı anlatımıyla tanık olduğu çağın panoramasını okuyuculara sunmuştur. Eserlerinde ele aldığı gençler ikilik arasında sıkışmış, çıkış arayan kişilerdir. (Enginün, 2020: 294) Müzik konusunu da romanlarında en etraflı şekilde işleyen yazarlarımızdandır.

Sözde Kızlar, Mütareke yıllarında Anadolu'dan İstanbul'a gelen Mebrure'nin, babasını ararken gelişen olayları anlatır. Eser 1923 yılında yayımlanmıştır. Eserde müzik unsurlarına yer verilse de klasik Türk müziği ile ilgili kısımlar oldukça sınırlıdır. Peyami Safa romanlarında, bunalan ve arayışta olan kahramanların, zihinlerindeki bu belirsizliği gidermeleri ile yerli unsurlarımızı fark ve takdir edişleri paralellik gösterir. Mebrure'nin, babasından haber alamadığı ve Fahri'yi tam olarak benimseyemediği bölümdeki "*Hava kararıyordu. Kırık bir kafes deliğinden içeri kayan sarı bir güneş ziyası silindi. Sokakta, yolcuların ayak sesleri seyrekledi. Şehzade Camii'nin müezzinleri, uhrevi terennümlerine başladılar. Köşeyi dönen helvacının uyuşturucu bir makamla tekrarladığı kelimeler, uzaklaştı. Mercan, etli ve uzun tüylü bir kedi, minderin*

üstünde horulduyordu”.(Safa, 2020: 235) betimlemeleri ile Mebrure'nin tercihini Behiç yerine Fahri'den yana kararlaştırması ve rahatladığı bölümdeki *“Besleme lambayı getirdi. Odada her şey birdenbire parladı. Mercan uyandı, silkindi, yumuk gözlerini açarak yere sıçradı. Karşıdaki evde bir ud sesi gene "Ferahfeza" semaisini çalmaya başladı.”*(Safa, 2020: 236) betimlemeler dikkate değerdir. Ut sesi yerli olanı sembolize eder. Aydınlık; uyuyan kedinin uyanıp silkinmesi, Mebrure'nin uyanmasıyla ilintilidir. Makam olarak ferahfezanın seçilmesi de bilinçlidir. Ferahfeza makamı; genişlik veren, esenlik anlamına gelir ve klasik Türk müziğinde kullanılan önemli bir makamdır. Muharririn, bunalan kahramanlarının çıkış yoluna ulaşmalarını zaman ve mekanla birlikte vermesi değişimin kolektif olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Bir Akşamı romanı Sözde Kızlar'da olduğu gibi yozlaşmanın ve yanlış Batılılaşmanın birey ve toplum üzerindeki olumsuz etkilerini işleyen bir eserdir. Eserde Meliha'nın, hasta babasının sıkıcı ve bunaltıcı bulunduğu evinden Kamil'le birlikte “hayatını yaşamak” için hayallerini kurduğu İstanbul'a kaçmasını ve pişmanlıklar içindeki hayal kırıklıklarını anlatır. Enstrümanlarla insanlar arasında ilişkiler kuran muharrir, Meliha'nın hasta babasının öksürüğünü betimlerken *“Bu ses evvela bir tamburun göğsü gibi boş bir göğsün içinden öter, sonra boğaza çıkar, orada sıkışır, pürüzleşir, çatallaşır, boğulur, tıkanır ve bir hava yığımına binerek ağızdan dışarı fırlardı.”* (Safa, 1999: 16) der. Meliha babasının öksürüğünden çok rahatsızdır ve onu duymamak için kendini bir yerlerden atmak dahi ister. Hiç duymak istemediği bu sesi klasik musikinin en başat sazı olan tambura benzetmesi manidardır. Okan Murat Öztürk, klasik musikinin temel sazının tartışmasız olarak tambur olduğunu belirtir. (Öztürk, 2017: 367). Yine Meliha olumsuz bir durumda tasvir edilirken bu durum, rebaba benzetilir *“Gece yarısı, bir mağaranın içinde akan gizli çeşme gibi, bir derin rebap uğultusuyla Meliha'nın kanı, eteklerinin içinde, mırıldanıyor, uzak ve tatlı bir musiki gibi terennüm ediyor.”*(Safa, 1999: 269). Meliha, çocukluğunu düşündükçe aklına babasının öksürüğü ve annesinin mutfakta şarkı söylediği gelir. Annesi babasına karşı kayıtsızdır. Annesinin şarkılarını babasının hastalığına bir sebep olarak görür. *“Demek Basil dö Kohlar da on sekiz senedir o kadınla el ele çalışıyorlardı. O kadının söylediği şarkılar, Basil dö kohların milli marşlarıdır. Beraber çalıştılar. Anne şarkı söyler, baba öksürür.”* (s.71). Şarkı, sadece bir şarkı olmaktan öte kayıtsızlığın somutlaştığı bir cisim olur ki mikroplar bunu kendilerine marş yapmışlardır.

Canan romanında Bedia ile evli olan ve konakta yaşayan Lami'nin bu durumdan sıkılması ve yeni tanıdığı Canan'la Batılı bir yaşam için evlenmesi konu edilir. Konakta tekdüze bir yaşam vardır ve Lami, değişim heyecanına kapılmıştır. Canan onu etkiler fakat evlendikten sonra işler hiç de beklediği gitmez. Lami, yaptıklarından pişman olur ve konağa geri döner. Romanda kendi değerlerinden kopan bireyin bedbaht olması ve huzuru yine kendi değerlerine dönerek bulması anlatılır. Ferhunde Nine ile Bedia'nın bir sohbetinde saraydan çalgı takımlarının konaklara gönderildiği görülür. *“Ne günler... lohusalığımda... bir çalgı, bir kıyamet, bu yalılar, bu deniz inledi, inledi. Sultan Aziz rahmetliyi severdi. Enderun'dan saz, Karagöz, hokkabaz, çengi gönderirdi.”*(Safa, 2000: 89). Sarayın saz takımlarının saray dışına gönderilmesi, sarayda eğitim gören müzisyenlerin halktan kişiler oluşu klasik Türk müziğinin halkla iç içe olduğunu görmek bakımından önemlidir. Saray müziği ve halk müziği olarak keskin bir ayırım yoktur.

Bedai'nın arkadaşı Mahmure ut çalar. Yazar, ut üzerinden yaşanan savaşı ve karaborsacılığı başarıyla aktarır. *“Ver şu arkadaki udu bakayım. Gerdaniyenin bir teli kopuk, hınzır Elmas, dün udun üstüne sıçradı, pençesini attı, canım Japon kirisini kopardı. Piyasada da Japon teli bulunmuyor. Hay gözü kör olsun bu muharebeyi çıkaranların. Ud teli de olmaz olur mu, vardır ama saklıyorlar.”* (s.97). Bedia, konak kızıdır, asildir, değerleri temsil eder. En sonunda kendisine yalvaran Lami'yi affedecek kadar da yüce gönüllüdür. Bu çerçevede içinde ut sazının kullanılmış olması, udun geleneği temsil etmesi klasik musiki bakımından olumludur.

Fatih- Harbiye romanı Peyami Safa'nın müzik unsurlarını en çok kullandığı ve müzik geleneğini romanın merkezine oturttuğu eseridir. Doğu- Batı çatışmasının işlendiği bu eserde klasik eğitim almış Neriman'ın değişen yaşam şartlarına ayak uydurmakta zorlanması ve Batı tipi yaşamın ahengine kapılması anlatılır. Neriman; Şinasi- Macit, Fatih- Harbiye, Doğu- Batı, ut- keman arasında bir tercih yapmak zorundadır. Romanda etraflı müzik sohbetleri yapılır. Neriman ut, Şinasi klasik kemençe, Faiz Bey ney çalar. Hep birlikte müzik yaparlar. Neriman Darülelhan'ın Türk müziği şubesine devam eder. 1920'lerin Türkiye'si romanın zamanıdır. Darülelhan'ın Türk müziği şubesini kapatma dedikoduları yayılmaktadır. Darülelhan, 1914'te Darülbedai kurulduğu zaman onun içinde yer alan müzik şubesi iken 1917 senesinde Maarif Nezaretine bağlanmış ve Türk ve Batı müziği öğretmeni yetiştirmek üzere

bağımsız bir kurum haline gelmiştir. Öğretmen yetiştirmenin yanında notası olmayan müzik parçalarını notaya almak, ilmî araştırmalar yapmak, derleme faaliyetleri gerçekleştirmek gibi görevleri de bulunmaktadır. Kurum, yedi sayı çıkan bir dergi yayımlamış, 1927 yılında kurumun Türk müziği bölümü kapatılmıştır. (Kolukırık, 2014: 483). Romanda Şinasi'nin aldığı gazetede Darülelhan'ın alaturka şubesinin kapatılması tartışması yer alır. *“Şinasi tütüncüye giderek bir sigara aldı ve camın kenarına asılı bir Akşam gazetesinin ilk sayfasına göz attı: Darülelhan muallimlerinden birinin resmi, alaturka, alafranga musiki münakaşası hakkında sözler... Gazeteyi aldı, kapladığı, ceketinin dış cebine soktu.”* (Safa, 1999: 10). 1917'de Türk müziğini geliştirmek için açılan Darülelhan'da Batı müziği eğitimi olmakla birlikte merkezde Türk müziği vardır. Zamanla bu denge eşitlenir fakat on yıl sonra 1927'de Türk müziği bölümü ilga edilir. On yıllık dönemde kuranlar da kapatanlar da genel olarak aynı dünya görüşüne sahip kişilerdir fakat değişen siyasi ortam böyle bir karar alınmasına neden olur. İdeolojik kaygılar, sanatsal kaygıların önüne geçirilmiştir. (Ayas, 2018: 84). Neriman, kendi değerlerinden uzaklaşarak Batılı heyecanlara kapılır: *“Bu elimdeki ud da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam.”*(Safa, 1999: 29). Darülelhan'ın kapatılacak olması onu sevindirir. Yine devamında udu eline almadığını, bölüm kapanırsa alafranga kısmına geçmeyi düşündüğünü belirtir. Macit de alafranga müzik bölümünde keman dersi almaktadır. Neriman'ın kültüre olan yabancılaşması yazar tarafından müzik üzerinden özellikle belirtilir. Klasik Türk müziğine ait çalgıların onu rahatsız etmesi açıkça dile getirilir. *“Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Turnağının biri kırık, öbürü batık. Neymiş kemençe çalarmış. Böyle elini parçalayan sazı parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum.”* (s.29) *“Ut denilen bu zavallı sazın şekli nefret veriyor, her şeyin şişmanı gibi sazın şişmanı da hoşta gitmiyor; keman gibi narin sazlar itibarda fakat ben de ut çalıyorum...”* (s.120). Değişen dünya düzeni, beğeni farklılaşmaları ve en önemlisi yanlış Batılılaşma anlayışı, maddeleri bile insan gözünde itibardan düşürür. Dünyaya bakışta meydana gelen değişim, çalgılar üzerinde aşırı öznel değerlendirmeler yapılmasına neden olur. Nitekim romanın sonunda Neriman'ın pişman olup yüzünü tekrar Fatih'e, uda, Doğu'ya dönmesi neticesinde Şinasi'ye, eve, kemençeye de olumlu yargılar beslemeye başlamıştır. O zaman bu musikinin varlık sebebini ve amacını anlar:

“*Bu musiki ki imkânsızlıkları anlamanın musikisidir. Neriman'ın o andaki feragat duygularına tam bir cevap veriyordu. Ruhunun üstünden yumuşak bir fırça gibi geçti ve olmayacak bir şeylere ait arzularını biraz daha süpürdü.*” (s.129). Peyami Safa, bireyin yaşadığı ikilemlerden ortaya çıkan çatışmayı romanlarında sıklıkla kullanmış ve kahramanları ancak yenileşmeyi doğru anladıkları vakit huzura kavuşmuşlardır. “Batılılaşmak, öz kültürünü inkâr değildir” düsturu, romanlarının genel çerçevesini oluşturur. Bunu savunurken de müziği bir öge olarak başarılı şekilde kullanır.

Romanın sonuna doğru Faiz Bey, Neriman, Şinasi ve arkadaşları arasında geçen müzik sohbetinin konusu Türk müziği şubesinin kapatılması ve Türk müziğinin yaşadığı zor şartlardır. “*Türklerin mahsulünü vermiş, birçok şaheserleri mevcut tam bir sanatları vardır! En büyük garp musikisi münekkitlerinden biri tarafından bu cümle yazılırken biz alaturka musiki lağvediyoruz! Size bir cümle daha okuyayım: "Türk musikisi her şeyden evvel Avrupalılaşmaktan sakınmaya mecburdur."* (s.124). Türk müziği, modal müzik geleneğinin en önemli şubelerinden biridir. Arap, İran, Hint, Yunan, Bizans, Mısır gibi birçok farklı müzik anlayışının etkisiyle oluşturulmuş Türk müzik anlayışıdır. Tekâmülü uzun zaman almış ve Itri ile birlikte diğer müzik anlayışlarının yoğun etkisinden kurtulup özgün bir müzik haline gelmiştir. Bunca geniş bir kültür mirasının üzerine kurulan bu müzik anlayışının çağdaşlaşma adı altında önce eğitiminin yasaklanması daha sonra 1934'te başlayıp yaklaşık iki yıl boyunca radyolarda çalınmasının yasaklanması ve dahası 1976 yılına kadar öğretimi yapılabilecek resmi bir kurumunun olmaması bu müziğin tarihin tozlu raflarına kaldırılmasına sebep olmuştur. Cumhuriyet eliti, kurduğu yeni devlete olan bağlılığı arttırabilmek için geçmişteki etnik ve sosyal kimlik yerine yeni ulusal kimlikler getirmek zorundadır (Tak, 2020: 90) görüşü, müzik yasağını anlamlandırabilmek açısından dikkate değerdir. Bir başka görüşe göre ise yöneticiler, Cumhuriyet'i ayakta tutabilmek için Batı ile çatışmaya neden olacak tüm alanlardan uzak durmuşlardır. Bunun için Osmanlı'yı anımsatacak alanlardan uzaklaşıp Batı ile uzlaşmacı bir anlayış benimsenir.(Yiğit vd., 2020: 128).

Peyami Safa, Fatih- Harbiye romanıyla Darülelhan'ı, Türk müziğinin gözden düşmesini ve yasaklanmasını, Avrupalı müzisyenlerin Türk müziğini kıymetli bulmalarına rağmen yöneticilerin bunu görmezden gelmesini eserinde ustaca işlemiştir.

Bir Tereddüdün Romanı'nda Mualla, Vildan ve adı belirtilmeyen yazar arasında

ve hayatlarının her anına sirayet eden bir tereddüt hakimdir. Yazar, Mualla ile evlenmek ister ama tereddütler bu evliliğe engel olur. Vildan, büyük savaş sonrası dönemin güvensiz ve yalnız Batı insanı özellikleri taşır. Yazar, bohem bir hayat içindedir. Arkadaşlarıyla sohbet ederken arada müzik de yapılır. Klasik Türk müziği çalgıları kullanılır. *“Hep beraber, ağır ağır bir şarkı söylediler. Evlendiği için aralarından çekilen müzisyen bir arkadaşlarını andılar. Tamburu üstüne yumuşak bir inhina ile eğilen uzun sıcak ve munis gölgesinin hatırası canlandı.”* (Safa, 1999: 63) Yine ilerleyen sayfalarda ut ve kemandan bahsedilir. (s.55). Bu çalgılarla şarkı formunda eserler okunur.

Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf romanında klasik Türk müziği unsurları sık kullanılmamıştır. Romanda zaman Osmanlı Devleti'nin son yıllarıdır, daha Cumhuriyet ilan edilmemiştir. Kaymakam Selahattin Bey'le birlikte kaza tetkikine giden doktor tanıtılırken müzikle olan münasebeti hakkında bilgi verilir: *“Doktor ise kalender, gün görmüş adamdı. Güzel tambur çalardı; şimdi de bıyıklarından sular akarak hafif hafif ıslık çalıyor, bugünlerde çalıştığı, kemeçeci usta Nikolaki'nin mahur saz semaisini tekrar ediyordu.”*(Ali, 2004: 11). Nikolaki, usta bir klasik Türk müziği bestekarı ve icrasındır. Türk müziğinin yasaklanmasını meşru göstermek isteyenlerin gerekçelerinden biri de bu müziğin halktan kopuk yüksek zümreye hitap ettiği algısıdır. Toplumda sıradan bireylerin de klasik Türk müziğini takip ettiklerinin görülmesi bakımında önemlidir.

Muazzez Kaymakam'ın kızıdır ve o da ut dersi almıştır. Yusuf ise bu derslerden rahatsız olmuş daha sonra da Muazzez'e dersleri bıraktırmıştır. (s.33). Muazzez'in annesiyle gittiği içkili eğlencelerde de çalan sazlar Türk musikisini temsil eden çalgılardır. *“Gittiği yerlerdeki akranlar, hemen hemen her gün tekrarlanan udlu ve şarkılı alemler, gıdıklayıcı sohbetler onu oyalamıyor da değildi.”* (Ali, 2004: 118).

Reşat Enis, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın adlı romanında Osman, Yıldız'a çocukluğundan bahsederken bir dilenciye yaptığı eziyetleri anlatır. Dilenci betimlenirken *“Sokağımızın köşesinde bir dilenci otururdu. Çarpık çurpuk bir adam. Türlü makamlarla kasideler okurdu iki gözü de görmüyordu.”* (Aygen, 2002: 39). Bu dilencinin grizu patlamasında gözlerini kaybetmiş bir maden işçisi olduğu bilgisi verilir. İster sıradan bir işçi ister dilenci olsun, toplumun görece alt tabakasındaki bu kahramanın türlü makamlarla kasideler okuyabilmesi şaşırtıcıdır. Makam bilgisi musiki

eğitimiyle edinilebilir.

Fabrika işçisi olan Yıldız'ın evini tasvir ederken “*Harap kapısının arkasındaki dik merdivenden destursuz inilemezdi ama radyoları vardı. Cızırtılı hoparlörün paraziti kıyametleri koparır, Kahire'nin 'Yaleylileri' gece yarlarına kadar sürerdi.*” (Aygen, 2002: 96) kısmı önemlidir. Radyoda Türk müziği yasağının bir sonucu olarak toplumun kendine yakın hissettiği Mısır radyolarını dinlediği, dönemin romanlarında yerini almaktadır.

Fazlı Necip'in 1927 yılında yayımlanan romanı Sarayda Mecnunlar, Sultan İbrahim'in tahta çıkışı ile Kösem Sultan'ın ölümü arasındaki dönemi konu edinir. Saraydaki hesaplaşmalar, entrikalar, aşklar romanı akıcı hale getirir. Köle olarak getirilip sarayda eğitilen kadınların meziyetleri sayılırken müzik önemli bir yer tutar. Müzik eğitimi verilir ve cariyeler enstrüman çalar. “*Güzelliği kadar, fevkalade zekâsı, emsalsiz güzel sesi var. Macar kızıdır ama Türklerden iyi Türkçe okur ve yazar. Tambur, rebab çalar. Çok kibardır.*” (Fazlı Necip, 2002: 14). Osmanlı sarayı; müziğin sadece tüketildiği bir yer olmayıp aynı zamanda müzik üreten bir merkez halini alması, klasik eserlerin notaya alınması, usullere uygun icra edilip zamanımıza daha “doğru” şekilde aktarımı bakımından önemlidir.

Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler romanında müzik unsurlarına oldukça yer verilmiştir. Romanda başkahraman İrfan, yapacağı besteler için çingenelerin müziklerindeki motiflerden yararlanmak amacıyla çingene çadırlarını ziyaret eder. Göçebe olan bu çingeneler arasında klasik Türk müziği unsurlarına pek rastlanmaz. Onların vasıtasıyla tanıştığı Sulukule civarında yaşayan şehirli çingenelerle yapılan eğlencelerde klasik musikiye yer verilir. Bu insanların müzik konusundaki yeteneklerine hayranlık duyan İrfan, çaldıkları bu müzik türü nedeniyle onların yeteneklerinin “sebil” olduğunu düşünür. (Kaygılı, 2019: 159). İrfan'ın Reha Bey'le dinlemeye gittikleri incesaz takımı, klasik Türk müziğinin toplumu kapsayıcılığının görülmesi bakımından dikkate değerdir. “*Kemençeci Rum'du. Kanuncu Yahudi'ydi, hanendelerin ikisi hafızdı, kemancı Ermeni'ydi, utçu ile klarnetçi çingeneydi.*” (Kaygılı, 2019: 151). Romanda Neyzen Tefvik ismi de geçmektedir. İrfan'ın, onun ney üfleyişini dinlemesi ve sanatına olan hayranlığı açıkça ifade edilir fakat İrfan, sanatçının flüt üflediği takdirde dünyaca ünlü bir müzisyen olabileceğini düşünerek üzülür. (Kaygılı, 2019: 152). İrfan, Türk müziğine Batı hayranlığı çerçevesinden bakan biridir.

1.2.Klasik Türk Müziği ve Sosyolojik Yapı

Müzik ile sosyolojik yapı arasında güçlü bir bağ vardır. Sosyal şartların değişmesi kişilerin müzik tercihlerinde de önemli değişikliklere neden olur. Bu sayede müzik, toplumdaki kimliklerin ayırıcısında önemli bir unsur haline gelir. (Sağır vd., 2015: 121). Birçok araştırmada müziğin sadece müzik olarak kalmadığı; müziğin toplumları anlamada temel işlevlere sahip olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. Adorno, müzik üzerine de yazılar yazmış bir düşünürdür. O, burjuvazinin sanata harcadığı paranın karşılığını sanat yapıtıyla ilişki kurarak alacağını belirtir. (Adorno, 2007: 99). Adorno gibi müzik üzerine önemli düşünceler ortaya koyan ünlü sosyolog Weber: *“Modern kapitalizmin, sınıflara bölünmüş toplumların müzikte yer alan tonlarla hiyerarşik bir hâkimiyet karşılaştırması yapılarak anlatılabilmesi...”* (Işıktaş, 2018: 46) düşüncesiyle müzik ve toplum arasında önemli bağlar kurmuştur. Romanlar da toplumu yansıttığı için bu eserlerde kullanılan müziklerin toplumsal yapıları öne çıkarması kaçınılmazdır.

Halide Edip’in romanlarında kişilerin müzik beğenileri veya yetiştiği çevrenin hangi müzik türlerini tercih ettiği görülebilir. Sinekli Bakkal’da Rabia’nın çocukluğunu *“iki çocuk aynı rahle önünde diz çökmüşler, aynı kalfa peşinde mektebe gitmişler ve başlanma aylarında şol cennetin ırmakları ilahisini hep bir ağızdan söylemişlerdi.”*(Adıvar, 2015: 17) diyerek tasvir eder. Selim Paşa sarayı temsil eder ve klasik Türk müziği beğenisine sahiptir. Rabia’dan öğrenmesini istediği klasik musikiye ait eserler vardır: *“Musiki muallimine söyle sana Ey Zevk-i Zerrin şarkısını talim etsin”* (Adıvar, 2015: 63). Romanda Dede, Mevlevi’dir ve o da klasik musiki parçalarını söyler ve icra eder. *“Sonra Rabia iki elin usul ile vurduğunu Dede'nin Esti Nesim-i Nevbahar şarkısını söylediğini işitti.”* (Adıvar, 2015: 123). Peregrini Dede’nin söylediği bu şarkıyı bahar şarkısı olarak nitelemez ve bunun ancak bir cenaze marşı olabileceğini söyler. (Adıvar, 2015: 123). Batı ve Doğu insanının müziği alımlayışındaki farklılık burada göze çarpar. Peregrini’nin bir piyanist olduğu halde bu değerlendirmeyi yapması, klasik Türk müziğine yabancı kulakların onu nasıl algıladığının görülmesi bakımında da önemlidir. Paşa’nın oğlu Hilmi yenilik taraftarıdır. Arkadaşlarıyla dinledikleri müzikler Batı menşelidir.

Vurun Kahpeye romanında yine bir “Dede” varlığı göze çarpar ve klasik Türk musikisi beğenisine sahiptir. *“Dedenin emsalsiz bir şark hüzün ve esrarı ile en garip ve*

kalbi yakan bir musiki ile başladığı bu satırlarda...” (Adıvar, 2020: 75).

Tataarcık'ta kadınların Mısır radyosundan Kuran dinlediği görülür. (Adıvar, 2009: 85). Buradan halkın ulaşamadığı Kur'an-ı Kerim yayımına, yabancı radyolar eliyle ulaştığı görülür. Mütedeyyin kesimlerin dini vecibelerini yerine getiriş şeklini görmek bakımından dikkate değerdir. Sungur Balta'nın köşkünde verilen ziyafette klasik Türk müziği çalındığında Abdülgaffar Efendi'den başka herkes rahatsız olur. Suntur Balta alaturka saz takımına cenaze marşına gerek olmadığını söyler ve hareketli şeyler ister. (Adıvar, 2009: 260). Sungur Balta yenileşme yanlısıdır ve onun ağzından klasik Türk müziği ötelenir.

Halide Edip'in 1923- 1940 arası yayımladığı bu eserlerde müzik, kişilerin tanıtılmasında önemli bir unsur olmuştur. Yazar, romanlarında yarattığı bilge Mevlevi dervişlerine klasik musikiyi icra ettirmiş ve müzikteki ilahi tarafı okuyucuya sunmuştur. Saraya bağlı yüksek dereceli memurların tercihi de klasik Türk müziğinden yana olmuştur. Selim Paşa'nın musiki ile olan münasebetinde özlem göze çarpmaktadır. O, değişen dünyada gençler arasında Avrupalı müziğin yaygınlık kazandığını görmektedir fakat oğluna söz geçiremez. Oğlu ve kendisi artık “ayrı dünyaların insanları”dır. Sungur Balta gibi Batı taraftarları ise klasik musiki beğenisine sahip değillerdir.

Reşat Nuri Çalığı romanında klasik Türk müziği öğelerini Şeyh Yusuf Efendi'nin olduğu bölümlerde görülmektedir. Halide Edip'in romanlarındaki gibi Mevlevilik klasik musiki için önemli bir okuldur ve Yusuf Efendi'nin burada eğitim almış ve üstelik Mevlevi şeyhi olması tesadüf değildir. Romanda Yusuf Efendi, önemli bir bestekâr olarak gösterilir ve bazı eserlerinin ağılamadan dinlenilemeyeceği belirtilir. (Güntekin, 1999: 213). Yusuf Efendi'nin evinde çeşitli sazların duvarda asılı olduğu bir oda için “müze” kelimesi tercih edilir. Odadaki sazlar ut, rebap, ney gibi klasik Türk müziği sazlarıdır. (Adıvar, 2009: 123). Yusuf Efendi'nin de etrafındaki kimseye benzememesi, çekinik ve mahcup tavrı, etkisi yavaş yavaş kaybolmaya başlayan klasik musikiyle paraleldir.

Damga romanında klasik Türk musikisi öğeleriyle işret meclisleri bir arada kullanılır. Kahraman, eğlenmek için ut ve rakı beraberliğini cazip bir eğlence anlayışı olarak algılar. (Güntekin, 2016: 58).

Dudaktan Kalbe romanında okuyucunun karşına yine bir Mevlevi dervişi olan

Şem'i Dede çıkar. Dede, muteber bir kişidir. Ney üfler ve eski eserler çalar. (Güntekin, 2008: 16). Burada eski eserle kastedilen klasik Türk müziği ürünleridir. 1925'te yayımlanan bu romanda pazartesi geceleri tekkede ayin yapıldığı görülür ve ayinden sonra musiki faslı yapıldığı ifade edilir. (Güntekin, 2008: 31). Bu, tekke ve zaviyelerin kapatılmadan önce müzik özelinde tekkelerin işlevinin görülmesi bakımından önemlidir.

Yeşil Gece'de Hoca'nın hayran olduğu yazarın arkadaşlarıyla yemek masasında sıradan sohbetleri esnasında klasik Türk müziği icracısı ve bestekârı olan Tatyos Efendi'den bahsetmeleri önemlidir. Tatyos Efendi, Kanlıca Gazinosu'nda çalmaktadır.(Güntekin, 2015: 34) Önemli müzisyenlerin toplum kesimleri tarafında takip edildiği ve milli mücadele yıllarında gazinolarda da olsa klasik Türk müziği beğeninin devam ettiği görülmektedir.

Romanda Yunanlıların Bursa'yı işgal etmeleriyle işgalcilerin mutluluktan laterna çaldığı ve bu seslerin duyulduğu görülür. (Güntekin, 2015: 238) Laterna sesi kasabalıya oldukça uzak bir sestir.

Kızılıcak Dalları'nda Gülsüm'ün konakta yaşadığı olaylar anlatılır. Konakta çocuklarla birlikte müsamereler yapılır ve Gülsüm de bu eğlencelerin önemli bir figürüdür. Yine bir müsamere tertip edildiği gün komşunun ut çalmayı bilen kızı getirilir ve ut çaldırılır. (Güntekin, 2017: 104). “*Defler, dümbelekler, zilli maşalar arasında komşu kızın udu çalıyor; Gülsüm işaretler yaparak kanto söylüyordu.*” (Güntekin, 2017: 107). Ut çalar ama Gülsüm kanto söyler. Klasik musiki ile özdeşleşen bir saz eşliğinde Batı müziği kapsamında yer alan kanto söylemek oldukça ilginçtir. Çocukların “Kel Hasan'ın tiyatrosu”ndan öğrendiğini anlaşılan kantoyla ut bir araya getirilir.

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında klasik Türk müziği ve eğlence meclisleri paralellik gösterir. Cehennemlik romanında “*İçki ve safahat alemlerine daldı. Şarkı söyleyen, ney üfleyen hanende ve sazendelerden, dört kaşlı içki sunanlardan, taklitçilerden meydana gelmiş bir dalkavuk heyeti etrafını sardı.*” (Gürpınar, 1984: 12) cümlesiyle hanende ve sazendeler olumsuz şekilde tasvir edilerek çıkarıcı tipler olarak gösterilir.

Efsuncu Baba romanında Agop ve Kirkor gibi eğitimsiz yabancı asıllı

kahramanlar üzerinden klasik musikinin toplumun her kesimince kabul edildiği görülür. Önemli bestekarlar bu kişilerce zikredilerek yüzeysel de olsa müzik tartışması yapar. “*Agop, Dede Efendi, Nikağos Ağa gibi ustaların ağır şarkılarını ırlamak merakındadır. Usulünden, düm tekinden ara sıra da mezesinden birkaç tekinden yararlanır.*” (Gürpınar, 1982: 7)

Meyhanede Kadınlar ve Ben Deli Miyim romanlarında da klasik Türk müziği unsurları meyhane ve onun olumsuz havası içinde verilir. Kadınların alkolün etkisiyle davranışlarında görülen tuhaflıklar ve kahramanların müzik makamlarıyla bağırıp çağırımları güldürü öğeleri olarak kullanılır. “*Deli deli tepeli, eski hamam küpeli, deli deli zır deli, hınzır deli... diye makamla galiba suzinaktan bağırılmışım.*” (Gürpınar, 1981: 213)

Tebessüm-i Elem romanı da müzik ve olumsuz meyhane havasının bir arada verildiği eserlerdendir. Meyhanede çıkan kavgadan sazlar da nasibini alır: “*Tosun büyük bir öfkeyle ayağa kalkar. Sapından tuttuğu udun şişkin tarafını herifin beyni ortası budur diye bir indirir. Çalgının bütün bedeninin tahtaları yere ayrı ayrı dökülür. Sakallı neye uğradığını anlamadan hakaret ve vuruşun hedefi olan o kafaya Emin de tefle bir saldırır. Hemen kursak patlar kasnak da bir lanet halkası gibi zavallının boynuna geçer.*” (Gürpınar, 1967: 116). Toplumdaki yanlış Batılılaşma anlayışı da müzik üzerinden eleştirilmektedir. “*Gazel, şarkı, ud filan duyduğu yerlerden yüzünü ekşiterek kaçardı. Hakikatte her iki musikin de ilk bilgilerinden bile habersizdi.*” (Gürpınar, 1967: 153). Roman kahramanı Kenan gibi toplumdaki Batı hayranlarının klasik musikiyi yeterli bilgiye sahip olmadan eleştirmeleri anlatıcı tarafından alaya alınır.

Yakup Kadri, Hüküm Gecesi romanında Selim Necati Bey, defterdarlıktaki küçük memuriyetinden Belediyeye başkatipliği gibi üst bir göreve getirilince önce yaşadığı muhiti değiştirir. Kız kardeşi Samiye önceleri ut çalarken Selim Necati Bey ona taşındıkları konakta ilk iş olarak piyano satın alır. Piyano, atlanılan sınıfın önemli bir göstergesi olur.

Ahmet Kerim, Samiye'nin sesini işittiği zaman kendinden geçer ve romanda şu önemli cümle yer alır: “*Bir zamanlar özendiği alafranga yaşayış ve duyuş yollarından artık tamamıyla nefret etmektedir.*” (Karaosmanoğlu, 2016: 99). Samiye'nin Ahmet Kerim'i büyüleyen sesinin onun yaşama bakışını değiştirecek derecede etkili oluşu

müziğin toplum ve birey üzerindeki etkisini görmek açısından dikkate değerdir.

Üç İstanbul romanında toplumun müziğe bakışı için “Çok süslü cenaze, güzel sesli ilahilerle kalkacaktı. Bu, mahalle halkı için sahne, musiki fırsatıydı.”(Kuntay, 2012: 332). Türklerin ölenin ardında ağıt yakması köklü bir gelenektir. İslamiyet ile birlikte de bu anlayış devam etmiştir. Halkın musikiye karşı genel olarak dini veya lâdini gibi bir ayırım yapmadığı görülmektedir.

Peyami Safa'nın Sözde Kızlar eseri, sınıfsal farklılıklar arasında sanat icra etmenin toplumdaki farklı algılanışını görmek açısından dikkate değerdir. Toplumda kızların müzikli eğlencelere gitmesi, eğlenmesi olağan karşılanırken oyuncu olmak istemeleri yadırganmaktadır. Oyuncu olanların ise adi, sıradan kişiler olduğu ve asla soylu birinin aktrislik yapmayacağı belirtilir. “Genç kızların memur, muallime, mağazalarda tezgahtar olmasına itiraz etmem. Tiyatroya gitsinler, çalgılı kahveye de gitsinler, kızmam. Amma, aktrisliği zihnim almıyor, Bir Müslüman kızına yakıştıramıyorum, ayıp değil a... zaten oyuncular, biz de kim ne derse desin, âdi insanlar... hiç kibar sınıftan, asilzade bir gencin oyuncu olduğunu gördünüz mü?” (Safa, 2020: 157). Mütareke yıllarında kadınların sanatla olan münasebeti ve toplumun bunu değerlendirişi romanda göze çarpan önemli bir ayrıntıdır.

Bir Akşamdı romanında Meliha'nın annesi eşi ölünce Yozgat'a gider. Meliha'nın onları bırakıp gitmesinden ötürü müteessirdir. Meliha'nın annesini bir nebze olsun mutlu edebilmek için şarkı söyleme teklif edilir. Şarkı söylemesi için ısrar eden İbrahim'in önerdiği şarkılar ise klasik Türk müziği eserleridir. “Eski bir şarkı: ehli aşkın nişvegâhı, falan bir şey... haydi kuzum abla! Nasıldır o? Sakiye uşağı dilşad eyleyen meyhanedir.” (Safa, 1999a: 133). Bu, milli mücadele yıllarında Yozgat'ta yaşayan birinin dinlediği müzik türünü görmek açısından önemlidir. Her ne kadar İbrahim, Yozgatlı olmasa da orada bulunduğu dönemde klasik musiki eserlerini dinlemesi, bu müziğin o dönemdeki yayılış alanlarını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Fatih- Harbiye, adından da anlaşılacağı üzere Doğu- Batı arasında gidip gelen Neriman'ın ikilemelerini konu alır. Muhafazakâr bir çevrede büyüyen ve buna paralel olarak klasik musikinin önemli bir sazi olan udu çalan Neriman, zamanla bundan rahatsız olur ve keman sazi ona daha “hoş” görünmeye başlar. (Safa, 1999c: 28). Ut ile olan ilişkisi Şinasi ile olan ilişkisiyle de benzerlik gösterir. Macit'e olan hayranlığı

kendi sınıfına karşı mesafeli olmasına sebep olur. Ancak bu, Neriman'ın iç dünyasında çelişkiler yaratır ve kahraman, “kendi” olana döndüğünde gönlü huzur bulur. Neriman özelinde Türk toplumunun Batı müziğine olan hayranlığını işleyen yazar, kendi içinde çelişkiler yaşayan toplumun ancak kendi değerlerine döndüğünde huzura kavuşacağını ifade eder gibidir.

Kuyucaklı Yusuf romanında klasik musiki Anadolu'da Kaymakam Selahattin Bey ve Doktor gibi eğitim seviyesi olarak iyi durumda olan kişilerce tercih edilir. Bu kişiler, kasabaya görev için gelen kişilerdir. Kasabanın yerlilerinin klasik musiki ile ilişkileri seviyeli bir beğeniden çok Hüseyin Rahmi'nin roman kahramanları gibi eğlence ve içkili sofralarda çalınan bir arka plandan ibarettir.(Ali, 2004: 118). Selahattin Bey kızına ut dersleri aldırır fakat Yusuf, bu derslere son verir. Derslere son vermesinin nedeni ut dersi veren Mürüvvet Hanım'ın evi hakkında duyduğu birtakım dedikodulardır. (Ali, 2004: 33). Doktor, gün görmüş biri olarak tanıtılır, tambur çalar. Romanda, Kemeçeci Nikolaki'nin Mahur Saz Semaisi'ni ıslıkla çalmaya çalışır. (Ali, 2004: 11).

Reşat Enis, toplumcu gerçekçi anlayışla yazdığı Afrodit Buhurdanında Bir Kadın adlı romanında şehirdeki dilenciler makamlı ezgiler söyler, kasideler okur. Bu dilenciler “çarpık çurpuk adamlar” olarak tasvir edilir. (Aygen, 2002: 33). Yine alt gelir grubuna dahil insanların yaşadığı ev tasvir edilirken radyolarından gece yarısına kadar “Kahire yaleylisi” geldiğini belirtir. (Aygen, 2002: 95). Klasik Türk müziği ile doğrudan bir ilişki kurulmamış gibi görünse de Cumhuriyet'in getirdiği, radyoda Türk müziği yasağının Kahire radyosu dinlenerek “delinmesine” tepkisini bu radyoyu dinleyenlerin bulunduğu mekânı adeta “tiksinti uyandıran bir virane” gibi göstererek dile getirir.

Fazlı Necip'in Sarayda Mecnunlar romanında Kösem Sultan Dönemi Osmanlısı görülür. O dönemde sarayda yetişen kızlar, klasik Türk müziği çalgılarını öğrenirler ve bu onlar için önemli bir meziyettir. Saray çevresinin klasik musikiye verdiği önemi görmek bakımından önemli bir eserdir.

Çingeneler romanında göçebe ve şehirli çingene ayrımı görülür ve klasik musiki şehirli çingeneler tarafından icra edilir. Klasik Türk müziğinin “şehirli” yapısı romandan net bir şekilde görülür. Çünkü bu müzik, başta Türk etkisi olmak üzere birçok

farklı kültürün sentezi durumundadır.

1.3.Klasik Türk Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme

Toplumsal yapılarda her birey bir yer tutar. Bu tutukları yer, kişinin statüsünü belirler. Bireye bu yeri tutmasını sağlayan ise toplumdur. Statü kişinin kendini algıladığı öznel bir tutum değil, toplumun onu algılayış biçimidir. (Ceylan, 2011: 93). Sanatçılar, romanlarını oluştururken kahramanlarını belirli sosyal roller ve statüler üzerinden ele almışlardır. Bu statüleri belirlerken müzik, en sık başvurulan yöntemlerden biri olmuştur.

Kimlik ise kişinin “Ben Kimim?” sorusuna verdiği yanittir. Kişinin toplumda kendi yerini belirlemesi için farklılıklara ihtiyacı vardır. (Connolly, 1995: 92). İdealize edilmiş bir kimlik anlayışına sahip olan modernizm, etkisini gösterdiği alanlarda kimliğin ayrışması ve idealize kimliğin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Modern öncesi toplumda ailesi, cemaati, mahallesiyle kendini tanımlayan insan, modernizmin etkisiyle kimlik karmaşası yaşamış ve bundan sıyrılmak için toplumdan farklı olmaya, kendi çerçevesini çizmeye başlamıştır. (Dalbay, 2018: 165). Cumhuriyet’in ilk yıllarında hızlanan modernleşme devlet eliyle desteklenmiş ve modernleşmeye giden yolda müzik, önemli bir araç haline gelmiştir.

Halide Edip Adıvar, Sinekli Bakkal romanının başkişisi Rabia’yı, hoca olan dedesinin himayesinde büyütür. Dede, din üzerinden bir kimlik belirler ve torununu bu çizgide büyütür. Rabia, ilahiler ve mevlitler okur. Rabia’nın dini musikiyi başarıyla icra etmesi ona çevrede önemli bir statü kazandırır. Kazandığı bu statü onun Selim Paşa Konağı’nda kendine yer bulmasını sağlar. Selim Paşa da bir saray görevlisi ve “eski” adamlardan olduğu için müzik beğenisi klasik Türk musikisinden yanadır. (Adıvar, 2015).

Tatacık romanında kadınların Mısır radyosundan Kur’an-ı Kerim dinledikleri görülür. (Adıvar, 2009: 85). Batılı bir kimlikle tanışmış olan Türk toplumunda yaşanan kimlik krizi burada göze çarpmaktadır. Toplumun asırlardır oluşturduğu kimlik anlayışı yerine oldukça hızlı bir şekilde “dayatılan” bu yeni kimlik, halkta o kadar hızlı yer edinmemiştir. Toplum hem bir dini vecibe olarak hem de aşına olduğu sesleri duymak için Arap radyolarına yönelmişlerdir.

Sungur Balta’nın köşkünde düzenlenen eğlenceye halktan her kesim katılmış ve

buradaki kimlik karmaşası müzik üzerinden verilmiştir. Alaturka musiki çaldığı zaman bundan hoşnut olan sadece Abdülgaffar Efendi'dir. Muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek bir olumsuz kahraman imajı çizilen Abdülgaffar Efendi'nin bu müzik beğenisi orada bulunan çocuklar tarafından bile eleştirilir. Bu beğeni onun toplumdaki statüsünü de olumsuz etkilemektedir. Yazar, halk arasındaki bu çatışmayı müzik üzerinden başarılı bir şekilde verirken dönemin kuşakları arasındaki çatışmayı da gözler önüne sermektedir. (Adivar, 2009: 260).

Reşat Nuri Güntekin, Çalığı romanında Şeyh Yusuf Efendi'yi klasik Türk müziği üstadı olarak betimler. Yusuf Efendi, müzikteki yetkinliğiyle etrafındakileri etkiler ve bu da ona önemli bir statü kazandırır. Bu statüye uygun bir rol içinde olmasıyla da saygınlığı artar. Feride gibi Batılı tarzda eğitim veren bir kurumdan mezun olmuş birini bile etkileyebilmektedir. Yusuf Efendi'nin Mevlevi şeyhi olması okuyucu tarafından kimliğinin anlaşılmasına ve müzikteki bu yetkinliği nasıl elde ettiğine dair sorulara cevap niteliğindedir.

Dudaktan Kalbe romanında da Şem'i Dede bir Mevlevi şeyhidir. O da tıpkı Yusuf Efendi gibi musiki konusunda oldukça yetkindir. Ney üfler ve bazı geceler musiki fasılları düzenlerler. Şem'i Dede yine burada herkesin saygı duyduğu önemli bir kişidir. Müzik hakkında, sanatçının içinde yetiştiği çevrenin müziklerini ustalıkla yapabileceğini düşünür. Kenan'ın Batı müziğine olan ilgisine saygı duymakla birlikte bu müziğe tam olarak muvaffak olamayacağı görüşündedir. (Güntekin, 2008: 15). Şem'i Dede muhafazakâr bir kimlik anlayışı çerçevesinde konum alırken Kenan, roman boyunca kimlik arayışına müzik üzerinden devam etmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar; romanlarında gelgitleri olan, kişiliği oturmamış, tuhaf tipleri güldürü yoluyla ele alan ve natüralistlerden farklı olarak ele aldığı bu tipleri eleştiriyiyle harmanlayarak veren bir yazardır. (Göçgün, 1990: 28). Onun romanlarında klasik Türk müziği, içkili eğlencelere arka plan olmaktan öte pek geçemeyen bir unsur olarak görülebilir. Klasik Türk müziği sanatçı ve eser adlarına oldukça yer veren yazar, dönemin işret meclislerinde tercih edilen eserleri ve müzik beğenisini görmek bakımından oldukça başarılıdır. Cehennemlik, Meyhanede Kadınlar, Ben Deli Miyim, romanlarında müzik, bu işret meclislerinde çalınan bir unsur olarak görülür. Yazar, kahramanların kendi sosyal çevrelerine uygun bir kimlik belirlemede müziği belirleyici bir unsur olarak kullanır. Toplumun bu kahramanlara bakışı genellikle

olumsuzdur. Klasik Türk müziği, kahramanlara olumlu bir statü kazandırmaz.

Tebessüm-i Elem romanında Kenan, Ragıbe Hanım ile evlidir. Ragıbe Hanım müzik bilgisine sahip klasik Batı müziği hayranıdır. Evde piyano çalar. Oldukça ağırbaşlıdır. Kenan evliliğinin ilk yıllarında buna hayran olsa da müzik konusunda genel geçer bilgilere dahi sahip olmamasının getirdiği yabancılıkla bu durumdan sıkılmaya başlar. Eğlence meclisinde tanıdığı Vuslat Hanım'a âşık olur. Vuslat Hanım, bu işret meclislerinde klasik Türk müziği şarkıları söyler. Kenan, artık Batı müziği yerine klasik musikiyi tercih eder. "Kötü" bir kadın olan Vuslat Hanım tercihi Kenan'ın bu iki hanım tarafından da terk edilmesiyle sonuçlanır. Yenileşme yolundaki tecrübelerin Kenan üzerinden verildiği bu romanda Ragıbe Hanım toplum tarafından statü sahibi olarak görülürken Vuslat, kimliğinden ötürü statü sahibi değildir. Toplumun kötü damgası vurduğu Vuslat'ın klasik musiki taraftarı olması dönemin iki müzik anlayışı arasındaki statü farkının görülmesi bakımından önemlidir. (Gürpınar, 1967: 153).

Hüküm Gecesi romanında da Selim Necati'nin Sinekli Bakkal Mahallesi'nden "kurtulup" konağa yerleşmesiyle ilk değiştirdiği şeylerden biri kardeşi Samiye'nin çaldığı sazdır. Ut çalma istidadı bulunan Samiye'ye hemen bir piyano alan ve kardeşini piyano derslerine başlatan Selim Necati, değişen sosyo-ekonomik durumunun en önemli göstergelerinden biri olarak müziği görür. Toplumda var olan kimliğinin zengin muhitte birlikte değişmesi, rolünün de değişmesine neden olmuştur. Piyano uda göre daha "prestijli" bir saz olarak algılanmaktadır. Piyano çalan biri ut çalan birine göre daha yüksek statüye sahip olmaktadır. (Karaosmanoğlu, 2016: 99). Yine aynı romanda "*bir meyhaneden, bir ince saz takımının kulak tırmalayıcı gürültüsü işitiliyor.*" (Karaosmanoğlu, 2016: 111) cümlesi görülür. Klasik musiki meyhaneye has bir müzik olarak kanıksanmakla beraber kulak tırmalayıcı olarak belirtilmesi klasik musikinin toplum nazarındaki statüsünü görmek bakımından da dikkate değerdir.

Üç İstanbul romanında Adnan, Maliye Nazırı ile konuşurken komşudan gelen ut sesiyle durumdan memnun olan Nazır, Adnan'a müzik bahsi açar. Adnan odada başkası olmadığı için klasik musikiyi sever. Oysa Adnan'ın müzik konusunda bilgisi yoktur. Nazır'ın musikiye olan ilgisi de kimliğiyle yine yakından alakalıdır. (Kuntay, 2012: 180). Devlet görevlisi olan Nazır, Adnan açısından namuslu da olsa saray adamıdır. Mithat Cemal, Senih Efendi'nin de klasik musiki sevdiğini belirtir. Kızı Melahat'a utta şarkılar çaldırır ve mest olur. (Kuntay, 2012: 284). Yazarın klasik musiki konusunda

bilgisinin olduğu romanda görölmektedir. Klasik musiki beğenisine sahip olan kahramanlar, gençler değil yaşlılardır. Adnan ve arkadaşları arasında klasik musiki beğenisi olan yoktur. Gençler daha çok cazbanttan klasik Batı müziği tercih edip piyano çalarlar. Bu romanda da klasik musiki “eski” insanların kimliğini belirleyen bir öge olmuştur.

Peyami Safa, Fatih- Harbiye romanında Doğu- Batı medeniyetlerini müzik üzerinden oldukça başarıyla ele almıştır. Faiz Bey, oldukça saygın bir kişidir, müzik ve edebiyata karşı ilgilidir. Toplumsal statüsü oldukça yüksektir. şinasi ile de sohbet etmekten hoşnutturlar. şinasi de Faiz Bey’in genç hali gibidir. Klasik musiki beğenisine sahip olmakla beraber klasik kemençe çalar, beste yapar. Onun da buldukları Fatih semtinde oldukça yüksek bir statüsü vardır. Toplum onlara karşı oldukça hürmetkardır. Macit ise keman dersi alan ve Batı müziğini temsil eden kahramandır. Fatih semtinde statü bakımından yüksek görölmeyen bir tiptir. (Safa, 1999: 31). Cumhuriyet’in müzik politikalarına hız verdiği, Darüelhan’ın kapatılacak haberlerinin yapıldığı bir dönemde bireyler üzerinden toplumun kimlik yapısı çözümlenmiştir. Neriman bu iki uç arasında bocalayan ve romanın sonunda öz kimliğini tercih ederek bu çatışmadan kurtulan bir kahramandır. Yenileşmenin verdiği heyecan kişiler üzerinde oldukça tesirlidir fakat şinasi ve Faiz Bey gibi kendi kimliklerinin farkında olan bireyler rollerinin gereğini yaparlar. Neriman gibi arada kalan bireylerse savrulmayla karşı karşıya kalırlar. Kimliğin belirlenip ona uygun bir rol içinde olunmamasından ötürü toplumsal statü de buna paralel olarak düşer.

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında klasik Türk müziği beğenisine sahip kişiler düşük bir statüye sahiptir. Dilenci, türlü makamlarda gazel ve kaside okur. (Aygen, 2002: 39). Yine başka bir bölümde olumsuz olarak tasvir edilen mekânda Kahire radyosu dinlenir. (s.95). Anlatıcı, klasik musikiyi “geçmiş” ile bağdaştırmış gibidir. Tıpkı Cumhuriyet elitlerinin klasik musikiyi yerli olarak görmeyip onu yabancılaştıran bir politikanın içinde olmalarına benzeyen bu yaklaşım, dönemin toplumcu gerçekçi anlayışı benimseyen yazarlarının klasik Türk müziğine bakışını göstermesi bakımından önemlidir.

Osman Cemal Kaygılı’nın Çingeneler romanında müzik tercihleri kültürlü ve göçebe ayrımını açıkça vermektedir. Her iki çingene topluluğu da bağlı oldukları geleneğin kurallarına uygun eserler çalıp söylerler.

1.4.Klasik Türk Müziği Unsurları

1.4.1. Müzisyenler

Reşat Nuri'nin Yeşil Gece romanında müzisyen Tatyos Efendi'nin adı geçer. (Güntekin, 2015: 34).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Efsuncu Baba romanında Dede Efendi, Nikağos Ağa isimlerine yer verilir. (Gürpınar, 1982: 7).

Üç İstanbul'da Maliye Nazırı ile Adnan'ın sohbetinde Itri, Tellalzâde, Zaharya, Dede Efendi, Hafız Post (Kuntay, 2012: 180), Üçüncü Selim (s.441) gibi klasik musikinin önemli bestekârlarının isimleri zikredilir. Ulah Bey, Kantemir, Hamparsum (s.182) gibi klasik musikiyi notaya alan ve önemli çalışmalar yapmış isimler verilir. Mithat Cemal, romanda önemli müzik arşivcileri olan Mısırlı Halim Paşa ve Ethem Paşa'nın isimlerini de verir. (s.182).

Kuyucaklı Yusuf romanında ise Kemeñeci Nikolaki'nin adı geçmektedir. (Ali, 2004: 11).

Çingeneler romanında Aşık Garip (s.129) ve Neyzen Tevfik (s.150) ismi zikredilir. (Kaygılı, 2019: 152).

1.4.2. Eserler

Sinekli Bakkal romanında *Şol Cennetin İrmakları* ilahisi (Adıvar, 2015: 17), *Ey Zevk-i Zerrin* şarkısı (s.63), Dede'nin *Esti Nesim-i Nevbahar* şarkısı (s.63), Pembe yemek pişirirken onun ekseri hicazkârdan tutturdu şarkılar (s.264) ve Rabia'nın Mevlit için yeni bir makam düşünmesine yer verilir (s.265).

Tatarcık romanında *peşrev klasik saz semaileri* çalınır. (Adıvar, 2009: 260). “*Beni baştan çıkardı genç külâhı*” sözlerine yer verilir. (s.206).

Reşat Nuri'nin Dudaktan Kalbe eserinde Kenan “*Ey gaziler yol göründü yine garip serime*” şarkısı ile müziğe hitam verir. (Güntekin, 2008: 203). Eserin bestekarı Sultan III. Selim'dir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Efsuncu Baba romanında uşşak makamı (Gürpınar, 1982: 14), Meyhanede Kadınlar'da suzinak makamı (Gürpınar, 1972: 17) isimleri zikredilir.

Ben Deli Miyim? adlı romanda hicazdan makamından “*Ceyhun arayan dide-i giryanımı görsün/ Merdüm-i dideme bilmem ne füsün etti felek*” şarkısının okunduğu görülür. (Gürpınar, 1981: 207). Güftesi Nevres Bey’e, bestesi Tanburi Ali Efendi’ye ait bu eser suzidil makamında bestelenmiş bir eserdir.

Muhabbet Tılsımı romanında "*Dem bu dem saat bu saat*" şarkısına yer verilir. Güftesinin kime ait olduğu bilinmeyen eseri hüseyini makamında besteleyen Bolahenk Nuri Bey’dir. (Gürpınar, 2021: 111).

Cehennemlik romanında “*Çözülmez zülfüne peyveste gönlüm/ Olurken vaslına şayeste gönlüm/ Şifa buldu seninle hasta gönlüm.*” şarkısına yer verilir. (Gürpınar, 1984: 155). Tebessüm-i Elem romanında “*Mihnet'i kendine zevk etmedir âlemde hüner/ Gam-ü şad-i felek böyle gelir böyle gider*” sözlerine yer verilir. Bu eserin güftesi Enderunlu Vasıf’a, bestesi Hacı Arif Bey’e aittir. Eser, mahur makamında bestelenmiş bir şarkıdır. (Gürpınar, 1967: 340). Yine aynı romanda “*Ehli aşkın neşvegahı kuşe-i meyhanedir/ Sakıya uşşakı dilşad eyleyen peymanedir/ Güftügü- i âleme bakma sakın efsanedir*” sözleri yer alır. (Gürpınar, 1967: 50). Güftesinin kime ait olduğu bilinmeyen eserin kürdilihicazkâr bestesi Tatyos Efendi’ye aittir.

Yakup Kadri’nin Hüküm Gecesi romanında "*Felek bana neler etti/ Bu gençliğim elden gitti*" şarkısı ile “*Rakı içtim al bardaktan/ Buse aldığım gül yanaktan*” türküsü isimleri zikredilir. Yine aynı eserde nihavent ve kürdilihicazkar makamlarının ismi geçer. (Karaosmanoğlu, 2016: 271).

Üç İstanbul’da bir eser ismi geçmemekle beraber hüzzam (Kuntay, 2012: 25), suzidil makamları (s.441) belirtilmektedir.

Peride Celal’in Gecenin Ucunda romanında "*Mutlu sevda yok dünyada*" (Celal, 2004: 121) ve “*Suzinak Oldum Yeter*” (s.205) şarkılarının adları geçmektedir. Eser Selanikli Ahmet Bey tarafından suzinak makamında bestelenmiştir.

Peyami Safa’nın Sözde Kızlar romanında ferahfeza semaisi adı geçer. (Safa, 2020: 167). Bir Akşamdı romanında kürdiliden bir şarkı söylenmesini isteyen kahraman “*Ehl-i aşkın Nişvegahı*” şarkısını ister. (Safa, 1999a: 133). Bu şarkı Tatyos Efendi’ye ait bir eserdir. Canan romanında neva ve gerdaniye notaları zikredilir. (Safa, 2000: 98).

Çingeneler romanında “*Felek Bana Neler Etti/ Şu Gençliğim Elden Gitti*” (Kaygılı, 2019: 222), “*Meyle Teskin Eyle Saki Ah-ı Ateş Zarımı*” (s.288), “*Ölse de Aşık Onulmaz Yâresi*” (s.276) şarkılarının ismi ve hicaz, rast, karcığar, curcuna gibi klasik musikinin makam ve usullerine verilir. (s.162).

1.4.3. Çalgılar

Sinekli Bakkal romanında klasik Türk müziği çalgıları olarak “*kemençe ve ut*” sazlarının adı verilmektedir. (Adivar, 2015: 235).

Reşat Nuri Güntekin romanlarında en çok adı geçen klasik Türk müziği sazı *uttur*. Çalıkuşu’nda “*ut*” (s.247), “*tambur*” (s.253), “*ney*” (s.265) isimleri zikredilir. (Güntekin, 1999). Damga’da “*ut ve tambur*” isimlerine yer verilir. (Güntekin, 2016a: 136) Dudaktan Kalbe romanında “*ney*” (s.16), “*ut*” (s.19); Kızılıcık Dallarında “*ut*” (s.104), “*def, dümbelek, zilli maşa*” (s.107); Eski Hastalık’ta “*ut*” (s.49) sazlarının adları verilir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Cehennemlik romanında “*ney*” (s.12); Ben Deli Miyim? romanında “*ut ve tambur*” (s.265); Tutuşmuş Gönüller’de “*ut, tambur, tef, kudüm, ziller, çalpara*” (s.168); Tebessüm-i Elem’de “*ut*” (s.153), “*tef*” (s.116) sazlarından bahsedilir.

Yakup Kadri’nin Hüküm Gecesi adlı eserinde de klasik Türk müziği sazı olarak “*ut*” adı geçer.

Mithat Cemal Kuntay’ın Üç İstanbul romanında “*ut*” sazına yer verilir. (Kuntay, 2012: 180, 284). Refik Halit Karay, Yezidin Kızı romanında “*Hint kitarası*” çalgısının adını verir. (Karay, 2009: 105).

Peyami Safa Sözde Kızlar romanında “*ut*” (s.167); Bir Akşamı’da “*rebap*” (s.269) ve “*tambur*” (s.16); Canan’da “*ut*” (s.98); Fatih- Harbiye’de “*ney*” (s.17), “*ut*” (s.28), “*kemençe*” (s.29); Bir Tereddüdün Romanı’nda “*ut*” (s.58), “*tambur*” (s.63) isimleri geçmektedir.

Kuyucaklı Yusuf’ta klasik musiki çalgısı olarak “*ut*” (s.33) ve “*tambur*” (s.11) isimleri geçer. Fazlı Necip’in Sarayda Mecnunlar eserinde “*ut, tambur, rebap, ney*” çalgılarına yer verilir. (Fazlı Necip, 2002: 66). Çingeneler romanında “*klarnet*” (s.149), “*kanun*” (s.163), “*lavta*” (s.191), “*kemençe, ut*” (s.151) çalgılarının isimleri zikredilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK HALK MÜZİĞİ

2.1. 1923- 1940 Arası Türk Romanlarında Türk Halk Müziği Kullanımı

Türk halk müziği, İslam öncesi dönemden itibaren Türk halkının yaşayış ve kültürünü müzik aracılığıyla aktaran bir okul olagelmıştır. İslam etkisiyle bazı değişikliklere uğrasa da genel itibariyle yabancı etkilerden uzak ve notaya alınmadan dilden dile aktarılmıştır. Osmanlı Devleti'nde de daha çok taşrada çeşitlenmiş ve bu durum Cumhuriyet'e kadar devam etmiştir. Cumhuriyet elitleri bu "saf" müziği yenileşmenin önemli bir basamağı olarak görmüşler ve Türk halk müziğinin Batı müziği gibi çok sesli hale getirilmesini uygun görmüşlerdir. Bela Bartok gibi araştırmacılar ülkeye davet edilmiş, halk arasında varlığını sürdüren bu müzikten, çok sesli "çağdaş" Türk müziği imal edebilmenin yolları aranmıştır. Avrupa'ya gönderilen ve en tanınmışları Türk Beşleri olarak bilinen müzisyenler, işlenmeyi bekleyen bu "ham" halk müziğini çok sesli hale getirerek tekrar halkın beğenisine sunmuşlardır. Kulakların alışkın olmadığı bu çok sesli müziğin, halk arasında kabul edilmesi için zamana ihtiyaç vardır fakat idarenin o kadar vakti yoktur. Avrupa'nın 400 yıl gibi bir sürede işleyerek son haline getirdiği bu müziği "bizim bir an önce yakalamamız lazım" dır. Cumhuriyet dönemi romanları da yaşanan bu değişimleri okuyucularına günlük yaşamın içinde eriterek vermişler ve okuyucuların, tarihsel olayların toplumda nasıl karşılık bulduğunu anlamalarını kolaylaştırmışlardır. (Güray, 2018: 21)

Sinekli Bakkal romanında Rabia'nın babası olan Tefvik, eğitim düzeyi düşük, halktan biridir. Orta oyunu, kukla gösterisi gibi etkinliklerle geçimini sağlar. Romanda onun tercih ettiği müzikler de halk müziği unsurlarıdır. "*Tefvik tembel tembel yatakta döndü. Kağıthane'de, yeşil çayırlarda şimdi öbek öbek toplanan halk arasında darbuka, zilli maşa, tef, zurna sesleri arasında kara göbeğini çalkalayan çingene Pembe'yi düşündü.*" (Adıvar, 2015: 144). Pembe de romanda "çingene" kimliğiyle verilir ve o da eğitim seviyesi düşük bir tiptir. "*Pencere açıldı Bilal oğlan/ piştov patladı. Pembe Hanım'ın türküsü senin hissine uyuyor mu Rabia?*" (Adıvar, 2015: 161). Pembe günlük yaşantısında, ev halindeyken de mırıldandığı müzikler Türk halk müziği ürünleridir.

Zeyno'nun Oğlu romanında mekân Diyarbakır ve İstanbul'dur. Romanın Diyarbakır'da geçen bölümlerinde halktan kişilerin tercih ettiği müzik genellikle Türk

halk müziğidir. “*Muhsin Bey karargahında yattığı arka odadan türkü sesleri ile Kürtçe ve Türkçe Haso adında yaramaz bir çocuğa durmadan inkisar edildiğini işitiyordu.*” (Adıvar, 2006: 40). “*Büyük bir mutfakta Kürt Zeyno'nun kendi kendine tuhaf bir hava mırıldanan sesini duydu. Özlemleri yanık ve uzun bir hava...*” (s.217). Yine bu eserde müzik üzerinden kuşaklar arasındaki algılayış farkı da görülebilir. “*Büyükannem ben gramofonda fokstrot çalarken saksafonu fena çalınmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınursa çok güzel olurmuş.*” (Adıvar, 2006: 20). Genç kuşaklar saksafon adlı Batı müziği enstrümanını dinlerken önceki kuşaklar bunu zurna ile karşılaştırır. Onlara göre müziğin değişimi oldukça hızlıdır. Saksafon sesi onlara yabancısıdır. Genç kuşaklar içinse zurna sesi aynı hızda yabancılaşmaktadır.

Tatarcık romanında bağlama enstrümanı göze çarpmaktadır. Yazarın idealleştirdiği bir kahraman olan Recep aynı zamanda iyi bir saz icrasındır. “*Recep... bilseniz nasıl saz çalar ne güzel sesi vardır.*” (Adıvar, 2009: 211). Tatarcık romanındaki gençler arasında klasik Türk müziği kabul görmese de Türk halk müziğinin yeri vardır.

Çalığışu’nda Feride, Zeyniler köyündeiken halk müziği unsurları görülür. “*Bir gün evvel civar bahçelerden birinde ince bir çocuk sesinin türkü söylediğini işittim. Birkaç dakika kendimi başka yerlerde, adını anmak istemediğim vefasızlık memleketlerinde sanmıştım.*” (Güntekin, 1999: 183). Duyduğu türkü onu geçmişe götürür, etkiler. “*Yavaş sesli türküler söyleyerek ıslık çalarak hanım hanım evimin işini gördüm.*” (s.268). Halk müziği tercih edilen mekanlar köy ve evin içidir.

Damga romanında da halktan esnafın halk müziği tercihleri görülür: “*Bu kıvrıcık saçlı güzel gözlü bir terzi kızydı ki penceresinin önünde dikmiş dikerken billur gibi temiz berrak sesi ile türküler söylerdi.*” (Güntekin, 2016: 36). “*Aşağıdaki kahvede genç bir tulumbacı zurna taksimi ile gazel okuyordu. Zurnacı bağı yanık bir adamdı, delikanlının okuyuşu da epeyce düzgündü.*” (s.65).

Dudaktan Kalbe romanında Saip Paşa, yeğeni Kenan’ın çalgıcı olduğunu ilk duyduğunda öfkelenir ve onu “çingene” olmakla suçlar. “*Saip Paşa Kenan’ın keman çaldığını duyduğu vakit küplere binmişti. Artık aklım kesti, yeğenim çalgıcı olacak düğünlerde çingenelerle beraber keriz havası çalacak.*” (Güntekin, 2008: 34). Çünkü Saip Paşa gibi önemli görünmeye çalışan birinin yeğeni “ucuz halk şarkıları” çalamaz. Kenan’ın önemli bir Batı müziği bestecisi olduğunu duyunca ise tam tersi bir düşünüşle

yeğeni üzerinden kıvanç duymaya başlar. Bu, dönemin aydın görünen kesiminin müziğe bakışının görülmesi bakımından oldukça önemlidir.

Akşam Güneşi'nde de türkü söyleyen bir esnafa rast gelinir. *“Meşinden, deriden bir yığın karışık eşya arasında, tavana asılmış eyer takımları altında cura çalan bir saraç... Daha ötede iki mahalle kahvesi...”* (Güntekin, 2009: 60)

Reşat Nuri'nin Gökyüzü romanında Türk halk müziği ile ilgili trajikomik unsurlar görülür. Roman kahramanı, tıbbiye öğrencisiyken ayrılmak zorunda kalan, bir süre sonra jön Türklere katılan kafası karışık bir kişidir. Sanat, felsefe ve siyaset üzerine konuşmayı ve yazılar yazmayı sever. Oldukça kültürlü görünmeye özen gösterir. *“Uzaktaki yazlık bahçelerin birinden bir zurna taksimi geliyordu. Ben, o akşam Mükerrerem gibi ağlamadım. Fakat şimdi ne zaman, nerede bir zurna sesi işitsem birdenbire gözlerim yaşarır. Çalgıların en kaba ve gülüncü olan zurnaya ağlamak... Bu, o kadar ayıp bir şey ki fark eden olur diye hemen mendilimi çıkararak burnumu silerim; kirpiklerimin arasına bir şey kaçmış gibi yaparak gözkapaklarımı ovuştururdum. Ne yaparsınız ki zurna, o geceden sonra benim için ağlamadan dinlememe imkân olmayan lirik ve mukaddes bir musiki oldu.”* (Güntekin, 2010: 185). Avrupa tahsili görmüş ve kendini ateist olarak tanımlayan kahraman, zurnanın kendisini etkilemesinden utanır. Bu örnek tam da Türk aydını için söylenmiş gibidir. Yerli unsurları komik ve kaba bulan öz oryantalist bakış açısına sahip aydınların kendi müzik unsurlarını gizlice dinlemeleri dikkate değerdir.

Eski Hastalık'ta Züleyha, Batı tahsili görmüş Batılı müzik beğenisine sahip bir kişidir. Yusuf ise öz değerlerine bağlı bir kişilik olarak okuyucunun karşısına çıkar. Yusuf, gemide Züleyha'ya bağlama dinletir. *“Genç kadın, onu evvela hatır için bir çocuk türküsü dinler gibi, aklı tamamıyla başka yerde, gülümseyerek dinliyordu. Fakat bazen suların ve rüzgârın sesleri ile karışır gibi olan sonra yine ayrılan bu bağlama, onu yavaş yavaş uyandırmaya başladı. Öteden beri çığırta ve bağlama nevinden çalgılar Züleyha'ya Anadolu Dağları'nın sesi gibi bir şey gelirdi. Şimdi bir Sakızlı muhacirin elinde denizin, adanın ve yosunlu sahil kayalarının sesi oluyordu.”* (Güntekin, 2006: 36). Züleyha'nın önyargıyla dinlemeye başladığı türkünün gittikçe onu etkilemesi önemlidir. Anlatıcı, romanda halk müziğinin, en Batılı beğenilere sahip olanları bile etkileyeceğine inanmaktadır. Romanda Silifke'de yapılan bir düğünden bahsedilir. Bu düğünde gelin ve damat tarafı çalacak olan müzik türü konusunda ihtilafa

düşerler. “*Güvey tarafı eski usul, alaturka düğün, gelin tarafı balo istiyor... Neyse, biz araya girdik, bir bahçe eğlencesiyle meseleyi hallettik... Yani hem alaturka saz falan çalınacak hem dans edilecek.*” (Güntekin, 2006: 46). Bu, Cumhuriyetin ilk yıllarında taşradaki sıradan düğünlerde bile ikiliklerin yaşandığının görülmesi bakımından önemlidir.

Hüseyin Rahmi'nin Ben Deli Miyim romanında Türk halk müziği unsurlarında davul ve zurna görülür. Ramazan ayı dolayısıyla davul ve zurna çalınmasından bahsedilir. (Gürpınar, 1981: 236). Yine romanda, Kalender'in annesi oğlunun kibar bir hanıma âşık olması neticesinde aşkıdan türlü hallere girmesini Mecnun, Aşık Garip gibi halk edebiyatının önemli figürlerine benzetir. “*Mecnuna döndü. Ah ah Aşık Garip misali göğsünde sazı, çaldı, çağırdı, gezdi, bağırdı. Kavruk yüreği titreye titreye o ne yanık beyitler düzerdi.*” (s.322).

Muhabbet Tılsımı adlı eserinde muharrir, insanların en doğal hallerinde Türk halk müziğini tercih ettiklerini gösterir. “*Kızda bir dalgınlık, bir süzgünlük var. Ahlar, oflar salıvererek konağın en tenha ve kuytu yerlerinde dolaşıyor. İçini çekerek ezgili makamlardan yanık türküler söylüyor. Kalfa kızın bu gayri tabii halinden, eşini arayan kumru ötüşüyle o sevdalı gezinişlerinden fevkalade şüphelenir.*”(Gürpınar, 2021: 109) Kalfa kız, ev işlerine yardım eder. Eğitim düzeyi yüksek değildir. Âşık olduğunu bu bölümde bu aşkı dışa vurmak için türkülerini tercih etmesi önemlidir.

Eşkiya İnde romanı adından da anlaşılacağı üzere Anadolu köylerini ve buradaki köylünün eşkiya elinde çektiği sıkıntıları anlatan bir eserdir. Romanda bir İstanbul beyefendisi olan Nefi Bey ve kayınbiraderi Enis Bey'in çiftliklerini teftişe giderken eşkiyalar tarafından kaçırılmalarını anlatır. Müzikle ilgili olarak önemli ayrıntılara rastlanır. “*Yirmi beş, otuz kişilik hemen her çetenin ufak bir müzik takımı oluyor. Çalgısız ne savaş olabiliyor ne haydutluk. Gerek hayır kaynağı ve gerek şer olsun her kalp, saldırış ve ilhamını musikiden alıyor. Kıvrak bir klarnet ile zilli maşa darbukaya karışan haydut naraları ormanı inletmeye başladı.*” (Gürpınar, 2021a: 235-236). İstanbul efendilerinin bu zor şartlarda yaşamaları ve özellikle çalan bağlamadan etkilenmeleri dikkate değerdir. Çünkü daha önce Türk halk müziği unsurlarıyla derin bir etkileşim yaşamamalarına rağmen bu müziğin onları etkilemesi önemlidir. “*Tambura hicazdan geziniyor, çığırtma bülbül nevasıyla dem tutuyor, ah çekiyordu. Bu iptidai çalgılar bizim damarlarımıza niçin böyle işliyordu? Tamburanın mızrapları ağlatıcı bir*

tesir ile sanki doğrudan doğruya sınırlarımızı okşuyor, çarpıyordu.” (s.109). Buradaki çalgıların “ilkel” olarak algılanması da İstanbul’da yetişen eğitilmiş bireylerin halk müziği çalgılarına bakışlarını göstermektedir. *“Enişte beyciğim epeyce operalar dinledim, rakslar gördüm fakat hiçbir sahne önünde bu saatte kadar müteessir olmadım. Bu derin rikkat bana nereden geliyor? Buradaki acıklı, neticesi karanlık esaretimizden mi?”* (s.108). Kahramanların kendi müziğine yabancılaşmaları ve duygusal olarak zor şartlar altında olmaları da müzik beğenisini etkileyen unsurlar olarak göze çarpmaktadır.

Yakup Kadri Hüküm Gecesi romanında Ahmet Kerim’in kapısının önünden geçecek olduğunu görünce piyano ile türkü çalar. *“Genç kız; Ahmet Kerim, evin tam kapısı önüne gelir gelmez, küçük bir çığlık kopararak, kafesin arkasından çekildi ve hemen piyanoda şu türkü başladı: Geçme kapının önünden, yüreğim yaralıdır.”* (Karaosmanoğlu, 2016: 100) Piyano ile türkü çalma, burada önemlidir. Cumhuriyet elitlerine göre müzikte yenileşme, halk müziği ile Batı müziğini bir araya getirmekle olacaktır. Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde İttihat ve Terakki yönetiminin olumsuz taraflarını konu edinen roman, müzikte değişimin Cumhuriyetten önce başladığının görülmesi bakımından önemlidir. (Aktaş, 1987: 71)

Yaban da sanatçının önemli bir romanıdır. Roman, Batı Anadolu’da bir köyü mekân olarak alır. Burada Mehmet Ali’nin düğününde çalan davul ve zurna oldukça olumsuz tasvir edilir. *“Birbirinden ayrı halkalar halinde girip karşılıklı raks ediyorlar, eğleniyorlar. Bu rakslar, sürekli zıplamalardan ve sağa sola gidip gelmelerden husule gelen, yeknesak ve ağır birtakım danslardır. Çatlak bir zurna ve bir davulla Arap kabağı arası bir darbuka havayı çatır çatır çatlatıyor.”* (Karaosmanoğlu, 2008: 34) Dönem aydınlarının köye ve köylüye bakışı bu eserde incelenebilir. *“Mehmet Ali’nin düğünü gözümün önünde. O gün her günden daha kasvetli, daha ağır bir gündü. Zurna çatlak, oyunlar isteksiz ve yemek tatsızdı.”* (s.40). İstanbul’daki aydınların zihninde yarattığı veya kitaplardan tanıdığı Anadolu ile yüzleşmesi bu eserde müzik üzerinden şu cümleyle verilir: *“Hasan sen nasıl çobansın? Hasan, kavalın nerede? Hasan kavalın ne demek olduğunu bile bilmiyor. Şaşkın şaşkın yüzüme bakıyor.”* (s.118).

Ankara romanında Yakup Kadri’nin roman kahramanları halk müziğinin çok sesli hale getirilmesine önem verirler: *“Sıra orkestra başının orijinal bir tarzda bestelediği: ‘hamsi de koydum ta ta tavaya/ uçtu da gitti ha ha havaya/ ha ha havaya’”*

türküüne geldi ve elebaşı, bunun hep bir ağızdan çağrılmasını istedi, umumi neşe çocukça bir şetaret derecesine vardı. Orkestrabaşı bu yeknesak nakaratı o kadar güzel armonize etmişti ve öyle ilaveler yapmıştı ki türkü, adeta Marseillaise gibi insanı alıp sürükleyen bir marş halini almıştı.” (Karaosmanoğlu, 1987: 208). Türk halk müziği eserlerinin usulünce çok sesli halde bestelenmesinin bu “tekdüze” eserlerin gayet de eğlenceli hale geleceğine olan inanç burada açık bir şekilde görülmektedir. “*Karadeniz dans havaları bu halk türkülerinden daha az sürükleyici değildi. Rumeli'nin sirtoları gibi el ele tutulup dizi halinde oynanan bu oyunlar, insanı, bir Rufai dervişi kadar cezbelendiriyordu.*” (s.208). Müzik grubunun yeniden bestelediği bu halk müziği türküleri, klasik Türk müziği formlarının yerine konulmakta ve klasik musikiden kalan boşluğun bu tarzda bestelenen türkülerle doldurulmaya çalışıldığı görülmektedir.

Refik Halit Karay'ın Yezidilerin hayatını anlattığı romanı Yezid'in Kızı'nda dini törenlerin halk müziği ile yapıldığı görülür. “*Ölen adam kara cübbelilerden, yani şeyh mertebesinde ise, matem yasaktır; türküler çığırılarak şenlikler yapılır, gömülme işinden sonra da kurbanlar kesilip dağıtılır.*” (Karay, 2009: 129) Dügünler için de ilginç bilgiler yer alan romanda “*Heyetin önünde ilahiler okuyan ve davullar çalan adamlar, ayrıca münadiler vardır. Bir köye yaklaşıldı mı, atlılardan biri daha önce koşar, Sancak-ı Şerif geliyor diye her tarafa bağırır, müjde verir. Halk en yeni, en güzel elbisesini giyer, karşıcı çıkar. Erkekler davulların arkasına dizilirler ve hep birden ilahiler okumaya başlarlar; kadınlar, ellerinde buhurdanlarla ve keskin yaygaralar kopararak şenliğe karışırlar.*” (s.115). Halkın yaşayışının merkezinde yer alan halk müziği, sanatçının keskin gözlemleriyle romanda başarılı bir şekilde yer bulmuştur.

Abdullah Ziya Kozanoğlu, tarihi romanlarıyla tanınan bir yazardır. O, romanlarını gençlere tarih bilincinin aşılacak ve millet olma bilincini kazandırmak amacıyla yazmıştır. (Kaya, 2014: 140) Romanları Türk tarihini konu aldığı için Türk halk müziği çalgılarına sıkça yer verir.

Kızıl Tuğ romanında “*İleride bir çadırda saz çalınıyor, cilasınlar nara atarak, şarkı söyleyerek hora tepiyorlardı.*” (Kozanoğlu, 2004: 139). Romanda Türklerin kendi kültürlerine sahip çıkmaları gerektiği fikri hâkimdir. “*Âşıklar sazlarını tıkırdattılar. Saraylılar gelmişlerdi. Âşık Kasım başladı. Sonra sıra ile diğerleri de söylediler. Türkistan'daki içi aşk, çiçek, dağ, su, kuş, ceylan dolu halk türkülerini yerine hemen hepsi insana ölüm, ahiret korkusu sunan ağır Bizans ve Arap şarkılarıyla söyledikleri.*”

(s.101). Burada klasik musiki eleştirisi göze çarpmaktadır. Kahramanlar, halk müziğinin diğer müzikler yerine kullanılması gerektiğini açıkça ifade eder. “*Otsukarcı, Çakır'la birlikte bir aşçıda karınlarını doyurdular. Sonra bir kahveye gidip dinlenmek için oturdular. Bu kahvede, ellerinde uzun saplı sazlar bulunan birtakım âşıklar oturmuş, birbirleriyle konuşuyorlardı.*” (s.100). Âşıklar Kahvesi geleneğinin bir benzeri görülür.

Atlı Han romanında Olcayto ile birlikte Atilla Dönemi konu edilir. Türklere ait saz, davul, zurna gibi enstrümanlar yer alır. (Kozanoğlu, 2003: 140). Abdullah Ziya'nın; Türk Korsanları, Gültekin, Savcı Bey, Malkoçoğlu, Sencivanoğlu romanlarında da Türk halk müziği enstrümanlarından olan saz, davul, zurna, boru, düdük, dümbelek gibi çalgılara yer verildiği görülür.

Peyami Safa'nın Sözde Kızlar eserinde Salih'in babası eskiden çingenelerle eğlenmeye gittiklerinden bahseder. “*Yanımıza hokkabaz Portakaloğlu ile çengilerini de alırdık, bir altına gelirlerdi. Binlikleri de halis Umurca ile doldurur, 'Memo' şarkısını söyleye söyleye giderdik. Yer içer, eğlenir, her şeyi yapardık.*” (Safa, 2020: 91) Halk müziği burada amaçtan ziyade eğlencenin bir aracı konumundadır. Halk müziğinin halkın günlük yaşantısı içinde ayrılmaz bir bütünlük kazanması dikkate değerdir. Yine aynı eserde “*Deniz boş bir parıltı ile uyanyordu. Balıkçı kayıklarından bir türkü sesi geldi. Horozlar yırtık sesleri ile haykırıştılar.*” (s.186) cümlesi yer alır. Balıkçıların türkü söyleyerek işlerini yapar.

Peyami Safa'nın yazdığı bir tarihi roman olan Attila, adından da anlaşılacağı üzere Türk hükümdarı Attila'nın merkezde olduğu bir eserdir. 5. yy. Avrupa'sının ve Attila'nın siyasi ve askeri dehasıyla örülüdür. Abdullah Ziya Kozanoğlu romanları gibi bu eserde de Türklerin İslamiyet öncesinde kullandıkları enstrümanlara yer verilir. O dönemde de düğünlerde türkü söylendiği “*Sonra başını duvağına eğerek eski bir Hun türküsünü yanık yanık söylemeye başladı.*” (Safa, 2010: 170) cümlesinden anlaşılır. Türklerin savaşlarda da müzikten yararlandığı bilinmektedir. Yakın zamana kadar Mehter'in en önemli görevi ritimle savaşa yön vermek, savaş anında ortak hareket edebilmektir. Bunun İslam öncesinden beri Türklerde kullanıldığı görülmektedir. “*Cihan'ın en mağrur ve mahir süvarisine emir veren bu kadın, davul sesi ve kılıç şakırtılarıyla çıldıran ihtirasını...*” (Safa, 2010: 39).

Kuyucaklı Yusuf romanı da Türk halk müziği unsurları bakımından zengindir.

Romanın altıncı bölümünde Hacı Rıfat'ın İhsan'ın düğünü betimlenir. Düğünde “Avlunun ortasındaki taşlıkta birkaç çingene karısı, ellerinde zilli teflerle kısa tempolu oyun havaları çalıyorlardı. Mahallenin genç kadınları ve kızları önlerine bakarak ve sarı çetlik pabuçlu ayaklarıyla kısa adımlar atarak bu kasabaya mahsus oyunlar oynamaktaydılar.” (Ali, 2004: 96). Düğünlerde çingenelerin halk müziği sazlarıyla oyun havaları çalmaları ve kadınların oyunlar oynadıkları görülür. Dönemin diğer romanları gibi bu romanda da halk günlük işlerini yaparken türküyle iç içedir. “Arabacı iyice coşmuş, türkü çağırır dururdu.” (s.70).

Reşat Enis, Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında “gece yarısından biraz sonra Haliç'in dirilerle meskûn kara mahalleleri mezarlığa dönerken birkaç yüz metre ötedeki ölüer diyarında darbuka, zurna ile karı oynatılır cümbüş yapılırdı.” (Aygen, 2002: 99) Halkın eğlence anlayışı yine Türk halk müziği ile ifade edilir. Romanda bir köylü tasvir edilirken “Cideli bir uşak, köyünden ayrılırken torbasına sıkıştırdığı kavalı ile dertli bir türkü tutturmıştu. Sürüsünü kasabaya indiren bir çobana benziyordu.” (s.116) çoban ve kaval imgeleri kullanılır. Kaval, çobanlardan ayrı görülemeyen bir enstrüman olmuştur.

Sadri Ertem'in Çıkrıklar Durunca adlı eseri kapitalizmin yerli üreticiyi nasıl alt ettiğini anlattığı romanıdır. Romanda mekân Anadolu'dur. Köylü, çıkrıklarda çalışır. Sosyal hayat betimlemelerinde halk müziği unsurlarına yer verilir. “Onlar çeşmenin başından dönmeden ötede çınarın altındaki salaş kahvede bir fırtına koptu. Davul, zurna durdu, göbek çalkalayan zenne kıyafetli, yüzü düzgün, gözü sürmeli ince narin bir kadın gibi kıvrak köçek durdu, ziller durdu, her şey durdu.” (Ertem, 2016: 42) Hasan'ın çobanlık yaptığı bölümlerde de yine halk müziği ezgileri ve çalgıları göze çarpar. “Hasan kaval çalarken oğlağın başını ve kulaklarını eğip dinler gibi bir vaziyet alışı, sonra birden ürküüp kaçıışı Hasan'ı derinden sarıyordu.” (s.60), “Sürülerinin arkasında kâh Kerem'den parçalar okur, dağlar çın çın öterdi: ‘Âşık ağlar canan diye/ Garip ağlar vatan diye’ kâh bir ilahi söyleye söyleye dağlara, kuytu su kenarlarına çekilir orada sabahtan akşama kadar kalırdı.” (s.56). Romanda bir eşkıya olan Pazvantoğlu da kederlendiği zaman türkülere “sığınır”. “Pazvantoğlu düşüncelerden kurtulmak istiyormuş gibi bir türkü tutturdu. Kalın, kuru köseleşmiş dudakları açıldı kapandı.” (s.158). Anadolu, iletişim olanaklarının sınırlı olduğu zamanlarda veya devlet otoritesinin zayıfladığı dönemlerde yerel iktidar mücadelelerine sahne olmuş ve

güçlenen gruplar halk tarafından bazen desteklenirken bazen de halktan tepki almışlardır fakat her halükârda bu duygularını halk müziği ile ifade etmişlerdir.

Çingener romanında göçebe çingener halk müziği icra ederler. Roman boyunca İrfan'ı Çingene Nazlı'ya ve onun üzerinden çingene hayatına bağlayan Nazlı'nın söylediği Çingene dilinde bir ninnidir. (Kaygılı, 2019: 18). İrfan, türkü ve ninni notaları derler. Dügünlerde davul ve zurna eşliğinde eğleneler tertip edilir. (s.126).

2.2. Türk Halk Müziği ve Sosyolojik Yapı

Müzik ve sosyoloji arasındaki bağa birinci bölümde değinmiştik. Bu başlık altında da Türk halk müziğini tercih eden roman kahramanları üzerinden sosyolojik durum ile halk müziğinin arasında var olan bağlar gün yüzüne çıkarılmaya çalışılacaktır.

İnsanların ve toplulukların müzikle kurduğu bağ, toplumsal ve tarihsel şartların bir sonucudur. Modern sanat anlayışı müziği, edilgen bir şekilde dinleyip “özümsemeyi” salık verirken modern dönem öncesi toplumlarda müzik, gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasıdır. Avlanırken, çamaşır yıkarken, odun toplarken veya tarlada çalışırken şarkı söylemek ve ritme göre davranışları senkronize etmek hem işleri kolaylaştırmış hem de hayatın günlük monotonluğunun aşılabilmesini sağlamıştır. (Ayas, 2019: 36). Türk halk müziği İslam öncesi dönemden itibaren Türklerin yaşamının ayrılmaz bir parçası durumundadır. İslamiyet'le birlikte varlığının devam ettiren Türk müziği, Klasik Türk müziğinin yanında İstanbul'da fakat daha çok taşrada tercih edilen bir tür olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında yazılan romanlarda da Türk halk müziğinin bu özelliği devam edegelmiştir.

Sinekli Bakkal romanında Türk halk müziği unsurları daha çok Rabia'nın babası Tevfik'in etrafında şekillenir. Tevfik, romanda eğitim durumu düşük bir profildir. Taklitler yaparak geçimini sağlar. Pembe de romanda şarkı söyleyen ve dans eden bir çingene olarak okuyucunun karşısına çıkar. “*Tevfik tembel tembel yatakta döndü. Kağıthane'de, yeşil çayırlar da şimdi bebek göbek toplanan halk arasında darbuka, zilli maşa, tef, zurna sesleri arasında kara göbeğini çalkalayan çingene Pembe'yi düşündü.*” (Adıvar, 2015: 144). Pembe, günlük işlerini yaparken de türküler söyler. (s.161). Sarayı temsilen Selim Paşa'nın klasik Türk müziği tercih etmesi, Hilmi'nin Batıcı-yenilikçi gençleri temsilen Batı müziği beğenisine karşın daha “halktan” olan Pembe ve Tevfik'in halk müziği tercihi sosyolojik açıdan da müziğin alımlanışındaki farklılıkların

görülmesi bakımından önemlidir.

Zeyno'nun Oğlu romanında mekânın Diyarbakır olduğu bölümlerden Türk halk müziği ürünlerine sıkça rastlanır. “*Büyükannem ben gramofonda fokstrot çalarken saksafonu fena çalınmış zurnaya benzetiyor. Zurna ile çalınırsa çok güzel olurmuş.*” (Adıvar, 2006: 20). Yaşlılar ve gençler arasında müzik beğenisinin değişiminin görüldüğü bu bölümde halk müziği çalgılarına alışmış yaşlı kadının, yeni sesleri de yine alışmış olduğu enstrümanlar üzerinden değerlendirdiği görülmektedir. Kadın- erkek ilişkileri bakımından “*Ramazan'ın hıncından korumak için çocuğunu aramıyor kararsız kalbine taş basıyordu. Suda geç kaldığı zamanlar Ramazan onu hep ırmağın kenarında ya ağlar ya dalgın dalgın tuhaf bir özlem türküsü çağırırken bulurdu.*” (Adıvar, 2006: 84) oldukça dikkat çekicidir. Toplumda ezilen ve erkeklerin psikolojik şiddeti karşısında çaresiz kalan kadınların türkülerle kendilerini ifade ettikleri ve halk müziğine sığındıkları görülmektedir. Kadınların günlük işlerini yaparken de türkü söyledikleri görülür: “*Büyük bir mutfakta Kürt Zeyno'nun kendi kendine tuhaf bir hava mırıldanan sesini duydu. Özlemlili yanık ve uzun bir hava...*” (s.217).

Halide Edip Tatarcık romanında çağdaş Türk gençlerini idealize etmiş ve Recep ile Lale'nin evliliğiyle modern Türkiye'nin yeni nesillerinin nasıl olması gerektiğini belirtmiştir. Kendi değerlerine bağlı, çağdaşlaşmayı benimseyen bu gençlerin müzik tercihleri de Cumhuriyet ideolojisine uygun düşmektedir. Recep, bir sohbet sırasında bir türkü tutturuyor: “*Dereboyu düz gider balam/ bir kınalı kız gider balam/ hoy nereye/ kınalı kız şimdi nerede...*” tralallalı hava yedi arkadaşın keyifli zamanlarında yürüyüşlerinde birazdan söyledikleri bir türküdür.” (Adıvar, 2009: 55). Sonra bu türküyü babası Piyanist Osman'a söyleyince babası türkü üzerinde bazı değişiklikler yaparak onu Batılı hale getirir. “*İstanbul'da çok meşhur olan musiki hocası, şimdi Sineklibakkal'daki evine çekilmiş olan piyanist Osman derhal Yediler destanına bir beste uydurmuştu. Eski halk türküsünden alınmış olan bu havanın sadece temposunu yürük yapmış, alafrangalaştırmıştı. Ve “Dere boyu düz gider” türküsünün “Hoy nereye?” nakaratını “Tralallâ”ya çevirerek, azıcık çapkınlaştırarak ortaya bu neşeli ve canlı “Yediler Türküsü”nü atmıştı.*” (Adıvar, 2009: 56). İdealize bir tip olan Recep de bağlamayı çalmayı bilir ve sesi güzeldir. (s.175).

Reşat Nuri'nin Damga romanında halktan esnafın, işlerini yaparken Türk halk müziği dinlediği veya söylediği görülür. “*Aşağıımızdaki kahvede genç bir tulumbacı*

zurna taksimi ile gazel okuyordu. Zurnacı bağı yanık bir adamdı, delikanlının okuyuşu da epeyce düzgündü.” (Güntekin, 2016: 65). Başka bir bölümdeyse terzi kızların çalışırken türkü söylediği görülmektedir. (s.36). Dudaktan Kalbe romanında ise yeğenin müzikle uğraştığını duyan Saip Paşa'nın ilk aklına gelen yeğenin halk müziği ile ilgilendiği ve onun bu yüzden “çingenelere” benzediğidir. (Güntekin, 2008: 34). Saip Paşa için bu, oldukça olumsuz bir durum olarak tasvir edilir. İşin düşündüğü gibi olmayıp yeğenin klasik Batı müziğinde ünlü bir virtüöz olduğunu öğrendiğinde ise tam zıddı bir anlayışla yeğenine övgüler düzer.

Gökyüzü romanında başkahraman, iyi eğitilmiş ve kültürlü olduğunu düşünen biridir. Başkalarıyla sürekli tartışmalara girer ve onlara bir şeyler öğretmek ister. Batılı değerlere inanır. Zurna sesinin onu etkilemesini ise utanılacak bir durum olarak algılar. *“Uzaktaki yazlık bahçelerin birinden bir zurna taksimi geliyordu. Ben, o akşam Mükerrrem gibi ağlamadım. Fakat şimdi ne zaman, nerede bir zurna sesi işitsem birdenbire gözlerim yaşarır. Çalgıların en kaba ve gülüncü olan zurnaya ağlamak... Bu, o kadar ayıp bir şey ki fark eden olur diye hemen mendilimi çıkararak burnumu silerim; kirpiklerimin arasına bir şey kaçmış gibi yaparak gözkapaklarımı ovuştururdum. Ne yaparsınız ki zurna, o geceden sonra benim için ağlamadan dinlememe imkân olmayan lirik ve mukaddes bir musiki oldu.”* (Güntekin, 2010: 185). Avrupa’da eğitim görmüş, kendini ateist olarak tanımlayan kahraman için zurna gibi Türk halk müziğinin temel enstrümanlarından birini beğenmek insanlardan saklaması gereken bir durumdur. Bu, beğenilerin de kişinin özgür iradesiyle değil bağlı bulunduğu sosyal ve çevresel şartların bir ürünü olarak “ona” dayatıldığını göstermektedir.

Eski Hastalık romanında da Gökyüzü’nde olduğu gibi Batı kültürünü benimseyen Züleyha, Türk halk müziğine karşı önyargılıdır. Gemide eşinin isteği üzerine dinlemeye başladığı halk müziği ezgisine karşı küçümseyici bir tavır takınır fakat bu ezgi onu beklemediği şekilde etkiler: *“Genç kadın, onu evvela hatır için bir çocuk türküsü dinler gibi, akli tamamıyla başka yerde, gülümseyerek dinliyordu. Fakat bazen suların ve rüzgârın sesleri ile karışır gibi olan sonra yine ayrılan bu bağlama, onu yavaş yavaş uyandırmaya başladı. Öteden beri çığırtma ve bağlama nevinden çalgılar Züleyha’ya Anadolu Dağları’nın sesi gibi bir şey gelirdi. Şimdi bir Sakızlı muhacirin elinde denizin, adanın ve yosunlu sahil kayalarının sesi oluyordu.”* (Güntekin, 2006: 36) Her iki romanda da İstanbul’da yetişen ve Batı kültürünü

benimseyerek kendi kültürüne yabancı kalmış kahramanların trajik duruları yazar tarafından başarılı bir şekilde ortaya konulmaktadır.

Hüseyin Rahmi'nin Tutuşmuş Gönüller eserinde toplumumuzda kabul görmüş bir atasözüne yer verilir. *“Bu öğüdü ben kadın ninemden dinledim. O da atalarımızdan işitmiş. Kızı keyfine bırakırsan tamburacıya varır. Oğlanı havasına bırakırsan, şimdiki don giymezlerden bir terelelli yellosu alır başına getirir.”* (Gürpınar, 1974: 56). Bu atasözü, müzisyenlerin toplum nazarındaki durumlarını ve müzisyen algısının zaman içindeki değişimini görmek açısından dikkate değerdir. “Çalgıcılık” olarak adlandırılan bu durum, halkın gözünde günümüze doğru yaklaştıkça önem kazanmaya başlamıştır. Bu durum modernizmin bir etkisidir. Modern öncesi dönemde müzik, günlük hayatın içinde anlam kazanır fakat modernizm, müziği işlevden soyutlayarak ona tek başına bir anlam atfeder. Müziğin zanaattan sanata doğru evrilmesi de bunun bir neticesidir. (Ayas, 2019: 42). Müzisyenler “çalgıcılık”tan sanatçılığa doğru geçiş yaparken halkta da bu zihinsel değişim, karşılığını bulmuştur.

Muhabet Tılsımı eserinde de halk müziği beğenisine sahip kişi bir kalfadır. Toplumdaki görece alt tabakadaki kişiler Türk halk müziğini ve özellikle türküleri “mırıldanırken” görülür. Burada “mırıldanmak” sözcüğü dikkate değerdir. Bugün anlaşıldığı üzere bir dinleyici önünde veya gür bir sesle okunmak yerine kahramanlar, türküleri sessizce ve utangaçlıkla söylerler. (Gürpınar, 2021b: 109).

Eşkîya İninde romanında Anadolu’da çetecilik yapan ve dağlarda yaşayan eşkıyaların tercih ettiği müzik, Türk halk müziğidir. Bağlama, davul, klarnet gibi enstrümanlarla eğlencelerde türküler, zeybek havaları çalınır. *“Haydutlar zevk ve adetlerince bir içki meclisi kurarak çalıp çağırıyorlardı. Bu çetenin rakı âlemi, Kurtoğlu'nunkinden daha gürültülü, eğlenceli ve ahenkliydi. Yirmi beş, otuz kişilik hemen her çetenin ufak bir müzik takımı oluyor. Çalgısız ne savaş olabiliyor ne haydutluk. Gerek hayır kaynağı ve gerek şer olsun her kalp, saldırış ve ilhamına musikiden alıyor. Kıvrak bir klarnet ile zilli maşa darbukaya karışan haydut naraları ormanı inletmeye başladı.”* (Gürpınar, 2021a: 235). Burada hemen her çetenin bir müzik takımının olması oldukça önemlidir. İster dağ başında isterse görkemli konser salonlarında olsun insanoğlunun müziğe olan ihtiyacı her zaman ve mekânda düşünülenenden çok daha fazladır. Dikkat edilmesi gereken nokta sosyolojik farklılardan ötürü müzik türleri arasında iyi- kötü, yüksek- düşük, ileri- geri gibi ayrımların

yapılmamasıdır. Güneş Ayas'ın da ifade ettiği gibi müziğe “Batı penceresinden” bakmak kendi müziğine oryantalist bir açıdan yaklaşımdır. (Ayas, 2018: 184).

Yakup Kadri'nin Hüküm Gecesi romanında Samiye, Ahmet Kerim kapının önünden geçerken ona mesaj vermek için piyanoyla bir türkü çalar. “*Genç kız; Ahmet Kerim, evin tam kapısı önüne gelir gelmez, küçük bir çığlık kopararak, kafesin arkasından çekildi ve hemen piyanoda şu türkü başladı: Geçme kapının önünden yüreğim yaralıdır.*” (Karaosmanoğlu, 2016: 100). Türk toplumunda maniler veya türkülerle sevdalıların birbirlerine örtük mesajlar verdiği bilinmektedir. Burada da yazar, gözlemleri sonucu bu olguyu eserinde işlemiştir. Gelenekten farklı olarak türkünün piyano ile çalınması ise halk müziğini Batı müziği ile harmanlamaya olan inancın bir göstergesidir.

Yaban romanında halk müziği unsurları köyde Mehmet Ali'nin düğününde okuyucunun karşısına çıkar. Batı Anadolu'da bir köyde gerçekleşen bu düğün davul ve zurnanın olumsuz havası içinde tasvir edilir. “*Birbirinden ayrı halkalar halinde girip karşılıklı raks ediyorlar, eğleniyorlar. Bu rakslar, sürekli zıplamalardan ve sağa sola gidip gelmelerden husule gelen, yeknesak ve ağır birtakım danslardır. Çatlak bir zurna ve bir davulla Arap kabağı arası bir darbuka havayı çatır çatır çatlatıyor.*” (Karaosmanoğlu, 2008: 35). “*Mehmet Ali'nin düğünü gözümün önünde. O gün her günden daha kasvetli, daha ağır bir gündü. Zurna çatlak, oyunlar isteksiz ve yemek tatsızdı.*” (s.41). Ankara ve Hüküm Gecesi romanlarında olduğu gibi sadece Türk halk müziğinden oluşan hava, bu romanda da onaylanmaz. Türk halk müziği unsurları Batı müziği ile bir araya gelip yeni bir terkip oluşturmadıkça bu, benimsenmez. Köyde gerçekleşen düğünde de çalınan müzikten duyulan rahatsızlık açık bir şekilde ifade edilir.

Refik Halit Karay'ın Yezidin Kızı romanında var olan egzotik hava, Yezidilerin farklı kültürüne ait özellikleri barındırması sonucu oluşur. Romanda, Yezidilerin halk müziği unsurları dinsel törenlerle okuyucu karşısına çıkar. Şeyhin cenazesinde ağlamak yasaktır ve türkülerle cenaze defnedilir. (Karay, 2009: 129). Müziğin, her toplumda farklı algılanışı ve müziğe yüklenen anlamların değişimi bu eserde ustalıkla yansıtılmıştır.

Abdullah Ziya Kozanoğlu, romanlarında daha çok İslam öncesi Türk yaşayışını

konu edinir. Bu nedenle eserlerindeki hâkim müzik türü Türk halk müziğidir. Türk yiğitleri savaşlarda da günlük hayatta da Türk halk müziği dinlerler. Ozanlar sazlarıyla kahramanlık, aşk veya gurbet havaları çalarlar. En çok kullanılan enstrümanlar; saz, davul, zurna ve borudur. Osmanlı Dönemi’ni konu edindiği Türk Korsanları ve Malkoçoğlu romanlarında Mehter Takımı’nın savaş sırasındaki psikolojik etkisini de işlemiştir. (Kozanoğlu, 2005: 298).

Peyami Safa romanlarında Türk halk müziği unsurları oldukça sınırlı tutulmuştur. Yazarın Attila romanında günlük yaşamdaki halk müziği varlığı güçlü derecede hissedilir. Savaşçılar bu müzikle konsantre olur ve dinlenmeleri de yine halk müziğiyledir. Türkler için savaşın kendisi bizatihi bir musikidir. “*Haykırışları ve kılıç şakırtılarını musiki gibi dinleyecek ve orduların başında bulunacak.*” (Safa, 2010: 60). Yine başka bir bölümde bir gelin: “*Sonra başını duvağına eğerek eski bir Hun türküsünü yanık yanık söylemeye başladı.*” (s.170) der. Avrupa Hunlarının yaşamında müziğin yerini görmek açısından önemli bir eserdir.

Kuyucaklı Yusuf eserinde Anadolu’da kasaba yaşantısının içinde varlığını sürdüren müzik türü Türk halk müziğidir. Düğünlerde (s.96), işret meclislerinde (s.30) ve esnafın günlük işleri arasında (s.70) halk müziğinin yeri oldukça önemlidir. Sıradan bir kasabalı, jandarma komutanı veya kaymakam da eğlence meclislerine katılır. Bu meclislerde türküler söylenir, çeşitli çalgılar çalınır.

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanıyla Reşat Enis, Türk halk müziğini şehrin kenar mahallerinde (Aygen, 2002: 99) veya köyden kente göç ederek kötü yaşam şartlarında bulunan insanlarla beraber okuyucuya sunar (s.116).

Sadri Ertem Çıkrıklar Durunca romanında da Anadolu’da sermaye sahiplerine karşı verilen mücadele anlatılırken tercih edilen tür, Türk halk müziğidir. Köylüden eşkıyaya kadar neredeyse herkes türkülerle kendini ifade eder. Türküler, tüm duyguların en iyi dışavurum aracı olarak benimsenir. (Ertem, 2016: 158).

Çingeneler romanında göçebeler tarafından tercih edilen halk müziği şehirli çingeneler tarafından daha az tercih edilir. Romanda çingenelerin kavga ederken bile çalgılarını yanlarında bulundurmaları, kavgada tempo tutturmaları ve birbirlerini kavgada hareketlendirmek için müzikten yararlanmaları oldukça ilginçtir. Yazar, bu topluluğu oldukça yakından gözlemlemiş ve bu insanların müzik konusunda nasıl bu

kadar maharetli olduklarının cevabını vermiş gibidir. Romanda çingenelere göre müzik, onların hayatlarının her anının vazgeçilmez bir unsurudur. (Kaygılı, 2019: 174).

2.3. Türk Halk Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme

Birinci bölümde statü, kimlik ve rol kavramlarına değinmiştik. Bu başlık altında da Türk halk müziği tercihinin statü ve kimlik ile ilgisi tespit edilmeye çalışılacaktır.

Sinekli Bakkal romanında Tevfik, toplumun ona yüklediği statü bakımından zengin sayılmaz. Kadın kılığına giren, köçeklik ve taklitler yapan bir kahraman olan Tevfik, toplum tarafından sevilir ama bu sevginin altında istihza vardır. Kayınpederi hatta eşi bile bu yüzden Tevfik'e tepki gösterirler. Tevfik, günlük hayatında ve orta oyunun da etkisiyle işinde Türk halk müziğini tercih eder. Yalnızken ve dinlenirken Pembe'yi düşünür ve türkü söyler. (s.144). Pembe de Tevfik'in yardımcısı olan bir çingenedir. Günlük hayatın içinde türküler söyler. (s.161). Her iki kahramanın da tahsil durumu iyi değildir. Toplumun kendilerine biçtikleri rolü iyi oynarlar. Müzikal olarak Türk halk müziği ile kimlik belirlerler.

Zeyno'nun Oğlu romanında İstanbul'dan Diyarbakır'a giden askerler ve eşleri klasik Batı müziği veya caz tercih ederler. Türk halk müziği ise Diyarbakır'ın yerlileri tarafından özellikle Kürt Zeyno'da okuyucu karşısına çıkar. Bu kadın okuma yazma bilmeyen, yalnızca oğlunu büyütmek için her fedakârlığa katlanan bir kişidir. İstanbul'dan gelenlerin yabancı müzikleri tercih etmelerine karşılık yerlilerin halk müziği tercihi yazarın onlara yüklediği statünün bir gereğidir. Kültür farklılıklarını daha iyi vurgulayabilmek için müzikten de yararlanılmıştır. Kahramanlar da “diğerlerinden” farklı olduklarını tercih ettikleri türkülerle gösterirler. Haso Çocuk, Ramazan, Zeyno kederlerini türkülerle ifade ederler. (Adıvar, 2006: 112).

Tatarcık'ta Cumhuriyet'in yeni neslini simgeleyen gençler, kendilerini “eski” anlayıştan ayırt eden farklı bir müzik beğenisine sahiptirler. Klasik Batı müziğiyle “zenginleştirilmiş” Türk halk müziğini beğenerek hep birlikte söylerler. Bu, onların bir nevi marşı olmuştur. (Adıvar, 2009: 56). Bu gençler toplumun onlara yüklediği sorumluluğu bilmekte ve rollerini ona göre oynamaktadırlar. Recep ve Lale'nin evlenmesi sentezi gibi kimlik arayışlarını da müzik sentezi üzerinden kurarlar. Halide Edip, Doğu ile Batı'yı müzik üzerinden de sentezlemiştir.

Reşat Nuri'nin romanlarında Türk halk müziği tercihi genellikle prestijli bir

statüye sahip olmayan kahramanlarca tercih edilir. Damga romanında bir terzi (s.36) ve bir tulumbacının türkü söylediği görülür. (Güntekin, 2016: 65). Gizli El romanında iştret meclisinde hora tepenler (Güntekin, 2016b: 17), Akşam Güneşi'nde bir saraç (s.60), Yeşil Gece'de Deli Necip (s.183), Eski Hastalık'ta gemideki bir tayfa müzik tercihini Türk halk müziğinden yana kullanır. (Güntekin, 2006: 36). Bu kahramanlar genellikle türkü söyler. Dudaktan Kalbe romanında Saip Paşa toplumsal statüsü görece yüksek bir kişidir. Yeğeni Kenan'ın halk müziği yaptığını zannedince onu çingenelere benzetip küçümser hatta ona gıyabında tepki gösterir. Çünkü bir "paşa"nın yeğeni rolünü gereği gibi yerine getirmelidir. Durumun böyle olmadığı anlaşıldığında ise yeğeniyle gurur duyar. (Güntekin, 2008: 34).

Hüseyin Rahmi'nin Ben Deli Miyim romanında âşık olan kahraman, Mecnun'a benzetilir ve saz çalar. "*Mecnuna döndü. Ah ah Âşık Garip misali göğsünde sazı, çaldı, çağırdı, gezdi, bağırdı. Kavruk yüreği titreye titreye o ne yanık beyitler düzerdi.*" (Gürpınar, 1981: 322). Türk toplumu aşk acısı çeken kişileri yüceltmek için onları toplumda benimsenen aşk hikâyelerinin kahramanlarına benzetir. Burada da aşklarıyla tanınan Mecnun ve Âşık Garip isimleri oldukça önemlidir. Âşıklar, aşklarını anlatmak için halk müziği unsurlarına başvurur. Türk toplumunda âşıklardan birinin, kendini klasik Batı müziği veya Batı çıkışlı bir müzikle ifade etmesi beklenmez. Muhabbet Tılsımı'nda evdeki yardımcı kalfanın (s.109), Tebessüm-i Elem'de sofrada sarhoş olan kahramanların (s.114), Eşkîya İnde romanında köylünün ve dağdaki eşkıyanın tercihleri Türk halk müziğinden yanadır. (s.236). Bu romanda bir İstanbul beyefendisi olan Nefi Bey ve kayınbiraderi Enis Bey çiftlik işleriyle uğraşmak için gittikleri köyde eşkıyalar tarafından kaçırlır. Eşkîyaların eğlencelerine de şahit olan bu beyler, çalınan halk müziği sazlarını ve türkülerini dinledikçe "*Tambura hicazdan geziniyor, çığırta bülbül nevasıyla dem tutuyor, ah çekiyordu. Bu iptidai çalgılar bizim damarlarımıza niçin böyle işliyordu? Tamburanın mızrapları ağlatıcı bir tesir ile sanki doğrudan doğruya sinirlerimizi okşuyor, çarpıyordu.*" (Gürpınar, 2021a: 109) derler. Burada dinlenen müziklerin de aslında toplumsal statü ile bağlantılı olduğu ve insanların bu statünün rollerine uygun davrandıkları görülür. "İlkel" olarak gördükleri sazlardan etkilenmelerine hayret ederler. Çünkü onlar gibi şehir kültürüne sahip kişiler bu köylüye ait gördükleri türkülerden oldukça uzaktırlar. "*Enişte beyciğim epeyce operalar dinledim, rakslar gördüm fakat hiçbir sahne önünde bu saatte kadar müteessir*

olmadım. Bu derin rikkat bana nereden geliyor?” (s.108). Beğenmemelerini düşündükleri müziklerden hoşlanmaları onların rol karmaşası yaşamalarına neden olur.

Hüküm Gecesi romanında Yakup Kadri, sentezci bir müzik anlayışını benimsemekle beraber âşıkları buluşturmak veya aralarında gizli mesajlaşmayı sağlamak için türküye başvurur. “*Genç kız; Ahmet Kerim, evin tam kapısı önüne gelir gelmez, küçük bir çığlık kopararak, kafesin arkasından çekildi ve hemen piyanoda şu türkü başladı: Geçme kapının önünden/ Yüreğim yaralıdır.*” (Karaosmanoğlu, 2016: 100). Samiye piyano çalıp Batı müziği dersi olsa da âşıklık statüsü gereği halk müziği dinleme rolünü başarıyla yerine getirir. Âşıklık kimliği, Türk halk müziği ile zihinlerde ulvi yerine oturur.

Yaban’da da halk müziği köylünün tercih ettiği bir tür olarak görülür. Ahmet Celal, içinde bulunduğu psikolojik durumun da etkisiyle bu müzikten hiç hoşlanmaz. (Karaosmanoğlu, 2008: 35). Ahmet Celal, Çoban Hasan’la karşılaşır ve ona kavalını sorar: “*Hasan sen nasıl çobansın? Hasan, kavalın nerede? Hasan kavalın ne demek olduğunu bile bilmiyor. Şaşkın şaşkın yüzüme bakıyor.*” (s.118). Kahramanın, çobandan beklediği statü gereği Hasan’ın kaval çalması gerekir. Bunu göremeyince müteessir olur. Ona göre Hasan, rolünün gereğini yerine getirmemektedir. Hasan ise kavalın ne olduğunu bilmemektedir. Bu, statünün aynı sınırlar içinde olsa bile kültürden ve çevreden etkilendiğinin görülmesi bakımından önemlidir.

Refik Halit’in Yezidin Kızı eserinde Yezidilerde cenazenin statüsüne göre yapılan uygulama değişiklik göstermektedir. Eğer ölen şeyh ise türkülerle mezara konur. (Karay, 2009: 129).

Abdullah Ziya’nın romanlarında milliyetçiliğin etkisiyle Arap ve Fars’a ait olan kültürel öğelerden uzak durulur. “*Bilmem, ne diye buralarda Türkler Farsça gazel okur, Arapça dua ederler.*” (Kozanoğlu, 2004: 49). Statüsü ne olursa olsun ister en iyi savaşçılardan biri ister sıradan bir köylü, Türk halk müziğini tercih eder. Türkülerle sevinir, kederlenir, ağlarlar. (Kozanoğlu, 2003: 41). Kahramanlar, kimliklerini Türklük üzerine inşa ederler ve Türk’e ait olan kültürel unsurları bilinçli bir şekilde benimserler.(Kozanoğlu, 2004b: 103).

Peyami Safa, esnaf ve işçilerin hüznü ve sevincini tasvir ederken Türk halk müziğinden yararlanır. Sözde Kızlar’da balıkçılar türkü söyleyerek çalışırlar (Safa,

2020: 186). Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda hastaların türkü söyledikleri işitilir. (Safa, 2016: 105). Attila romanında ise Kozanoğlu romanları gibi statü fark etmeksizin kahramanlar halk müziği tercih ederler . (Safa, 2010: 90).

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın ve Çıkrıklar Durunca romanlarında da halk müziği unsurları köylüler veya şehirdeyse ekonomik olarak alt gelir düzeyine mensup kahramanlar etrafında kendine yer bulur. “*Cideli bir uşak, köyünden ayrılırken torbasına sıkıştırdığı kavalı ile dertli bir türkü tutturmıştu. Sürüsünü kasabaya indiren bir çobana benziyordu.*” (Aygen, 2002: 116). “*Pazvantoğlu düşüncelerden kurtulmak istiyormuş gibi bir türkü tutturdu.*” (Ertem, 2016: 158). Prestijli bir statüye sahip olmayan bu kahramanlar, kimliklerini oluştururken türkülerden faydalanırlar.

2.4. Türk Halk Müziği Unsurları

2.4.1. Müzisyenler

1923- 1940 arası romanlarda Türk halk müziği sanatçılara oldukça sınırlı yer verilmiştir. Bunda türkülerin anonim karakterli olmasının etkisi büyüktür. Hüseyin Rahmi'nin Ben Deli Miyim adlı romanında Âşık Garip'in adı zikredilir. (Gürpınar, 1981: 322). Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Türk Korsanları eserindeyse Karacaoğlan'dan türküler okunur. (Kozanoğlu, 2005: 224). Çingeneler romanında Zurnacı Vidoslu Yakomi, Zurnacı Üsküdarlı Arap Mehmet, Klarnetçi Mestan isimlerine yer verilir. (Kaygılı, 2019: 30).

2.4.2. Eserler

Halide Edip'in Sinekli Bakkal'ında Pembe'nin ağzından “*Pencere Açıldı Bilal Oğlan*” türküsü duyulur. (Adıvar, 2015: 161). Rabia bir tef ister ve “*Yemenim Turalıdır*” türküsünü söyler. Bu türküyü de Pembe gibi çingene üslubuyla söyler ve oynar. (s245). Zeyno'nun Oğlu'nda “*zeybek dansları*” ismi verilir.(Adıvar, 2006: 20). Yine bu romanda Ramazan'ın genellikle söylediği bir türküden bahsedilir. Bu, “*Gel Ağam Gül Ağam*” isimli bir türküdür. (s.112). Tatarcık'ta Piyanist Osman'ın Batı müziği tarzında düzenlemesini yaptığı gençlerin bir arada söylediği bir halk türküsü yer alır: “*Dereboyu düz gider balam/ Bir kınalı kız gider balam/ Hoy nereye/ Kınalı kız şimdi nerede...*” (Adıvar, 2009: 61). Recep eline sazı alıp bir Kerem havası okur: “*Havadan uçarsın indireyim gönül seni/ Budak budak gül dalına kondurayım gönül seni/ Yüce dağlar yüce olur gündüz gider gece olur/ Gör ayrılık nice olur ayırayım gönül seni*”

(s.211).

Hüseyin Rahmi'nin Tebessüm-i Elem romanında “*Karga da seni tutarım aman*” ninnisinin adı verilir. (Gürpınar, 1967: 114). Eşkîya İnde romanında “*Aman da şeker, hopla da gel*” türküsü eşkıyalar çalarak söyler. (Gürpınar, 2021a: 250). Eşkîyaların başka bir eğlencesi ise curcuna havası ile başlar: “*Basit bir tekerrürden ibaret fakat kıvrak, tabir caiz ise hoplek bir curcuna havası başladı.*” (s.107).

Hüküm Gecesi'nde Samiye, Ahmet Kerim kapının önünden geçerken piyanoda “*Geçme kapının önünden/ Yüreğim yaralıdır.*” türküsünü çalar. (Karaosmanoğlu, 2016: 100). Ankara romanında Pınarbaşı'nda eğlenmeye gidilir. Orada her akşam farklı bir şehrin gecesi düzenlenir. Kahramanların gittikleri gece de Karadeniz Gecesi'dir. Orkestrabaşının bir Karadeniz türküsünü Batı müziği ölçülerinde armonize ederek dinleyicilere çalar ve bu eser çok beğenilir. “*Sıra orkestra başının orijinal bir tarzda bestelediği: 'Hamsi de koydum ta ta tavaya/ Uçtu da gitti ha ha havaya/ Ha ha havaya...' türküsüne geldi ve elebaşı, bunun hep bir ağızdan çağrılmasını istedi, umumi neşe çocukça bir şetaret derecesine vardı. Orkestrabaşı bu yeknesak nakaratı o kadar güzel armonize etmişti ve öyle ilaveler yapmıştı ki türkü, adeta Marseillaise gibi insanı alıp sürükleyen bir marş halini almıştı.*” (Karaosmanoğlu, 1987: 208).

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun Türk Korsanları romanında “*Göz yumup kazaya biz bel bağlarız/ Nice yıllar bu denizde çağlarız/ Düşmanda öcümüz konmaz, alırsız/ Bize kara bayrak Barbaroslu derler.*” (Kozanoğlu, 2005: 30) türküsü sözlerine yer verilir.

Peride Celal'in Gecenin Ucunda romanında “*Fincanı oyarlar oyarlar/ İçine de bade koyarlar.*” türküsüne yer verilir. (Celal, 2004: 303).

Peyami Safa, Sözde Kızlar romanında “*Memo*” türküsüyle eğlenmeye gidenlerden bahseder. (Safa, 2020: 91). Attila romanında meşhur bir Hun türküsü olarak belirttiği “*Karabulut tahtıdır, yıldırımlar kırbacı/ O, Hunların baş tacı.*” (Safa, 2010: 90) türküsüne yer verilir.

Sadri Ertem, Çıkrıklar Durunca romanında çobanın ağzından “*Âşık ağlar Canan diye/ Garip ağlar vatan diye.*” türküsünü söyletir. (Ertem, 2016: 56). Yine aynı eserde Pazvantoğlu, düşüncelerden kurtulmak ister ve bir türkü tutturur: “*Sepetçioğlu bir ananın kuzusu/ Hiç gitmiyor yüreğimden sızısı/ Yandım böyle imiş alnımızın yazısı/ Yassıl dağlar yassıl aslan efem geliyor.*” (s.158).

Çingeneler romanında “*Bülbül Olsan Kona da Bilsem Dallare*” (s.162), “*Hani Benim Elli Dirhem Konyağım*” (s.185), “*Ah Benim Esmer Çakırım*” (s.197), “*İlkbahar Olunca*” türkülerine yer verilir. (Kaygılı, 2019: 197).

2.4.3. Çalgılar

Türk halk müziği enstrümanları olarak Sinekli Bakkal’da “*tef, zil*” (s.39); “*darbuka, zilli maşa, tef, zurna*” (s.144) isimlerine yer verilir. Zeyno’nun Oğlu romanında ise “*zurna*” (s.20) enstrümanına yer verilmiştir. Tatarcık’ta “*saz*”, Recep’in çaldığı bir enstrüman olarak okuyucunun karşısına çıkar. (Adıvar, 2009: 211).

Reşat Nuri’nin Damga romanında “*zurna*” (s.65); Gizli El’de “*tef*” (s.17); Akşam Güneşi’nde “*cura*” (s.60); Yeşil Gece’de “*davul*” (s.183); Gökyüzü’nde “*zurna*” (s.185); Eski Hastalık’ta “*bağlama*” ve “*çığırtma*” (s.36) çalgılarına yer verilir.

Hüseyin Rahmi’nin Ben Deli Miyim romanında “*davul, zurna*” (s.236), “*saz*” (s.322); Tutuşmuş Gönüller’de “*tambura*” (s.56); Tebessüm-i Elem’de “*zurna*” (s.114); Eşkiya İninde romanında “*klarnet*”, “*zilli maşa*”, “*darbuka*” (s.236, 250), “*tambura*”, “*çığırtma*” (s.107, 109) çalgılarının isimleri verilir.

Yakup Kadri Hüküm Gecesi’nde “*zurna*” (s.134); Yaban’da “*davul, zurna, darbuka*” (s.35, 41), ve “*kaval*” (s.118) enstrümanlarına rastlanır. Yezidin Kızı’nda “*davul, zurna*” (s.127) isimlerine yer verilmiştir.

Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun Kızıl Tuğ romanında “*davul*”, “*boru*” (s.54), “*saz*” (s.100, 101, 139); Atlıhan’da “*dümbelek*” (s.41), “*saz*” (s.42), “*davul, boru*” (s.140); Türk Korsanları’nda “*zurna, nakkare*” (s.51), “*davul, zurna*” (s.122, 263, 298), “*boru*” (s.233); Gültekin’de “*davul*” (s.8), “*boru*” (s.138); Savcı Bey’de “*davul*” (s.196); Malkoçoğlu’nda “*saz*” (s.16), “*davul ve zurna*” (s.103); Sencivanoğlu’nda “*davul ve zurna*” (s.98, 100), “*düdük*” (s.100) ve “*dümbelek*” (s.46) isimlerine yer verilir.

Üç İstanbul’da “*davul, zurna, boru, darbuka*” (s.351); Peyami Safa’nın Attila romanında “*davul*” (s.39); Sabahattin Ali’nin Kuyucaklı Yusuf adlı eserinde “*tef*” (s.96), “*düdük*” (s.30), “*davul, zurna, klarnet*” (s.97); Reşat Enis’in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında “*darbuka, zurna*” (s.99), “*kaval*” (s.116); Sadri Ertem’in Çıkrıklar Durunca romanında ise “*davul, zurna, zil*” (s.42), “*kaval*” (s.60),

“*cura*” (s.173) algılarının isimleri zikredilir.

Ayaşlı ile Kiracıları’nda “*saz*” algısına yer verilir. (Esendal, 2012: 28).

Çingeneler romanında “*bağlama, tulum*” (s.156), “*davul, zurna, nağra*” (s.42), “*tef*” (Kaygılı, 2019: 89) algılarına yer verilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK BATI MÜZİĞİ

3.1. 1923- 1940 Arası Türk Romanlarında Klasik Batı Müziği Kullanımı

Sinekli Bakkal romanında Selim Paşa'nın oğlu Hilmi ve arkadaşlarının Batı müziğine rağbet ettiği görülür. Daha genel bir açıdan bakılırsa bu gençlerin Batı'ya ait olana karşı büyük bir saygı duyduğu, kendi kültürüne karşı ise mesafeli olduğu görülmektedir. Hilmi, küçük yaştan beri müziğe meraklıdır. Rabia, ilk kez konağa gelip Mevlit okuduğunda herkes gibi Hilmi de hayran kalmıştır fakat o, bu kıymetli sesin Peregrini gibi Batı müziği hocalarının elinde eğitilmesinden yanadır. (Adivar, 2015: 52) Paşa ile Hilmi bu konuda da anlaşamazlar. Selim Paşa “eski zaman adamı” olduğu için Batı müziğini ve sanatçıları tasvip etmez, kapitülasyonlar sebebiyle onlara ses çıkaramadığını ifade eder. Hilmi ise babasının bu tutumunu eleştirir ve Batı'yı Batı yapanın onların müziği olduğunu belirterek “*halkın tembelliği uyuşturucu kanaati yüksek sınıfların boş ve düşük bir sefahate dalmaları hep bu bizim inleyen ağlayan musikimizin tesirinden.*” (s.54) der. Bu anlayış o dönemin devrimci gençlerinin fikirlerini yansıması bakımından önemlidir. Peregrini, romanda önemli bir karakterdir. Hristiyan bir din adamıyken dinini bırakmış, İstanbul'a gelmiş ve burada müzik dersleri vererek geçimini sağlamaktadır. Romanda Batı müziğini temsil eden en önemli figürdür. Chopin'i pek sevmez, daha ruhaniyeti yüksek eserleri tercih eder. “*Peregrini Chopin'i sevmez, çalmak istemezdi. Hilmi'yi kızdırmak için Chopin hakkında 'Şekeri fazla kaçmış, fakat hiç tuzu yok,' derdi. O, daha ziyade içinde ihtişam olan, ihtiras olan orkestrasyonu karışık eserlere düşkündü.*” (s.224). Kanarya'nın kocası Nejad Efendi bir şehzadedir ve İstanbul'un en iyi piyanistidir. Genellikle Alman ekolü Batı müziği çalar. Hünkâra da zaman zaman piyano çalar. O da tıpkı Hilmi gibi müzik meraklısıdır, sıkılgandır ve heyecanlanırsa kekeler. (s.232). Onu dinleyen Vehbi Dede ve Rabia'ya bu müzik hakkında malumatlarda bulunur: “*Bizi Garp musikisinden ayıran bu fikrîliği değildir. Çünkü Garp musikisinde de fikrî olanı çok azdır. Asıl farkımız derunî tempomuz ve ahenk meselesidir.*” (s.247). Kanarya ise eşinin çaldığı müzikler için: “*Ben de sade dimağa hitap eden bu cins musikiden hiç anlamıyorum. Hâlbuki Avrupa musikisini pek severim. Bilhassa, Peregrini çaldığı vakit. Bana, efendinin çaldığı hava ne gibi gelir anlatayım. Dâhi bir sadâ mimarının kurduğu bir sadâ abidesi. Yalnız riyazi*

bir dâhi böyle bir eser yaratabilir.” (s.247) diye düşünür. Burada müzikten alınan keyfin veya anlamın sanatçının icra kabiliyetine göre dahi değişebileceği görülür. Bu da müziğin ne kadar kesin kalıpların içine alınamayacağına görülmesi bakımından önemlidir. Halide Edip, romanda günlük hayatın tüm unsurlarını Doğu- Batı sentezi içinde gerçekleştirmiştir. (Enginün, 1986: 82). Peregrini'nin Batı müziği ile Doğu'yu temsil eden Rabia'nın okuduğu Mevlit'i bir araya getirir. Peregrini piyanoda: *“Birbirine bağlı, ağır, uzun, yarım sesler, “mineur”ler. Hepsinin her gün işittiği, bildiği bir makam. Rabia'nın Kuran okumaya başladığı zamanki “besmele”si.”*ni (s.245) çalar. Yazarın, müziği de senteze dâhil ettiğinin önemli bir göstergesidir.

Zeyno'nun Oğlu romanında İstanbul'dan Diyarbakır'a giden askerler ve aileleri kendi aralarında bir “dünya” kurarlar. Halkla yaşanan kopukluk romanda açıkça dile getirilir. Bu memur kesim balolar düzenler ve bu balolarda yabancı eserler çalınır. *“Anadolu'nun ortasında çoban çocukları “Valenciya” şarkısını söyledikleri günlerde bir kaymakam eğer bir gün başa olmak istiyorsa hayat karnavalını gülünç bulduğunu sezdirmemesi gerekti. Buna rağmen Anadolu balolarında kadınlı erkekli toplantılarda fokstrot havalarını eski Mevlit ağzıyla söyleyen kalabalık arasında kendini acemi ve biraz da gurbette hissetmekten alamıyordu.”* (Adıvar, 2006: 136). Yazar, yerel halk ile yaşanan kopukluğu müzik öğeleri üzerinden verir. *“Mesture Hanım, bir Havana tangosu çaldı.”* (s.210). Çocuklar bile çalınan müzikler karşısında rahatsız olurlar. (s.160).

Yolpalas Cinayeti romanında Sacide sonradan görme biridir. Yokluk içinden gelip geçmişini unutan Sacide'nin tercihi Batı menşeli müziklerdir. *“İyi aklıma geldi, sen hemen Beyoğlu'na git bize bir cazbant bul getir. Saksafonlu olacak.”* (Adıvar, 2013: 28).

Tatarcık'ta klasik Batı müziği unsuru olarak en çok göze çarpan “piyano”dur. Gençler piyano çalarlar ve piyano eşliğinde dansa kalkarlar. (Adıvar, 2009: 23). Recep, arkadaşlarıyla herkesin Mehlika Sultan'ının farklı olduğu gösterir bir şiir yazar ve bunu babası Piyanist Osman -Peregrini- Batılı ölçülerle besteler. (s.56). Recep hem sazı hem de piyanoyu iyi çalar. *“Aralarında çok musikiye düşkün olan Recep, bazen köşklerinde piyano çalarsa ‘Beethoven’ ve ‘Bach’tan seçerdi.”* (s.56). Halide Edip'in önemli gördüğü Doğu- Batı sentezi bu romanda müzikte de kendini gösterir. Sungur Balta'nın köşkünde çalan saz takımları hem alafranga hem de alaturkadır. *“Alaturka, alafranga iki*

saz birden çalmaya başladı. Amerikan barındakiler de verandadakiler de salona toplanıyordu. Bir taraftan bir dans havası çalınıyor, bir taraftan da uzaklardan marşa benzer bir türkü işitiliyordu.” (s.203).

Reşat Nuri Güntekin’in Çalıkuşu romanında müzik bahsi Feride ile Şeyh Yusuf Efendi arasındaki sohbetlerde okuyucunun karşısına çıkar. Adından da anlaşılacağı gibi Yusuf Efendi bir Mevlevi şeyhidir. Türk musikisine vakıf olsa da bir org satın almış ve “iyi” müziğe karşı rikkati vardır. Feride’nin, okulun âtil eşyalarının bulunduğu odada bir org görmesi ve eski günleri hatırlayarak bazı klasik Batı müziği eserleri çalışını Şeyh Yusuf Efendi dinler ve bundan etkilenir. Feride, İstanbul’da Batı tarzı eğitim veren bir okuldan mezun olmuştur ve çaldığı bu eserleri orada öğrenmiştir. “*Ne yaptığımı düşünmeden bir sandalye çektim. Orgun önünde oturdum yavaş olarak sevdiğim contique'lerden birini çalmaya başladım.*” (Güntekin, 1999: 256). Doğu veya Batı’ya ait olsa da hissederek çalınan müziğin dinleyiciyi -aynı kültürden olmasa bile- etkilediği görülür.

Dudaktan Kalbe romanında Kenan, dayısının zoruyla gittiği mühendis okulunu bitirdikten sonra annesinin dükkânını satarak Avrupa’ya müzik eğitimi almaya gider ve oradan rüştünü ispat etmiş bir keman virtüözü olarak döner. Artık herkes ondan keman dersi almak için sıraya girer. Anlatıcı, “*Avrupa’dan aldığı parlak şehadetnameden sonra artık bu gencin ehliyetinden şüphe edilemez, musikisine lakayt kalınamazdı.*” (Güntekin, 2008: 48)diyerek hafif bir istihza ile bu konuda Avrupa’nın beğendiğini - anlamasak bile- hemen beğenmek gerektiğini ifade eder. Romandaki aşk unsuru da Kenan’ın çaldığı keman ve piyano sesini duyup dinlemeye gelen Lamia’nın Kenan’a “bağlanmasıyla” oluşur. Kenan, Suriyeli bir şairin yazdığı operayı bestelemektedir. (s.12).

Akşam Güneşi’nde Nazmi Bey’in hareketli yaşamından sonra genellikle Midilli’de yaşadığı dönem ve Jülide’nin ona karşı beslediği platonik aşk işlenir. Bu platonik aşk bir ilişkiye dönüşmese de Nazmi Bey de Jülide’den hoşlandığını fark eder fakat yine de onu, genç ve iyi bir adam olan İhsan’la evlendirir. Bu romanda müzik unsurları, kahramanları geçmişe götüren, onların hatıralarını canlandıran bir işlev üstlenir. “*Bahçe duvarı önünde durduk. Güzel bir kadın sesi piyano ile beraber ölümden ve ayrılıktan şikâyet eden bir şarkı söylüyordu. Şükran kendini tutamadı. Yavaş yavaş ağlamaya başladı.*” (Güntekin, 2009: 54), “*Keman; birbirini takip eden çılgın valsler,*

oynak bar şarkılarıyla beni dalgalara kapılmış bir gemi enkazı gibi oradan oraya sürüklüyordu. İstanbul'u, Paris'i görüyordum. Tanıdığım kadınlar kafile kafile önümden akıp gidiyorlardı." (s.171). Romanda çalan müzikler genellikle keman ve piyano ile icra edilen Batı müzikleridir.

Yaprak Dökümü'nde klasik Batı müziği parçaları yer almaz fakat Batı'dan alınan caz, tango gibi müzik türlerine ait ögeler mevcuttur. Ali Rıza Bey'in toparlamaya çalıştığı aileye hücum eden yabancı unsurlardan biri de "müzik"tir. Şevket ile Ferhunde'nin evde gerçekleşen düğününde cazbant çalar. "*Kapılar, pencereler açılmış. İki de bir cazbant çalıyor.*" (Güntekin, 2014: 51). Ali Rıza Bey, dans edenleri de "tepinenler" olarak görür ve onaylamaz.

Bir konağa evlatlık olarak verilen ve orada çocuk bakıcılığı yapan Gülsüm'ü merkeze alarak yaşanan çatışmaları işleyen Kızılıcak Dalları romanında Gülsüm, küçüklüğünden itibaren sanata meraklı biri olarak görünür. Seniye Hanım keman çalmayı öğrenirken Gülsüm etrafında gezinip hayran hayran bakar. (Güntekin, 2017: 133). Konakta çocukların kendi aralarında yaptıkları eğlencelerde etrafta bulunabilen enstrümanlar klasik Türk müziği çalgılarıdır fakat Gülsüm "kanto" söyler: "*Defler, dümbelekler, zilli maşalar arasında komşu kızın udu çalıyor; Gülsüm işaretler yaparak kanto söylüyordu.*" (s.107). Çeşitli taklitlerle insanları güldürür. Evden kaçıp uzun yıllar sonra görüldüğü yer, ünlü bir ses sanatçısı olarak çıktığı "sahne"dir.

Eski Hastalık romanında Züleyha, dayısı Şevki Bey'in etkisinde ve Batı hayranı biri olarak yetişir. Dönem, İstanbul'un düşman işgali altında olduğu bir zamandır ve işgal kuvvetleri Anadolu'da kazandıkları zaferlerden sonra boğazda müzikli eğlenceler düzenlerler. (Güntekin, 2006: 27). Züleyha kendi kültürüne o kadar yabancılaşmıştır ki bir Türk subayı olan babasını boş hevesler peşinde koşup ailesini kötü duruma düşüren biri olarak görür. Amerikan okulunda yapılan misyonerlik faaliyetlerine maruz kalır ve babasına dua ederken kilise duaları aklına gelir. "*Bazı pazar günleri sırf müzik ve şiir zevklerinin terbiyesi için Türk çocuklarının götürüldükleri kilisede orgla çalınan dualardan birini için için tekrar ederdi.*" (s.27). Şevket Bey, Züleyha'ya müzik ve dans üzerine bilgiler verir. "Fokstrot" ve "tango" danslarının nasıl yapılması gerektiğine dair malumatlar içeren bu konuşmalarla yazar, yanlış Batılılaşmayı Şevket Bey üzerinden müzik beğenisiyle gösterir. (s.33).

Hüseyin Rahmi Gürpınar, romanlarında yanlış Batılılaşmanın bir sonucu olarak gülünç duruma düşen kişilerin, müzikle olan ilişkilerini de romanlarında işler. Meyhanede Kadınlar romanında Cumhuriyet’le birlikte kadınlara tanınan hakların bazı kadınlar tarafından yanlış değerlendirilmesini karikatürize ederek veren romanda Bahriye Hanım’ın ağzından: *“Kocamın gözleri önünde başka bir erkeğin kolları arasına atılıp elektrik ışıklarının parıltuları altında baygın bakışlarla fırl fırl dönersem karşı koyma şöyle dursun medeni ağızların takdirlerini kazanacak, yüksek bir marifet göstermiş olurum. Burada şarkı söylemekle orada bir piyanonun önünde çırılçıplak haykırmanın veya çapkınlığını giydiği frakın medeniliğiyle örten arzulu bir delikanlının soluklarıyla tütsülenerek dans etmenin farkını sizden sorarım.”* (Gürpınar, 1972: 25) değerlendirmesi yapılır. Aynı sahnenin devamında içkinin de tesiriyle kendinden geçen Bahriye Hanım, başka kadınları kıskandırmak için kocasıyla fokstrot oynamak istediğini söyler. (s.27). Bu dönem romanlarına bakıldığında “fokstrot” dansının hayli popüler olduğu görülmektedir. Dört zamanlı bir müzikle oynanan bu oyun, yenileşmenin tesiriyle Türkiye’de kabul görüştür. Bu dönem romancılarının ise bu dansı, daha çok yanlış Batılılaşan kahramanların gülünç duruma düşmelerinde kestirme bir yol olarak tercih ettikleri görülmektedir. Romanda gençlerin müzik ve şan öğrenmek için akın akın Avrupa’ya gittiklerinden bahsedilir. Bunun doğuracağı olumsuz sonuçlar ise: *“Türk kızları müzik ve şan öğrenmeye Avrupa'ya gidiyorlar. Az zaman sonra bu sanat o kadar ucuzlayacak ki sokak ortalarında mandolinleri, gitarları boyunlarına asılı, kemanları koltuklarında gruplar göreceksiniz. Bunlar nafakalarını toplamak için her kahveye, gazinoya, meyhaneye girip çıkacaklar.”* (s.24) cümlesiyle verilir.

Tutuşmuş Gönüller romanında Nevhayal’in sinemada tanışıp “kaynaştığı” Rikkat Hanım’ın kardeşi Süha Pertev’in odasına girmesi ve hiç görmediği Süha Pertev’e onun odasında gördükleriyle âşık oluşu şu cümlelerle ifade edilir: *“Biraz ötede bir piyano... Notaların üzerinde Beethoven'ın Senfoni Pastoral'i. Duvara asılı keman, mandolin, gitar, ud, tambur, tef, kudüm, ziller, çalpara... Nevhayal, bu sanatçı odasının esinleyen havası içinde kendinden geçer gibi oldu. Gençliğinin yaratıcı aşkını kimi kez piyanonun perdeleri, kemanının kirişleri üzerinde şakıyan, kimi kez de muşamba yüzeyinde canlandırmaya uğraşan ve İstanbul'da yüz binde bir eşine rastlanmayan bu delikanlıya karşı kanında bir kaynama oldu. Kendi gönlü, sevmek için işte tam böyle yüksek duygulu bir gün aydın bir tip arıyordu. Buldu. Süha Pertev'i hemen benimsedi.”*

(Gürpınar, 1974: 168). Süha Pertev'i görmeden onun Batılı sanat eserlerine olan ilgisini görerek ona kapılma, dönemin gençlerinin önem verdiği değerlerin görülmesi bakımından dikkate değerdir.

Şeytan İşi romanında Muammer Efendi, sokaktan gelen kedi sesiyle irkilir ve öfkeyle onları kovalamaya çalışır. Kediler inatçıdır ve dağılmazlar. Muammer Efendi'nin kedilerin kavga ederken çıkardıkları sesleri Batı müziği sanatçılarına ve unsurlarına benzetmesi ilginçtir: “*Akordu bozuk birkaç armonik birden körükleniyormuş gibi içeriye acı acı bir murnav havasıdır dolar. Muhtelif diyapazonlardan, majörden, minörden kuvvetli "do"lar... iki oktavlık bir iniş ve çıkıştan sonra kaba "sol"de karar.*” (Gürpınar, 2021: 34). Kedilerin kavgası devam ettikçe ev ahalisi ve mahalleli de olaya müdahil olur. Muammer Efendi benzetmelerini biraz daha ileri götürerek: “*Konserdeki kulak patlatan gürültülere bakılırsa kâh Berlioz'dan kâh Wagner'den mütehassıs olmuşa benzerler.*” (s.35) der. Klasik Batı müziğinin iki önemli ismini örnek göstererek bunu “gürültü” olarak addetmesi ya halkın bu müziklerden bir şey anlamadığını ya da belirli bir yaş üstü, gençler dışındaki halkın yenileşme hareketlerini özümsemediğini gösterir. Romanda bu kedi kavgası üzerinden ülkedeki müzik hakkında da bazı açık eleştirilerde bulunulur: “*Menhuslar! Faust operası mı oynuyorsunuz Carmen'i mi? İstanbul'da henüz bir şehir operamız yok... Siz hangi konservatuvardan çıktınız edepsizler?*” (s.35).

Tebessüm- i Elem'de Ragıbe Hanım, Frenk mekteplerinde okumuş, Batı müziği eğitimi almış kültürlü ve kibar bir tip olarak okuyucunun karşısına çıkar. Evlenme çağı geldiği halde kimseyi beğenemez. Kenan'ı gördüğü zaman etkilenir ve evlenir. Evlendikleri ilk zamanlar gayet iyi giden yaşamları sonraları sıkıcı olmaya başlar çünkü Kenan, kültürlü biri değildir ve Ragıbe Hanım'ın piyano çalışması bile onu rahatsız etmeye başlar. “*Aynı hüküm ve sözleri karısından tekrar tekrar yine işitmekten, nöbet çalgısı gibi her piyanoda Weber, Schubert, Chopin'in iniltileri, Beethoven'ın adacıları ile beyni ezilmekten Kenan'a bıkkınlık ve adeta yulınlık geldi.*” (Gürpınar, 1967: 153). Kenan, Ragıbe Hanım'la evlenebilmek için bilgisi olmadığı konularda bile bilgiliymiş gibi davranmıştır. “*Aslında onun bir musiki terbiyesi yoktu. Alafranga "otör"leri alkışlamak, yeni fikirlilik modası icabından olduğu için her zaman bunlara tapar görünür; gazel, şarkı, ud filan duyduğu yerlerden yüzünü ekşiterek kaçırdı. Hakikatte her iki musikin de ilk bilgilerinden bile habersizdi.*” (s.153).

Mezarından Kalkan Şehit romanında, herkesin korktuğu köşke yaklaşan ve

köşkte piyano çalan bir kadının sesine hayran olan Şevki'nin başından geçen gariplikler anlatılır. Esrarengiz evde onu çeken ilk özellik müzik olmuştur. Piyanoya eşlik eden bir kadın sesi onu hayran bırakmıştır. *“Ahenk, beni bir mıknaş gibi çekti. O tarafa yürüdüm sedanın membasına yaklaştıkça fildişlerinden yükselen melodiler büyüyordu. Martini'nin meşhur "Koyunlar" gavotu çalınıyor. Eski fakat letafetine yenilerin yetişemedikleri çıldırdığım bir hava!”* (Gürpınar, 2021a: 45). Müzik aracılığıyla gizemli unsurlarla bağ kuran kahramanın verdiği besteci ve eser adlarından hareketle etraflı bir müzik bilgisinin olduğu anlaşılır. *“Notanın ilk satırında kulaklarım havayı tanıdı, Chopin'in "Geceler"i çalıyordu. Varşova kurbunda doğup, Paris'te müteverrimen sınaata gözlerini yuman bu musiki dâhisinin çok müteali, çok hassas dimağında yaratılan müessir nağmeler, usulünden üç rub asır sonra, şarkta bir Türk evinin pencerelerinden mehtaba hazin eninler saçıyordu.”* (s.75). Şevki, herkesin korktuğu bu köşke, duyduğu “harika” melodiler sebebiyle daha da yaklaşma isteği duyar. Çünkü böylesine sanatçı ruhlu birinin şeytan tarafından esir alınamayacağını düşünür. *“Zannetmem ki o piyano perdelerini okşayan elin, o kemanın yayını çeken sinirlerin, o sesin yükseldiği hançerenin sahiplerinde insanı çarpıp sakat edecek, öldürecek şerir birer ecinnili tıynetini bulunsun. Chopin'in yüksek sanatını ağlatan böyle bir gecede onun refik ruhunu şad eden bu konserde hâkim, ben çok nazik, çok rahim, hassas insan yüreği görüyorum.”* (s.75). Yüksek sanat eserleriyle kötülüğün bir araya gelemeyeceğine duyduğu inanç Şevki'yi haklı çıkarmış ve orada oğlu şehit olmuş bir anne ile kızının yaşadığına şahit olmuştur. Müziğin bir araya getirdiği bu bağ, evlilikle neticelenmiş ve olaydaki esrar perdesinin de bir yanlış anlaşılma eseri olduğu ortaya çıkmıştır.

Kokotlar Mektebi romanında Ulviye Melek, bir kokotlar mektebi açmak için anlatıcı muharririn yanına gelir ve konuyu açar. Ona kendini tanıtırken özellikleri arasında müzik kültürü hakkında da bilgi verir: *“Tanınmış nefis opera parçaları ile kulak dolgunluğu peyda ettim. Şöhretleri şayi üstad tablolarını isimleriyle öğrendim. Müzeleri gezdim. Üç sene içinde resim, piyano dersleri gördüm. Kendimi övmüş gibi olmayayım geçkin aşığım bendeki keskin zekâya, büyük istidata şaşırıldı.”* (Gürpınar, 2022: 64). Ulviye Melek'in kendi meziyetlerini anlatırken opera, piyano gibi klasik Batı müziği unsurlarına değinmesi bu müziğin toplumda önemli bir karşılığı olduğunun görülmesi bakımından önemlidir. Ulviye Melek, mektebe Avrupa'da ün yapmış kokotları getirerek onlara dersler veririr. Prenses Dişeski isimli bu kokotun müzik

hakkında söyledikleri dikkat çekicidir: “Musiki'ye gelince bu zavallı şey piyanolar, gramofonlar, telsizlerle asaletini kaybederek müptezelleşti. Bundan da üstünkörü atıp tutmak kolaydır. Avrupa musikişinaslarından hangisini tercih edersiniz? Kabilinden bir soru varit olursa şöyle bir cevap verebilirsiniz: "Mugorsky'yi severim. Ahengi cazip, nazik, incedir. Fakat iyice zevkine varabilmek için eserlerine çok defa dinlemek icab eder." Yalnız alaturkadan bahsedilince aleyhtar imalarla dudak kıvrıracak, alafrangadan söz açınca ince meftuniyet tebessümleriyle süzüleceksiniz. Musikide inatçı, milliyet taraftarları vardır.” (Gürpınar, 2022: 176). Prensese, ders alan kızlara sanat konusunda “bilmeseniz de bilir görünmelisiniz” der. Edebiyat, resim ve müzik alanında bazı isimler ve eserler bilmenin kültürlü gibi görünmek için yeteceğini, zaten kültürlü zannedilen çoğu kişinin hiçbir şey bilmediğini ifade eder. Anlatıcı muharririn yeğeni İrfan'ın kokothanede bulunduğu bir ders defterinin müzik bahsinde şu satırlar yer alır: “Efendiler, aşk cismani değildir. O, güneş gibi gönlümüze gökten inen esiri, lauti bir mevhibedir. İşte, yayın altında ağlayan Mozart'ın nağmelerini dinleyiniz. Kemanın sinesinden çıkan bu ilahi enin o tahta parçasına mı aittir? Yirmi, yüz, bin musiki aleti üzerinde bu hava böyle inler, ağlar ve ağlatır. Mozart nerede? Sanatkâr toprak oldu. Şimdi bu hamleler bize nereden geliyor? Görüyorsunuz ki cisim fani, ruhun eseri baki.” (s.281).

Hüküm Gecesi romanında Ahmet Kerim, genç, muhalif bir gazetecidir. Ülkenin birçok yerinden tebrik mektupları alır. O bunlarla gurur duyar fakat hayatta başka zevklerin olduğunun da farkındadır. “Ahmet Kerim gerçi, hayatta bundan başka daha birçok mutluluk kaynakları bulunduğunu bilecek kadar duygulu, genç ve sanatkârdır. Güzel döşenmiş bir odadan, iyi giyinmiş bir kadına, iyi giyinmiş bir kadından mermer bir heykele ve bundan mesela Mozart'ın bir müzik cümlesine kadar insanlığın estetik görüşleri ile bir hayatın nasıl bir peri masalı haline gireceğini pekiyi tasarlardı.” (Karaosmanoğlu, 2016: 22) Dönemin aydınının sanat bahsi açıldığında düşündüğü müzik, klasik Batı müziğidir. Samiye'nin ağabeyi olan Selim Necati ise İttihat ve Terakki Cemiyeti'ndendir ve Ahmet Kerim'e düşmandır. Selim Necati, kardeşine piyano dersleri aldırır ve ailesine karşı ilgilidir. Samiye'nin çaldığı piyano Ahmet Kerim'i etkiler ve aralarında ilişki bu sayede başlar. Müzik burada birleştirici unsur olarak görev yapmaktadır. (s.99).

Sodom ve Gomore romanında işgal kuvvetlerinin İstanbul'da bulunduğu yıllarda

yabancı subaylarla dejenere olmuş Türk kızlarının yaşadığı çarpık ilişkiler gözler önüne sunulur. Eğlence partileri düzenlenir ve bu partilerde Avrupalı havalar çalınır. “*Muzika eski bir vals havası çalıyordu.*” (Karaosmanoğlu, 1966: 226), “*Şimdi müzika, yeni dans havalarına başlamıştı. Bir Arjantin tangosunu bir shimmy, ve bir shimmy de bir onestep takip ediyordu.*” (s.228).

Dejenere bir tip olan Leyla evde bir davet tertip eder fakat davetine beklediği misafirler iştirak etmez. Keyfi kaçan Leyla önemsiz misafirler de olsa gelenlere hazırlanan bir bale gösterisini sunmaları için sanatçılara işaret eder. “*Şehrazat Balesi'nin bir dansına başladılar. Şark zevkinin ve şark ihtişamının bir özünü temsil iddiasıyla yapılmış olan bu bale, İstanbul sahnelerinde o sene ilk defa olarak sahneye konulmaktaydı. Fakat tamamıyla plastik bir kıymeti olan bu eserin musiki tarafı o kadar zayıftı ki...*” (s.273).

Ankara romanında Selma Hanım özelinde Ankara'nın değişim dönemleri ele alınır. Romanın birinci bölümünün sonunda Selma Hanım, Millî Mücadele'yi ciddiye almayanlara mesafelidir. Burada İstanbul ile Ankara'nın müzik hayatı üzerinden bir karşılaştırmasını yapar: “*İstanbul bütün manası ile bir zevk ve safa merkezi, bir turizm şehri, bir kozmopolit liman halini almıştı. En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları oradaydı. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada, müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkârı tarafından harmonize edilmiş yerli danslar ve folklor havaları çalınıyordu.*” (Karaosmanoğlu, 1987: 182). İstanbul'da eğlenceye dayalı bir müzik iklimi tasvir ederken Ankara'da daha “ciddi”, eğitici bir müzik ikliminden söz eder. Savaşlarla kazanılan bağımsızlık şimdi sanat alanındaki gelişmelerle devam etmektedir. Klasik Batı müziği senfoni eserlerinin yanı sıra Türk halk müziği unsurlarının armonize edilerek yenilenmesi çalışmaları da burada dikkate değerdir. Genç Cumhuriyet yeni kurumlar açmaya devam eder. “*Henüz opera binasına başlanmamıştı ve büyük devlet tiyatrosu daha açılmamıştı. Fakat halkevinin sahnesi, Ankaralıların gittikçe artan temaşa ihtiyacını tatmin edebiliyordu. Bu sahnede ekserisi telif, edebi piyesler oynanıyor, bazen de belli başlı operalarda seçme parçalar çalınıp söyleniyordu.*” (s.182).

Refik Halit'in Yezidin Kızı romanında Hikmet Ali, gemide tanıştığı Zeliha ile Yezidilerin hayatlarını yakından tanır. Bu geziler sırasında askeri bir birlikte kutlama

yapılır. “Bir bir arkasına şampanyalar açılıyor; hepimiz neşeliyiz, fakat zabıtlar neşeden taşıyorlar. Gramofon Mistenget’in “Paris bir sarışın kızdır, herkesin hoşuna gider”ini çalıyor; eski Palmir’e yeni Palmir’in şarkı şeklini almış şehvet iniltisini naklediyor. Arkasından bana bir lüzumsuz nezaket olarak Konstantinopol dinlendi. Mütareke senelerinin zehrini içime döken bir foxtrat... İstanbul’un Rus barlarında istila ordusu askerlerini zıplatan hava! Fakat misafiri olduğumuz çöl zabıtları bu oynak bestenin beni üzdüğünü bilemezler.” (Karay, 2009: 76). Burada müziğin sadece notalardan ibaret olmayıp zaman ve mekân mefhumuyla da ilgili olduğu görülmektedir. Müziğin dinlendiği zamanı ve mekânı çağrıştırmaya bir etkisi vardır. Romanda, çalan müzikler de bu bağlamda Hikmet Ali’yi etkiler.

Üç İstanbul’da İttihatçılar görevden uzaklaştırılınca İtalya’ya kaçan Moiz’in eşi Raşel, kocasını Alfred Cevat adında biriyle aldatır. Cevat kültür seviyesi düşük biridir fakat cemiyette bunun tersiymiş gibi göstermeye çalışır. Raşel’in düzenlediği yaş günü partisinde içkiyi fazla kaçıran Cevat sarhoş olur ve misafirlerin eğlencesi haline gelir. Oldukça karikatürize tasvir edilen bu partide çalan müzik cazdır. “Caz bin bir perişan sesle başladı. Hayvan nevelerinin hepsi bir anda haykıyordu. Kedi ilanı aşk ediyor, köpek kuduruyor, vapur bacası ve polis düdüğü çıldırıyor, tüfek atılıyor, bina yıkılıyordu.” (Kuntay, 2012: 527).

Osmanlı sarayında II. Mahmut sonrası klasik Batı müziği etkisi artar. Romanda saraydaki küçük çocukların piyano dersi almalarına örnek olması bakımından şu satırlar dikkate değerdir: “Şevketmeap efendimizin o zaman bir küçük kızı vardı. Bunu büyüyünce Hidayet Beyefendi’ye vermek istiyordu. Fakat bir gün bu kız piyano çalarken annesi bir kibrit çakar, kızın bürümcük elbisesi tutuşur, kız yanarak ölür.” (Kuntay, 2012: 69) Eserde Belkıs, Avrupalı bir kahramandır. Avrupa’dan getirdiği moda dergilerini takip eder. Şatafatlı davetlerden hoşlanır. Piyano çalışmasıyla Adnan’ı etkilemiştir. (s.432).

Peride Celal’in romanları 1935- 1950 arası ilk dönem, 1950 sonrası eserleri ise ikinci dönem olarak kategorize edilir ve ilk dönem romanları geçim kaygısıyla yazılmış eserler olduğu için yazar, bu dönem romanlarını edebi açıdan zayıf bulur. (Çetindaş, 2019: 38). Romanda Kazım Işık’ın kardeşi Cihangir, Fransızca şiirler okur ve Amerika’dan gelme dört hoparlörlü pikabıyla Fransız müzikleri dinler. (Celal, 2004: 179). Macide, Kazım’la tartışarak evi terk ettiğinde gittiği pansiyonda da çalan müzik o

yıl moda olan bir Fransız şarkısıdır. (s.233). Macide'nin Serra ile sohbetinde de Serra erkekler hakkında konuşurken: “*Heriflerin çoğu kendi zevkine dalar, kollarında kim var ne yapıyor ne istiyor unuttur. Hep aynı hikâye: güzel bir garsoniyer, bir pikap. Yaşına, zevkine göre Dokuzuncu Senfoni'den en kötü İtalyan şarkılarına kadar plaklar. Yemiş, içki. Sonra başlar: aman ne kadar sıcak değil mi şekerim. Rahat etmek, soyunmak ister misin? Yanına oturayım mı?*” (s.185). Müziğin sanat değerinden çok amaca ulaşmak için kullanılan bir araçtan ibaret olduğu görülür. Serra rahat, uçarı bir kahramandır. Zengin bir köşk hayatını aktaran romanda Serra'nın da dinlediği müzikler Avrupai'dir. (s.273).

Peyami Safa'nın Söзде Kızlar romanında Mebrure; İstanbul'da akrabalarının yanında kalan ve babasının izini bulmaya çalışan, geleneklerine bağlı biridir. Akrabası Nafi Bey'in kızları da gelenekten kopuk, moda düşkün, Mebrure'ye zıt tiplerdir. Mebrure iyi eğitim almış, piyano çalmayı bilen biri olarak okuyucunun karşısına çıkar. “*İki senedir hiç çalmıyorum, parmaklarım durmuştur, hem siz yeni havalar bilirsiniz. Biz mektepte hep klasik havalar çaldık.*” (Safa, 2020: 16). Amerikan mektebinde okuyan Mebrure'nin okulda klasik Batı müziği dersi aldığı görülmektedir. O, toplumda görmek istenilen ideal bir tiptir. Piyano çaldığı zamanlar müzik onu uzaklara, geçmişine, mesut günlere götürür. (Safa, 2020: 83). Müziğin zaman ve mekâna bağlı etkisi burada da görülmektedir.

Şimşek romanında Pervin'in eşi Müfit ile Sacit arasındaki çarpık ilişkiler konu edilir. Müfit; içe dönük, hassas, duygulu biriyken Sacit ise dışa dönük, enerjik, çıkarıcı, bencil bir kişidir. Yeğeninini eşiyle birlikte olacak kadar ahlaki değerlere önem vermez. Sacit'in bu “kötü” özellikleri yanında müzik konusunda eğlenmek için piyanoyu tercih ettiği görülür. “*Sacit, kalfaya viskileri getiriyor, misafirlere yüksek sesle hitap ediyordu: Ciddi münakaşaları bırakın! Viski içeceksiniz. Haydi, biriniz piyano filan çalın. Eğlenmeye başlayalım.*” (Safa, 1997: 67).

Canan romanında Lami Bey, eşi Bedia Hanım'ı güzelliğiyle ünlü Canan'la aldatır. Şakir Bey ise Lami'nin müdürü, Canan'ın üvey babasıdır. Bedia Hanım'ın eşiyle arasındaki sıkıntıları Şakir Bey'e anlattığında aldığı cevap “erkeklerde böyle şeylerin normal olduğu, eğer isterse onun da kocasını aldatması” olmuştur. Olumsuz bir tip olarak tasvir edilen Paşa'nın evinde piyano vardır ve kızı Perihan piyano eğitimi almıştır. O da kızı Zerrin'e piyano dersi vermektedir. Zerrin'in dayısı Faik, yeğenine

“kanto” çalmayı öğretir. “*Bak ben kanto çalıyorum Faik dayım öğretti. Perihan kızdı, gidip piyanonun kapağını örttü: Ağabey, çocuğa böyle maskaraca şeyler öğretme. Ben onu notaya çalıştırıyorum.*” (Safa, 2000: 52). Perihan’ın, Batı müziğinin “yüksek” eserlerini ve notayı öğretmeyi amaçlamasıyla Faik’in daha “basit” eserleri yeğlemesi arasında müziğe bakış farkları ve hatta hayata bakış farkları görülmektedir.

Fatih- Harbiye romanında zahirde Neriman’ın Şinasi ve Macit arasında kalışı, duyguları, tereddütleri anlatılır. Romanda genellikle klasik Türk müziği unsurları ağır basar. Batı müziği unsurlarının bulunduğu bölümler Macit’le Neriman’ın gittiği eğlence ortamlarında göze çarpar. “*Hep Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi çığlıklar ve sıçrayışlar... bir zenci sesi ile daima karışarak hafızaya musallat olan foksrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant.*” (Safa, 1999: 21). Romanda musiki bahsi yapılan toplantıda Neriman’ın “ut çalmak sinirime dokunuyordu” demesinden sonra Ferit’in cümleleri önemlidir: “*Medeniyet kadının gözlerine hitap eder. Kadınların çoğu ellerinin zarif bir hareketi için piyano çalarlar ve musiki onlar için güzel bir pozisyondan ibarettir.*” (s.118). Yanlış Batılılaşmanın bir veçhesini dile getiren bu sözler, medeniyetin bir görüntüden ibaret anlaşıldığını, Avrupa’dan alınan birçok şeyin aslının değil imajının önemsendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Reşat Enis’in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında Nurten’in annesi Sabiha Hanım’ın köşkte verdiği toplantılarda dedikodu yapılır ve önemli bestekârlara özenilir: “*Büyük kompozitörlerin Beethoven’in, Yuhan Ştravs’ın Schubert’in aşkları anlatılırdı. Victor Hugo’nun elli yıl süren sevgisi karikatürize edilir, Wagner’in rezilce yaşayışına imrenirdi.*” (Aygen, 2002: 26). Babası ve annesini erken yaşta kaybeden Yıldız, fabrika işçisi olan Osman’la evlidir. Osman’ın çalıştığı fabrikada bir iş kazası meydana gelir. İşçiler ve aileleri perişanken frak ve silindir şapka giyen birkaç adam sohbet eder. Bunlar fabrikatörlerdir. Böyle bir durumun ortasında yaptıkları sohbet: “*Monşer, diyordu. Orkestraya diyecek yoktu. Musikiden az buçuk çakarım. Johann Sebastian Bach eseri bundan daha iyi çalınamaz. Klavier- konzert ömürdü. Bu eser, Bach’ın Leipzig’de yaptığı bir transkripsiyon mahsulüdür.*” (s.37). İçinde buldukları ortamdan ve elemden oldukça kopuk tasvir edilen fabrikatörlerle klasik Batı müziğini bir arada gösterilmesi dikkate değerdir. Burada Batı müziği burjuva eğlencesi, üst sınıf zevki olarak sunulur. Yıldız ve Nurten beraber büyürler ama tabiatları ve dünya

görüşleri çok başkadır. İkisi de piyano çalmayı bilir. “*Salonda oturuyorduk. Nurten piyano çalıyordu iyi hatırlıyorum Lizst’in La Kampanella’sıydı. Bayılırım ona. Nurten Lizst’in La Kampanella’sını bırakmıştı şimdi piyanonun kapağını kapatıyor açıyordu parmaklarını sinirli vuruşlarla tuşların üzerinde dolaştırıyordu.*” (s.163). Yıldız’ın piyano çalışması ise çocukları Kaya’nın büyüdüğü ve Siyahlı Kadın’a âşık olduğu bölümde okuyucunun karşısına çıkar. “*Siyahlı kadının piyano çalışması seyrek. Bunu herkes bilir ve o çalarken, sarhoş tayfalara, kilise orkundan matem havası dinliyen hıristiyanlara dindarane huşuu çöker. Gece koynuna gireceği kadının hulyasile kendinden geçen dumanlı kafalarda, o an, en mâsum sevgiler yaşar.*” (s.224). Yazar, Yıldız ve Nurten’in piyano çalışmalarındaki farkı ve etkiyi vermeye çalışır. Nurten eğlence için çalarken Yıldız, kederinden çalar ve bu dinleyenleri çok etkiler.

Çingeneler romanında İrfan; Carmen, Bükreş gibi klasik Batı müziği eserlerini kemanıyla çalar. Batı müziğine hayrandır. Çingeneler arasında onların müzik motiflerini belirleyip yapacağı bestelerde kullanmak ister. Çingenelerin çadırlarına Tepebaşı’nda çalan müziğin sesi gelir. Çalan eser ise Fransız besteci Bizet’in ünlü Carmen’idir. Carmen, hem İrfan’ı hem de çingeneleri derinden etkilerken İrfan, “alaturka havalar” olarak adlandırdığı klasik Türk müziğini ise küçümser. (Kaygılı, 2019: 150). Klarinetçi İnce Mehmet’le birlikte marş, polka, kadril, vals, mazurka gibi Batı müziği türlerini çalar. İstanbul’da yaşayan çingenelerin hem Türk müziğini hem de Batı müziğini bildikleri görülmektedir. Eğlence mekanlarında çalışan bu müzisyenlerin repertuvar genişliği, İstanbul’daki müzik çeşitliliğinin görülmesi bakımından önemlidir. (s.149). İrfan, Neyzen Tevfik’in flüt değil de ney üflüyor olmasını onun dünya çapında bir sanatçı olamamasında önemli bir etken olarak görür. Bu, kahramanda öz oryantalist bir bakışın yansımasıdır. İrfan, -resmi müzik politikalarına uygun bir şekilde- halk müziği unsurlarının işlenerek Batılı tarzda besteler yapılmasından yanadır.

3.2. Klasik Batı Müziği ve Sosyolojik Yapı

Sinekli Bakkal romanında Selim Paşa’nın oğlu Hilmi, döneminin devrimci Türk gençlerini temsil eder. II. Abdülhamit’e karşı başlatılan gizli örgütlenme zamanla büyür ve nihayetinde padişahı tahttan indirmeye kadar varır. Hilmi’nin taşıdığı rol önemlidir çünkü bu gençler, İttihat ve Terakki olarak siyasi anlamda istedikleri başarıyı elde edemeseler de fikri anlamda önemli işler görürler. Cumhuriyet’in kurucu kadroları bu fikir birliği içinde yeni bir ülke kurmuşlardır. Bu kurucu kadro tıpkı Hilmi’de olduğu

gibi Batı'ya yönelen ve yenileşmeyi hedef haline getiren, “eski” olana karşı tepkili, geleneği tartışılır hale getiren bir kuşaktır. Müzik ise bu fikri alt yapının temellerini oluşturan unsurlardandır. Müzikte yenileşme fikri romanda görüldüğü gibi Cumhuriyet öncesinde oldukça yaygınlaşmış durumdadır. Cumhuriyet kadroları ise müzikte Batılılaşma fikrini hızlandırmışlardır. Darülelhan'dan Türk müziği kısmını çıkarıp Batı müziğine ağırlık vermek, radyoda Türk müziği yayını yasağı koymak ve uzun yıllar Türk müziğini konservatuvarsız bırakmak müzikte yapılmak istenen değişimin önemini göstermesi bakımından önemlidir. Osmanlı Devleti'nin son döneminde başlayıp Cumhuriyet'le hız kazanan diğer bir gelişme de halk müziği unsurlarının derlenmesi faaliyetidir. Kaybolmaya yüz tutmuş birçok eserin literatüre kazandırılması bakımından hayati öneme sahip bu faaliyet, modern bir Türk müziği yaratmanın ilk şartı olarak görülmüştür. Hilmi, Batı'yı Batı yapanın onların müziği demekle aslında abartmış sayılmaz. “*Garp'ı garp yapan musikileri onlarda hayat var fen var... Halkın tembelliği uyuşturucu kanaati yüksek sınıfların boş ve düşük bir sefahate dalmaları hep bu bizim inleyen ağlayan musikimizin tesirinden.*” (Adivar, 2015: 54). Sinekli Bakkal romanı Doğu ile Batı'nın bir araya getirildiği bir eserdir. “*Osman ve Rabia arasındaki şark ve garp davası. Şark, tek melodiler medeniyeti... garp, orkestra ve senfoni medeniyeti...*” (s.433).

Zeyno'nun Oğlu romanında asker aileleriyle yerli halk arasındaki keskin sınıf ayrımı göze çarpar. Bu ayrım müzik ve eğlence üzerinden okuyucuya verilir. Yönetici sınıfın kendi aralarında balolar tertip edip bu balolarda Avrupaî danslar etmeleri halka oldukça yabancı gelmektedir. Aslında bu durum sadece halk- yönetici arasında değil bazı askerler ve eşleri arasında da görülmektedir. Mazlum Bey Diyarbakır'da görevlendirilen subaylardandır. Eşi Mesture Hanım baloları organize etmeye gayret eden biri olsa da Mazlum Bey eşiyile aynı fikirde değildir. O, bu hızlı çağdaşlaşma hareketlerinden memnun görünmez. “*Memlekette on beş yıldan beri kuvvet kazanan, sonunda savaşıardan kurtulur kurtulmaz durmadan duraksamalara uğrayan asrileşme hareketini bir adımda yaratıvermek isteyen yeni Türkiye, yeni dünyanın savaştan sonra takındığı maskeyi uluorta yüzüne geçirmiş ve ulusların karnavalına olanca hızıyla katılmıştı.*” (Adivar, 2006: 135).

Romanda Avrupa danslarına yaşlılar ve çocuklar tepki gösterir. “*Büyük annem, yeni dansları eski kabakçı Araplarının oyunu kadar bile güzel bulmuyor. Hem bu*

danslar ya Amerika vahşilerinden ya da Amerika zencilerinden geliyormuş, hele cazband bütün bütün aşağı bir şey.” (Adıvar, 2006: 20). Zeyno, Haso çocuğu eğlendirmek için hareketli bir hava çalar: “Çocuk, zenci temposunun olanca görüntüsü ile boşandığı bu yapma ağıza önce ağır ağır yaklaşmış sonra kulakları ağrıyan bir insan gibi elleriyle kulaklarını kapamış, yüzünü buluşturmuştu.” (s.160). Eserdeki “Anadolu'nun ortasında çoban çocukları "Valanciya" şarkısını söyledikleri günlerde bir kaymakam eğer bir gün paşa olmak istiyorsa hayat karnavalının gülünç bulduğunu sezdirmemesi gerekti. Buna rağmen Anadolu balolarında kadınlı erkekli toplantılarda fokstrot havalarını eski Mevrit ağzıyla söyleyen kalabalık arasında kendini acemi ve biraz da gurbette hissetmekten alamıyordu.” (s.136) cümleleri sosyolojik açıdan dikkate değerdir. Anadolu’da çoban çocuklarının “kendinden” olmayan şarkıları söylemesinden daha komik bir şey göremeyen anlatıcı, daha da ileri giderek görevde yükselmek isteyen yöneticilerin bu “komedi”ye tahammül etmeleri gerektiğini salık verir. Dönemin konjonktürü bunu gerektirmektedir.

Tatarcık’ta gençler, Cumhuriyet’in yeni kuşaklarıdır. Muharrir onlar özelinde tüm Türk gençliğini okuyucuya gösterir. Recep ve Lale birlikteliğiyle ideal kadın ve erkeğin nasıl olması gerektiğini gösteren Halide Edip, müzik konusunda da Doğu ile Batı’yı sentezlemek düşüncesindedir. Recep hem piyano hem saz çalar. Romanda Şinasi’nin piyano çaldığı görülür (Adıvar, 2009: 215) fakat Şinasi, varlıklı bir ailede büyümüş, Doğu ile Batı arasında bocalayan bir tiptir. Servet düşkünü bir kadına kapılarak arkadaşlarından ayrı düşer.

Reşat Nuri’nin Dudaktan Kalbe romanında Hüseyin Kenan, çocukluk yıllarında annesiyle maddi güçlükler çekmiş, mahcup, nazlı, çekingen biridir. (Güntekin, 2008: 12). Annesinin dükkânını satıp Avrupa’da aldığı müzik eğitimiyle başarılı eserler verince ülkede birden ünlenir hatta “dahi” derecesine çıkartılır. Kısa sürede ünlenmesinin, onu gören herkesin ona hayran olmasının da etkisiyle mahcubiyet yerini yavaş yavaş “ukalalığa” götürmeye başlar. Evli olan Nimet Hanım’la yakınlaşır. Dedikodularla başa çıkmak için Lamia’yı kullanır.

Romanda Saip Paşa, Vefik Paşa ve Prenses Cavidan varlıklı kimselerdir. Klasik Batı müziğine karşı da ilgilidirler. Müzik bilgileri derinlemesine değildir. Tercihlerinin nedeni cemiyette bu müziklerin asrileşme ile ilişkilendirilmesidir.

Yaprak Dökümü’nde Ferhunde ve Şevket’in evde yapılan düğünlerinde cazbant çalar ve insanlar Batı dansları eşliğinde “tepinirler”. (Güntekin, 2014: 68). Ali Rıza Bey onaylamasa da çocukların yaşadığı sosyal çevre, eğlencelerde bu tarz müziklerin çalınmasını normal karşılamaktadır. “Köksüz” bir şekilde savrulan çocuklar, yaşanan dönemin tipik gençleridir. Eğlence anlayışları kendilerinden önceki kuşaktan oldukça ayrılmış Batı’dan ithal kültür unsurları benimsenirken geleneğe bağlı unsurlar hakir görülmüştür.

Kızılıcak Dalları romanında Seniye Hanım ve Gülsüm gibi gençlerin Batı müziğiyle alakadar oldukları görülür. Seniye’nin keman derslerini ve alıştırma çalışmalarını dikkatle takip eden Gülsüm köşkte yapılan eğlencelerde kanto söyler. (Güntekin, 2017: 107). Kanto söylenen eğlencelere büyüklerinde icabet ettiği ve eğlendikleri görülür fakat yaşlıların Batı müziğini ret veya tasvip ettiğinin gösterir açık cümleler yer almaz. Fakir bir evlatlık olan, evde türlü eziyetlere katlanan Gülsüm’ün evden kaçtıktan sonra bir primadonnaya dönüşümü de müzik aracılığıyla olmuştur. (s.194).

Eski Hastalık’ta Züleyha Amerika’ya gitme hayalleri suya düşüp Silifke’ye babasının yanına gitmeye mecbur kalınca bu durumdan rahatsız olur. Silifke’deyken buranın aslında düşündüğü kadar sıkıcı olmadığını görür. İstanbul’daki eğlence anlayışları da bir miktar buralara da sirayet etmeye başlamıştır. Bir düğün organizasyonunda gelin ve damat aileleri arasında alaturka- alafranga müzik tartışması çıkar. “*Güvey tarafı eski usul, alaturka düğün, gelin tarafı balo istiyor... Neyse, biz araya girdik, bir bahçe eğlencesiyle meseleyi hallettik... Yani hem alaturka saz falan çalınacak hem dans edilecek...*” (Güntekin, 2006: 46). Dansın alaturka müzik ile nasıl yapılacağına şaşırarak Züleyha’ya Belediye Başkanı “*Ne münasebet! Mersin’den caz getireceğiz*” (s.46) cevabını verir. Türk halk müziği ile Batı müziği Anadolu’nun “üçra” bir kasabasında dahi çatışmasını sürdürmektedir.

Hüseyin Rahmi’nin Meyhanede Kadınlar adlı eserinde müzik eğitimi için Avrupa’ya birçok insanın gidiyor olması bahsi geçer. (Gürpınar, 1972: 24) Bu insanlar, dönemin hâkim müzik beğenisi gereği Batı’dan ders alıp ülkede ünlü sanatçılar olma hayalindedir. Toplumdaki değişen müzik algısı ve beğenisinin görülmesi bakımında önemlidir. Cumhuriyet, kadınlara önemli haklar tanımış, kadına toplumda önemli görevler vermiştir. Kültür alt yapısı oluşmadan kazanılan bu hakları bazı kadınlar kötüye kullanmış ve bu da muharrir tarafından eleştirilmiştir. Kanunen eşitlenen kadın

erkek ilişkilerinin içtimai hayatta da bir çırpıda eşitlenebileceğini düşünen kişilerin toplumda yarattığı infialler romanda başarılı bir şekilde işlenmiştir. “*Kocamın gözleri önünde başka bir erkeğin kolları arasına atılıp elektrik ışıklarının parıltıları altında baygın bakışlarla fırıl fırıl dönersem karşı koyma şöyle dursun medeni ağızların takdirlerini kazanacak, yüksek bir marifet göstermiş olurum.*” (Gürpınar, 1972: 25). Kadın- erkek ilişkilerinin değişimine örnek olarak gösterilebilecek bu cümleler, aynı zamanda yanlış Batılılaşma eleştirisi de içermektedir.

Billur Kalp romanında kadının toplumdaki değişen rolü üzerine düşünceler yer alır. Değişen toplumsal algının eleştirisi olarak “*Eskiden bir kadının nazik sesini kafes arkasından bile işittirmesi o aileyi utandıracak bir hoppalıktı. Böyle bir hafiflik karşısında analar babalar yerlere geçerlerdi. Şimdi Hanımlar musiki fasıllarında ruh okşayan sesleriyle dinleyenleri mest ediyorlar evli kadınlar oyunlarda gezinti yerlerinde bile kafes arkasında otururdu. Şimdi sahneye çıkıyor.*” (Gürpınar, 2005: 71)denilir. Uygunsuz bir yer olarak tasvir edilen Madam Savaro'nun oteli betimlenirken piyano ve dans salonu ayrıntısı dikkat çekicidir. “*Madam Savaro'nun oteli ne oluyordu? ne genelev ne de büsbütün namuslu bir yerdir. İçeride canlı sermaye yoktur; eğlenmek için oraya çift gelinir, Tuzluca ücretlerle temiz oda, yatak, yemek bulunur. İki sevgiliye rahatça yuva olacak bir yerdir. Piyanolu bir dans salonu, Bir de kumar odası vardır.*” (s.116). Piyano, toplumsal anlamda asrileşmenin bir sembolü olmuş gibidir. Konaklar, köşkler, yalılar çoğunlukla bir piyanoya sahiptir. Romanda yanlış Batılılaşmaya gösterilen bir tepkinin neticesi olarak betimlenen bu mekânda, Batı medeniyetinin bizdeki en önemli simgelerinden biri olan “piyano” tanıtılır.

Şeytan İşi romanında doğrudan klasik Batı müziği sanatçılarının isimleri, eserleri verilir. Eserde tasvir edilen durum bir kedi kavgasıdır. Muammer Efendi'nin evinin önünde cereyan eden bu olayı anlatıcı, klasik Batı müziği unsurlarına benzetir. “*Konserdeki kulak patlatan görüntülere bakılırsa kâh Berlioz'dan kâh Wagner'den mütehassıs olmuşa benzerler.*” (Gürpınar, 2021b: 35). Eser, toplumda yerleştirilmeye çalışılan Batı müziği zevkinin toplum tarafından kabul görmediğini gösterirken halkta klasik Batı müziğine karşı tavrın veya benzetimin “ancak” bir kedi kavgası mukabilinde olduğunu göstermek ister.

Tebessüm-i Elem'de Ragıbe Hanım, iyi eğitim almış biridir. Ailesi onun eğitimi için özen göstermiş, piyano eğitimi aldırmıştır. Birçok Batılı ünlü bestecinin eserlerini

kusursuz şekilde çalar.(Gürpınar, 1967: 153). Romanda kahramanlar, kadınların ne kadar iyi eğitim alırsa alsın sosyal hayatta bunun karşılığını alamayacaklarını ifade eder ve bu durumu eleştirir. “*Hangi Frenk musiki ustasının meşhur parçalarını ne kadar ustalıkla çalarlarsa çalsınlar ev halkınca baş ağrısından başka bir şey sayılmayan piyano ile meşgul olmak, birkaç sayfa kitap okumak yahut bir el işiyle vakit geçirmekten ibaret kalır.*” (Gürpınar, 1967: 142). Cumhuriyet, kadının sosyal hayatta yer alabilmesine olanak tanıyınca Suna Kan, İdil Biret gibi uluslararası çapta başarılı müzisyenler yetişmiştir.

Kokotlar Mektebi romanında Ulviye Melek, Avrupa’dan kokot hocası getirerek mektepte ders verir. Prenses Diçeski isimli bu kadının, “öğrencilere” ince ruhlu, kültürlü birer kokot olmalarının yolunu gösterirken müzik bahsinde klasik Batı müziği sanatçılarından bazılarının isimlerini bilip onların müziği hakkında bir, iki cümle ezberlemelerinin yeterli olacağını belirtmesi dikkate değerdir. (Gürpınar, 2022: 184). Toplumda bu müzikleri bilmek değil “biliyormuş gibi” yapmak önemlidir. Kıbar bir kokot olmanın yolu da resim ve müzik gibi güzel sanatlarda Batılı zevk anlayışına sahip olunmasa bile onlar gibi görünmektir.

Hüküm Gecesi romanında Ahmet Kerim’in hayattaki mutluluk kaynakları bahsinde: “*Ahmet Kerim gerçi, hayatta bundan başka daha birçok mutluluk kaynakları bulunduğunu bilecek kadar duygulu, genç ve sanatkârdır. Güzel döşenmiş bir odadan, iyi giyinmiş bir kadına, iyi giyinmiş bir kadından mermer bir heykele ve bundan mesela Mozart’ın bir müzik cümlesine kadar insanlığın estetik görüşleri ile bir hayatın nasıl bir peri masalı haline gireceğini pekiyi tasarlardı.*” (Karaosmanoğlu, 2016: 22) satırları önemlidir. Modern hayatta önemli görülen maddelerin yanında Mozart’ın müziğinin yer alması İttihat ve Terakki Devri’ne muhalif olan genç aydınların fikirlerinin görülmesi bakımından dikkat çekicidir. Selim Necati de İttihat ve Terakki yanlısıdır. O da maddi durumunu düzeltip zengin semte taşınınca ilk iş olarak ut çalan kardeşi için piyano satın alır. (s.99). Siyasi görüşü ne olursa olsun dönemin aydın gençleri arasında müzik denilince akla gelen Batı müziğidir.

Sodom ve Gomore’de ahlaki yozlaşma müzik üzerinden verilir. İşgal kuvvetleri askerleriyle münasebetsiz yakınlıklar kuran kadınlar genellikle müzikli balolarda tasvir edilir. “*Sodomcu bir yakınlaşma*” ile ifade edilen durumlar müzik salonlarında okuyucunun karşısına çıkar. (Karaosmanoğlu, 1966: 129).

Ankara romanında İstanbul ve Ankara müzik üzerinden karşılaştırılır. İstanbul, geçmişi, Batı'nın ideal olmayan yanlarını temsil ederken; Ankara, yeniyi, ideal olanı, alafrangayı temsil eder. “*En iyi cazlar şimdi orada, en tantanalı gazinolar orada, palaslar, barlar, danslı çay salonları oradaydı. Hayatı yalnız bu taraflarından alan kimseler için Ankara, artık pek sıkıntılı bir yer olmuştu. Burada, müzik namına yalnız senfonik konserler, büyük bir Türk sanatkârı tarafından harmonize edilmiş yerli danslar ve folklor havaları çalınıyordu.*” (Karaosmanoğlu, 1987: 182).

Üç İstanbul romanında Batı müziği unsurları toplumun kendini aydın sayan, dejenere olmuş kesimlerince tercih edilir. Raşel'in verdiği partide, Belkıs'ın parmaklarının altındaki piyanoda okuyucu karşısına çıkan Batı müziği, (Kuntay, 2012: 432, 525) olumsuz kahramanlarca bir arada verilmiştir. Halktan kopuk kahramanlarca tercih edilen Batı müziği ve toplum arasındaki bağ gösterilmek istenmiştir.

Peride Celal'in Gecenin Ucunda romanında da Batı müziği, dejenere tiplerle birlikte verilir. Yengelerine karşı cinsi yakınlık fikri duyan Cihangir, sanata meraklıdır ve Fransız müzikleri dinler. (Celal, 2004: 179). Macide'yle Serra'nın sohbetleri sırasında da pikapta İtalyan ve Fransız şarkıları çalar. Serra, toplumdaki “kötü” erkekler hakkında bilgi verirken “*Heriflerin çoğu kendi zevkine dalar, kollarında kim var ne yapıyor ne istiyor unuttur. Hep aynı hikâye: güzel bir garsoniyer, bir pikap. Yaşına, zevkine göre Dokuzuncu Senfoni'den en kötü İtalyan şarkılarına kadar plaklar...*” (s.185) diyerek tasvip etmediği erkeklerin müzik tercihleri hakkında Macide'ye bilgi verir.

Sözde Kızlar romanında Mebrure babasını kaybedince İstanbul'da akrabaları olan Nafi Beylerin evine gelir. Akrabaları varlıklı denebilecek insanlardır. Evde çeşitli partiler verilir. Romanda ev tasvir edilirken piyano ismi birçok bölümde görülür. Evin kızı olan Nevin piyano çalmaktadır. Dönem romanlarında varlıklı ailelerde piyanoya sıkça rastlanır. Nevin, piyanoda genellikle yabancı şarkılar çalar. (Safa, 2020: 16).

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda da Paşa, varlıklı biridir ve köşkünde piyano vardır. Nüzhet piyano çalmayı bilmektedir. (Safa, 2016: 68).

Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında fabrikatörlerin, işçilerin ölümüne neden olan kaza sonrası yaptıkları sohbet müzik üzerinedir: “*Orkestraya diyecek yoktu. Musikiden az buçuk çakarım Johann Sebastian Bach eseri bundan daha iyi çalınamaz.*”

klavier- konzert ömürdü. Bu eser, Bach'ın Leipzig'de yaptığı bir transkripsiyon mahsulüdür.” (Aygen, 2002: 37). Klasik Batı müziği beğenisi sermaye sahiplerinin önem verdiği bir vasıf olarak görülür. İşçi sınıfının gözünde bu “yüksek” sanat eserleri burjuva sınıfına aittir.

Çingeneler romanında gelir düzeyi ve kültür seviyesi olarak görece düşük bir seviyede bulunan çingeneler, Carmen gibi Batı müziği ürünleri karşısında hayranlıklarını gizlemezler. Çingene dilinde söyledikleri eserlerle birlikte yabancı kültürün etkisinde meydana gelmiş müzik parçalarını da benimseyerek müzikte ayrıma gitmezler. (Kaygılı, 2019: 149).

3.3. Klasik Batı Müziği Üzerinden Toplumsal Statü ve Kimlik Belirleme

Romanlarda toplumun belirlediği statü kavramı ve ona uygun roller üzerinden kahramanların kimlikleri hakkında çıkarımlarda bulunulabilir.

Sinekli Bakkal'da dönemin yenilikçi gençlerini temsil eden Hilmi, babası Selim Paşa'ya yani kendinden önceki “eskimiş” olarak gördüğü kuşağa müzik tercihleri bakımından karşı koyar. Batı'yı “ileri” yapan unsurun onların musikisi olduğunu belirtir. (Adıvar, 2015: 54). Sesiyle herkesi kendine hayran bırakan Rabia'yı Peregrini gibi Batı müziği hocalarının eğitmesi gerektiğini belirtir ve ileride bir “primadonna” olabileceğini söyler. (s.52). Hilmi, babasına karşı kendi “ben”ini bulmak ve kendi varlığını ortaya koyabilmek için Batı müziği üzerinden bir kimlik inşa eder.

Peregrini romanda Batı müziğini temsil eden biridir. Chopin'i sevmediği görülür. Chopin, klasik Batı müziğinde “noktürn” adı verilen duygusal gece müzikleriyle ünlenmiş bir bestecidir. “*Peregrini Chopin'i sevmez, çalmak istemezdi. Hilmi'yi kızdırmak için Chopin hakkında “Şekeri fazla kaçmış, fakat hiç tuzu yok,” derdi. O, daha ziyade içinde ihtişam olan, ihtiras olan orkestrasyonu karışık eserlere düşkündü.*” (Adıvar, 2015: 224). Peregrini dışa dönük bir kimlik oluştururken Hilmi içe dönük bir kişiliktir. İkisi de Batı müziği hayranı olsa da Batı'dan alımladıkları hareket noktası farklıdır.

Zeyno'nun Oğlu'nda Diyarbakır'a giden askerler aileleriyle danslı eğlenceler düzenlerler. Yerel halkın alışık olmadığı bu eğlencelere belirli bir çevre katılır. Yine de romanda bu seçkin kesimin halk tarafından olumsuz bir eleştiriye maruz kalmadığı görülür. Genç Cumhuriyet, asker kökenli bürokratların inkılap hareketleriyle

çağdaşlaşma adımlarını atmıştır. Halk tarafından bunlara tanınan imtiyaz seçkinlerin statüleri gereğidir. Ülkenin dört tarafını kalkındırma hamleleriyle imar etmeye çalışmaları da onlara olan saygıyı besler.

Yolpalas Cinayeti'nde Sacide evlenmeden önce maddi sıkıntılar yaşayan bir ailede büyümüş, evleninceye kadar kardeşlerine dadılık yapmıştır. (Adıvar, 2013: 12). Varlıklı biri olan Murat Sallabaş'la evlendikten sonra Yolpalas Apartmanı'na "hanım" olur. Eski günlerini çabuk unuttur ve büyüklük taslamaya başlar. Sacide'nin statüsü birden yükselmiştir fakat buna uygun rol içine giremez. Kimlik karmaşasından çıkabilmek ve kendini zengin sınıfına dâhil edebilmek için başvurduğu yollardan biri de müziktir. Herhangi bir müzik bilgisi veya zevki olmadığı halde "*sen hemen Beyoğlu'na git bize bir cazbant bul getir. Saksafonlu olacak.*" (s.28) diyerek zengin muhitinde çalınması gereken müzikler hakkında bir yargıya varır.

Tatarcık romanındaki yedi genç ve müstakbel eşleri yeni devleti kalkındırarak neferlerdir. Bu statülerine uygun olarak gerekli rolleri oynarlar. Müzik seçimlerinde Cumhuriyet'in halk müziği ile Batı müziği sentezini benimserler. Yazdıkları şiiri halk müziği ezgisiyle söylerler. Piyanist Osman da bu ezgiyi Batılı unsurlarla şekillendirir ve ortaya "modern" bir beste çıkmış olur. (Adıvar, 2009: 56).

Dudaktan Kalbe romanında Hüseyin Kenan, içe kapanık, sessiz biriyken Avrupa'da tanınmasıyla birlikte statüsü artmıştır. Kenan da bu artan statüsüne uygun bir rol içine girmiştir. Daha dışa dönük, kadınlara karşı daha rahat tavırlar sergilemeye başlar. Müzik sentezi bu romanda da görülür. Kenan "şark noktürnü" çalar. Noktürn klasik Batı müziği türüyken "şark" ile birleşerek yeni bir birleşim ortaya konulur. (Güntekin, 2008: 11)

Bir Kadın Düşmanı romanında Sara, Nermin'e gönderdiği mektupta buldukları köyde İstanbul barlarında çalınan en yeni parçaların ıslıkla çalındığını görebilirsin der. Bu oldukça dikkate değerdir çünkü köy, anlam dünyasında yarattığı izlenimle "geri kalmışlığı" temsil eder. Sara gibi kibirli bir kahramanın Cumhuriyet'le birlikte köylere kadar giren yenilikleri anlaması kolay değildir. Köyde çok sayıda gramofon vardır ve bu da Sara'nın şaşkınlığına yol açar ve o "*Neredeyse çobanlar bellerine kaval yerine birer portatif gramofon takacaklar.*" der. (Güntekin, 2003: 36).

Kızılıcak Dalları'nda Gülsüm, evlatlık verildiği evde kendisine iyi davranılmayan

biridir. Köşkteki eğlencelerde temsiller oynar, kantolar söyler (Güntekin, 2017: 107) fakat yine de onunla alay edilir. Statüsü gereği o bir evlatlıktır ve dönemin anlayışına göre ona takınılan tavır normaldir. Gülsüm'ün başarılı bir kanto sanatçısı olup sahneye çıktığı zaman ise bir hayran kitlesi oluşmuştur ve statüsü buna paralel olarak yükselmiştir. Büyük Hanım, artık Mücella Suzan olan Gülsüm'e büyük bir saygı duyar. (s.198).

Eski Hastalık'ta Silifke'de yapılacak bir düğün organizasyonunda gelin ve damat tarafı arasında alaturka- alafranga müzik tartışması çıkar. Çözüm olarak her iki müziğin de bir arada olmasına karar verilir. Züleyha'nın alaturka ile nasıl dans edilir demesi üzerine belediye başkanı “*Ne münasebet*” diye karşılık verir. (Güntekin, 2006: 46). Bireyler arasında müzik üzerinden yaşanan bu kimlik karmaşası dönemin taşrasında oluşan gerilimi göstermesi bakımından önemlidir. İnkılapları savunanlar ile muhafazakâr kesim arasındaki fark müzik üzerinden başarıyla verilmiştir.

Meyhanede Kadınlar'da inkılaplarla birlikte toplumdaki statüsü artan kadınlardan kültür seviyesi düşük olan kimileri toplumun onlara yüklediği bu statüye uygun bir rol içinde olamamışlardır. Kimlik karmaşası yaşayan bu kadınlar toplum tarafından iyi karşılanmaz. Muharrir, toplumda oluşan bu değişimi gözlemleyerek meyhanede eğlenmeye giden kadınların çıkarttıkları rezaletleri eserinde işler. (Gürpınar, 1972).

Modernizmle birlikte müzisyenliğin toplumdaki statüsü de artmıştır. Modern öncesi dönemde bir aşçıdan farkı olmayan ve bağlı buldukları kişileri eğlendirme görevleri olan müzisyenler, toplumda statü bakımından bugünkü itibarlı yerlerini almışlardır. (Kınacı, 2012: 23). Tutuşmuş Gönüller romanında Süha Pertev'i görmeden ona “kapılan” Nevhayal'in durumu, toplumdaki müzisyen- sanatçı algısına örnek oluşturur. (Gürpınar, 1974: 168).

Tebessüm-i Elem'de eşi Ragıbe Hanım'la sevgilisi Vuslat arasında kalan sonuçta ikisine de ulaşamayan Kenan'ın hikâyesi konu edilir. Ragıbe Hanım, klasik Batı müziği eserleri çalar, iyi eğitilidir. Kenan ise başta Ragıbe Hanım'dan etkilense de evlilik süresince bu müziklerden sıkılmaya başlar. Kendi statüsüne uygun bir rol içinde olamayınca meyhanede şarkı söyleyen Vuslat'a yaklaşmaya başlar. Romanda Kenan'ın eski- yeni müzik arasında yaşadığı ikilemden kimlik arayışı verilir. (Gürpınar, 1967).

Mezarından Kalkan Şehit romanında da müziğin kişiye kazandırdığı statü farkı görülür. Şevki'nin kimsenin yaklaşmadığı köşke yaklaşmasında müziğin etkisi önemlidir. Şevki'yi oraya çeken duyduğu piyano ve piyanoya eşlik eden kadın sesidir. Özellikle “Zannetmem ki o piyano perdelerini okşayan elin, o kemanın yayını çeken sinirlerin, o sesin yükseldiği hançerenin sahiplerinde insanı çarpıp sakat edecek, öldürecek şerir birer ecinnili tıynetini bulunsun. Chopin'in yüksek sanatını ağlatan böyle bir gecede onun refik ruhunu şad eden bu konserde hâkim, ben çok nazik, çok rahim, hassas insan yüreği görüyorum.” (Gürpınar, 2021a: 75) diyerek müzisyenin toplumdaki statüsünün önemi vurgulanmıştır.

Kokotlar Mektebi'nde iyi bir kokot olarak yetişmenin kurallarından biri de sanatta ve özellikle müzikte biliyor görünmektir. Müzik konusunda bilgi sahibi olmadan kültürlü olunmaz. Sanat bilgisi karşındaki kişiyi etkilemek için mutlaka başvurulması gereken bir araç olarak görülür. Bu da yine müzik tercihinin kişiye kazandıracığı statüyü kendi çıkarları için kullanabilecek insanların görülmesi bakımından dikkate değerdir. (Gürpınar, 2022: 176).

Hüküm Gecesi'nde Selim Necati'nin maddi durumun iyileştirince yeni bir eve taşınması ve ilk iş olarak kardeşine piyano alması, atladığı statü gereği oynaması gereken bir roldür. (Karaosmanoğlu, 2016: 99). Bir İttihatçı olan Selim Necati, Batılı bir kimlik çerçevesinde ülkeyi kalkındırmak ister.

Sodom ve Gomore'de işgal kuvvetleriyle birlikte salonlarda yankılanan Batı müziği, dejenere tipler tarafından çabuk benimsenir ve bu kendi kimliğini kaybetmiş tipler, işgalcilerin amaçlarına hizmet eder.

Ankara romanında İstanbul'un eğlence müzikleriyle Ankara'nınsa seçkin müziklerle ilişkilendirilmesi önemlidir. Devletin başkenti olan Ankara'nın statü gereği devletin müzik politikalarının merkezi olması gerekir. Operalar, senfonik orkestralar Ankara'da sahnelenir. Halkın “giderek artan temaşa ihtiyacı” vardır. (Karaosmanoğlu, 1987: 182). Ankara da kendi rolüne uygun görevlerini yerine getirmektedir. Romanda, Ankara'da ideal olanın yansıtılması amaçlamış, bunun için de devletin resmi müzik politikası Ankara ile özdeşleştirilmiştir.

Üç İstanbul'da da konaklarda en çok göze çarpan enstrüman piyanodur. Sarayda (s.69), Adnan'la Belkıs'ın yaşadığı konakta (s.432) okuyucunun karşına piyano çıkar.

Zengin muhitlerin önemli bir enstrümanı olan piyano, statü edinmede önemli bir ölçüttür. (Kuntay, 2012).

Gecenin Ucunda romanında Macide evlenmeden önce annesiyle birlikte yoksulluk çeken biridir. Ahmet Işık'la trende tanıştıkları zaman sohbet ederler ve Ahmet Işık, Amerika'ya olan hayranlığını anlatırken Macide ona: “*Yeni dansları bilmem, Amerikan şarkısı, cazı, dediniz mi anlamam; Amerikan filmlerinden de pek hoşlanmam.*”(Celal, 2004: 26) der. Daha sonra Işık ailesinin içine girip Kazım Işık'la evlendikten sonra zengin bir hayatı olur ve o da Batı müziğinden hoşlanmaya başlar. “*Serra'nın hediye ettiği son model siyah pikapta plaklar dönüyor ev, yırtıcı caz sesleri, İtalyan, Fransız şarkılarıyla doluyordu. Her şarkıda bana, sevdama uyan bir anlam buluyordum. Kulaklarım uğulduyordu seslerden.*” (s.273). Macide'nin evlilikle birlikte toplumsal statüsü artınca buna uygun bir rol içine girmekte zorlanmaz. Artık kimliği değişmiş, konağın hanımı olmuştur.

Sözde Kızlar'da Nafi Beylerin köşkünde (Safa, 2020: 16), Canan romanında müdür Şakir Beylerin evinde (Safa, 2000: 188), Dokuzuncu Hariciye Koğuşunda Paşa'nın köşkünde (Safa, 2016: 64) piyano önemli bir öğedir.. Her üçünün de kızları piyano dersi almıştır. Piyano mekân tasvirinde sıklıkla kullanılır. Varlıklı kişilerin evleri betimlenirken piyano, önemli bir statü göstergesidir. Piyano çalan kahramanların da aynı zamanda iyi bir eğitim aldıkları görülür.

3.4. Klasik Batı Müziği Unsurları

3.4.1. Müzisyenler

1923- 1940 arası Türk romanlarında bazı klasik Batı müziği bestecilerinin isimlerine yer verilmiştir:

Sinekli Bakkal romanında “*Chopin*” (Adıvar, 2015: 284), “*Bach ve Beethoven*” (s.315) isimleri zikredilir. Tatarcık'ta Recep, “*Bach ve Beethoven*” (Adıvar, 2009: 56) eserleri çalmayı sever.

Hüseyin Rahmi'nin Tutuşmuş Gönüller romanında *Beethoven* (Gürpınar, 1974: 168); Şeytan İşi'nde *Berlioz, Wagner* (Gürpınar, 2021b: 35); Tebessüm-i Elem'de *Weber, Schubert, Chopin ve Beethoven* (Gürpınar, 1967: 153); Mezarından Kalkan Şehit'te *Martini* (s.45), *Chopin* (s.75); Kokotlar Mektebi'nde *Mugorsky* (s.176), *Gaunot*

(s.184), *Mozart* (s.281) adlarına rastlanmaktadır.

Yakup Kadri'nin Hüküm Gecesi'nde *Mozart* (s.22); Refik Halit'in Yezidin Kızı romanında *Mistenget* (s.76); Peyami Safa'nın Canan romanında *Offenbach* (s.188), Bir Tereddüdün Romanı'nda *Wagner* (s.8); Reşat Enis'in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında *Johann Strauss, Schubert, Wagner* (s.26), *Bach* (s.37) ve *Liszt* (s.160) isimlerine yer verilmiştir. Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler romanında *Verdi* (s.187) ismi zikredilir.

3.4.2. Eserler

Sinekli Bakkal'da Chopin'in "*Noktürn*"leri (s.284), Zeyno'nun Oğlu'nda "*Valencia*" ve "*Markita*" (s.136); Reşat Nuri'nin Çalığı romanında "*Contique*" (s.256), Dudaktan Kalbe'de "*Şark Noktürnü*" (s.11); Hüseyin Rahmi'nin Tutuşmuş Gönüller romanında "*Senfoni Pastoral*" (s.168), Şeytan İşi'nde "*Faust*" ve "*Carmen*" (s.35), Tebessüm-i Elem'de "*Beethoven'in Adacyoları*" (s.153), Mezarından Kalkan Şehit'te Martini'nin "*Gavotte*" (s.45), Chopin'in "*Geceler*"i (s.75); Yakup Kadri'nin Sodom ve Gomore'sinde "*vals*" (s.226) çalar. Peride Celal'in Gecenin Ucunda romanında "*Dokuzuncu Senfoni*" (s.185); Reşat Enis'in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında Bach'ın "*klavier- konzert*"i (s.37), Liszt'in "*La Kampenalla*" (s.160) incelenen romanlarda karşılaşılan klasik Batı müziği eserleridir.

Bunun yanında klasik Batı müziği kapsamına girmese de Batı çıkışlı müzikler de yer alır: Zeyno'nun Oğlu'nda "*Havana tangosu*" (s.210), Tatarcık'ta "*Lambeth Walk*" (s.215); Yaprak Dökümü'nde "*Çarliston ve Tango*" (s.101), Kızılıcak Dalları'nda "*bale ve fokstrot*" (s.197); Meyhanede Kadınlar'da "*fokstrot*" (s.27); Sodom ve Gomore'de "*Arjantin tangosu, Shimmy, Onestep*" (s.228); Yezidin Kızı'nda *Mistenget*'in "*Paris bir sarışın kızdır, herkesin hoşuna gider*" ve "*Konstantinopol*" (s.76); Üç İstanbul'da "*caz*" (s.537); Gecenin Ucunda'da "*La vie en rose*" (s.233); Sözde Kızlar'da "*Mon Homme*" (s.16), "*Van Step*" (s.46), Fatih-Harbiye'de "*Fokstrot*" (s.21) eserlerine rastlanmaktadır. Çingeneler'de "*Carmen, Aida, Traviata, Tuna Dalgası*" (s.288) adlarına yer verilir.

3.4.3. Çalgılar

Halide Edip'in romanı Sinekli Bakkal'da "*piyano*" (s.42, 284), Yolpalas Cinayeti'nde "*saksafon*" (s.28), Tatarcık'ta "*piyano*" (s.23, 208, 215), "*mızıka*" (s.167);

Reşat Nuri'nin Çalığışu romanında “org” (s.256), “armonika” (s.283), Dudaktan Kalbe’de “keman” (s.11), Akşam Güneşi’nde “piyano” (s.54), “keman” (s.171), Kızılcık Dalları’nda “keman” (s.133), “davul” (s.197), Eski Hastalık’ta “kitara” (s.27);

Hüseyin Rahmi'nin Cehennemlik romanında “piyano” (s.121), Utanmaz Adam’da “piyano ve keman” (s.143), Meyhanede Kadınlar’da “mandolin, gitar, keman” (s.24), “piyano” (s.25), Ben Deli Miyim’de “keman” (s.93), Billur Kalp’te “piyano” (s.116), Tutuşmuş Gönüller’de “piyano, keman, mandolin, gitar” (s.168), Şeytan İşi’nde “flüt, korno, boru, trombon, gropiston” (s.48), Tebessüm-i Elem’de “piyano” (s.153), “keman ve mandolin” (s.368), Mezarından Kalkan Şehit’te “piyano, keman” (s.75), Kokotlar Mektebi’nde “piyano” (s.176), “keman” (s.281), Eşkıya İninde romanında “keman ve viyolonsel” (s.180);

Yakup Kadri'nin Hüküm Gecesi’nde “piyano” (s.99), “keman” (s.16), Sodom ve Gomore’de “keman” (s.268), Ankara’da “saksafon, boru, trampeta” (s.191); Mithat Cemal’in Üç İstanbul’unda “keman” (s.149), “piyano” (s.432), “davul” (s.529);

Peyami Safa'nın romanı Sözde Kızlar’da “piyano” (s.16, 46), Şimşek’te “piyano” (s.67), Bir Akşamdı’da “piyano” (s.119), Canan’da “piyano” (s.52), Dokuzuncu Hariciye Koğuşu’nda “piyano” (s.64), Fatih “piyano” (s.118), “gitar” (s.105); Reşat Enis’in Afrodit Buhurdanında Bir Kadın romanında “piyano” (s.160), Memduh Şevket’in Ayaşlı ile Kiracıları’nda “piyano” (Esendal, 2012: 247) Osman Cemal’in Çingeneler romanında “armonika, keman” (s.26), “flüt, viyolonsel, korna” (s.146) enstrümanları yer almaktadır.

SONUÇ

Müzik her dönemde toplumları ve bireyi etkilemek için en önemli unsurlardan biri olagelmıştır. Çünkü müzik ve dolayısıyla ritim, hayatın her dakikasına ve alanına nüfuz eden ve bireyi doğumdan ölüme kadar etkisi altına alan bir olgudur. Mevsimlerin oluşumu, gece ve gündüzün birbirini takibi, yıldızların ve gezegenlerin konumu veya kalp, sürekli bir ritim etkisinde varlıklarını devam ettirirler. Hüzünlü zamanlarda ritmi ağır eserler, coşkulu anlarda hızlı ritimli eserler tercih edilir. Savaşlarda askere cesaret vermekten siyasi parti seçim çalışmalarında seçmenin oy tercihine etki etmek kadar geniş bir çerçevede etki alanına sahip olan müziğin gelişiminin kendi haline bırakılması düşünülemez.

Romanlar, yazıldıkları dönemin müzik anlayışlarının ve bundan hareketle kültür değişimlerinin rahatlıkla görülebileceği organizmalardır. Dönemin tarihi, siyasi, kültürel özellikleri müzik beğenisine doğrudan etki eder ve müzik, gelişimi tesadüflere bırakılmayacak kadar önemli bir alandır. Ritme kim sahipse söz onundur.

Türklerin binlerce yıllık müzik gelenekleri ve bunun Anadolu coğrafyasında şekillenen müziklerle kurduğu bağ sonucu oluşan klasik Türk müziği, Osmanlı devletinde uzun yıllar rağbet gören pozisyonunu, devletin yönünü Batı'ya çevirmesiyle zamanla kaybeder. Klasik Türk müziğinin yerini ise hızla klasik Batı müziği doldurmaya başlar. Değişen dünya algısı ve modernizmin etkisiyle klasik musiki "ilkel", Batı müziği ise "ileri/ çağdaş" olarak algılanmaya başlamıştır.

1917 yılında kurulan Darülelhan ile ilk resmi müzik okuluna kavuşan Osmanlı Devleti, bu kurumda Türk ve Batı müziğini bir arada öğretmeyi amaçlamıştır. Yine bu dönemde Batı'dan getirtilen müzik düşünürlerinin etkisiyle halk müziği ezgileri, derleme çalışmalarıyla toplanmaya başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte derleme çalışmaları hız kazanmış ve bu halk müziği ürünlerinin klasik Batı müziği gibi çok sesli hale getirilerek müzikte de bir çağdaşlaşma ve ilerleme amaçlanmıştır. Klasik musiki ise Ziya Gökalp gibi düşünürlerce Bizans müziği olarak "yabancı" görülmüştür. 1927 yılında Darülelhan'ın Türk müziği şubesi "ilga" edilmiş ve radyo yasaklarıyla müziğin dinleyicilerle buluşması önlenmeye çalışılmıştır. En büyük zararı ise 1976 yılına kadar Türk musikisini öğretecek resmi bir kurumun açılmamış olması vermiştir. Cumhuriyet elitlerinin kendi iktidar söylemlerini faaliyete geçirmek için önemli gördüğü müzik

alanında, Osmanlı'yı temsil eden klasik musikiye yer verilmemiştir. Birçok toplumun asırlarca işleyerek meydana getirdiği bu müzik, Itri ile birlikte Türk kimliği kazanmış ve zengin bir kültür hazinesi alanına dönüşmüştür. Günümüzde bu müziğin Türkiye'de çok az bir kesim tarafından beğenilmesi ve özellikle gençler arasında neredeyse hiç tercih edilmemesinin sebebi, bu müziğe karşı başlatılan politik saldırıdır. Tamamen dışlanan ve çağdaş bir müzik olarak algılanmayan bu tür, Sadeddin Arel, Rauf Yekta gibi isimlerin gayretleriyle az da olsa günlük hayata tutunmaya çalışmıştır.

Türk Halk müziği, usta- çırak ilişkisi içinde gelişme gösteren ve yazılı notaya dayanmayan bir anlayışına sahiptir. Osmanlı Devleti'nde saray çevresinde ve özellikle Bektaşî yeniçeriler arasında halk âşıklarının varlığı görülmektedir. Darülelhan ile birlikte derleme çalışmaları başlamış ve Cumhuriyet'in ilanı ile bu çalışmalar daha da hızlanmıştır. Muzaffer Sarısözen, Yücel Paşmakçı gibi hocaların gayretleriyle oldukça zengin sayılabilecek bir halk müziği TRT arşivine kazandırılmıştır. Cumhuriyet elitlerinin amacı bu yerel halk ezgilerini çok sesli hale getirmektir. Bu amaçla başta Türk Beşleri olmak üzere pek çok müzisyen halk ezgilerini armonik yapıda tekrar düzenlemişlerdir.

Klasik Batı müziği, yenileşmenin önemli bir unsuru olarak II. Mahmut'tan itibaren Osmanlı padişahları tarafından değer görmüş ve devlet içinde yaygınlık kazanması için bizzat Batılı hocalar getirtilerek desteklenmiştir. Armonik yapısı nedeniyle ve oryantalist bakış açısının etkisiyle diğer müzik anlayışlarıyla karşılaştırıldığında daha "üstün" görülmüştür. Cumhuriyet seçkinleri de bu müziği önemsemiş ve "bizim" olan çok sesli bir Türk müziği vücuda getirmek istemişlerdir.

Edebiyatın toplumdan bağımsız olamayacağından hareketle yazarlar, gözlemleri sonucu meydana getirdikleri romanlarında müzik konusunu bazen doğrudan bazen dolaylı olarak işlemişlerdir. İncelenen romanlardan hareketle klasik Türk müziği, genellikle tekkelerde çalınan, eskiyi temsil eden veya kendi kimliğini belirtirken köklerine bağlı olmayı yeğleyen kahramanlarca tercih edilmiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında klasik Türk müziği ile işret meclisleri, meyhaneler aynı bağlamda değerlendirilir. Meyhanedeki olumsuz hava ut, tambur, ney, gazel gibi klasik musiki unsurlarınca birleşip musiki hakkında olumsuz bir hava yaratılır. Peyami Safa ve Halide Edip gibi yazarların, yanlış Batılılaşma karşısında kendi değerlerine sahip çıkan

ve körü körüne Batı'ya yönelmeyen “şahsiyet sahibi” karakterleri klasik musiki zevkine sahiptirler. Klasik Türk müziği beğenisine sahip kahramanlar genellikle Mevlevi'dir veya Mevlevi bir karakterden etkilenmişlerdir.

Romanlarda Türk halk müziği ise daha köylü- kırsal kesim tarafından tercih edilir. Şehirde halk müziği tercih edenler ise genellikle balıkçılar, kunduracılar gibi beden gücüyle çalışan kahramanlardır. Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun romanları ile Peyami Safa'nın Attila romanı gibi Türk tarihini anlatan romanlarda da halk müziği unsurları baskındır.

1923- 1940 arası romanlarda klasik Batı müziği, değişen dünya görüşü ve Batılılaşmanın önemli bir göstergesini oluşturur. Köşk, konak gibi zengin muhitlerinde “piyano” nun varlığı önemli bir çağdaşlık göstergesidir. Zenginleşerek sınıf atlayan kahramanlar Hüküm Gecesi romanındaki Selim Necati gibi ilk iş olarak eve piyano alır. Batı müziğini temsil ettiği düşünülen enstrümanlar Fatih- Harbiye romanında da önemli bir yer tutar. Neriman çaldığı uttan, onun sesinden hatta görüntüsünden bile “tiksinir”. Keman ona daha hoş görünür. Özellikle gençler, piyano öğrenmeyi önemser ve piyano eşliğinde çalınan eserlerle duygu dünyaları harekete geçer. Yanlış Batılılaşmanın da bir göstergesi olarak kullanılan piyano, bu dönem romanlarında önemli bir imgedir. Batı'dan aldığı bu müziği ve onun unsurlarını çekinmeden kullanmakta ve benimsemekte yer yer zorluk yaşasa da tarihte yeniliklere açık bir hüviyete sahip olan Türk toplumu, bu müziği de kendi değerleri içine katabilmeyi başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Adıvar, H. E. (2006). *Zeyno'nun Oğlu*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. E. (2009). *Tatarcık*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. E. (2013). *Yolpalas Cinayeti*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. E. (2015). *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. E. (2020). *Vurun Kahpeye*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, (çev. Nihat Ülner), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktaş, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ali, S. (2004). *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arslan, F. (2009). “Müzik Kuramcısı ve Efsanevi Kişilik Olarak Safiyüddin-i Urmevi”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(26), 165-180.
- Arslan, F. (2014). “Müslüman-Türk Bilginlerin Müzik Bilimine Katkıları (X-XIII. Yüzyıllar)”, *Türkiyat Mecmuası*, 24(2). <https://doi.org/10.18345/tm.36870>.
- Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki “Musiki”*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Aygen, R. E. (2002). *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Balcı, Y. (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908- 1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Batuk, C. (2013). “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din- Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 35, 45-70.
- Celal, P. (2004). *Gecenin Ucunda*, Can Yayınları, İstanbul.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz (Transkripsiyon,*

İnceleme), (Basılmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Ceylan, T. (2011). “Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol/ Social Status and Role in the Analysis of Social System”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(1).
- Connolly, W. E. (1995). *Kimlik ve Farklılık -Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri*, (çev. Ferma Lekesizalın), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Çetindaş, D. (2019). “Pembe Roman Yazarı Olarak Peride Celal”, *The Journal of Academic Social Science*, 97, 33-52.
- Çıpan, M., Karaman, S. (2010). “Dede Efendi’nin Yürük Semâîlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 28, 485-522.
- Çoşkun Elçi, A. (2008). “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, *Milli Folklor*, 20(78), 34-57.
- Dalbay, R. S. (2018). “Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 31, 161-176.
- Ekinci, M. U. (2015). “Kantemiroğlu Notlarının Bilinmeyen Bir Nüshası”, *Musikişinas*, 13, 75-125.
- Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İ. (1986). *Halide Edip Adivar*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İ. (2020). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Eraslan, K. (haz.) (1993). *Mizanü’l Evzan*, Ali Şir Nevai, Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara.
- Erdoğan, İ. (2000). “Müziğin ve Toplumsalın Üretimi: Müziğin Siyasal Ekonomisi, Kültürü ve İdeolojisi Üzerinde Araştırma Gereği”, *Ve Müzik: Araştırma ve Yorum Dergisi*, 6, 8-16.
- Eren, G. (2019). “Marksist Sanat Anlayışı”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 107-117.

- Ergin, M. (1994). *Dede Korkut Kitabı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ertem, S. (2016). *Çıkrıklar Durunca*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Esendal, M. Ş. (2012). *Ayaşlı ile Kiracıları*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Evliya Çelebi. (1951). *Seyahatname*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul.
- Fazlı Necip. (2002). *Sarayda Mecnunlar*, Berfin Yayınları, İstanbul.
- Göçgün, Ö. (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Göher Vural, F. (2019). “İslamiyet’ten Önceki Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri”, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Gökalp, Z. (1989). *Türkçülüğün Esasları*, Toker Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (1999). *Çalığışu*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2003). *Bir Kadın Düşmanı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2006). *Eski Hastalık*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2008). *Dudaktan Kalbe*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2009). *Akşam Güneşi*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2010). *Gökyüzü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2014). *Yaprak Dökümü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2015). *Yeşil Gece*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2016a). *Damga*, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2016b). *Gizli El*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. N. (2017). *Kızılıcak Dalları*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1967). *Tebessüm-i Elem*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1972). *Meyhanede Kadınlar*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1974). *Tutuşmuş Gönüller*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1981). *Ben Deli Miyim*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1982). *Efsuncu Baba*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (1984). *Cehennemlik*, Atlas Kitabevi, İstanbul.

- Gürpınar, H. R. (2005). *Billur Kalp*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (2021a). *Eşkîya İninde*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, H. R. (2021b). *Mezarından Kalkan Şehit*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, H. R. (2021c). *Muhabbet Tılsımı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, H. R. (2021d). *Şeytan İşi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, H. R. (2022). *Kokotlar Mektebi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Işıқтаş, B. (2018). “Müzik sosyolojisi [Sosyomüzikoloji] Evreninde Tarihsel Perspektifler ve Georg Simmel”, *Sosyoloji Dergisi*, 38(1).
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikişinasları*, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1966). *Sodom ve Gomora*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1987). *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2008). *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Hüküm Gecesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karay, R. H. (2009). *Yezidin Kızı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Kaya, A. İ. (2014). “Abdullah Ziya Kozanoğlu Romanları’nın Gençlerin Duygusal Gelişimine Etkileri”, *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 134-154.
- Kaygılı, O. C. (2019). *Çingeneler*, Can Yayınları, İstanbul.
- Kaygısız, M. (2017). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul.
- Kınacı, M. (2012). “Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler”, *Doğu Batı*, 15(62), 11-27.
- Kolukırık, K. (2014). “Osmanlı Devleti’nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(35), 479- 498.

- Kozanoğlu, A. Z. (2003). *Atlı Han*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, A. Z. (2004a). *Kızıl Tuğ*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, A. Z. (2004b). *Malkoçoğlu*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, A. Z. (2005). *Türk Korsanları*, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Kuloğlu, ., Glmemed, S. (2009). *Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik ve Edebiyat İlişkisi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara.
- Kuntay, M. C. (2012). * İstanbul*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Kurtkan, A. (1974). *Genel Sosyoloji*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Kutluk, F. (drl.), (2018). *Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli*, Cenk Güray, H2O Kitap, İstanbul.
- Memet Fuat. (1961). *Tiyatro Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Mimaroğlu, İ. (2019). *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Nacakçı, Z., Canbay, A. (ed.) (2013). *Müzik Kültürü*. Pegem Yayınları, Ankara.
- zalp, M. N. (1992). *Türk Msikisi Beste Formları*, TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- zarıslan, M. (2016). “Türk Halk Müziği veya Geleneksel Türk Müziği”, *Türk Dili, Kültürü ve Tarihi*, 111- 118.
- zbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- zcan, N. (2001). “İsmail Dede Efendi, Hammizde”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 23, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2017). “Osmanlı Msikisinde ‘Havas Beğenisine Mahsusiyet’in Tezahürü Olarak Klasik slp”, *İstanbul University Journal of Sociology*, 37(2), 343-378.
- Safa, P. (1997). *şimşek*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (1999a). *Bir Akşamdi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (1999b). *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- Safa, P. (1999c). *Fatih- Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (2000). *Canan*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (2010). *Attila*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Safa, P. (2016). *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (2020). *Sözde Kızlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Sağır, A., Öztürk, B. (2015). “Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 121-154.
- Sakaoğlu, S. (2020). *Karaca Oğlan*, Akçağ Yayınları, İstanbul.
- Say, A. (2019). *Müzik Tarihi*, Işık Yayınları, İstanbul.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Sincer, G. H. (2009). *Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Soykan, Ö. N. (2012). “Müzik Nedir? Felsefî Bir Araştırma”, *Doğu Batı*, 15(62), 29-42.
- Tak, A. (2020). “Musiki İnkılabı ve Modern Türk Kimliğinin İnşası”, *SBARD*, 1(35), 87-120.
- Tanrıkorur, Ç. (2014). *Türk Müzik Kimliği*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TDK Sözlüğü. (2019). *Din*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uçan, A. (2000). “Türk Dünyası’nda Orta Asya- Anadolu Müzik İlişkileri”, *Erdem*, 12(35), 593-664.
- Yiğit, İ., Sezikli, U. (2020). “Türk Mûsikîsi ve Yasaklar (1754-1952)”, *Darülfünun İlahiyat*, 31(1), 119- 135.